



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

VANDEMBERG SIMÃO SARAIVA

***HAMLET* NA BIBLIOTECA DE MACHADO DE ASSIS:
LEITURA E DESLEITURA**

FORTALEZA

2011



VANDEMBERG SIMÃO SARAIVA

HAMLET NA BIBLIOTECA DE MACHADO DE ASSIS:
LEITURA E DESLEITURA

Dissertação submetida à Coordenação do
Curso de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal do Ceará como requisito
para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Comparada

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Odalice de Castro
Silva.

FORTALEZA

2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- S247h Saraiva, Vandemberg Simão.
Hamlet na biblioteca de Machado de Assis: leitura e desleitura / Vandemberg Simão Saraiva. –
2011.
186 f. : il. color., enc. ; 31 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades,
Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2011.
Área de Concentração: Literatura comparada.
Orientação: Profa. Dra. Odalice de Castro Silva.
- 1.Literatura comparada – Brasileira e inglesa. 2. Assis, Machado de, 1839-1908 – Crítica e
interpretação. 3. Shakespeare, William, 1564-1616 – Crítica e interpretação. I. Título.

VANDEMBERG SIMÃO SARAIVA

HAMLET NA BIBLIOTECA DE MACHADO DE ASSIS:
LEITURA E DESLEITURA

Dissertação submetida à Coordenação do
Curso de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal do Ceará como requisito
para a obtenção do grau de Mestre em Letras.
Área de concentração: Literatura Comparada

Aprovada em ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Odalice de Castro Silva. (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará - UFC

Prof^a. Dr^a. Maria Valdênia da Silva
Universidade Estadual do Ceará - UECE

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva
Universidade Federal do Ceará – UFC

*To ELIZANGELA QUEIROZ,
the only begetter of this ensuing work.*

À memória de William Shakespeare,
em cuja obra encontro muitas alegrias.

À memória de Machado de Assis,
como um exemplar a mais para sua
ilimitada biblioteca.

AGRADECIMENTO

Esta pesquisa não seria possível sem a contribuição de várias pessoas – muitas extremamente queridas – com quem tenho uma dívida de gratidão. De maneira direta, ou mais sutil, elas muito contribuíram para essa minha realização pessoal e profissional.

A existência de cada uma delas é uma vereda no labirinto de minha história, e o fio de Ariadne nem sempre consegue mostrar todos os enlaces desse viver. Os nomes que se seguem são um pequeno desenrolar desse novelo, que não conseguirei desdobrar totalmente. Nossas limitações, às vezes, não nos permitem ser justos na medida certa; por isso, caso omita alguém, a culpa é da memória, faculdade inconstante.

Agradeço à Professora Doutora Odalice de Castro Silva pela orientação competente e atenção generosa. Ela guiou meus estudos, e eu a segui com confiança. Reconheço a criticidade com que os professores avaliadores trataram minha pesquisa; sou grato por isso. Aos professores doutores Carlos Augusto Viana da Silva e Maria Valdênia da Silva, quero expressar meu muito obrigado pelos comentários durante a qualificação deste trabalho, os quais foram de significativa importância.

Sou grato também aos meus professores e colegas de Mestrado, pois os debates e os diálogos que tivemos alargaram minha visão de mundo, além de mostrar a urgência de ler cada vez mais. Reconheço também a importância de meus colegas do Colégio Ari de Sá Cavalcante, destacadamente a Professora Francisca Barros e o Professor Ademar Celedônio. Eles ofereceram condições para que eu retornasse à faculdade e realizasse o Mestrado. Agradeço a meus amigos, que torceram, incentivaram, participaram das alegrias e das dificuldades, leram este texto e teceram comentários valiosos para esta dissertação. Destaco os nomes de Luciana Sousa, pela revisão deste trabalho, e de Lourenço Becco e Márcio Fonseca, pela ajuda com a Língua Inglesa.

Por fim, é preciso que se reconheça a imensurável participação de meus familiares, cujos atos cotidianos de carinho e cuidado fomentaram as condições para que eu realizasse esta pesquisa. Não posso deixar de mencionar seus nomes: Teresa Simão Saraiva, João Saraiva Leão (*in memoriam*), Israelina Maria Simão Saraiva, Maria Parente Araújo (minha dívida com ela é enorme), Safira de Sousa Queiroz.

Por fim, sou grato a Elizangela Maria de Sousa Queiroz, esposa, amiga e companheira. Ela foi, desde o começo, a grande responsável por fazer de mim um homem das Letras, além de uma pessoa melhor e mais feliz.

Verdadeiramente, a minha observação é um problema,
e, como o de Hamlet, trata da vida e da morte.

Machado de Assis

RESUMO

Este trabalho propõe-se a investigar a presença do *Hamlet* (1600-01), de William Shakespeare (1564-1616), em alguns textos de Machado de Assis (1839-1908). Procuramos compreender como o escritor brasileiro (des)leu a peça do dramaturgo inglês e a usou em sua criação individual. Intentamos expor a pertinência da leitura de *Hamlet* feita por Machado para a construção de alguns de seus textos, a saber, a Dedicatória e o prefácio “Ao leitor”, de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), os contos “*To be or not to be*” (1876) e “A cartomante” (1896) e a crônica “A cena do cemitério” (1894). Traçamos o percurso da obra shakespeariana – principalmente *Hamlet* – através da sua recepção elisabetana, neoclassicista e romântica. Sob o influxo do Romantismo, Shakespeare ficou conhecido no nosso país. Machado de Assis foi leitor das obras do dramaturgo inglês e expectador de apresentações teatrais de peças shakespearianas. Conforme sua literatura e crítica literária revelam, o escritor carioca foi entusiasta das criações de Shakespeare. Acreditamos que poemas, contos, romances e peças nasceram como uma resposta a poemas, contos, romances e peças anteriores, e essa resposta dependeu de atos de leitura e interpretação por escritores posteriores. Defendemos a tese de que a escritura de Machado de Assis é resposta à leitura de Shakespeare, destacadamente a peça *Hamlet*. Procuramos demonstrar que Machado de Assis apropria-se da obra shakespeariana, com a convicção de que o romancista brasileiro deslê a obra de seu precursor, Shakespeare, em sua própria escrita. Utilizamos o conceito de desleitura segundo Harold Bloom (1991), ou seja, como apropriação de uma obra anterior por meio de uma correção criativa, ou uma interpretação distorcida. Analisaremos os textos machadianos acima listados, em que Shakespeare mostra-se evidente, e os compararemos ao *Hamlet* do autor inglês, partindo da ideia de que esses textos não existiriam se Machado de Assis não tivesse lido a obra shakespeariana.

Palavras-chave: Leitura. Escrita. Desleitura. Estilo. Interpretação.

ABSTRACT

This study aims to investigate the presence of *Hamlet* (1600-1) by William Shakespeare (1564-1616) in some of Machado de Assis's (1839-1908) texts. We seek to understand how the Brazilian writer (mis)read the English playwright's play and how he used it in his individual creation. We intend to expose the relevance of Machado de Assis's reading of Shakespeare's *Hamlet* for the construction of some of his texts, namely the Dedication and the preface to *The Posthumous Memories of Bras Cubas* (1881), the short stories "To be or not to be" (1876) and "The fortune-teller" (1896) and the chronicle "The graveyard scene" (1894). We drew an overview of Shakespeare's work – especially *Hamlet* – through Elizabethan, neoclassical and Romantic receiving. Under the influence of Romanticism, Shakespeare became known in Brazil. Machado de Assis was a reader of the English playwright's work and a spectator of theatrical presentations of Shakespeare's plays. According to his literature and his literary criticism, Machado de Assis was an enthusiast of Shakespeare's creations. We believe that poems, stories, novels, and plays come into being as a response to prior poems, stories, novels and plays and that this response depends upon acts of reading and interpretations by the later writers. So, we defend the thesis that Machado de Assis's writing is a response to reading Shakespeare, *Hamlet* prominently. We seek to show that Machado de Assis appropriates Shakespeare's work. We accept that the Brazilian novelist misreads the work of his precursor, Shakespeare, in his own writing. We understand misreading according to Harold Bloom's (1991) concept, *e. g.* an appropriation of an earlier work with a creative correction, or a misinterpretation. For this, we will examine Machado's texts listed above, in which Shakespeare is clearly shown, and will compare them with English author's *Hamlet*. These texts would not exist if Machado de Assis had not read Shakespeare's work.

Keywords: Reading. Writing. Misreading. Style. Interpretation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – O leitor Machado de Assis.	10
Figura 2 – <i>Hamlet</i> , frontispício do Primeiro Quarto, 1603.	29
Figura 3 – <i>Hamlet</i> , frontispício do Segundo Quarto, 1604.	30
Figura 4 – Frontispício do Primeiro Fólio, 1623.	31
Figura 5 – <i>Globe Theatre</i> em detalhe da obra de Cornelius Visscher, 1616.	32
Figura 6 – Atual <i>Globe Theatre</i> , em Londres.	33
Figura 7 – Vista do interior do atual <i>Globe Theatre</i> , em Londres.	35
Figura 8 – Palco do atual <i>Globe Theatre</i> , em Londres.	36
Figura 9 – Estrutura dos teatros elisabetanos.	38
Figura 10 – Detalhe da obra <i>Eliza triumphans</i> , atribuído a Robert Peake, 1601	40
Figura 11 – O ator João Caetano	78
Figura 12 – Ernesto Rossi.	81
Figura 13 – Anúncio de <i>Hamleto</i> , Companhia Dramática Italiana Ernesto Rossi	82
Figura 14 – Os Hamlets de Ernesto Rossi e Tommaso Salvini	85
Figura 15 – Tommaso Salvini como Otelo.	88
Figura 16 – <i>A Dama do Livro</i> , de Roberto Fontana, 1882	105
Figura 17 – Citação da peça <i>Como gostais</i> , usada como epígrafe na primeira versão de <i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i> , na <i>Revista Brasileira</i> , em 1880.	112
Figura 18 – Primeira edição, autografada, das <i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i> , de 1881	113
Figura 19 – Dedicatória da primeira edição das <i>Memórias Póstumas</i> , de 1881	117
Figura 20 – <i>São Mateus e o Anjo</i> , de Caravaggio, aproximadamente 1601.	127
Figura 21 – <i>A inspiração de São Mateus</i> , de Caravaggio, aproximadamente 1602.	127

SUMÁRIO

1. PROPOSTA DA PESQUISA.....	11
2. A TRAVESSIA DE HAMLET	14
2.1. Shakespeare em seu mundo.....	15
2.2. Shakespeare no mundo de Voltaire	41
2.3. Shakespeare no mundo de Goethe.....	53
3. SHAKESPEARE NA CABECEIRA DE MACHADO DE ASSIS	69
3.1. Shakespeare no Rio de Janeiro de Machado de Assis	69
3.2. Machado de Assis: leitor e expectador de Shakespeare	76
4. SHAKESPEARE NA ESCRIVANINHA DE MACHADO DE ASSIS.....	104
4.1. A Dedicatória e o prefácio “Ao leitor”, de <i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i>	112
4.2. “ <i>To be or not to be</i> ” e “A cartomante”	131
4.3. “A cena do cemitério”	144
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	151
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	154
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ELETRÔNICAS	164
ANEXOS	167
CRÉDITO DAS ILUSTRAÇÕES	184



Figura 1 – O leitor Machado de Assis.

1. PROPOSTA DA PESQUISA

Considerando a afirmação de Harold Bloom (2001b, p. 18) de que obras literárias nascem como resposta a obras literárias anteriores e que essa resposta depende de atos de leitura e interpretação pelos escritores posteriores – atos que se refletem nas novas obras –, entendemos que muito da produção literária de Machado de Assis (1839-1908) é resposta à leitura de Shakespeare (1564-1616), destacadamente a peça *Hamlet* (1600-01).

Procuramos demonstrar que Machado de Assis, como poeta forte, apropria-se da obra shakespeariana. Acreditamos que o romancista carioca (des)lê, em sua escrita, a obra de seu precursor Shakespeare. Para isso, este trabalho propõe-se a investigar a presença do *Hamlet* na obra de Machado de Assis, para compreender como o escritor brasileiro (des)lê a peça do dramaturgo inglês e a usa em sua criação individual. Intentamos expor a pertinência da leitura dessa tragédia de Shakespeare feita por Machado para a construção de alguns de seus textos, a saber, a Dedicatória e o prefácio “Ao leitor”, de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), os contos “*To be or not to be*” (1876) e “A cartomante” (1896) e a crônica “A cena do cemitério” (1894). Esses textos existiriam se Machado de Assis não tivesse lido essa obra shakespeariana? Perguntamo-nos. Escritor de gênio, o autor de *Brás Cubas* soube ler com proficiência o trabalho do poeta inglês. O estudo da relação entre esses dois gigantes da literatura é importante para a compreensão de alguns aspectos da escrita machadiana, a qual capta a realidade mais impenetrável que se fundamenta no imaginário e constitui-se por intervenções do cotidiano da história individual e social do autor.

No primeiro capítulo, “A travessia de *Hamlet*”, traçamos um percurso da obra shakespeariana através de sua recepção elisabetana, neoclássica e romântica. Para tanto, trabalhamos com categorias como “comunidade discursiva” e “condições de enunciação”, desenvolvidas por Dominique Maingueneau em *O contexto da obra literária* (2001). Além disso, aspectos como as companhias teatrais, o local de apresentação e o público das peças são considerados a partir de pesquisa em obras de diferentes autores que se debruçaram sobre essas questões, destacadamente Claude Mourthé, com *Shakespeare* (2007), e Park Honan, com *Shakespeare: uma vida* (2001).

No mesmo capítulo, abordamos as diferentes perspectivas de recepção do teatro de Shakespeare na França neoclássica e na Alemanha romântica. Baseando-nos, principalmente, nos escritos de François Marie Arouet, o Voltaire (1694-1778), de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e do crítico Pedro Sússekind, com *Shakespeare: o gênio original* (2008), buscamos delinear alguns aspectos que contribuíram para que Shakespeare

fosse criticado no Neoclassicismo e colocado como exemplo de gênio original no Romantismo. Para isso, investigamos como a poética dominante e o trabalho dos profissionais literários (escritores, críticos e tradutores) contribuíram para a mudança de perspectiva sobre o teatro do poeta inglês. André Lefevere, em seu *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária* (2007), fornece-nos subsídios para melhor compreendermos as mudanças dessas perspectivas.

No segundo capítulo, “Shakespeare na cabeceira de Machado de Assis”, estudamos a presença da obra shakespeariana no Rio de Janeiro da época. Sob o influxo do espírito romântico, Shakespeare ficou conhecido no nosso país. Isso foi causado, principalmente, pela circulação de obras de escritores ingleses no Brasil, ocasionada não somente por questões literárias, mas também por motivos econômicos e políticos. Compreendemos que as peças do Bardo tornaram-se importantes para a comunidade leitora atenta às mudanças efetuadas pelo Romantismo. Não havia como fugir da leitura dessas obras, visto que elas traziam o melhor retrato do homem romântico. As intertextualidades entre a produção do dramaturgo inglês e a de Gonçalves Dias e Álvares de Azevedo, por exemplo, ilustram a fecunda presença de Shakespeare em terras brasileiras, de quem Machado de Assis foi leitor entusiasta das obras.

As apresentações teatrais shakespearianas são importantes para compreendermos a recepção do poeta de Stratford na capital do Império. No final do século XIX, companhias italianas trouxeram ao Brasil peças do repertório de Shakespeare livres de marcas neoclássicas. Ernesto Rossi e Tommaso Salvini, atores trágicos, apresentaram ao público do Rio de Janeiro – no qual estava Machado de Assis – representações importantes para o conhecimento do teatro shakespeariano. As representações foram comentadas nos periódicos, inclusive por Machado. Esse fatores, além da leitura particular das peças do Bardo, propiciaram maior conhecimento da obra shakespeariana para o escritor carioca.

No segundo capítulo, o quadro teórico se pauta na bibliografia das questões pertinentes ao tema proposto, por exemplo: a) assuntos relativos à recepção e às leituras feitas por Machado de Assis da obra shakespeariana; b) comentários de Machado de Assis sobre Shakespeare e seu teatro e c) conceituação de desleitura. Entre as obras que tratam da recepção e da leitura de Shakespeare por Machado de Assis, serão considerados, principalmente, os seguintes trabalhos: *Shakespeare no Brasil* (1961) e *Machado de Assis: influências inglesas* (1976), de Eugênio Gomes; “A biblioteca de Machado e Assis” e “Quarenta anos depois”, de Jean-Michel Massa (2001); “Revendo a biblioteca de Machado de Assis”, de Glória Vianna (2001); *Aspectos da presença de Shakespeare no Rio de Janeiro*

(1839-1908): repercussões na crônica de Machado de Assis, de Silvia Mussi da Silva Claro (1981); e “Machado de Assis e o teatro de seu tempo” (2008), de João Roberto Farias. No tocante à teoria relativa à leitura e à desleitura, seguimos Vincent Jouve, com o seu *A leitura* (2002), e Harold Bloom, com *A angústia da influência* (1991) e *O cânone ocidental* (2001), entre outros autores.

No último capítulo de nossa dissertação, “Shakespeare na escrivania de Machado de Assis”, analisamos os textos machadianos supracitados, contrapondo-os ao *Hamlet* isabelino. Fizemos um exercício de interpretação dos textos do autor carioca, ou seja, adentramos na região das hipóteses, buscando compreender a desleitura de *Hamlet* nos escritos de Machado. Nós nos apoiamos em estudos de outros pesquisadores, como Marta de Senna (1998; 2008) e Célia Martha de Vasconcellos (1998), para abalizarmos a presença do Príncipe da Dinamarca nos principais escritos de Machado de Assis. No que tange às estratégias de reescrita, detemo-nos na temática da morte, no uso das citações e no emprego da paródia e da paráfrase. Entre outras referências teóricas, fundamentamo-nos em *Machado de Assis* (2005), de Augusto Meyer; *O trabalho da citação* (1996), de Antoine Compagnon, e *Paródia, paráfrase & cia* (2004), de Afonso Romano de Sant’Anna.

Desejamos que nossa pesquisa contribua para o melhor entendimento da obra machadiana, vista aqui como resultado de leituras de seu autor. De maneira alguma buscamos, nesta dissertação, tecer considerações de valor entre os dois escritores, julgando quem seria superior. Ao contrário, intentamos corroborar a afirmação de Machado de Assis de “que com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum.” (2004, p. 809) Machado seguiu com competência sua teoria e produziu uma obra que se impõe hoje à literatura mundial.

2. A TRAVESSIA DE *HAMLET*

Quando Machado de Assis nasceu em 1839, a obra de Shakespeare já era presente no Brasil. O levantamento feito por Silvia Mussi da Silva Claro (1981) das obras do dramaturgo inglês editadas até 1908 e existentes nas bibliotecas frequentadas pelo escritor carioca confirma isso. A Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, o Real Gabinete Português de Leitura e a Biblioteca Fluminense possuíam, já na época, exemplares em inglês, francês e português da obra – completa ou esparsa – de William Shakespeare.

Além dessas instituições mencionadas acima, outra coleção de livros merece relevância: a biblioteca de Machado de Assis. Se considerarmos a biblioteca particular de um escritor como sendo indicativa de seus gostos e interesses, a de Machado de Assis revela a importância de Shakespeare para ele. Esse acervo foi, de forma pioneira, pesquisado e organizado pelo professor e pesquisador Jean-Michel Massa em 1961, sendo essa pesquisa reelaborada quarenta anos depois. Glória Vianna, por ocasião de sua tese de doutorado, refez o inventário dos livros. Tanto os trabalhos de Jean-Michel Massa quanto o artigo de Glória Vianna que apresenta as primeiras conclusões de sua pesquisa foram organizados por José Luís Jobim e publicados em 2001. Glória Vianna confirma a presença da obra de Shakespeare – tanto em francês quanto em inglês – entre os livros pessoais do autor brasileiro. Conforme nos informa Silvia Mussi da Silva Claro (1981, p. 230), o fato de o criador de *Dom Casmurro* possuir esses exemplares pode sugerir que “durante um período de sua vida [ele] tenha lido a obra original em inglês em confronto com a francesa, desde que dominava essa língua com perfeição.”

Além de existir esses exemplares impressos das peças de Shakespeare, houve representações delas no Rio de Janeiro durante a vida de Machado de Assis, isto é, entre os anos 1839 e 1908. Ele tanto assistiu a apresentações baseadas em adaptações classicistas como a performances mais próximas do texto shakespeariano. Machado não viu João Caetano, ator e encenador brasileiro, interpretar Hamlet, mas realizou o desejo de assistir a uma representação do Príncipe da Dinamarca quando da vinda de Ernesto Rossi ao Rio de Janeiro. Em carta a Salvador de Mendonça, Machado (2008, p. 525) afirma:

Não te falo de Hamlet, de Otelo, de Cid, de todos esses tipos que a posteridade consagrou, e que o Rossi tem reproduzido diante do nosso público, fervente de entusiasmo. Um deles, o Hamlet, nunca o tinha visto pelo nosso ilustre João Caetano. A representação dessa obra a meu ver (perdoe-me Vilemain), a mais profunda de Shakespeare, afigurou-se-me sempre um sonho difícil de realizar. Difícil era, mas não impossível. Vem realizar-mo o mesmo ator que sabe traduzir a

paixão de Romeu, os furores de Otelo, as angústias do Cid, os remorsos do Macbeth, que conhece enfim toda a escala da alma humana. O que ele foi naquele tipo eterno de irresolução e de dúvida, melhor do que eu poderia dizer, já outros e competentes disseram nos jornais. Para mim era antes quase uma quimera, hoje é uma indelével recordação.

Quando Machado de Assis escreveu o trecho acima em 1871, a peça *Hamlet* já tinha aproximadamente 270 anos. Desde sua criação, por volta de 1600-01 até a apresentação de Rossi ou a leitura particular da peça por Machado, a obra teve, *grosso modo*, três grandes recepções: a da plateia elisabetana, a do público neoclassicista e a da geração romântica. Visto trabalharmos as relações intertextuais dessa peça com alguns escritos de Machado, explanaremos esses contextos literários a fim de percebermos alguns diferentes olhares sobre o *Hamlet* shakespeariano.

Sabemos que Machado de Assis possuía predileção por essa obra de Shakespeare, considerando-a, como expresso no trecho acima, a mais profunda entre as peças do Bardo. Conhecemos diversas citações do dramaturgo inglês feitas pelo escritor carioca, tanto em seus romances e contos, como em suas crônicas. Ainda que consideremos a admiração de Machado de Assis pela obra shakespeariana algo individual, tal escolha não apresenta apenas aspectos privados, mas também públicos. Isso porque todo escritor se inscreve em uma tradição cultural que influencia os critérios de suas escolhas feitas, ou, nas palavras de Dominique Maingueneau (2001, p. 27), “o escritor alimenta sua obra com o caráter radicalmente problemático de sua própria pertinência ao campo literário e à sociedade.”

Nosso objetivo neste capítulo é apresentar alguns aspectos históricos e literários do percurso do *Hamlet* de Shakespeare e do papel dessa peça no contexto literário da época elisabetana, neoclassicista e romântica. Posteriormente, no próximo capítulo, é nossa intenção verificar a pertinência literária de *Hamlet* para a época machadiana e buscar inferir sua importância para a criação da obra de Machado como a conhecemos.

2.1. Shakespeare em seu mundo.

Concordamos com Dominique Maingueneau (2001, p. 22) quando afirma que “o que é impropriamente chamado de ‘conteúdo’ de uma obra é atravessado na realidade pelo retorno às suas condições de enunciação”. Essas condições suscitam problemáticas sobre a relação obra e local de surgimento, que são mais bem compreendidas se assumirmos o

pressuposto de que o contexto de uma obra literária não é algo exterior a essa obra, “mas que o texto é a própria gestão de seu contexto” (MAINGUENEAU, 2001, p. 23).

Assim, não é possível produzir uma peça elisabetana sem se colocar como um “poeta” (ainda não existia naquele tempo a palavra dramaturgo para conceituar os escritores do teatro), sem se definir com relação às representações e aos comportamentos associados a essa condição. A criação de *Hamlet* está intimamente imbricada nas situações de produção do teatro elisabetano, que compreende três principais aspectos: as companhias teatrais, os locais de apresentação e o público das peças. Shakespeare escreveu a tragédia do Príncipe da Dinamarca para uma companhia teatral que comumente se apresentava em um teatro próprio e visava ao agrado de um público heterogêneo.

Para Dominique Maingueneau (2001), no campo da análise propriamente textual, as formações discursivas surgem a partir do funcionamento dos grupos de produtores e gerentes que as fazem viver e vivem delas. Esse é o cerne do que o linguista francês considera como teoria da “comunidade discursiva”. Assim, os modos de vida e os ritos dessas comunidades restritas que disputam um mesmo território institucional despertam o interesse do estudioso, pois é nessa zona que se travam realmente as relações entre o escritor e a sociedade, o escritor e sua obra, a obra e a sociedade.

A obra literária não surge “na” sociedade captada como um todo, mas através das tensões do campo propriamente literário. A obra só se constitui implicando os ritos, as normas, as relações de força das instituições literárias. Ela só pode dizer algo do mundo inscrevendo o funcionamento do lugar que a tornou possível, colocando em jogo, em sua enunciação, os problemas colocados pela inscrição social de sua própria enunciação. (MAINGUENEAU, 2001, p. 30)

Os textos reconhecidos como literários só se realizam com regras específicas que dizem respeito ao caráter institucional da literatura, como os comportamentos relacionados à condição do escritor, ao escritor e à sociedade e ao escritor e à sua obra. A criação artística se concretiza implicando as relações de força das instituições literárias. Ela diz algo sobre o mundo a partir do funcionamento do lugar que a tornou possível.

Essas relações no campo literário contribuíram para que, no caso específico do *Hamlet* shakespeariano, a peça – ou mesmo o teatro de Shakespeare – fosse desprezada no Neoclassicismo e praticamente endeusada no período romântico. Abordaremos mais adiante essas duas recepções da obra do poeta inglês. No momento, interessa-nos conhecer melhor as companhias teatrais elisabetanas, pois são por elas e nelas que o teatro acontece.

As trupes teatrais, segundo informações de Park Honan (2001, p. 145), eram grupos de oito a doze atores principais, ou membros participantes, que possuíam investimento na companhia e trabalhavam para que ela obtivesse sucesso. Economicamente, essas trupes sobreviviam precariamente, visto que, frequentemente, os teatros eram fechados por causa da peste, do inverno ou da pressão puritana. Porém, o objetivo das companhias era fazer do divertimento teatral um investimento financeiro. Esses grupos tanto pagavam as contas como contratavam outros atores se fossem necessários, que recebiam como salário entre cinco e dez xelins. Sobre isso discorre Claude Mourthé (2007, p. 68):

Se excetuarmos os atores reunidos pontualmente para representar uma peça, os membros permanentes de uma trupe, como aquela a que pertencia Shakespeare, reúnem-se em uma sociedade, não anônima, mas artística, uma espécie de cooperativa. Esses membros permanentes investem capitais e pagam despesas: cachês de outros atores, gastos com cenários e acessórios, bem como quantias pagas aos autores, fazendo de seus textos a propriedade da trupe. Não há *copyright* nem direitos autorais: os manuscritos não são muito bem pagos, geralmente abaixo de 10 libras, enquanto os atores se outorgam cachês confortáveis.

Para que pudessem existir, essas companhias precisavam oficialmente do patrocínio de um nobre. No entanto “um patrono não tinha nenhuma responsabilidade legal direta pelos homens que usavam seu emblema e as suas cores, mas ganhava prestígio através de seus atores – principalmente se eles se apresentavam na corte – e poderia influenciá-los”. (HONAN, 2001, p. 146) O patrocínio oferecido não envolvia necessariamente auxílio financeiro. Um ator deveria, por lei, pertencer a uma companhia; caso contrário, seria sujeito às mesmas penas infligidas aos embusteiros, vagabundos e mendigos pertinazes. A própria rainha Elisabete possuía sua companhia, a *Queen’s Men* (Homens da Rainha).

Mulheres eram interditas de atuar. Para papéis femininos, empregavam-se jovens atores cuja voz ainda não havia mudado. Devido, entre outros motivos, ao número reduzido e fugaz desses artistas, Shakespeare utilizou muito o recurso de personagens donzelas que se disfarçavam de moços. Isso gerava um efeito cênico interessante, pois havia no palco um rapaz fingindo que era uma moça fingindo que era um rapaz. Imaginamos o talento excepcional desses jovens da companhia de Shakespeare para representarem a vasta galeria dos papéis femininos shakespearianos.

Na época da primeira apresentação de *Hamlet*, por volta de 1600-01, Shakespeare já fazia parte, como sócio e dramaturgo – e por vezes ator –, de uma companhia teatral promissora criada no verão de 1594: os *Lord Chamberlain Men’s* (Os homens do Lorde Camerlengo). A trupe formou-se após um período de peste, intermitente no período Tudor e

Stuart. Quando desses surtos, os teatros eram fechados, e as diversas companhias tornavam-se itinerantes. Muitas vezes, não somente nos períodos de praga, as trupes se desfaziam e/ou se reestruturavam, e os atores transitavam entre elas.

A história de Shakespeare é intimamente ligada aos *Lord Chamberlain Men's*, e sua produção artística submete-se à necessidade da trupe teatral por novas peças. Com o tempo, a companhia tornou-se a melhor e a mais rica de todas as companhias de atores, existindo continuamente durante mais de 48 anos até o início da Guerra Civil – a disputa entre Carlos I e o Parlamento no século XVII – e o fechamento de todos os teatros em 1642. Os *Lord Chamberlain Men's* já haviam apresentado peças de Shakespeare desde o ano de fundação, conforme nos apresenta G. B. Harrison (s.d., p. 79-81):

A Companhia do Lord Chamberlain representou *The Comedy of Errors* [A comédia dos erros] no Natal de 1594, como parte dos festejos em Gray's Inn. Um dos seus primeiros sucessos foi *Romeo and Juliet* [Romeu e Julieta], que se conformava perfeitamente com a predileção do momento por sonetos e poesia amorosa. Logo depois escreveu Shakespeare *A Midsummer Night's Dream* [Sonho de uma noite de verão], aparentemente para uma representação especial num casamento, e por volta de 1595 continuou a história das perturbações políticas do século XV, mostrando como a sua origem estava na deposição ilegal de Ricardo II por seu primo Bolingbroke, que mais tarde o matou, provocando a maldição que pesava sobre a Casa de Lancaster – o tema das peças sobre as Guerras das Rosas. *King John* [Rei João] e *The Merchant of Venice* [O mercador de Veneza] foram escritas provavelmente em 1596.

Em tempos promissores, uma companhia apresentava-se praticamente todos os dias, excetuando-se domingos e dias quaresmais. A cada dia da semana, era representada uma peça diferente, ainda que as de maior sucesso fossem exibidas novamente na semana ulterior. Por isso, frequentemente as trupes estavam submetidas a um apertado sistema de repertórios. Honan (2001) cita como exemplo disso os *Admiral's Servants* (Homens do Almirante), que “normalmente punham em cena quinze títulos diferentes no decorrer de 27 dias de apresentação” (p. 148). Daí supõe-se a necessidade de haver novas peças e antigas encenações com novas roupagens.

Uma companhia precisava de quinze ou vinte peças por ano, o que impunha uma enorme demanda sobre os escritores e sobre todo o cabedal de histórias e enredos disponíveis na história e na literatura. Peças inovadoras e estimulantes ajudavam a encher as galerias – para desespero dos adversários do teatro.

[...]

A procura era tremenda por escritores competentes como, por exemplo, os Gênios Universitários (*University Wits*), entre os quais incluíam-se [sic] homens como Nasche, Greene, Peele, Lodge e Thomas Watson. Num patamar acima deles todos, social e artisticamente, encontrava-se o jovem John Lyly, que, desde que escrevera *Euphues*, vinha abastecendo os meninos da Paul's School com as melhores

comédias inglesas que os londrinos já tinham visto até então. (HONAN, 2001, p. 150-151)

University Wits eram universitários conhecedores dos clássicos que se serviam das mais variadas fontes para criarem seus poemas, peças e romances. O fascínio pelo idioma os levou, muitas vezes, ao preciosismo. Eruditos, muitos criam ser a dramaturgia um ramo de atividades exclusivo de universitários, embora paradoxalmente considerassem a escrita de peças teatrais um exercício menor. Thomas Nasche (1567-1601), Robert Greene (1558-1592), George Peele (1558?-1597?), Thomas Lodge (1558?-1625) e Thomas Watson (1557?-1625) eram diplomados por Oxford e Cambridge. Juntos, eram profícuos na produção de peças que rendiam boa bilheteria para as trupes que as encenavam.

Creemos que todos esses dramaturgos contribuíram para o crescimento do teatro inglês, mas evidentemente alguns se sobressaíram. Entre eles, mencionamos Greene, Peele e Lyly, que colaboraram para o desenvolvimento da dramaturgia na Inglaterra. Apresentamos a seguir, *grosso modo*, alguns aspectos da escrita de alguns desses autores a partir do que nos informa, majoritariamente, Park Honan (2001).

Greene, disciplinado como escritor, construiu romances em prosa de qualidade, apesar de seu estilo flexível, prolixo e incisivo. Suas personagens femininas são, comumente, verossímeis, mesmo em papéis estreitos. Ele mistura magia, realeza, efeitos pastorais e rivalidade amorosa com *pathos* e humor em um ritmo acelerado. Há estudiosos que atribuem a Robert Greene ou a George Peele trechos da *Primeira Parte de Henrique VI*. Para Harold Bloom (2000, p. 73), crítico norte-americano com grande experiência na pesquisa e no ensino da obra shakespeariana, tal hipótese não é convincente, ainda que ele compartilhe da ideia de que essa peça não foi escrita somente por Shakespeare.

George Peele realizou algumas experiências estruturais nas peças, provavelmente devido a sua experiência de autor de espetáculos populares festivos. Sua *Old Wives Tale* (Conto das velhas esposas), publicada em 1595, tem um enredo complexo, e algumas de suas personagens observam e comentam a ação que se passa no tablado. Sobre Peele, Henri Fluchère (1965 apud MOURTHÉ, 2007, p. 48) observa:

Um verdadeiro poeta cujos méritos melodiosos todos reconhecem. Ele escreve para suas peças canções requintadas cuja magia verbal não se esquece. Seus versos, de ritmos maleáveis e imagens elegantes, está [sic] a serviço dos mitos clássicos, dos esplendores bíblicos, da história exótica romanceada, do drama histórico nacional ou da pastoral feérica. Nenhuma dessas peças é indiferente.

John Lyly¹ (1553?-1606) deu maleabilidade ao drama, um senso de suas possibilidades ilimitadas. Utilizando-se de Ovídio e Plutarco e enfatizando a elegância de estilo, suas peças sugeriram a Shakespeare mais possibilidades dramáticas para suas comédias românticas do que as obras de qualquer outro autor de comédias. John Gassner (2007, p. 227), porém, diz que nem sempre essa influência trouxe bons resultados em relação às sugestões e ao estilo. Muitos consideram o estilo de Lyly pura afetação, cujas frases são pomposas em demasia. Henri Fluchère (1965 apud MOURTHÉ, 2007, p.47), no entanto, tece-lhe um elogio:

Essa retórica decorativa, com estruturas verbais artisticamente equilibradas (antíteses, repetições, comparações, assonâncias, cadências, rimas), é enriquecida por tropos pomposos tirados dos domínios mais convencionais (mitologia, heráldica, bestiários, lapidários, herbários, alquimia, etc.) e oferece assim ao estilo dramático um prestígio até então desconhecido. Lilly presta ao teatro o maravilhoso serviço de criar um milagre verbal de seduções eficazes, como o fez depois Giraudoux ao escrever para Jouvet. Com ele, a poesia instala-se nos palcos, de onde não mais sairá.

Ao se discutir o teatro elisabetano, um nome inesquecível é o de Christopher Marlowe (1564-1593). Quando o futuro autor de *Otelo* chegou a Londres, por volta de 1588, Marlowe já era destaque entre os dramaturgos. A peça *Tamerlão* estava em cartaz, à qual se seguiriam, nos anos seguintes, *Dr. Fausto*, *O judeu de Malta* e *Eduardo II*. Consideram que Shakespeare prestou-lhe homenagem póstuma ao referir-se a ele no pastor morto da peça *Como Gostais*, quando a personagem Febe diz um verso de *Hero e Leandro*, um dos mais elogiados poemas de Marlowe: “*Dead shepherd, now I find thy saw of might, / ‘Who ever lov’d that lov’d not at first sight?’*” (III, v, 83-83).² Ele foi uma das maiores influências do Bardo de Stratford. Harold Bloom (2000, p. 99-100) discorre assim sobre Shakespeare e Marlowe:

Não sabemos ao certo, mas seria viável a conjectura de que os dramaturgos rivais, conscientemente, trocavam influências e sugestões. Relatos de encontros entre Marlowe e Shakespeare não sobreviveram, mas os dois devem ter se encontrado com frequência, dividindo a liderança dos palcos londrinos, até o assassinato de Marlowe, a mando do governo, no início de 1593. A personalidade de Marlowe deve ter assustado Shakespeare, assim como Ricardo III assusta o público; Shakespeare não era violento, ao passo que Marlowe era agressivo e brigão, agente de espionagem, uma espécie de mal elemento que nos faz lembrar Villon e Rimbaud, longe de serem pilares da sociedade. Inclino-me a interpretar o Ricardo III de Shakespeare como uma paródia de Barrabás, o judeu de Malta, conforme Aarão, o Mouro, portanto, i.e., mais um passo na direção do brilhante retrato de Marlowe (há

¹ Há variação da escrita do nome do poeta: Lyly ou Lilly.

² Falecido pastor, agora compreendo o sentido de tua sentença: “Quem nunca amou que não amasse à primeira vista?” (Tradução livre nossa.)

Daqui em diante, todas as traduções em que não constar o nome do tradutor são de nossa autoria.

muito então falecido) como Edmundo, em *Rei Lear*. É possível que Marlowe fosse dado à paródia mordaz, se é que podemos confiar no depoimento extraído de Thomas Kid sob tortura (perpetrada por agentes do governo).

Park Honan (2001, p. 167) também se refere à influência de Marlowe sobre Shakespeare, cujo trecho, por ser deveras interessante, reproduzimos abaixo:

E Shakespeare aprendeu muito com um poeta que apontou o caminho de novas técnicas psicológicas para a dramaturgia. Isolando um Guise, um Fausto ou um Barrabás e “deixando-o falar à revelia” de seus interlocutores, Marlowe mostrou a outros poetas como levar ao palco uma psique aberrante e fascinante, expor seus sofrimentos e fazê-la imprimir o seu tom a um drama. Shakespeare parece valer-se desses métodos para compor Tito, Henrique VI e Ricardo de Gloucester e desenvolvê-los mais tarde em personagens egocêntricos como Hamlet, Coriolano e Timão.

Uma dessas técnicas para a construção da personagem refere-se ao uso da linguagem. Entre 1587 e 1593, as peças de Marlowe apresentavam qualidade superior às de então. Suas tragédias de ambição e paixão instigavam o público a partir do uso vigoroso do verso branco – já comum à época, mas não tão pujante e cadenciado quanto em Marlowe. A linguagem da personagem Tamerlão, da peça de mesmo nome, mostra-se tão magnificente que salva a peça do fracasso, apesar das inconsistências técnicas dela. Seu Barrabás, de *O Judeu de Malta*, é uma figura que alcança grandezas, em alguns momentos, por meio, destacadamente, da poesia em seus versos flexíveis. Em *Eduardo II*, Marlowe sublima as formas populares elisabetanas. Seu verso aqui liberta-se de extravagâncias e aproxima-se tanto da fala cotidiana quanto o verso branco pode permitir. Shakespeare deve muito do uso de seu verso branco dramático a Marlowe, “que a partir de experiências prévias o transformou na chamada *mighty line* – a ‘linha poderosa’, na expressão de Ben Jonson –, aquela a qual Shakespeare acrescentaria os desenvolvimentos de seu verso flexível, musical” (VILLA, 2006, p. 11).

Marlowe conduz a poesia a lugar de relevância no teatro elisabetano e constrói personalidades poderosas, cujas lidas revelam-se em cenas impressionantes. Ele iniciou o processo de transformação do teatro isabelino em teatro do indivíduo e converteu o tipo de tragédia daquele tempo em drama da vontade do homem. Se a construção de um palco do humano só é alcançada com Shakespeare, isso só é possível devido às conquistas de Marlowe. Sobre isso, Harold Bloom (2000, p. 113-114) faz uma importante declaração:

Marlowe criou tudo que é crucial à arte de Shakespeare, exceto a representação do humano, algo que lhe estava além do interesse e da genialidade. Tamerlão e Barrabás são caricaturas notáveis, capazes de entoar hipérbolos extraordinárias. As

hipérboles de Marlowe podem, até certo ponto, ser distinguidas entre si, mas não há, nem pode haver, qualquer distinção entre os personagens por ele criados. Barrabás muito me entusiasma, mas o que me diverte são as suas atitudes surpreendentes, não a personalidade mal traçada. Sob o peso de Marlowe, Shakespeare, gradualmente, emergiu, até conseguir autêntica representação da personalidade humana.

A análise comparativa entre peças de Marlowe e Shakespeare revela o crescimento do poeta de Stratford em relação ao criador de *Dido, rainha de Cartago*. Na *Primeira Parte de Henrique VI*, observa-se a retórica e o estilo de Marlowe. Ainda que apropriados com verve e coragem, percebe-se muito de dependência à maneira de Marlowe presente em *Tamerlão* e *O judeu de Malta*.

Para Harold Bloom (2000, p. 84), o que conhecemos como “personagem shakespeariano” inicia-se com Faulconbridge, que, em *Rei João*, fala uma linguagem inteiramente individualizada, possui heroísmo e intensidade e expõe uma psique. Nesta peça, Shakespeare luta contra a influência de Marlowe, alcançando êxito quando o Bastardo de Ricardo Coração de Leão fala. Isto é, há um grande conteúdo marloviano em *Rei João* e algo sutil e memorável vindo de Shakespeare. “Com Faulconbridge, tem início o mundo do próprio Shakespeare, e tal originalidade, por mais difícil que seja identificá-la, tornou-se norma de representação de personagens fictícios.” (BLOOM, 2000, p. 85)

Em *Ricardo III*, Marlowe exerce ainda certo domínio na escrita de Shakespeare. No entanto, ao parodiar Barrabás, de *O judeu de Malta*, com o seu Ricardo, o poeta de Stratford descortina certa libertação da influência de seu precursor, Marlowe. Quando escreve *Tito Andrônico*, Shakespeare rebela-se contra o autor de *Hero e Leandro*, criando uma paródia a Marlowe, cujas peças possuíam, segundo Gassner (2007, p. 222), “muita vileza, muita frustração e muita amargura”. Criando Aarão, Shakespeare reúne a força retórica de Tamerlão e a capacidade de Barrabás de formar cumplicidade com o público. Aarão torna-se um personagem marloviano mais impressionante que qualquer outro de Marlowe. Nesta peça, usando de paródia, Shakespeare liberta-se de seu precursor. Quando escreveu *Hamlet*, tempos depois, ele já havia superado seu predecessor. Ainda que *Tito Andrônico* seja uma obra de qualidade duvidosa, do ponto de vista de Bloom (2000, p. 123), que consideramos uma referência fundamental sobre a questão, foi de importância para que Shakespeare se diferenciasse de Marlowe.

Discorreremos, sumariamente, sobre como Shakespeare apropria-se de Marlowe e o supera na criação de suas personagens. Seguimos, nessa explanação, ideias presentes no texto *Shakespeare: a invenção do humano* (2000), de Harold Bloom, cuja leitura sugerimos caso se queira um maior aprofundamento nesse assunto.

Diferentemente dos dramaturgos elisabetanos supracitados, Shakespeare não provinha de um ambiente universitário. Era incomum alguém que não saísse de uma universidade escrever peças. Não se via com bons olhos tal atitude. Isso é percebido no panfleto escrito por Robert Greene em 1592. Apesar de o manifesto ser um violento insulto contra o Bardo, Greene dá a entender que Shakespeare já fazia sucesso na época.

Parte desse sucesso se deve a algo que os outros escritores não tinham: experiência como participante de uma companhia teatral. Tendo conhecimento das obras dos outros dramaturgos e sendo também um ator – algo inusitado naquele tempo – o Bardo pôde desenvolver seus primeiros textos. Sua experiência no palco evitou que cometesse erros grosseiros em suas primeiras criações. Como ator, ele conhecia meios de arranjar-se no estrado e efeitos rápidos para obter a atenção do público; como dramaturgo, repetiria estratégias e artifícios em suas peças para obter o aplauso dos espectadores.

Os dramaturgos estudavam as boas criações de seus rivais, daí a influência de Marlowe sobre Shakespeare. Um dado importante para compreendermos a produção dos textos dramáticos elisabetanos diz respeito à co-autoria das peças. Comumente os textos eram escritos a quatro mãos; para Shakespeare e seus companheiros, a escritura era uma realização coletiva. Apesar disso, o autor de *Macbeth* foi prolífero na criação de textos próprios. Comprovadamente, John Fletcher (1579-1625) contribuiu para a confecção de, pelo menos, duas peças de Shakespeare: *Henrique VIII* e *Os dois nobres parentes*.

Pensamos ser interessante tecer aqui alguns comentários sobre a autoria das peças de Shakespeare. Existem diversas teses que colocam em dúvida a legitimidade de Shakespeare na feitura das peças que trazem seu nome. Inúmeros são os candidatos, aproximadamente 50: Francis Bacon (1561-1626), barão de Verulam e visconde de Sr. Albans; William Stanley (1561-1642), sexto conde de Derby; Roger Manners (1576-1612), quinto conde de Rutland; Sir Walter Raleigh (1552-1618), explorador e poeta; Sir Edward Dyer (1543?-1607), poeta; Mary Sidney (1561-1621), condessa de Pembroke, irmã do poeta Philip Sidney (1554-1586); Elisabeth I (1533-1603), rainha da Inglaterra, entre outros. Atualmente, a candidatura mais defendida é a de Edward de Vere (1550-1604), décimo sétimo conde de Oxford. A discussão ganhou impulso com a exposição, nos EUA, em outubro passado, do longa-metragem *Anonymous*, dirigido pelo alemão Roland Emmerich e protagonizado por Rhys Ifans e Vanessa Redgrave. O filme questiona a autoria de William Shakespeare e o descreve como um ator bêbado e analfabeto, para isso contradiz vários fatos históricos. No Brasil, a estreia será ano que vem.

Todas as folhas de papel escritas sobre essas teorias não se sustentam diante da documentação existente sobre a vida profissional de Shakespeare e da companhia de que fazia parte. Bárbara Heliodora (2007, p. 7-8) escreve que

Em seu tempo [de Shakespeare], enquanto viveu, escreveu, trabalhou, ganhou dinheiro e até mesmo se aposentou em abastada respeitabilidade; ninguém jamais duvidou de que Shakespeare fosse ele mesmo, nem de que tivesse escrito sua obra. [...] em 1623, apenas sete anos após a morte do poeta, dois atores, seus antigos colegas de palco, fizeram publicar sua obra completa e pediram a amigos e conhecidos para escrever palavras introdutórias. Um desses, Ben Jonson, um dos homens mais sérios e eruditos de seu tempo [...], era não só amigo de Shakespeare como também seu crítico um tanto severo [...]. Será que um poeta com obra séria e considerável iria sujeitar-se a fazer elogio de um João-ninguém, testa-de-ferro de algum outro autor que precisasse manter-se no anonimato? Seja este Bacon, Essex, Southampton, Rutland ou não sei mais quem entre as dezenas de candidatos, a mais ridícula e patética verdade é que todos aqueles que “descobrem” o verdadeiro autor geralmente têm em comum apenas o pobre esnobismo de querer, como diz o brilhante Eric Patridge, que o autor seja nobre, jamais levando em conta o quanto de experiência e vida teatrais está envolvido na composição de uma obra tão vasta, toda ela escrita especificamente em função de um palco e, a partir de 1594, de um mesmo grupo de atores.

Heliodora (2007) chama a atenção para o fato de as peças terem sido criadas em função da necessidade da companhia teatral, para isso somente aquele que vivenciava a realidade dessa companhia a poderia ter escrito. No ano passado, James Shapiro, um dos grandes especialistas em Shakespeare tanto nos EUA quanto na Inglaterra, deu um xeque nos contestadores da autoria ao publicar *Contest Will: Who wrote Shakespeare?* O título faz trocadilho com a palavra inglesa para testamento (*will*) e o apelido de William. O livro aborda quando surgiu a contestação de autoria e por que isso aconteceu. Procura responder também a esta questão: se Shakespeare não é o autor, quem o é? Obviamente, a resposta condiz com a história: o dramaturgo de Stratford. Após essa digressão, continuamos nossas explicações.

O conhecimento do trabalho dos colegas de ofício – obtido também pela assistência das montagens das peças dos rivais – não seria bastante para a produção do teatro de Shakespeare. Suas leituras foram fundamentais, no sentido de não fornecerem apenas motes para peças, mas como fundamento de um intelecto criativo, capaz de fazer do antigo algo novo. Não são muitas as obras que podemos afirmar com certeza terem sido lidas pelo poeta inglês, porém não há dúvidas das seguintes: *Bíblia* (provavelmente *A Bíblia de Genebra*, de 1560); *Os contos de Cantuária*, *A lenda da boa mulher* e *A casa da fama*, de Geoffrey Chaucer (1343-1400); *Confessio amantis*, de Jonh Gower (1330-1408); *A união das duas nobres e ilustres famílias de Lencastre e Iorque*, de Edward Halle (1498-1547); *Crônicas da Inglaterra, Escócia e Irlanda*, de Raphael Holinshed (1529-1580); *O Palácio dos*

Prazeres, de William Painter (1540-1594); *Metamorfoses* e *Amores*, de Ovídio (43 a.C-17/18 d. C.); as *Vidas paralelas*, de Plutarco (46 a 126? d.C.); as comédias de Plauto (230 a.C. - 180 a.C) e Terêncio (184 a.C. - 160 a.C.) e as tragédias de Sêneca (4 a.C.-65 d.C.), especialmente *Tiestes*.

Mesmo que Shakespeare tenha tido contato com alguns desses textos no *grammar school* quando garoto, essas leituras feitas na idade adulta estão mobilizadas a serviço da criação dramaturgica. Sendo a leitura uma atividade comum inscrita na existência do poeta de Stratford, ela também se encontra em volta de sua obra, pois a faz surgir. Posteriormente, verificaremos como a leitura de Shakespeare por Machado de Assis circula tão de perto a criação machadiana que, em alguns momentos, torna-se tênue a fronteira entre o texto e o antetexto.

É Park Honan (2001, p. 155) ainda quem nos informa sobre os ritos de composição das peças de Shakespeare em seu volumoso *Shakespeare: uma vida*.

Longe de ser um gênio espontâneo, cuspiendo uma obra atrás da outra sem nem prestar atenção, Shakespeare obviamente punha esforço e esmero em seus textos; era um amigo da revisão, com uma preocupação de poeta com o estilo verbal. Em geral, lia onivoramente para escrever uma peça; apoiava-se na sua memória das fontes, se não também em apontamentos rabiscados num caderno de notas, escolhia materiais para recriar e produzia um texto teatral com relação ao qual com frequência tinha certas reconsiderações. Fez algumas revisões bastante substanciais. Inicialmente, um texto podia precisar apenas de alguns pequenos ajustes para a produção. Ao distribuir um texto entre seus colegas, ele poderia, no entanto, deixar algumas decisões importantes em aberto para se beneficiar dos conselhos do grupo durante os ensaios.

No trecho acima, temos traços reveladores do processo de escrita do autor. Eles revelam a maneira – particular em alguns pontos, comuns a dramaturgos em outros– como o escritor inglês se relacionava com as condições do teatro de sua época. O ato de rever os manuscritos das peças constituem um contato mais evidente entre a vida e a obra do autor; pois, se por um lado havia a necessidade profissional de melhorar a linguagem da peça para agradar ao público – já que o ouvido dos elisabetanos era mais sensível ao verso do que o nosso –, por outro lado, existia “uma preocupação de poeta com o estilo verbal” a fim de suplantar as peças anteriores. Em outras palavras, o desejo de ir além do precursor, ou precursores.

Além de mostrar o modo de trabalho do poeta de Stratford, esses ritos também revelam o jeito de criar dos dramaturgos da época. A produção de peças, a reescrita delas, a leitura de textos vários para a composição de novas obras, a adaptação dos textos às necessidades cênicas da companhia eram processos exigidos pela profissão dos que

trabalhavam com o teatro. O teatro era condição de possibilidade de uma escrita dramática e materialização dessa escrita. Assim, o talento e as vivências de Shakespeare resultam em obras que associam reflexão e observação de mundo a partir do ponto de vista do teatro isabelino.

Thomas Kid (1558-1594) é outro dramaturgo que não saiu da universidade. Sua história liga-se intimamente à gênese de *Hamlet*. Isso se deu, dentre outros fatores, por Kid ter escrito a *Tragédia Espanhola*, cujo gênero estava em moda durante o final do reinado de Elisabeth I e o começo do de Jaime I: a “tragédia de vingança”. Suas origens remontam não só, como esclarece Bárbara Heliadora (2010, p. 25), ao tradicional sistema de vingança que prevalece em todas as sociedades em que não há um Estado que estabeleça uma justiça pública, como pela popularidade das tragédias de Sêneca, com seus retratos de crimes, criminosos e consequências desses atos terríveis. Convém lembrar que Sêneca era exemplo magistral do uso de retórica em todos os colégios da Inglaterra, o que explica sua influência na produção e na plateia desse tipo de apresentação dramática.

Hamlet liga-se a esse gênero, do qual algumas das exigências específicas são elencadas abaixo, conforme no-las informa Bárbara Heliadora (2010, p. 26-27):

1. Um fantasma pede vingança repetidamente.
2. É revelado um crime secreto que precisa ser esclarecido.
3. O vingador, depois de jurar, tem dúvidas que precisam ser superadas.
4. O vingador finge loucura, mas há na ação exemplo de loucura verdadeira
5. A vingança custa a ser realizada e o vingador se culpa.
6. A demora é contrastada com ação paralela na qual há precipitação.
7. Tanto o vingador como seu antagonista usam de dissimulação.
8. Em algum ponto da ação é usado o teatro-dentro-do-teatro.
9. O antagonista tenta apanhar o protagonista em erro por meio de ardil.
10. O protagonista reflete sobre suicídio.
11. O ambiente em que se passa a ação é de corrupção.
12. O protagonista quase perde a razão por dor e frustração.

Bárbara Heliadora (2010, p. 27) faz a ressalva de que as exigências desse tipo de gênero são ainda mais numerosas, e só duas obras das inúmeras escritas naquele período apresentam todas as características: a *Tragédia Espanhola*, de Thomas Kid, e o *Hamlet*, de William Shakespeare. Ela também afirma que “Alguns dos problemas discutidos no mar de comentários sobre a peça são, na verdade, apenas produtos da dramaturgia e do modo pelo qual se pensava o teatro ao tempo de Elizabeth I” (2010, p. 27).

Aqui não podemos deixar de retomar Dominique Maingueneau (2001, p. 63), ao lembrar que a trajetória do escritor implica posicionamentos no campo literário, eles próprios inseparáveis de investimentos determinados dos gêneros. Sendo a “tragédia de vingança” um

tipo teatral em voga capaz de atrair público, Shakespeare não poderia deixar de tê-lo empregado. A plateia pagava para ter diversão, e as peças de vingança lhe proporcionavam isso. Marici Passini, em *Hamlet: romance: uma reescritura*, obra literária resultante de seu doutorado, reescreve o *Hamlet* de Shakespeare, utilizando não um gênero dramático, mas algo essencialmente narrativo e moderno: o romance. O próprio título da obra comprova o investimento do autor no gênero romance, e não em uma “tragédia de vingança”, o que seria, no mínimo, anacrônico. Convém atentarmos ainda ao que discorre Dominique Maingueneau no que tange à relação gênero/público:

Qualquer enunciação constitui um certo tipo de ação sobre o mundo cujo êxito implica um comportamento adequado dos destinatários, que devem poder identificar o gênero ao qual ela pertence. (MAINGUENAEU, 2001, p. 65)

Os gêneros literários não poderiam, portanto, ser considerados como “procedimentos” que o autor “utilizaria” da maneira que lhe aprouvesse para “passar” de forma diversa um conteúdo estável, mas como dispositivos de comunicação em que o enunciado e as circunstâncias de sua enunciação estão implicados para realizar um macroato de linguagem específico. A obra só faz representar um real exterior, define um contexto de atividade. (MAINGUENAEU, 2001, p. 66)

Dessa forma, o gênero discursivo aparece como uma atividade social exercida em circunstâncias específicas, com protagonistas qualificados e maneira apropriada. Assim, a enunciação não se coloca como algo independente de seu entorno contingente, mas se constitui em elemento imprescindível para a eficácia da linguagem.

Ao escrever sua “tragédia de vingança”, Shakespeare não somente leva em consideração o público, mas também outros elementos do “contexto de atividade”: os atores da companhia para a qual escreve. É pensando no ator Richard Burbage (1567-1619) que ele constrói seu *Hamlet*. Além disso, a peça é cheia de referências a pessoas e situações contemporâneas. Há menção à “guerra dos teatros” entre os atores mirins e os profissionais das trupes estabelecidas. Existe também referência à rusga dos homens da companhia de Shakespeare com as autoridades por causa da perigosa exibição de *Ricardo II*, instigada pelo Conde de Essex, posteriormente decapitado por traição. Relevo deve ser dado também às menções do príncipe sobre atores e representações.

Antes de surgir o *Hamlet* de 1600-01, houve outra peça de mesmo nome nos palcos londrinos. Há menção a ela em uma obra de Lodge, *Wit's Misery* (Miséria da Sagacidade), de 1596. Nela, há uma alusão a alguém que “parece tão pálido quanto a máscara do fantasma que gritava desesperadamente no Theator, como uma vendedora de ostras: ‘Hamlet, vingança!’” (apud HONAN, 2001, p. 343-344). Muitos especialistas atribuem a peça

a Kid, mas alguns a consideram do próprio Shakespeare. Essa peça perdida é conhecida hoje como *Ur-Hamlet*.

Não nos chegou nenhum manuscrito do *Hamlet* de Shakespeare. Nosso conhecimento sobre a composição da peça e suas versões é restrito frequentemente a inferências a partir das primeiras publicações e dos comentários sobre ela feitos na época. A respeito das primeiras impressões tipográficas dessa tragédia shakespeariana, sabe-se que a publicação de peças teatrais não era um negócio tão rentável para os editores, pois não raro elas eram consideradas literariamente inferiores. Carlos Alberto Nunes (s. d., p. 5) escreveu que Sir Thomas Bodley (1545-1613), quando fundou a biblioteca que recebeu seu nome, no período em que a dramaturgia inglesa atingia um nível ímpar com as criações de Shakespeare e outros, demonstrava acentuado desprezo pela literatura dramática de seu tempo. Essa ojeriza era tão manifesta que ele revelou o propósito de não permitir que fizessem parte de suas coleções os exemplares das peças. No entanto, diz Carlos Alberto Nunes (s. d., p. 5), “por uma ironia da história, são considerados as mais ricas jóias da famosa Biblioteca Bodleiana justamente os raros exemplares que chegaram até nós das edições príncipes daqueles escritos”.

Se uma peça obtinha sucesso e a procura pelo texto dramático era significativa, as peças poderiam aparecer em versões barateadas, os conhecidos *in-quartos*, livretos formados por folhas dobradas duas vezes, originando oito páginas. Visto serem as peças propriedade da companhia teatral, muitas vezes esses *in-quartos* eram produtos de pirataria, isto é, um ator declamava de memória uma peça de sucesso para que um copista a registrasse e posteriormente um editor a publicasse.

Eugenio Gomes (1961, p. 221-224) comenta em seu clássico *Shakespeare no Brasil* a hipótese de que o episódio do sequestro de Hamlet por piratas refere-se também à apreensão da peça por atores imiscuídos na plateia com o objetivo de obter informações para piratear a peça do Bardo. Há mesmo quem avente, segundo o crítico brasileiro, a possibilidade de o próprio Shakespeare ter pirateado seu *Hamlet*, já que, apesar de não ter direitos autorais sobre ela, desejava publicá-la, recorrendo, pois, a essa via. A hipótese, ainda que improvável, não peca por imaginativa. Fizemos esse breve comentário para mostrar como a pirataria era uma ação comum entre a gente que se beneficiava do teatro.

No que tange a *Hamlet*, temos dois principais quartos: o *bad quarto* (“*in-quarto* ruim” ou Primeiro Quarto), de 1603, e o *good quarto* (“*in-quarto* bom” ou Segundo Quarto), de 1604-05. Além disso, em 1623, amigos de Shakespeare fizeram publicar uma coletânea das obras dele, o Primeiro Fólho (*First Folio*). Apesar do sucesso da peça, ou talvez por esse

mesmo motivo, tenhamos três versões da tragédia do Príncipe da Dinamarca. O *in-quarto* ruim (Q1) parece ter sido construído a partir da memória de atores. Essa publicação, feita por Nicholas Ling e John Trudle e impressa por Valentine Simmes, trazia o nome de William Shakespeare e intitulava-se *The Tragicall Historie of Hamlet Prince of Denmarke*.

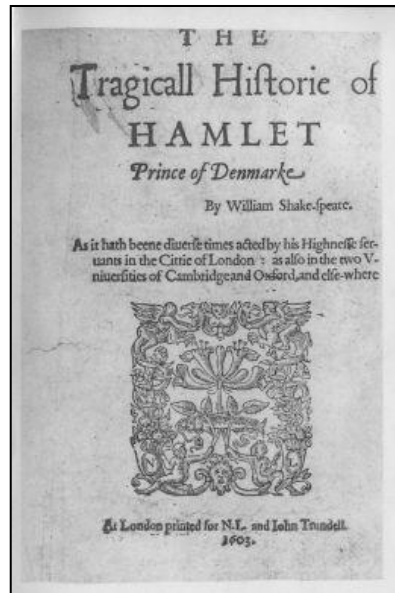


Figura 2 – *Hamlet*, frontispício do Primeiro Quarto, 1603.

O segundo *in-quarto* (Q2) originou-se, conforme muitos estudiosos, em manuscritos do autor. Em 1604, Ling confiou a James Roberts a impressão de uma peça de mesmo título e mesmo autor, mas com diferenças no texto. Alguns exemplares de Q2 trazem a data de 1604, já outros, a de 1605. Thompson e Taylor (2007, p. 76) informam que essas referências não significam edições separadas. Eles também dizem que os impressores faziam correções à medida que trabalhavam, sem, no entanto, descartar páginas incorretas. Dessa forma, certas cópias contêm diferentes trechos. Percebe-se, assim, que as datas são apenas algumas das diversas variantes de Q2. Um outro editor, John Smethwick (?-1641), reimprimiu Q2 em 1611, 1621 e 1637. Respectivamente, essas publicações denominam-se Terceiro Quarto (*Third Quarto*), Quarto Quarto (*Fourth Quarto*) e Quinto Quarto (*Fifth Quarto*). Todas trazem pequenas variações entre si.

Por fim, surgiu outra publicação com uma nova versão de *Hamlet*, o Fólio (F), isto é, um livro cujo formato é alcançado por folhas de papel dobradas uma só vez. Seu título era *Mr Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies. Published according to the True Originall Copies*. Seus impressores foram os amigos de Shakespeare John Hemiges (1556 – 1630) e Henry Condell (? – 1627) (Figura 3). Em relação aos quartos, o F parece conter

revisões, visto que desaparecem cerca de 220 linhas do Q2 e aparecem aproximadamente 80 linhas inéditas até então. Para Bárbara Heliodora (2010, p. 23), essas mudanças são “possivelmente reflexo do que efetivamente fora apresentado no palco”.

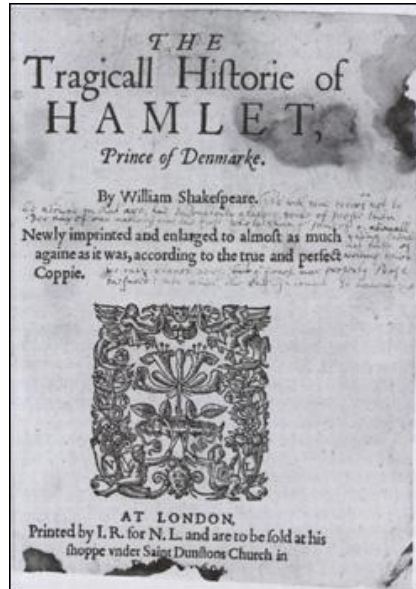


Figura 3 – *Hamlet*, frontispício do Segundo Quarto, 1604.

O texto teatral, como ocorre muitas vezes hoje, sofre modificações a partir do que se deseja como desempenho no palco. Após a publicação, o texto de *Hamlet* permitiu a leitura individual e livrou-o, pelo menos para o leitor, das necessidades da apresentação teatral. Dominique Maingueneau (2001, p. 92) afirma que, a partir da impressão, o texto pode circular longe de sua fonte, encontrar públicos imprevisíveis sem, por isso, ser toda vez modificado. Assim, continua o teórico, ele vai tender a concentrar-se mais em si mesmo. Em relação a *Hamlet*, suas publicações apresentaram divergências de impressão que trazem problemas para a crítica hoje, ao ponto de o selo Arden Shakespeare, da editora Thomson Learning, publicar não um, mas três *Hamlets*, defendendo a tese de os textos de Q1, Q2 e F são entidades extraordinariamente diversas. Ron Rosenbaum, no capítulo “Um Hamlet ou três?”, de seu *As guerras de Shakespeare* (2011), aborda bem esses questionamentos. Apesar disso, graças a essas impressões, esse texto de Shakespeare chegou até nós.

Thompson e Taylor (2007, p. 80) nos dão uma ideia mais detalhada das diferenças entre as diversas principais versões de *Hamlet*, a peça mais extensa do Cisne do Avon, com quase quatro mil linhas. Sobre o texto do F, eles contabilizam o seguinte:

*Its text is different again from the text found in either Q1 or Q2. For a start, at 27,602 words of dialogue, F's Hamlet is 73 per cent longer than Q1's 15,983, but 4 per cent shorter than Q2's 28,628. Further, 1,914 words of F's dialogues (i.e. 7 per cent) are not to be found in Q2, while 2,887 words of Q2 dialogue (10 per cent) are not to be found in F.*³

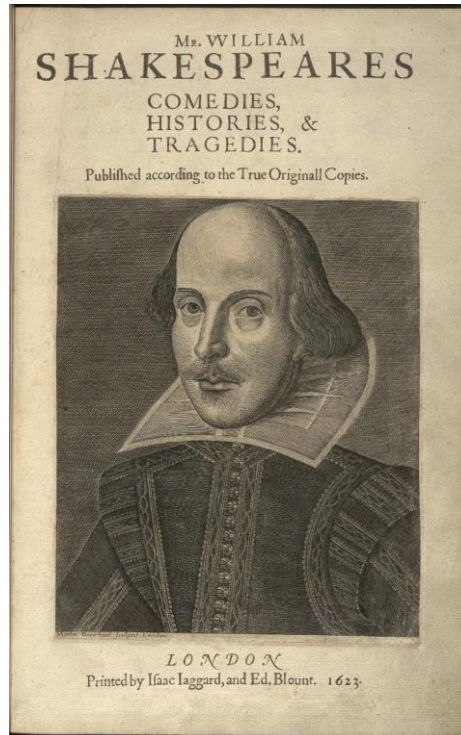


Figura 4 – Frontispício do Primeiro Fólho, 1623.

Essas diferenças despertam questões relevantes sobre as suas causas. Com base nisso, só podemos conjecturar. Outro ponto de discussão refere-se à qual versão deve um editor publicar. Normalmente, as atuais publicações incluem tanto uma como outras formas impressas, fazendo-se a montagem dos textos em um único. Recentemente, como dito acima, a Arden resolveu editar três versões de *Hamlet*. Seus editores justificam que

In this multiple edition of Hamlet we have eschewed both forms of conflation on principle, preferring to treat each text as an independent entity. This is not we believe that they were, in fact, entirely independent, but because none of the evidence of possible dependence is sufficiently overwhelming or widespread to oblige us to make any particular act of conflation as a result. And these tree texts are remarkably distinct entities. (THOMPSON e TAYLOR, 2007, p. 92)⁴

³ Seu texto é diferente daqueles encontrados em Q1 e Q2. Para começar, com 27.602 palavras de diálogos, o *Hamlet* do F é 73% mais extenso do que Q1, com suas 15.983 palavras de diálogos; mas 4% menor que Q2, com 28.628 palavras de diálogos. Além disso, 1.914 palavras de diálogos de F (isto é, 7%) não são encontradas em Q2, enquanto 2.887 palavras de diálogos de Q2 (10%) não constam no F.

⁴ Nesta edição múltipla de *Hamlet*, evitamos, em princípio, as formas de fusão, preferindo tratar cada texto como entidade independente. Não porque acreditamos que eles eram, de fato, totalmente independente, mas porque

A questão torna-se mais importante quando nos apercebemos de que as traduções e as versões de uma obra podem desempenhar papel importante no campo literário de um grupo receptor. A receptividade do *Hamlet* de Shakespeare tanto na França neoclassicista quanto na Alemanha romântica deveu-se muito às traduções da peça. Elas, por sua vez, contribuíram para que Machado de Assis conhecesse o teatro shakespeariano.

Hoje, as versões do *Hamlet* tanto podem ser encontradas no mercado livreiro mundial como acessadas em sítios eletrônicos especializados. O próprio Fólio foi digitalizado e disponibilizado para o público. Para quem é admirador de Shakespeare, a impressão de estar passando as páginas desse documento causa um sentimento singular.

Expostos, em linhas gerais, variados aspectos das companhias de teatro, de seu funcionamento e das atividades dos atores, comentaremos o palco elisabetano. Mesmo que tenha havido teatros fechados para atender a um público mais refinado – teatros em que era possível fazer apresentações depois do pôr-do-sol –, os estabelecimentos de maior frequência eram outros.

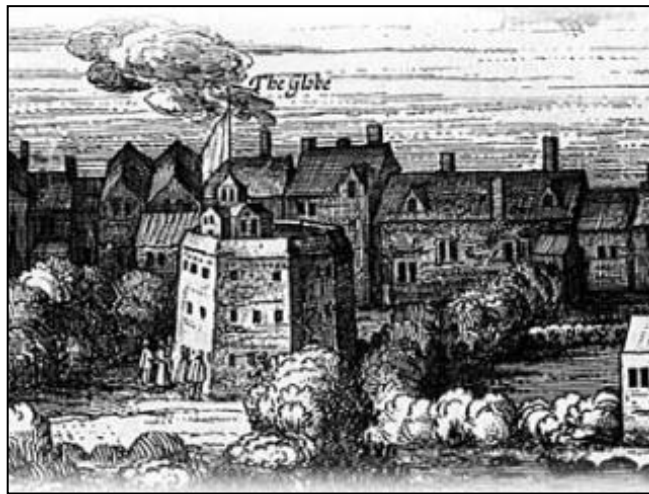


Figura 5 – *Globe Theatre* em detalhe da obra de Cornelius Visscher, 1616.

Em 1996, por iniciativa do ator norte-americano Sam Wanamaker (1919-1993), foi inaugurado um novo *Globe Theatre* em Londres, às margens do Tâmesa, dentro de um complexo cultural intitulado *The International Shakespeare Globe Centre*. A reconstrução foi possível por causa de pesquisas arqueológicas que, em 1989, descobriram suas fundações e as ruínas do *Rose Theatre*, construção da mesma época. Se esse teatro atual não pode ser considerado em todos os detalhes como réplica do antigo *Globe* (Figura 5), incendiado em

nenhuma das provas da possível dependência é suficientemente forte ou generalizada para nos obrigar a fazer qualquer ato específico de montagem. Esses três textos são entidades extraordinariamente distintas.

1613, durante uma apresentação de *Henrique VIII*, ele nos oferece a sensação de como eram os espetáculos.



Figura 6 – Atual *Globe Theatre*, em Londres.

Para nós, espectadores do século XXI, habituados a produções cinematográficas e televisivas, em que as imagens abundam, é estranho assistir a uma das apresentações nesse teatro reconstruído em Bankside. Isso porque o espetáculo elisabetano priorizava o som sobre a imagem. Por não haver grandes efeitos cênicos nem cenários como aqueles com os quais hoje estamos acostumados, o público era convocado a contribuir com a imaginação, daí a importância da linguagem para se obter essa cooperação dos assistentes. Dessa forma, as emoções e a capacidade imaginativa do público deveriam ser açodadas pelo trabalho do ator. Como exemplo disso, temos o prólogo de *Henrique V*, de Shakespeare, cujo excerto temos a seguir:

*[...] pardon, gentles all,
The flat unraised spirits that hath dared
On this unworthy scaffold to bring forth
So great an object. Can this cockpit hold
The vasty fields of France? Or may we cram
Within this wooden O the very casques
That did affright the air at Agincourt?
O pardon, since a crooked figure may
Attest in little place a million;
And let us, ciphers to this great accompt,*

*On your imaginary forces work.
Suppose within the girdle of these walls
Are now confined two mighty monarchies,
[...]*⁵ (I, i, 8-20)

Por isso, é necessário descrever o teatro elisabetano, cuja relação plateia-palco era de cumplicidade, tanto para os que permaneciam de pé em volta do estrado quanto para os que sentavam nas galerias, as quais ficavam a menos de doze ou treze metros de distância dele, como nos informa Bárbara Heliodora (2008, p. 33).

A apresentação de *Hamlet* nesse teatro deveria ter sido empolgante. Os espetáculos, segundo Heliodora (2008, p. 33), começavam por volta de uma ou uma e meia da tarde. Já Mourthé (2007, p.60) nos diz que se iniciavam às quinze horas. Apesar da discrepância, o importante é que os espetáculos aconteciam durante o dia, para que a luz fosse aproveitada, visto não haver nenhum efeito de iluminação. Eles duravam aproximadamente de duas a três horas, sem interrupção.

O *Globe Theatre* possuía forma circular poligonal. Seu telhado era coberto por colmo. Seu diâmetro, segundo Peter James Harris (2006, p. 32), era de 100 pés ou, aproximadamente, 33 metros. Havia um palco “externo”, projetado para o centro do pátio. Os atores permaneciam constantemente em contato visual com o público, o que impunha uma relação singular entre os atores e a plateia.

Em volta do palco estavam aqueles que pagavam somente um *penny* para entrar no teatro. Eles se comprimiam ao redor do tablado e, caso houvesse intempérie, ficariam expostos. Outros, querendo mais conforto, pagavam mais um *penny* e sentavam nas galerias revestidas de madeira, como arquibancadas. Pelo triplo do preço mais barato, os espectadores

⁵ [...] meus amáveis
espectadores, perdoai o espírito
pouco altanado que a ousadia teve
de evocar tal assunto em tão ridícula
armação. Poderá esta pequena
rinha de galos abranger os vastos
campos de França? Ou nos será possível
pôr neste O de madeira os capacetes
que os ares de Azincourt aterroraram?
Oh, mil perdões, que uma figura curva
representa milhões em pouco espaço.
Por isso, permiti que nós, os zeros
desta importância imensa, trabalhemos
por excitar a vossa fantasia.
Imaginai, portanto, que, reunidos,
contemplais no interior deste recinto
dois possantes impérios [...] (Tradução de Carlos Alberto Nunes.)

mais abastados compravam um assento almofadado no próprio palco, na lateral, em um local com melhor visão do espetáculo.



Figura 7 – Vista do interior do atual *Globe Theatre*, em Londres.

No meio do estrado, havia um alçapão. Por ele o ator que fazia o papel do espectro do rei Hamlet sumia após o diálogo com seu filho. Shakespeare fez esse papel algumas vezes. Esse alçapão servia também como cova na afamada cena do cemitério, onde Hamlet e Laertes brigam em torno do corpo da pobre Ofélia. O espaço abaixo dessa abertura, usado, muitas vezes, para armazenar objetos, era chamado de “Inferno”. Vivien Kogut (2006, p.19) faz excelentes observações sobre o uso desse palco pelos artistas:

O palco principal era muito usado para cenas de muitos personagens, em *halls* de palácios, batalhas, cenas de rua. No entanto, quando o personagem queria exprimir para a platéia seus pensamentos mais íntimos, o dramaturgo usava o recurso do solilóquio, e o ator caminhava até o extremo do palco e falava. Isso era fundamental não só para que o espectador conhecesse o mais profundo da alma daquela personagem, mas para que desenvolvesse uma cumplicidade entre eles que seria a base do efeito dramático.

Atrás do palco, existia um espaço que, quando não havia uma cortina ou uma tapeçaria ocultando-o, servia de palco “interior”. É nele que Hamlet discute com a mãe e mata Polônio, conselheiro do rei usurpador. Por trás dessa cortina ou tapeçaria ficava o famoso *prompter* – o ponto – o único que detinha uma cópia completa do texto e atentava para que ninguém fosse prejudicado se esquecesse a fala. O palco “interior” era ladeado por duas

portas por onde entravam e saíam as personagens. Na cena em que Hamlet vê Fortimbrás ir em direção à Polônia vindo da Noruega, os atores entravam por uma das portas e saíam pela outra depois de passarem em cortejo pelo palco. Visto não existir cortinas no palco exterior, as cenas terminavam quando todos os personagens saíam. Se havia cadáveres em cena, eles eram retirados, a fim de evitar que o personagem morto se levantasse faceiro e partisse andando. Por isso, Hamlet arrasta Polônio depois de tê-lo matado.

No fundo do estrado, existia um palco superior, que podia representar muralhas de cidade ou qualquer lugar alto, como o balcão de Julieta, onde ela e Romeu trocaram suas promessas de amor em outra peça, estreada por volta de 1595-96, ou talvez onde o Príncipe da Dinamarca viu o exército norueguês passar na cena mencionada acima. Por sobre o palco superior, havia um recinto, espécie de camarim, depósito ou local de sonoplastia. Os espetáculos teatrais eram acompanhados de música, cujos executores ficavam em um canto do palco superior. Além da música, a decoração do teatro contribuía para impressionar o público.



Figura 8 – Palco do atual *Globe Theatre*, em Londres.

Vistos de fora os teatros eram predominantemente brancos, mas, após o pagamento do seu ingresso, a platéia era apresentada com um visual ricamente decorado, com folhas de ouro refletindo os raios do sol. O palco era protegido da chuva por uma cobertura sustentada por dois imensos pilares de carvalho, pintados para parecer

com mármore. A parte interna desta cobertura era pintada para representar o céu estrelado e os planetas.

Na cosmologia renascentista, o teatro era uma imagem microcós mica do Universo. Acima do palco do globo foi inscrita a citação do poeta Petrônio, “*totus mundus agit histrionem*”, à qual Shakespeare se referiu no segundo ato da peça *Como gostais* (1599):

O mundo é um palco; os homens e as mulheres
Meros artistas, que entram nele e saem.
Muitos papéis cada um tem no seu tempo;
Sete anos, sete idades.

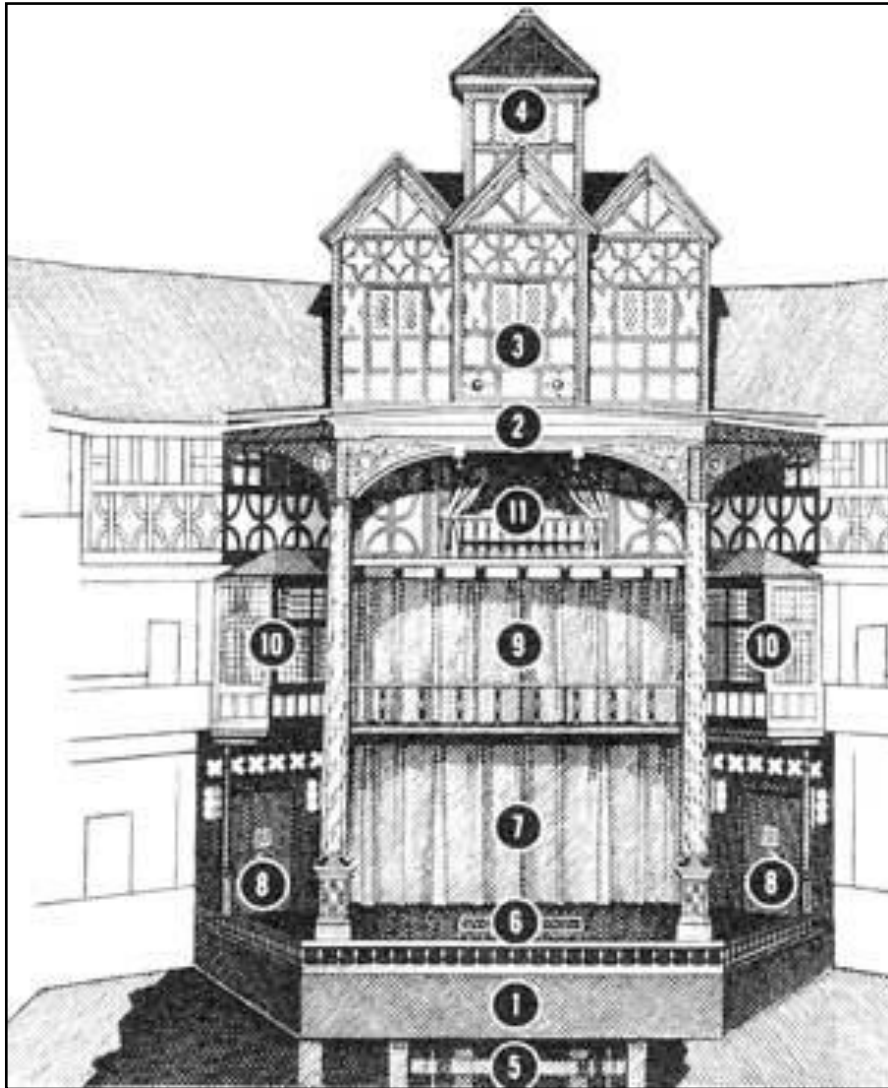
Assim, o próprio palco representava os três campos do Inferno, da Terra e do Céu. (Harris, 2006, p. 32-33)

Essas três áreas permitiam a liberdade de formas da dramaturgia elisabetana. Em dias de muito público, os espetáculos no final do dia poderiam ser apreciados por aproximadamente 2,5 mil pessoas. A figura 9 expõe melhor essas divisões do teatro elisabetano. As imagens do atual *Globe Theatre* (figuras 6, 7 e 8) ajudam-nos a melhor imaginar o interior dessas casas de espetáculo.

Os teatros londrinos ficavam fora da jurisdição do condado, dominada pelos radicais puritanos. As áreas em que se situavam eram chamadas *liberties* e ficavam próximas a bordéis e tavernas. O público que os frequentava era heterogêneo, mas tinha em comum o desejo pela novidade e a busca por diversão. Segundo Anthony Burgess (1958 apud MOUTHÉ, 2007, p. 62-63), essa assistência era formada por aristocratas, espíritos cultos, homens galantes, malandros, marinheiros e soldados em licença, colegiais e aprendizes. As peças intentavam agradar a esses espectadores, cuja multiplicidade de gostos era patente.

A esse público era preciso dar o que ele queria, e, como tinha de tudo um pouco, ele queria uma variedade de coisas: ação e sangue para os iletrados, frases belas e espirituosas para os galantes, matéria a aprender, pensar ou debater para os colegiais, humor sutil para as damas, canto e dança para todo mundo. (BURGESS, 1958 apud MOUTHÉ, 2007, p. 63)

Era no teatro que os elisabetanos iam buscar não somente diversão, mas também informação e conhecimento. Na falta de jornais, no teatro a multidão inteirava-se de muitas atualidades. Para satisfazer esse público, o dramaturgo precisava conhecê-lo, pois sua escrita tinha como objetivo seduzi-lo. Daí um dos motivos da grande mistura de componentes efetuada nas peças do período que tanto chocaram o público francês do Neoclassicismo, ignorante do contexto da dramaturgia inglesa.



1. Plataforma;
2. dossel ou telhado;
3. cabanas;
4. torre do teatro;
5. inferno;
6. alçapão;
7. cortina do palco interior;
8. portas;
9. palco superior;
10. janelas;
11. galeria de músicas.

Figura 9 – Estrutura dos teatros elisabetanos.

Le dramaturge obéit mi-partie à son instinct, mi-partie aux goûts du public. Son art est directement intéressé. Il ne travaille jamais gratuitement, non plus que pour flatter le goût d'un seul. Son affaire, c'est de tenir en haleine une foule des gens qui, une fois dans l'enceinte, ont une âme collective qu'il faut subjurer, enchaîner aux péripéties, aux personnages, nourrir de la nourriture qu'elle attend. Certes, cette foule est d'abord crédule et, dirait-on aujourd'hui, en disponibilité. Mais elle est exigeante aussi, avide d'aventure, de legend, de chevaleresque, de merveilleux, avide d'émotions fortes, de sang, de morale, de vérité. N'est-ce pas dire qu'elle est avide de poésie? (FLUCHÈRE, 1966, p. 137)⁶

Bárbara Heliodora (2008, p. 9) corrobora a opinião dos críticos citados acima. Ela afirma que, para o público elisabetano, o teatro “era a caixa mágica onde se podiam ver lindos espetáculos mas [sic] um pouco de cada coisa”.

Não somente o povo apreciava o teatro, a soberana Elizabeth I (1558-1603) também. Ela regulamentou a profissão de ator, o que incentivou o surgimento das trupes patrocinadas pelos nobres, ela mesma uma patrona. A rainha era culta, poliglota, diplomática. Usava o teatro como propaganda política. Suas aparições públicas, não raro, beiravam o espetáculo. Nas tardes de festa, ia à frente de uma flotilha em meio à música e fogos de artifício. Suas viagens pelo interior do país revelavam o motivo de seu cognome “Gloriana”.

Cercada de enorme comitiva, Elizabeth percorria longas distâncias, em decoradas padiolas levadas por nobres e presididas por figuras de destaque na corte. Essas viagens, as *progresses*, eram uma forma teatral de mostrar aos súditos o esplendor que simbolizava o poder da monarca e, ao mesmo tempo, oferecer alienante diversão de massa. As paradas das *progresses* se constituíam em organizadíssimos espetáculos que tinha a soberana como principal atriz, mas que permitiam à plebe participar um pouco, de maneira a fazê-la crer que era peça importante na engrenagem do Estado.

[...]

Os desfiles percorriam lugares já preestabelecidos, e seus pontos de parada eram demarcados e conhecidos do povo. Eram, em geral, igrejas, arcos triunfais, fontes públicas. Os súditos já sabiam que, nesses pontos haveria a parada da comitiva e a apresentação de espetáculos.

[...]

Essas eram oportunidades de que Elizabeth sabia se aproveitar muito bem. Um exemplo disso é o fato de, sempre que o povo gritava, ovacionando-a, “Deus guarde a rainha”, ela responder, num tom quase religioso, “Deus guarde o meu povo”. Durante um desses desfiles de viagem, numa parada, em meio a outras apresentações, houve um longo discurso pronunciado por uma criança. Elizabeth ouviu-o atentamente, o olhar voltado para o céu, às vezes colocando as mãos para o alto – mãos que sempre fazia questão de exhibir, devido à beleza delas. De outra feita, ao receber um exemplar da Bíblia, que dizia ler sempre, agarrou-o com avidez, (sic)

⁶ O dramaturgo obedece em parte a seu instinto, em parte ao gosto do público. Sua arte é diretamente incentivada. Ele nunca trabalha de graça, nem para bajular o gosto de um só. Seu trabalho é manter atenta uma multidão de pessoas que, uma vez no recinto, possui uma alma coletiva, a qual é preciso subjugar; prender por meio das peripécias, das personagens; nutri-la pelo alimento que ela quer. Evidentemente, essa multidão é inicialmente crédula e, dir-se-ia hoje, receptiva ao espetáculo. Mas ela é exigente também, ávida pela aventura, pela lenda, pelo cavalheiresco, pelo maravilhoso; ávida por emoção, sangue, moralidade e verdade. Não seria ávida também por poesia?

e o apertou contra o peito num *coup de théâtre* que chamou a atenção de observadores. (RESENDE, 2006, p. 9)

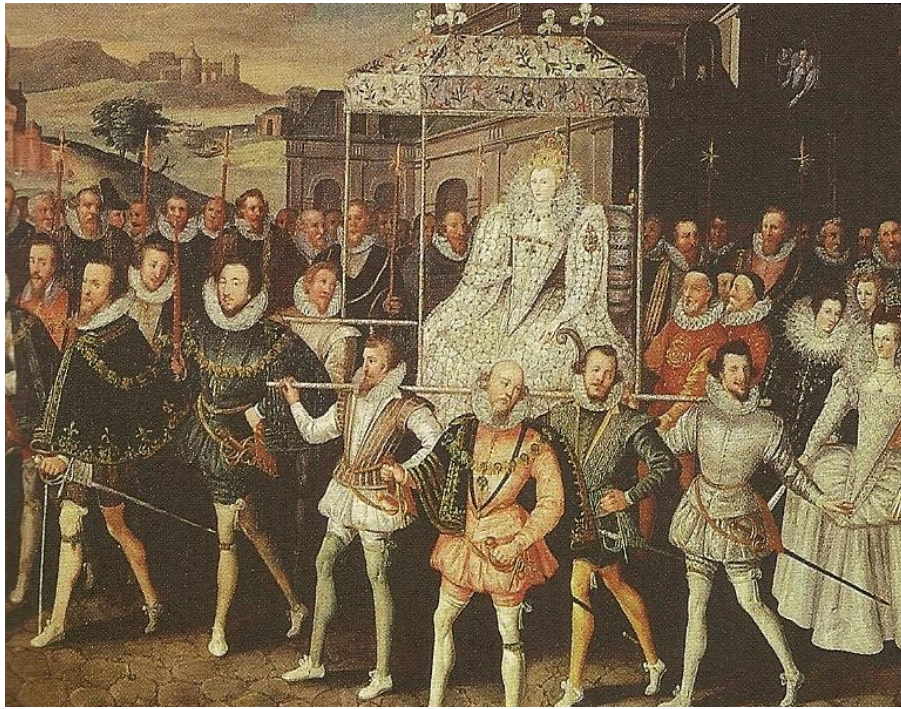


Figura 10 – Detalhe da obra *Eliza triumphans*, atribuída a Robert Peake, 1601.

O discurso da rainha em Tilbury diante das tropas que enfrentariam a esquadra espanhola, no ano de 1588, – a despeito da emoção do momento – não perdeu muito de sua força e teatralidade. Ele marca bem a disposição daquela que sempre fez da linguagem e do teatro uma arma de poder:

Wherefore I am come among you at this time but for my recreation and pleasure, being resolved in the midst and heat of the battle to live and die amongst you all, to lay down for my God and my kingdom and for my people mine honour and my blood even in the dust. I know I have the body but of a weak and feeble woman, but I have the heart and stomach of a king and a king of England too. (apud ALEXANDER, 2006, p.4).⁷

Sem sua governança no trono inglês, provavelmente a arte dramática não teria atingido o nível alcançado. Sua administração propiciou um desenvolvimento econômico do qual as artes se aproveitaram. Dez anos após sua coroação, a Inglaterra era um país de relevância no jogo político europeu. Na época de *Hamlet*, o país já havia derrotado a

⁷ Não estou aqui por prazer, mas por estar decidida, em meio ao calor da batalha, a viver ou morrer entre todos e a dar minha honra e meu sangue ao pó, em favor de meu Deus, meu reino e meu povo. Sei que possuo o corpo de uma mulher fraca e frágil, mas tenho o coração e o estômago de um rei, e rei de Inglaterra.

Invencível Armada, da inimiga Espanha. Conforme Aimara da Cunha Resende (2006, p. 9), o tesouro inglês estabilizara-se, a educação melhorara pela criação de escolas com muitos educadores formados em Oxford e Cambridge, além de suas comarcas estarem mais bem preparadas para atender pobres e doentes.

Esse período, chamado de Era de Ouro, “foi uma época de crescimento e poderio internacional, de expansão territorial e de maiores trocas culturais entre a corte, a classe média e a sociedade rural” (RESENDE, 2006, p. 9-10).

Com a morte de Elizabeth, o teatro continuou com Jaime I, que promoveu a companhia de Shakespeare, patrocinando-a. Os *Lord Chamberlain Men's* passaram a ser os *King's Men* [Homens do Rei], em 1603. Nos anos 30 daquele século, o teatro inglês já amargava uma decadência, e o ouro do teatro inglês já se mostrava como ferro oxidado. Em 1642, quando do fechamento dos teatros pelos puritanos, houve escuridão.

2.2. Shakespeare no mundo de Voltaire.

Antonio Candido (2000, p. 23), em sua *Formação da literatura brasileira*, define Literatura como um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as obras dominantes de uma fase. Tais denominadores seriam certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura uma forma de aspecto orgânico da civilização. Dentre esses elementos, destacam-se a existência de um conjunto de produtores literários, um conjunto de receptores e um mecanismo transmissor – geralmente uma linguagem, traduzida em estilos. Daí podermos falar em literatura neoclássica e romântica, por exemplo.

Neste texto, alargaremos o conceito de literatura de Antonio Candido e iremos considerá-la segundo a visão de J. Schmidt (1979 apud LEFEVERE, 2007, p. 30): um complexo sistema social de ações, visto possuir uma estrutura determinada, uma diferenciação dentro-fora, ser aceita socialmente e desempenhar funções que nenhum outro sistema pode cumprir na sociedade. O sistema literário, então, designa um conjunto de elementos inter-relacionados que possuem certas características que os separam de outros, percebidos como não pertencentes a ele. Cultura seria um “sistema de sistemas”; a literatura, um sistema; e o neoclassicismo e o romantismo, exemplos de subsistemas literários.

Dessa maneira, podemos compreender que fenômenos não literários podem promover ou restringir a criação da literatura (STEINER, 1984 apud LEFEVERE, 2007). Isso

acontece porque uma sociedade é o ambiente também do sistema literário, que se deixa influenciar pelos outros sistemas. Para adaptarem-se ao sistema vigente, os produtores de literatura são submetidos a restrições tanto do sistema literário quanto de outros, como o econômico e o político. Dessa forma, não há liberdade criativa total. Shakespeare teve muitas limitações para produzir o seu teatro. Em sua época, havia as seguintes restrições:

Como qualquer outro súdito do rei, ele tinha de satisfazer – ou pelo menos não desagradar – o soberano e sua corte; a Rainha, com boa razão, era sensível a qualquer desafio à legitimidade da monarquia, e sua palavra poderia pôr um fim à carreira de Shakespeare, se não à sua vida. Igualmente ele tinha de evitar a censura das autoridades de Londres, cujo puritanismo militava contra qualquer produção dramática, considerando-as decadentes, frivolidades supersticiosas e que buscavam desculpas para fechar os teatros. Como um novo tipo de empreendedor ideológico, ainda trabalhando no contexto das relações tradicionais de mecenato da produção literária, Shakespeare tinha de se manter nas graças de seu mecenas da corte – no caso, o poderoso Lord Chamberlain – que fornecia a proteção política da companhia e, literalmente, sua licença para trabalhar, ao mesmo tempo, ele deveria manter o interesse de um público mais amplo, advindo das classes de mercadores, artesãos e trabalhadores de Londres. (KAVANAGH, 1985 apud LEFEVERE, 2007)

Se questões de caráter político e religioso podem impor limites ao trabalho artístico, mudanças no sistema literário influenciarão bem mais a criação poética. Dessa forma, após a decadência do teatro elisabetano, devido principalmente à Revolução Puritana, Shakespeare voltou à baila depois do restabelecimento da monarquia, em 1660, e da conseqüente reabertura dos teatros. Com o alvorecer do Século das Luzes, no entanto, o teatro no molde elisabetano é renegado, desclassificado e reescrito conforme os cânones do novo subsistema: o Neoclassicismo.

Buscaremos analisar alguns dos fatores que contribuíram para que a obra de Shakespeare fosse, muitas vezes, desvalorizada e adaptada ao novo gosto estético. Especificamente, trabalharemos como a poética dominante – neoclássica – e os profissionais literários (escritores, críticos e tradutores) contribuíram para a mudança de perspectiva sobre o teatro do Bardo. Cada um deles cooperou para que Shakespeare, se não fosse completamente esquecido, sofresse um processo de “correção” para adaptar-se aos novos padrões.

O Neoclassicismo, como conceito periodológico, possui normas e padrões literários historicamente situados e determinados. Ele é resultado de uma maturação de ideias que remontam ao fim da Idade Média. Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1999, p. 508) informa-nos o seguinte:

O neoclassicismo mergulha as suas raízes no Renascimento italiano, recebendo deste alguns dos seus elementos fundamentais: as noções de modelo artístico e de

imitação dos autores gregos e latinos, os princípios da intemporalidade do belo e da necessidade das regras, o gosto pela perfeição, pela estabilidade, clareza e simplicidade das estruturas artísticas.

Depreendemos da conceituação acima uma tentativa de considerar a arte neoclássica não somente como a melhor expressão artística, mas como detentora de valores imutáveis, que podem ser alcançados pela imitação. Tal pensamento desautoriza a arte que segue outros padrões do que seja o belo e não relativiza os conceitos artísticos, os quais se imbricam com a cultura dos povos, díspares entre si. Assim, o juízo de valor se constrói na poética neoclássica vislumbrando o modelo greco-latino e a obediência a regras pré-estabelecidas e desapreciando as manifestações de arte submetidas a outros códigos estéticos.

Ainda que as raízes do Neoclassicismo sejam italianas, é na França que haverá maior desenvolvimento e difusão da nova doutrina. Por volta de 1640, pode-se falar de vitória do Neoclassicismo naquele país. No entanto, na década de 1660, conhecem-se realmente os grandes nomes da nova doutrina na literatura francesa, com Racine (1636-1699), Molière (1622-1673), Boileau (1636-1711), La Fontaine (1621-1695). Nos finais do século XVII, o neoclassicismo francês propaga-se por quase todas as literaturas da Europa, fazendo do século seguinte – XVIII – o “século francês”. A língua, a literatura e a cultura francesas exercem domínio importante por todo o continente europeu.

Nessas circunstâncias, os grandes autores do neoclassicismo francês, Racine, Molière, La Fontaine, impõem-se como modelos indiscutíveis, e Boileau, com a sua *Art poétique*, transforma-se no preceptista e no guia por excelência das literaturas neoclássicas européias. (SILVA, 1999, p. 512)

No trecho acima, Vítor Manuel de Aguiar e Silva usa vocábulos preciosos a poética neoclássica: modelo, preceptista, guia. As obras dos autores franceses daquela época constituem-se como modelos indiscutíveis para a criação da obra de arte, isto é, não há espaço para outras expressões que não sigam as regras da considerada boa arte, cujo mais famoso manual é a *Arte Poética*, de Boileau.

Na Inglaterra, a nova doutrina foi percebida mais nitidamente por volta do último quarto do século XVII. Contribuíram para isso tratados da nova escola publicados em inglês. Posteriormente, a atuação de escritores da chamada *Augustin Age*, como Alexander Pope (1688-1744), Joseph Addison (1672-1719) e Samuel Johnson (1709-1784), impôs o código clássico à Inglaterra.

Mesmo com o pendor neoclássico, o século XVIII inglês presenciou uma considerável expressão do interesse por Shakespeare. Objetivos políticos contribuíram para

que ele adquirisse certa promoção, haja vista seus dramas históricos, plenos de nacionalismo. Chegou-se mesmo a considerá-lo um poeta superior em talento tanto em relação aos escritores clássicos como também aos dramaturgos antigos e contemporâneos, como informa Catherine M. S. Alexander (2006, p. 46). Sobre essa admiração por seu Poeta Nacional, os ingleses serão criticados por Voltaire (1694-1778), em sua Décima Oitava Carta das *Cartas Filosóficas*, de 1734. Para o autor de *Cândido*, essa admiração trouxe prejuízo aos trágicos do setecentos da Inglaterra. Seguindo esse interesse pelo dramaturgo inglês, um número notório de edições das peças do Bardo surgiu nesse século, apesar de, às vezes, se distanciarem do texto shakespeariano. Sobre essas edições e algumas traduções da obra de Shakespeare trataremos adiante.

Conforme nos instrui Lefevere (2007, p. 51), uma poética consiste de dois componentes. O primeiro deles é um inventário de recursos literários, gêneros, motivos, personagens, situações protótipos e símbolos; o segundo, um conceito do que é, ou deveria ser, o papel da literatura no sistema social geral. Esse último componente influencia a escolha de temas que devem ser relevantes para o sistema social, para que a obra literária seja notada. Codificada, uma poética exerce influência conformativa sobre o desenvolvimento posterior do sistema literário.

Visto que o subsistema neoclássico tomou as poéticas de Aristóteles e Horácio como regras da criação artística e as obras clássicas greco-romanas como norma, a imitação dos antigos passou a ser um caráter essencial da literatura. Dessa forma, a codificação da poética neoclassicista propiciou a canonização da produção de alguns escritores, cujas obras mais se conformam com o código vigente. Isso, de certa maneira, explica a investida de Voltaire contra o entusiasmo do tradutor Pierre Letourner (1736-1788) por Shakespeare.

Ao discutir a questão, Lefevere (2007, p. 54) afirma que “A codificação de poéticas envolve a canonização de alguns escritores, cujas obras são consideradas de maior conformidade com a poética codificada”. Aqueles que não se adaptam ao código vigente são desvalorizados ou reescritos, e isso foi o que aconteceu com Shakespeare. Seu teatro não se adaptava aos novos padrões.

Passaremos agora a analisar algumas das características do código neoclássico, de forma a melhor compreender a diferença entre o seu teatro e o teatro isabelino, shakespeariano. Deter-nos-emos apenas nos aspectos mais relevantes, pois não é nosso intento traçar um paralelo exaustivo. Abordaremos os seguintes tópicos: a verossimilhança, a imitação da natureza e as regras das três unidades – de ação, de tempo e de espaço. Nessa

abordagem, seguiremos, em linhas gerais, o que nos diz Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1999), em sua *Teoria da literatura*, sobre esses tópicos.

Antes de fazermos isso, no entanto, uma importante observação precisa ser posta. A *Ars poética*, de Horácio, não possuía estrutura para estipular regras da criação artística; assim, buscou-se na *Poética*, de Aristóteles, o arcabouço doutrinário para isso. Os teóricos do neoclassicismo viam, nessa obra, regras da arte. Essa consideração não era nova e resultava de uma tradição equivocada que afirmava ser esse tratado uma espécie de didática para toda a literatura posterior. A *Poética*, no entanto, é bem mais descritiva que normativa.

Aristóteles não quis ensinar aos poetas como proceder em sua profissão. Sua *Poética* deveria principalmente permitir que o público conhecesse e compreendesse melhor aquele ofício. [...] Mas o tom de manual não deixa de ser didático e Aristóteles, às vezes, para dizer o que é, diz o que deve ser. Poderíamos até extrair do conjunto alguns desenvolvimentos normativos [...]. Nestas condições, explica-se melhor o fato de esta *Poética* ter sido com frequência considerada uma “arte poética”. (BRUNEL, 1988, p. 11-12)

Nos séculos XVI e XVII, o texto aristotélico foi traduzido e anotado por vários autores e frequentemente deturpado. Na Itália, por exemplo, Ludovico Castelvetro (1505-1575) fez acompanhar sua tradução da *Poética* de Aristóteles por comentários que buscavam elucidar as dificuldades do texto. Além disso, ele tentou esboçar uma arte poética a partir das supostas normas que o tratado aristotélico possui. Castelvetro adicionou a Aristóteles considerações sobre a unidade de espaço e tempo que pouco têm a ver com a obra do Estagirita. Em suma, a *Poética* foi recriada. Colocadas essas ressalvas, segue-se a análise dos tópicos supracitados.

Aristóteles, na *Poética*, relaciona o verossímil com um dos elementos mais importantes da poesia. Escreve o filósofo:

Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente; a isso visa a Poesia, ainda quando nomeia personagens. (ARISTÓTELES, 1997, p. 28)

A verossimilhança é um princípio fundamental da estética neoclássica. Assim, extingue da literatura o insólito, o anormal, o local, o fantasioso. O drama neoclassicista esforça-se para seguir a vida o mais próximo possível da realidade, a fim de que o verossímil

seja uma exata cópia do real. “*A ce realisme suprême, guinde si haut par le génie qui s’accommode avec le plus d’aisance de la plus austère rigueur, s’oppose le dérèglement apparent du drame élisabéthain.*”⁸ (FLUCHÈRE, 1964, p. 133) Se Shakespeare não segue as regras da dramaturgia clássica, isso não significa, no entanto, que o seu teatro não possua regras próprias.

Segundo Henri Fluchère (1964, p. 134), a técnica da arte teatral elisabetana é tão complexa e desconcertante que não há um corpo doutrinário que possa defini-la. As convenções isabelinas são baseadas mais na experiência de palco que em regras. “[...] *comme toujours a l’Angleterre, c’est l’expérience, soutenue par la tradition, qui a légiféré la technique, et non la technique qui a prétendu faire loi avant toute expérience, et sans le secours de la tradition.*”⁹ (FLUCHÈRE, 1964, p. 134) Essa tradição remonta à dramaturgia do medievo, não à cultura greco-romana. Depreende-se disso como as tradições teatrais inglesas e francesas da época eram díspares.

Hamlet não foi bem recebido pelos neoclássicos franceses, visto que a aparição de um espectro, além de fantasiosa, desconstruía a verossimilhança da cena. Outras peças, como *Otelo* e *Rei Lear* também pecam por não serem verossímeis, segundo o código neoclássico.

A imitação da natureza se constitui em um fundamento do Neoclassicismo. O estudo da natureza deveria ser feito com cuidado, a fim de jamais tratá-la de maneira desonesta. Essa natureza nem sempre se identificava com o mundo exterior, mas com um certo modo de percepção da natureza humana.

A imitação da natureza, na estética neoclássica, não pode ser identificada com uma cópia simplesmente, com uma reprodução realista e minuciosamente exata. O neoclassicismo escolhe e acentua os aspectos essenciais do modelo, descartando o acidental e o transitório. Tal imitação da natureza caracteriza-se por um radical idealismo.

É certo que deve o Poeta, se pretende justamente este nome, imitar a Natureza; mas esta imitação não há de ser tão rigorosa que não tenha mais liberdade que a de copiar servilmente os objetos como ela os produziu; antes pelo contrário está obrigado a orná-los com todas as graças e perfeições possíveis, e expô-los aos nossos olhos, não como a Natureza os produziu, mas como deveria produzi-los se os quisesse criar no grau mais sublime da perfeição. (CRUZ E SILVA, 1833 apud SILVA, 1999)

⁸ A esse realismo supremo, tão pomposo pelo gênio que se adapta com a maior facilidade ao rigor mais austero, opõe-se o aparente desregramento do drama elisabetano.

⁹ Como sempre, na Inglaterra, é a experiência, sustentada pela tradição, que tem legislado sobre a técnica, e não a técnica que tem imposto leis diante de toda a experiência sem o auxílio da tradição.

Basta observarmos as personagens de Shakespeare para percebermos como a recriação do humano não obedece a esses princípios. Tomemos como exemplo Hamlet, personagem das mais complexas, em nosso ponto de vista, do panteão shakespeariano. Como uma personagem inerte, cheia de dúvidas, muitas vezes cômica, capaz de assassinar pode ser considerada um exemplo de se humano ideal? O que dizer de Otelo, com sua credulidade perigosa? E de rei Lear, em algumas situações, mais tolo que o bobo da corte, que lhe dá lições? Tais criações não podem ser modelos do que desejava a escola neoclássica. Essas personagens são inadequadas para o Neoclassicismo, no entanto são ícones do homem moderno. Daí a perenidade dessas criações humanas de Shakespeare.

Os neoclássicos avaliavam a criação artística como sendo resultado de um esforço lúcido, intelectualista, reflexivo e disciplinador, por isso as regras representavam, no sistema de valores de sua estética, sua consequência natural. Dentre as regras, destaca-se, a regra das três unidades: unidade de ação, de tempo e de lugar. As ações não poderiam conceder lugar ao acaso e, tanto a ação principal quanto as acessórias, precisavam estar intimamente imbricadas. O espaço da ação deveria ser único e preciso, representado pelo cenário. Quanto ao tempo, ele deveria durar vinte e quatro horas ou, no mínimo, quanto durasse a apresentação. Essas eram, *grosso modo*, as regras de unidade do teatro neoclássico.

Em Shakespeare, percebe-se a filiação a outra tradição artística, ligada ao folclore do medievo, não à tradição clássica. Talvez por isso Bem Johnson tenha escrito que o autor dos *Sonnets* possuía pouco latim e menos grego. O teatro shakespeariano é tributário de uma tradição dramaturgical em que as trocas culturais abundavam no que concerne à cultura da sociedade agrária e a da corte. “Nessa encruzilhada onde se chocam e mutuamente se assimilam a tradição rural e a cultura cortês, surge o que podemos chamar de cultura popular, resultante das duas e pertencente à classe média, urbana, já direcionada para o capital.” (RESENDE, 2006, p. 11-11) Além disso, a estrutura das casas de espetáculo e a economia da dramaturgia elisabetana permitiam a extrapolação da regra das três unidades. No teatro shakespeariano,

Nous sommes loin de la construction régulière préconisée par l’art classique. Tant vaut l’oeuvre d’art que la vie – on y trouve l’exigence dans la perfection du détail, et la luxuriance aussi des frondaisons indisciplinées, qui fait du désordre apparent comme une règle indistinctive, ici soumise à des conventions de climat, de terrain, de saison, là livrée à une exultation lucide dans la poursuite de la poésie et du beau. (FLUCHÈRE, 1964, p. 188, grifo do autor)¹⁰

¹⁰ Nós estamos longe da construção regular preconizada pela arte clássica. Tanto vale a obra de arte quanto a vida – em que se encontram a exigência na perfeição do detalhe e a exuberância também das folhagens

Se não segue o regulamento neoclássico, a obra de Shakespeare não é insubmissa a regras, ela segue sim o código do teatro elisabetano, cujos aspectos relevantes de seu funcionamento comentamos no tópico precedente. Como assinala Henri Fluchère (1964) no trecho acima, na aparente desordem do teatro shakespeariano encontra-se um instinto artístico que procura a poesia e o belo. A desordem é aparente porque a busca se faz por meio de regras distintas das neoclássicas. Se não encontramos em Shakespeare similitudes com a realidade, como intentavam os partidários das regras, percebemos o retrato fiel da vida: indisciplinada e exuberante.

A imitação dos autores greco-latinos representa uma fecunda herança renascentista para a estética neoclássica. Na Inglaterra de Shakespeare, tal noção não foi tomada como regra obrigatória pelos dramaturgos, apesar de um grande nome do teatro da época, Ben Jonson (1572-1637), ter certa admiração pelos modelos antigos. Em “O Príncipe cansado”, Erich Auerbach (1987), em análise de *Henrique IV*, afirma que o dramaturgo, mesmo com considerável influência dos antigos, principalmente Sêneca, utilizou como modelo as tradições medievais cristãs e as festas populares inglesas.

Dentro do sistema literário, há profissionais capazes, respectivamente, de promover ou rejeitar alguma obra de arte que endosse o sistema vigente ou se oponha a ele; dentre eles, podemos citar escritores, críticos e tradutores. No que concerne a Shakespeare e ao neoclassicismo, Voltaire se mostra como a grande voz autorizada para desconsiderar o teatro inglês.

Ele, em carta a Laharpe, diz: “[...] fui eu outrora o primeiro a falar desse *Shakespear* (sic), fui o primeiro a mostrar aos franceses algumas pérolas que eu havia encontrado [...]” (s.d. apud HUGO, 2000, p. 321 grifo do autor). Talvez o célebre francês estivesse se referindo à sua Décima Oitava Carta, que versa sobre a tragédia, em que comenta Shakespeare. O primeiro parágrafo é bem interessante, convém conhecê-lo:

Les Anglais avaient déjà un Théâtre, aussi bien que les Espagnols, quand les Français n'avaient que des Tréteaux. Shakespeare, qui passait pour le Corneille des Anglais, fleurissait à peu près dans le temps de Lope de Véga. Il créa le théâtre. Il avait un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime, sans la moindre étincelle de bon gout et sans la moindre connaissance des règles. Je vais vous dire une chose hasardée, mais vraie : c'est que le mérite de cet Auteur a perdu le théâtre anglais; il y a de si belles scènes, des morceaux si grands et si terribles répandus dans ses Farces monstrueuses qu'on appelle Tragédies, que ces pièces ont toujours été jouées avec un grand succès . Le temps, qui seul fait la réputation des hommes, rend à la fin leurs défauts respectables. La plupart des idées bizarres et

indisciplinadas, que fazem da desordem aparente como uma regra instintiva, aqui submetida a convenções de clima, de terreno, de estação, entregue a uma exultação lúcida na procura da poesia e do belo.

*gigantesques de cet auteur ont acquis au bout de deux cents ans le droit de passer pour sublimes; les auteurs modernes l'ont presque tous copié ; mais ce qui réussissait chez Shakespeare est sifflé chez eux, et vous croyez bien que la vénération qu'on a pour cet ancien augmente à mesure que l'on méprise les modernes. On fait pas réflexion qu'il ne faudrait pas l'imiter, et le mauvais succès de ses copistes fait seulement qu'on le croit inimitable.*¹¹ (VOLTAIRE, 1964, p. 104-105)

Nessa carta, Voltaire tece um elogio a Shakespeare. Além de considerá-lo o criador do teatro inglês, releva o talento do dramaturgo, ao mesmo tempo em que critica a falta de regras clássicas na composição das peças. Mais adiante em sua carta, ele considera de mal gosto um trecho da célebre cena do *Hamlet*, em que *“des fossoyers creusent une fosse em buvant, em chantent des voudevilles, et en faissant sur les têtes des morts qu'ils rencontrent des plaisanteries convenables à gens de leur métier.”*¹² (1964, p. 105)

Voltaire afirma que Shakespeare possui um grande mérito e que seu exemplo não consegue ser copiado por seus imitadores. Assim, seu arquétipo é perigoso, pois suas qualidades acabam por valorizar seus defeitos, ensejando a repetição dessas faltas pelos êmulos. Ao dizer que o autor inglês não conhecia as regras, Voltaire deixa entrever que elas constituem aparato necessário para o bom escrever, sem elas o texto se barbariza e mesmo o teatro elisabetano torna-se monstruosidade. Ele diz, no último parágrafo de sua carta, que os ingleses preferem os *“monstres brillants des beautés irrégulières”* à *“sagesse moderne”*¹³ (VOLTAIRE, 1964, p. 109), isto é, à arte neoclássica. Ainda que não haja obediência às regras em Shakespeare, Voltaire se admirava e considerava a natureza como fonte de tal saber: *“Il avait un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime.”* (VOLTAIRE, 1964, p. 104)

¹¹ Os ingleses (e também os espanhóis) já possuíam um teatro na época enquanto os franceses só possuíam tabladados. Shakespeare, considerado o Corneille inglês, florescia mais ou menos na mesma ocasião em que Lope de Veja. Criou o teatro. Tinha um gênio cheio de força e fecundidade, natural e sublime, sem a menor chama de bom gosto e sem o menor conhecimento das regras. Vou dizer uma coisa um tanto temerária, mas verdadeira: foi o mérito desse autor que perdeu o teatro inglês. Há cenas tão belas, trechos tão grandiosos e terríveis espalhados em suas farsas monstruosas chamadas tragédias, que suas peças foram sempre representadas com sucesso. O tempo, único responsável pela reputação dos homens, acaba tornando respeitáveis seus defeitos. A maioria das idéias bizarras e gigantescas desse autor ao cabo de duzentos anos adquiriu o direito de passar por sublime. Quase todos os autores modernos as copiaram, mas o que era êxito em Shakespeare torna-se um fiasco nos outros. E podeis crer: a veneração pelo antigo aumenta à medida que cresce o desprezo pelos modernos. A reflexão deveria mostrar que não se deve imitá-lo. Em vez disso, o insucesso de seus copidores faz somente que se creia que é inimitável. (Tradução de Marilena de Souza Chauí.)

¹² Coveiros cavam uma cova bebendo, cantando canções satíricas e gracejando sobre as cabeças dos mortos que encontram, duma maneira digna da gente de seu ofício. (Tradução de Marilena de Souza Chauí.)

¹³ Monstros brilhantes de belezas irregulares / sabedoria moderna (Tradução nossa, já que a versão de Chauí não condiz inteiramente com o texto original usado por nós.)

Compreendemos que o objetivo de Voltaire em sua carta é de fazer conhecer o poeta inglês. A menção às suas ditas faltas torna-se de somenos importância diante da revelação de suas belezas. Segundo Raymond Naves (1964, p. 239), em sua edição das *Lettres Philosophiques*, esse pensamento crítico do filósofo francês subsistirá até 1765, quando essa relação é invertida, pois os contemporâneos não terão mais necessidade de serem iniciados nessas belezas e esquecerão, progressivamente, as ditas máculas da obra de Shakespeare, inapropriadas, portanto, segundo a estética vigente.

Segundo Voltaire (1964 p. 108), os trágicos ingleses se sobressaem somente em trechos isolados. Considera suas peças bárbaras, desprovidas de conveniência, de ordem e de verossimilhança. Inapropriadas segundo a estética vigente. Um desses excertos que merecem atenção é o monólogo *To be or not to be*, que o autor francês traduz, não de maneira literal, mas a destacar o sentido.

*Demeure; il faut choisir, et passer à l'instant
De la vie à la mort, ou de l'être au néant,
Dieux cruels ! s'il en est, éclairez mon courage.
Faut-il vieillir courbé sous la main qui m'outrage
Supporter ou finir mon malheur et mon sort?
Qui suis-je? qui m'arrête? et qu'est-ce que la mort?
C'est la fin de nos maux, c'est mon unique asile;
Après de longs transports, c'est un sommeil tranquille;
On s'endort, et tout meurt. Mais un affreux réveil
Doit succéder peut-être aux douceurs du sommeil.
On nous menace, on dit que cette courte vie
De tourments éternels est aussitôt suivie.
O mort! moment fatal ! affreuse éternité !
Tout coeur à ton seul nom se glace, épouvanté.
Eh ! qui pourrait sans toi supporter cette vie,
De nos Prêtres menteurs bénir l'hypocrisie,
D'une indigne maîtresse encenser les erreurs,
Ramper sous un Ministre, adorer ses hauteurs,
Et montrer les langueurs de son âme abattue
Des amis ingrats qui détournent la vue ?
La mort serait trop douce en ces extrémités;
Mais le scrupule parle, et nous crie: « Arrêtez. »
Il défend à nos mains cet heureux homicide,
Et d'un Héros guerrier fait un chrétien timide, etc.¹⁴ (VOLTAIRE, 164, p.106-107)*

¹⁴ Fica. É preciso escolher e passar num instante
Da vida à morte, ou do ser ao nada.
Deuses cruéis! se existis, iluminaí minha coragem.
É preciso envelhecer curvado sob a mão que me ultraja,
Suportar ou acabar minha infelicidade e minha sina?
Quem sou? Que me detém? Que é a morte?
É o fim dos males, é meu único asilo;
Após longos transportes, um sono tranquilo.
Adormece-se, e tudo morre. Mas um terrível despertar
Deve suceder talvez às doçuras do sono.
Ameaçam-nos. Dizem-nos que esta curta vida
De tormentos eternos é logo seguida.

Em nota a sua tradução das *Cartas Inglesas*, Marilena Chauí (1984, p. 34) atenta para o fato de a tradução de Voltaire fazer perder a universalidade do texto de Shakespeare, convertendo *Hamlet* em um atormentado nobre francês católico, às voltas com a corte decadente de Versalhes. “De um modo geral, a tradução de Voltaire é uma transposição da problemática inglesa para a francesa. [...] há uma espécie de tráfico ideológico na base das traduções ‘livres’ feitas pelo autor.” (CHAUÍ, 1984, p. 34) Convém comparar o texto original ao do francês.

Para Voltaire, no entanto, os trágicos da França não podem ser iguais ao dramaturgo inglês, pois aqueles são superiores. Quando da tradução do teatro de Shakespeare por Pierre Letourner (1737-1788), de 1776 a 1783, Voltaire se manifesta de maneira grosseira contra o tradutor, condenando-lhe o entusiasmo dispensado ao inglês em detrimento dos trágicos da França.

É preciso que vos diga o quão irritado estou com um tal de Letourneur, que dizem ser secretário da biblioteca, e que não me parece o secretário do bom gosto. Lestes os dois volumes desse miserável? Ele sacrifica todos os franceses sem exceção a seu ídolo (Shakespeare), como se sacrificavam outrora porcos a Ceres; não se digna sequer a citar Corneille e Racine. Esses dois grandes homens são apenas arrolados na proscrição geral, sem que seus nomes sejam pronunciados. Já há dois tomos impressos desse Shakespear (sic), que tomar-se-iam por peças de feira, feitas há duzentos anos. Haverá ainda mais cinco volumes. Será vosso ódio vigoroso o bastante contra esse impudente imbecil? Sofrereis a afronta que ele faz à França? Não há na França suficientes humilhações, suficientes orelhas de burro, suficientes pelourinhos para semelhante patife? O sangue borbulha em minhas velhas veias ao falar-vos dele. O que há de terrível é que o monstro tem um partido na França, e para cúmulo da calamidade e de horror, fui eu o primeiro a falar outrora desse *Shakespear* (sic), fui eu o primeiro a mostrar aos franceses algumas pérolas que eu havia encontrado em sua enorme estrumeira. Não esperava que um dia eu serviria para espezinhar as coroas de Racine e Corneille para com elas ornar a frente de um histrião bárbaro. (VOLTAIRE, s. d. apud HUGO, 2000, p. 320-321 grifo do autor)

Ó morte! ó momento fatal! terrível eternidade!
 Todo coração só ao teu nome enregela, apavorado.
 Oh! quem poderia sem ti suportar esta vida,
 De nossos Padres mentirosos abençoar a hipocrisia?
 De uma indigna amante incensar os erros?
 Rastejar por um Ministro, adorar sua altivez?
 E mostrar os langores de uma alma abatida
 A amigos ingratos que desviam a vista?
 A morte seria muito doce nesses extremos;
 Mas o escrúpulo fala e nos grita: Parai!
 Ele proíbe a nossa mão esse terrível homicídio,
 E de um Herói guerreiro faz um tímido cristão.

(Tradução de Marilena Chauí, texto modificado, visto que a ordem dos versos em sua tradução das *Cartas Inglesas* não condiz com o original francês que utilizamos. Assim, alteramos a ordem do texto em português.)

É certo que não somente Voltaire contribuiu para a recepção negativa de Shakespeare em solo francês, mas, visto ser ele um grande expoente da nova escola, seu exemplo é deveras ilustrativo. Na Inglaterra, também iluminada pelo formalismo crítico e metódico da França, os autores neoclássicos, em detrimento de suas opiniões técnicas sobre a arte de Shakespeare, souberam reconhecer-lhe o gênio, alguns chegando a prefaciар edições das obras completas do dramaturgo.

Em 1709, Nicholas Rowe (1674-1718) produziu a primeira edição das *Obras Reunidas*, introduzindo adições entre as peças, como divisões em atos e cenas do texto, além de marcações de entrada e saída das personagens. Alexander Pope, em 1725, editou as obras de Shakespeare. No prefácio a essa coletânea, ele escreveu que “Se alguma vez um autor mereceu o título de original esse foi Shakespeare.” (1725 apud BOQUET, 1989, p. 111) Mesmo assim, Pope identificava com um asterisco as passagens belas e colocava no pé da página os trechos considerados inadequados, segundo suas concepções poéticas. Em 1765, publicou-se a edição de Samuel Johnson, cujo prefácio constitui hoje um dos maiores ensaios da crítica inglesa.

Os tradutores que “corrigiram” Shakespeare o fizeram por acreditarem que, assim, estariam agradando os leitores ou os expectadores do teatro neoclássico. Na França, a tradução de maior destaque foi a de Jean-François Ducis (1733-1816). Conforme Márcia A. P. Martins (2006, p. 92), ele “adotava uma poética neoclássica, traduzindo tudo em alexandrinos rimados e introduzindo mudanças radicais na trama e nos personagens”.

Dessa maneira, percebemos como as traduções e as adaptações da obra shakespeariana contribuíram para a valorização ou não da obra do Bardo. Uma comparação entre o texto de Shakespeare e os textos “corrigidos” sugere como os valores não só literários, mas também culturais contribuem para a canonização ou a recriação de uma produção artística.

Propusemo-nos a analisar, neste trabalho, alguns fatores que contribuíram para que a obra de Shakespeare fosse desvalorizada e adaptada ao gosto estético neoclassicista. Percebemos que o que normalmente se chama de “valor intrínseco” de uma obra literária possui papel nem sempre relevante nesse processo. Em Shakespeare, seu talento, mesmo reconhecido por grandes nomes do Neoclassicismo, não deixou de ser destrutado nem “corrigido”. O reconhecimento se deve, principalmente, ao trabalho com a linguagem e à construção dos caracteres; já a correção diz respeito à forma, especificamente, e à mistura de gêneros. Vimos que os processos de negação de Shakespeare não são ditados somente pela

moda, mas por elementos concretos identificáveis – em nosso caso, por uma nova poética e pelo trabalho de escritores, críticos e tradutores.

Ainda que o dramaturgo inglês tenha sido reescrito para se adequar à nova estética, notou-se valor nos textos originais. Tal valor persistiu no tempo, foi revigorado no subsistema literário seguinte, o Romantismo. Hoje, Shakespeare é reconhecido como um dos grandes da criação literária. No futuro, talvez não seja mais. Em relação a isso, cremos tal hipótese ser remota.

2.3. Shakespeare no mundo de Goethe

Há uma afirmação do crítico canadense Northrop Frye (1999, p. 127-128) interessante para a crítica shakespeariana e a peça *Hamlet*:

Se *Hamlet* não existisse, talvez nem tivéssemos tido o movimento romântico ou as obras de Dostoiévski, Nietzsche e Kierkegaard, que a seguem e reelaboram a situação hamletiana em rumos que vão progressivamente se aproximando de nós. Vão se aproximando de nós quanto às condições culturais, e não quanto ao impacto imaginativo: neste ponto, Shakespeare sempre será o primeiro.

Mesmo que se façam concessões à radical afirmação de Frye, concordamos quanto à grande importância do *Hamlet* para o Romantismo e para a literatura moderna. Shakespeare é elevado, a partir do Pré-romantismo, à categoria de gênio original, e sua personagem Hamlet adquire um *status* de modelo de homem da modernidade, cuja influência se estende até hoje ao ponto de se considerar o Príncipe da Dinamarca como nosso contemporâneo.

No século XVIII, começaram a surgir edições da obra de Shakespeare mais acuradas, além de intervenções nesses textos e ensaios explicativos da obra. Na Inglaterra, é a John Dryden (1631-1700) que se deve a criação de uma crítica shakespeariana. É uma crítica neoclássica, juntamente com a de Alexander Pope (1688-1744) e de Samuel Johnson (1709-1784). Deste último, é famoso o *Prefácio a Shakespeare*. Sobre Johnson, Afrânio Coutinho (1987, p. 435) diz o seguinte:

Em Samuel Johnson confluíram as duas tendências do século XVIII: o esforço pelo estabelecimento dos textos shakespearianos e a conclusão dos debates em torno das chamadas irregularidades da obra do mestre em relação às regras do drama. Seriam aquelas irregularidades um defeito ou uma peculiar forma de solucionar os

problemas do teatro? O futuro daria razão à segunda hipótese, sobretudo depois da luz coleridgeana da revisão romântica.

Johnson considera Shakespeare “o poeta da natureza, o poeta que apresenta a seus leitores um espelho fiel dos costumes e da vida.” (1996, p. 37) O uso da expressão “seus leitores”, em vez de espectadores, traz certa curiosidade. Isso parece mostrar que o teatro shakespeariano era mais lido que encenado à época da publicação do hoje tão conhecido *Prefácio*.

Ainda que seja tido como um expoente do Neoclassicismo na Inglaterra, Samuel Johnson discorda da opinião de que o drama torna-se inverossímil se não são observadas as unidades de tempo e de lugar. Em seu ensaio, ele analisa, sob a perspectiva do tempo, as virtudes e os defeitos da obra de Shakespeare. Há, no *Prefácio*, uma recusa categórica da veneração cega à Antiguidade. O tempo torna-se medida de excelência para a qualificação de uma obra, e a obra do Bardo é aprovada. Sua análise é equilibrada, e os defeitos e as qualidades das peças são arrolados e comentados.

Em 1823 e 1825, Stendhal surge na crítica francesa com *Racine e Shakespeare*. Embora não teorize sobre o teatro, parece inegável que ele desenvolve noções que desautorizam as regras dramáticas neoclassicistas. O próprio título revela a intenção de um contraponto entre o antigo e o moderno. É como um panfleto em defesa da modernidade. Para Stendhal, longe e liberto das convenções e do pedantismo, o Romantismo no teatro apregoa o amoldamento aos tempos presentes, de maneira que sua fala, seus temas, seu enredo devem, sempre, responder à atualidade e, por conseguinte, ao considerado verdadeiro pelos românticos.

Sobre Shakespeare, escreve o francês: “Ele contraria um grande número desses hábitos ridículos por nós contraídos com a leitura assídua de Laharpe e dos outros retóricos afetados do século XVIII. O pior disso tudo é que temos a *presunção* de sustentar que esses maus hábitos sejam fundados na natureza.” (STENDHAL, 1996, p. 94, grifo do autor) Por hábitos ridículos, o autor de *O vermelho e o negro* menciona as regras dramáticas neoclássicas. Por verem-nas contrariadas, o público se indigna e não percebe a beleza do teatro shakespeariano. Assim, sustenta-se a opinião – presunçosa, segundo Stendhal – de que as criações neoclássicas obedecem a natureza e as de Shakespeare merecem vaias.

Com o inglês Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), em seus estudos sobre Shakespeare, temos, nas palavras de Afrânio Coutinho (1987, p. 434), o desmonte da regra das três unidades, propiciando novas visões críticas para a análise da obra do autor de *Otelo*, principalmente das personagens shakespearianas. Segundo o crítico brasileiro, Coleridge, ao

dar instrumentos para a análise da obra de arte em si mesma, criou a crítica moderna. Assim, o grande crítico inglês contribuiu para a difusão e aceitação da obra shakespeariana.

Victor Hugo (1802-1855), em 1864, faz publicar seu *William Shakespeare*. O texto surge pela necessidade de prefaciar uma edição das obras completas do poeta inglês feita por seu filho François-Victor Hugo (1828-1873). Considerado um manifesto literário do século XIX, *William Shakespeare* é bem mais que um libelo, tornou-se uma obra de rara beleza a expor questões que dizem respeito à arte e à sua missão em um momento quando a França, famoso celeiro cultural, impregnava-se da estética romântica e prestava reverência ao poeta de Stratford. Ao analisar Shakespeare, Victor Hugo se debruça sobre “todas as questões que dizem respeito à arte” (HUGO, 2000, p. 9), como escreve na introdução a *William Shakespeare*, cujo excerto reproduzimos abaixo:

Tendo por ensejo Shakespeare, todas as questões que dizem respeito à arte se lhe apresentaram ao espírito [de Victor Hugo]. Tratar dessas questões é explicar a missão da arte; tratar dessas questões é explicar o dever do pensamento humano para com o homem. Semelhante ensejo de dizer verdades se impõe, e não é permitido, principalmente numa época como a nossa, eludi-lo. O autor compreendeu. Não hesitou em abordar essas questões complexas da arte e da civilização sob suas diversas faces, multiplicando os horizontes todas as vezes que a perspectiva se deslocava, e aceitando todas as indicações que o tema, em sua necessidade rigorosa, lhe oferecia. Desse engrandecimento do ponto de vista nasceu este livro. (HUGO, 2000, p. 9)

O texto acima revela o desejo do poeta francês de, ao estudar Shakespeare, discorrer livremente sobre a arte e o gênio. Em elaborada prosa poética, Victor Hugo disserta sobre o gênio de Shakespeare e sua exemplaridade como artista ideal segundo a visão romântica, então em plena voga. Aqui destacamos a importância de Hugo como difusor da obra do dramaturgo. O escritor considera Shakespeare o marco do fim da Idade Média e o precursor da modernidade, como Homero marca o fim da Ásia e o começo da Europa.

É na Alemanha, no entanto, antes de o gênio do poeta inglês ser exaltado por vozes francesas, que Shakespeare alcança a valorização que fará de sua obra o centro do cânone ocidental em nossos dias. Nesse país, a mudança da crítica neoclássica para a romântica, do final do setecentos para o oitocentos, tem como prelúdio uma etapa importantíssima na evolução da crítica e da apreciação da obra shakespeariana.

Conforme Afrânio Coutinho (1987, p. 437), Shakespeare teve sua naturalidade e realismo imediatamente reconhecidos pelos alemães. A proximidade do inglês ao caráter germânico, segundo o crítico brasileiro, levou o povo da Alemanha a quase considerar a obra shakespeariana como sendo patrimônio nacional alemão.

De qualquer modo, ao pré-romantismo da Alemanha deve-se a universalização de Shakespeare, ao chamar a atenção do mundo ocidental para a obra do mago de Stratford, criando em seu derredor uma onda de simpatia, mais que isso, de entusiasmo, e forçando a Europa a reconhecer o seu gênio extraordinário. (COUTINHO, 1987, p. 437)

Pedro Sússekind (2008, p. 7) afirma que foi a valorização de Shakespeare a partir da segunda metade do século XVIII, na Alemanha da época de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), que fez do poeta da Inglaterra o modelo por excelência do talento artístico original. Shakespeare, continua o estudioso, constituiu-se em referência essencial para o movimento romântico. Há, na recepção do dramaturgo inglês pelos escritores alemães, uma mudança de concepção não somente do talento artístico, mas também no que diz respeito ao conceito de gênio.

No Neoclassicismo, o talento, mesmo considerado um dom natural, era tido como uma capacidade mecânica, e o sucesso era obtido a partir de uma observância irrestrita às normas poéticas. Em contrapartida, no Romantismo, gênio é aquele que não se aprisiona segundo as normas tradicionais, valorizando a naturalidade e a espontaneidade. Em oposição à imitação dos clássicos, pregava-se a originalidade, conceito tão caro aos românticos e tão polemizado hoje.

[...] desde as primeiras intervenções da concepção romântica do gênio original, Shakespeare foi valorizado como o modelo de uma criação poética livre do aprisionamento das regras. Tanto nos textos dos primeiros românticos alemães quanto nos de seus sucessores franceses, o nome de Shakespeare se repete como a principal referência para definir a genialidade de um artista moderno. (SÜSSEKIND, 2009, p. 10)

Antes, porém, da “descoberta” de Shakespeare pelos românticos alemães, companhias inglesas de teatro percorreram a Europa já no século XVII representando peças elisabetanas. Historicamente, a difusão das obras de Shakespeare pode ter-se iniciado nesse período. Em 1623, quando da publicação do Primeiro Fólho na Inglaterra, já se registrava uma apresentação de *Hamlet* nas ruas de Hamburgo, montada por atores itinerantes ingleses. Tais apresentações eram versões condensadas das peças e, geralmente, sem indicação de autoria.

Na segunda metade do século XVIII, no entanto, depois das primeiras traduções das peças shakespearianas e dos primeiros ensaios críticos, “Shakespeare se tornou, para os alemães, a principal referência de um projeto de reestruturação do teatro nacional.” (SÜSSEKIND, 2000, p. 11-12) Depreende-se daí a importância das traduções das obras do

bardo e da atividade de literatos e pessoas ligadas ao teatro para a divulgação de Shakespeare em território germânico e, daí, para o mundo inteiro.

O teatro nacional alemão era inexpressivo. Isso se deve, dentre outros fatores, à situação alemã de instabilidade política e social, o que a tornava culturalmente dependente da França. Não possuindo unidade política nem identidade nacional, o modelo alemão de literatura e teatro se baseava predominantemente nos grandes autores neoclássicos franceses. Contra essa referência, que se mostrava daninha àquela época, a reestruturação precisava romper com o paradigma vigente. Shakespeare surge como o modelo por excelência de um teatro que urge pelo novo.

O conflito era como afirmar a Modernidade sem renegar a Antiguidade. Essa situação se relaciona fundamentalmente à recepção de Shakespeare na Alemanha entre o final do século XVIII e início do século seguinte. Desconsiderando o dramaturgo como neoclassicista, necessitava-se de um novo sistema do belo e, conseqüentemente, de nova poética, em que Shakespeare tivesse um lugar no panteão dramático ao mesmo nível de importância de Sófocles. E o Romantismo fez isso. Sem desprezar o gênio antigo, considerou-se o gênio moderno, capaz de representar o novo homem, cidadão da modernidade. Ao imaginar um indivíduo novo, outro ícone se faz necessário. Assim, as personagens shakespearianas tornam-se símbolo do habitante da vida moderna. A partir da contestação da superioridade do teatro neoclássico, Shakespeare ganharia uma importância crescente como paradigma para a produção dramática alemã. Isso se deu especificamente no período do movimento Sturm und Drang¹⁵.

Diferentes fatores contribuíram para a mudança de perspectiva teórica do teatro na Alemanha. Aqui, tentamos vislumbrar o papel de alguns escritores e tradutores. Entre os escritores, detemo-nos em dois nomes basicamente, cujas atividades foram o fundamento do teatro alemão e da difusão da obra do Bardo e da crítica sobre sua obra: Lessing e Goethe. Obviamente, há outros, mas, no espaço dessas considerações, eles oferecem um cenário do que houve na Alemanha por causa da obra de Shakespeare e o que houve com Shakespeare por causa da Alemanha.

¹⁵ A expressão significa “tempestade e ímpeto”. O Sturm und Drang foi um movimento precursor do Romantismo na Alemanha. A sua origem é um drama esquecido de Friedrich Klinger (1752-1831), *Wirrwarr* (desordem), *oder Sturm Drang*, de 1776.

Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) foi um dos grandes da dramaturgia alemã na época do Iluminismo, apesar das consideráveis críticas que podem ser feitas a sua obra. Sua valorização de Shakespeare como modelo para o teatro alemão em detrimento dos moldes neoclássicos foi polêmica, mas suscitou seguidores em grande número no período pré-romântico. Um desses discípulos foi, à época, o jovem Goethe.

Em *Cartas relativas à novíssima literatura*, de 1759, Lessing termina uma delas propondo Shakespeare como modelo para o teatro de seu país, criticando o posicionamento neoclássico, representado naquele momento pelo acadêmico Johann Christoph Gottsched (1700-1766). Gottsched descreditava o teatro shakespeariano. Sendo um dos mais renomados poetas e acadêmicos na época, ele investiu contra a primeira tradução de uma peça de Shakespeare na Alemanha, feita por Kaspar von Borck, em 1741. A peça era *Júlio César*. O período era de apologia e polêmica no que concernia à obra de William Shakespeare. A avaliação do dramaturgo inglês dá sinais de mudança mais de dez anos depois, com a publicação anônima de um artigo contra a posição de Gottsched. As ideias dessa missiva de autor desconhecido tinham muitas semelhanças com o pensamento de Lessing.

Na carta de número 17, Lessing estabelece detalhadamente os parâmetros para a recepção de Shakespeare por parte dos escritores alemães ligados ao Sturm und Drang: a noção de gênio, a valorização do efeito e das emoções e o modelo oposto ao do teatro clássico. Em a *Dramaturgia de Hamburgo*, de 1766, ele rompe definitivamente com a escola francesa e prega a libertação dos alemães do jugo da imitação dos neoclássicos. Nesta obra, ele considera o espírito das peças shakespearianas mais apropriado e semelhante ao gosto e à sensibilidade do público alemão do que o teatro neoclássico da França.

Poucos anos após a famosa carta de Lessing, os alemães tinham uma posição mais positiva do que seus vizinhos franceses para formar uma ideia do poeta inglês. Entre 1762 e 1766, apareceu a tradução em prosa de algumas obras de Shakespeare, feitas pelo neoclássico Christoph Martin Wieland (1733-1813). As versões de Shakespeare realizadas por Wieland, juntamente com as de Eschenburg e A. W. Schlegel e as de Ludwig e Dorothea Tieck, ajudaram a fundar a literatura alemã moderna.

Carlos Alberto Nunes (s. d., p. 8), um dos mais conhecidos tradutores de Shakespeare para a Língua Portuguesa, escreve em sua introdução às obras do escritor inglês:

[...] a influência de Shakespeare sobre a nação alemã só começou a fazer sentir e produzir frutos depois de traduzido, primeiro por Wieland, depois, e definitivamente, por A. W. Schlegel. A tradução de Wieland foi decisiva para a orientação da corrente literária denominada *Sturm und Drang* [...]. Por ser em prosa, influiu essa tradução no estilo de todas as composições do movimento.

Nunes afirma que, se a tradução fosse outra, o movimento literário teria tido outras feições, devido à impressão, causada pela falta do verso, de um Shakespeare selvagem e revoltado contra as regras e os princípios. Se a afirmação é tão radical como a de Frye reproduzida acima, ela não deixa de ter sua verdade quando observamos a fama do dramaturgo inglês produzida pela revolução romântica. O novo paradigma cultura relevou a obra shakespeariana, principalmente *Hamlet*, e fez com que dramaturgos e escritores da Alemanha, a partir de suas vivências individuais – caras aos românticos – produzissem novas visões da escritura shakespeariana. Com a tradução de August Wilhelm Schlegel (1767-1845), Shakespeare se torna não somente um clássico na literatura alemã, mas realmente um poeta nacional, no sentido de que ele se tornou a principal referência para a reestruturação de uma dramaturgia essencialmente germânica.

No século XVIII, a expressão “teatro nacional” possuía uma significância particular. Até a década de 70 daquele século, havia somente o teatro itinerante, de caráter popular, e o teatro da corte, de cenário cortesão, normalmente sem seriedade. A primeira tentativa de criação de um teatro nacional ocorreu em Hamburgo, em 1667. Não possuía ajuda estatal e fracassou em 1768. Essa tentativa teve o apoio de Lessing e tinha como ideário a exigência de uma ação recíproca entre teatro e estética e a necessidade de um drama moderno que se adaptasse tanto à Inglaterra como à Alemanha, conforme acontece com Shakespeare. Apesar do fracasso dessa primeira tentativa de criação de um “teatro nacional”, Friedrich Ulrich Ludwig Schröder (1744-1816) e sua companhia começaram a representar Shakespeare e peças alemães de qualidade, promovendo um teatro fixo que se aproximava do conceito de um “teatro nacional”. Em 1779, houve uma nova tentativa de criação de um teatro alemão por parte de grandes nomes do cenário da época, inclusive Schiller. Sete anos depois, em 1786, surge o Teatro de Berlim, e, em 1791, há a inauguração do Teatro de Weimar, sendo Goethe seu diretor.

Ainda segundo Carlos Alberto Nunes (s. d., p. 9),

Em Schlegel, reuniram-se as condições propícias para a consecução dessa obra monumental [a tradução de Shakespeare]: a visão romântica do mundo, ampla e suficientemente profunda, para abarcar o pensamento de Shakespeare; o gênio lingüístico, capaz de utilizar-se de todos os tesouros patenteados por Goethe, em vivências equivalentes às de Shakespeare, e uma certa passividade espiritual que lhe permitiu como que colocar-se no centro do pensamento do poeta inglês, para recriar suas imagens e dar-lhes expressão adequada.

Questionamos as afirmações de Carlos Alberto Nunes de que Schlegel tivesse “vivências equivalentes” às do Bardo e que fosse capaz de “colocar-se no centro do

pensamento” de Shakespeare, visto não acreditarmos que alguém seja capaz de compreender totalmente outro alguém, dada as circunstâncias históricas e culturais. Concordamos, porém, indubitavelmente, que a sua tradução seja um grande trabalho poético, incorporando o dramaturgo inglês à literatura dos alemães.

Talvez, parafraseando Goethe, possamos afirmar que as naturezas de Schlegel e Shakespeare, ao se encontrarem, se ligaram de imediato, determinando-se mutuamente. Por possuírem ideias afins, desenvolveram uma *afinidade eletiva*, como houve entre Goethe e Shakespeare. Dessa forma, as expressões de Carlos Alberto Nunes destacadas acima sejam menos questionáveis.

Alguns anos mais tarde, em meio ao projeto de criar um teatro nacional alemão, destinado ao público da Alemanha e adequado ao espírito desse público, Goethe encontrou-se também com a obra de Shakespeare, provavelmente na tradução de Wieland. Esse encontro não foi por acaso, visto que Herder já considerava o dramaturgo da Inglaterra como o modelo para a dramaturgia da Alemanha.

Johann Gottfried Herder (1744-1803) foi o grande teórico do movimento Sturm und Drang e um tipo de mentor para Goethe. Suas ideias sobre Shakespeare e sobre teatro alemão fundamentaram muito do pensamento do autor do *Fausto*. Segundo o viés teórico, “Goethe foi também um dos principais responsáveis pela valorização de Shakespeare no Sturm und Drang”. (SÜSSEKIND, 2008, p. 91) O impacto causado em Goethe pela leitura de Shakespeare está registrado em vários escritos do poeta. Neste texto, iremos comentar sucintamente três deles: “Para o dia de Shakespeare”, ensaio de 1771; *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, romance publicado em 1796; e o ensaio “Shakespeare e o sem fim”, de 1826.

Em 14 de outubro de 1771, dia em que se celebra o nome de William (Wilhelm, Guilherme) no protestantismo alemão, Goethe, então com menos de trinta anos, escreve “Para o dia de Shakespeare”. Nesse ensaio, a nota pessoal predomina, e a exaltação do poeta preferido perpassa toda a escrita. “Não esperem que eu escreva muito e ordenadamente, a quietude da alma não é nenhuma roupa de festa. E por agora pouco pensei sobre Shakespeare; quando muito pressenti, percebi, e isso é o máximo a que pude chegar.” (GOETHE, 2008, p. 32)

Entre essas percepções, Goethe revela a grandeza do “grande caminhante”, cuja centelha do gênio o poeta alemão tem dentro de si. “Dos méritos a que sabemos dar valor, temos em nós a semente.” (GOETHE, 2008, p. 32) O escritor alemão compara, de maneira não muito elaborada, os passos de Shakespeare com os seus, visto haver, segundo o próprio

Goethe, uma identificação entre os dois. Já é clássica entre os admiradores de Shakespeare a confissão que o escritor alemão faz sobre a importância da leitura do poeta inglês para a sua vida como pensador e artista.

A primeira página dele [de Shakespeare] que li foi uma identificação por toda a vida, e quando tinha terminado a primeira peça, fiquei como um cego de nascença a quem um gesto milagroso dá, num instante, a visão. Reconheci, senti vivamente a minha existência expandindo-se numa infinidade, tudo era novo, desconhecido, e a falta de costume com a luz faria doer os olhos. Lentamente fui aprendendo a ver, e, graças ao meu gênio atento, sinto sempre mais vivamente aquilo que ganhei. (GOETHE, 2008, p. 32)

Ainda que penda mais para o relato pessoal e não desenvolva uma teoria do teatro nesse ensaio, Goethe tece comentários contra a dramaturgia francesa. Para ele, que não duvidava em renunciar ao teatro regular, as três unidades eram grilhões medonhos a encerrar a imaginação. Irônico, o autor alemão faz entender que os franceses são incapazes de criar como os gregos e afirma ser as peças trágicas da França paródias de si mesmas, semelhantes como sapatos. Ele ironiza: “francesinho, o que você quer com a armadura grega, ela é muito grande e muito pesada para você.” (GOETHE, 2008, p. 33)

A crítica ao teatro francês serve para contrapor a artificialidade dessa dramaturgia à naturalidade da obra do teatrólogo inglês, considerada quase uma nova criação do homem. “Ele rivaliza com Prometeu, imitando seu modo de formar os homens passo a passo, numa *grandeza colossal*.” (GOETHE, 2008, p. 35, grifo do autor) Shakespeare, para Goethe, cria como a natureza cria. Goethe brada: “Natureza! Natureza! Os homens de Shakespeare são a natureza.” (2008, p. 35) O assombro é grande ao ponto de o escritor alemão inibir-se ao comparar suas criações às do dramaturgo inglês. Um pouco mais de cinquenta anos depois, em 1824, Goethe expressa o mesmo espanto em carta para Eckerman:

[...] Shakespeare esgotou toda a natureza humana, em todos os sentidos, em tudo o que ela tem de profundo e de elevado e que, em suma, para ele, quando, ao fim da vida, não lhe restou mais nada a fazer. Como ousar pegar uma pena, se reconhecemos com toda a consciência que antes de nós foram criadas tais obras-primas, de uma perfeição insondável, impossível de atingir? (GOETHE, s.d. apud BOQUET, 1989)

“Para o dia de Shakespeare” se coaduna com o espírito do pré-romantismo alemão e expressa o estado de euforia de Goethe, um artista que encontrou uma grande referência para sua caminhada na construção de uma dramaturgia nacional. Não só para isso, mas também para aquilo que Goethe visava alcançar como poeta.

A necessidade da criação de um teatro nacional é explanada no romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795). Nesse romance, a encenação de peças que se identifiquem ao público alemão, em clara oposição à herança neoclássica que vinha para a Alemanha por meio dos autores de França, é considerada a via certa para dotar o povo da Alemanha de um “teatro nacional”. Para Goethe, como foi para Lessing, essa via perpassa o teatro de Shakespeare, já que, para ele, como dito acima, na obra do poeta inglês se encontra a galeria de características da própria humanidade, mais adequado ao exercício da imaginação e livre da artificialidade do teatro francês.

No romance, há a descrição do longo percurso de Wilhelm Meister, desde o período de juventude, marcado por grandes paixões, até o momento de uma convivência harmônica e produtiva com outros indivíduos livres e bem formados. No romance, o protagonista almeja a sua realização artística no teatro. Essa relação de Wilhelm com a dramaturgia era o tema central da primeira versão da obra, de 1785, *A missão teatral de Wilhelm Meister*. Essa versão é impregnada do espírito pré-romântico. Na segunda versão, Goethe desenvolve a obra para questões além das teatrais, tornando a obra uma síntese de um momento de transição, conforme o ensaio de George Lukács. O romance, em sua versão definitiva, polemizou por ir de encontro ao projeto dos poetas ligados ao movimento romântico de Iena, visto a obra goetheana não concordar com ideais puramente subjetivos, mas com um humanismo que se assentasse no real.

Os anos de aprendizado são considerados um produto de transição da literatura romanesca entre os séculos XVIII e XIX e, juntamente com o *D. Quixote*, de Cervantes, é uma obra que diz respeito a momentos de crises de mudança na relação problemática entre o indivíduo e a sociedade. Apesar de toda a sua importância para a história da literatura, analisaremos o romance sob a ótica do teatro e da, como denomina Lukács, “questão shakespeariana”, visto ser esse o recorte temático que nos interessa.

Wilhelm Meister, filho de comerciante, dedica-se ao teatro, entre outros motivos, por ver nele um caminho de libertação das exigências de “classe”, já que, naquele momento da história da Alemanha, ao jovem burguês de perfil intelectual só lhe restava assumir a profissão de comerciante do pai. Por querer mais que isso, é no teatro que Wilhelm encontrará a possibilidade de desenvolver suas potencialidades. A chance de ter uma dita formação universal, aquela capaz de desenvolver os talentos inatos até atingir o grau de perfeição, está vedada a Wilhelm Meister por conta de sua origem, que não é nobre. Dessa forma, a atividade no teatro deverá substituir a esfera do grande mundo. “É no palco que o jovem Meister acredita poder alcançar o burilamento de suas capacidades, de seus afetos, de sua aparência,

pois ‘sobre os palcos, o homem culto aparece tão bem pessoalmente em seu brilho quanto nas classes superiores’.” (MAAS, 2008, p. 54)

Mesmo Goethe tendo retirado da primeira versão de *Os anos de aprendizado* alguns episódios relativos ao teatro, ele manteve a “questão shakespeariana” e deu uma relevada importância à montagem de *Hamlet* feita pelo protagonista do romance. Para Lukács (2006, p. 583), a explicação é a seguinte:

[...] para Goethe a questão shakespeariana ultrapassa em muito a esfera do teatro. Shakespeare é, para ele, um grande educador para uma humanidade e personalidade totalmente desenvolvidas; seus dramas são, para ele, modelos do modo como o desenvolvimento da personalidade atingiu a plenitude nos grandes períodos do humanismo e de como esse desenvolvimento deveria se completar no presente. A representação de Shakespeare nos palcos da época é forçosamente um compromisso. Wilhelm Meister não deixa jamais de sentir o quanto Shakespeare se estende para além dos limites daquele palco. Esforça-se por salvar de algum modo, em tudo o que for possível, o que há de mais essencial em Shakespeare. Eis por que, em *Os anos de aprendizado*, a representação de *Hamlet*, ponto culminante dos esforços teatrais de Wilhelm Meister, converte-se numa clara configuração do fato de que teatro e drama, e mesmo a arte poética, não são senão um aspecto, uma parte do extenso complexo problemático da educação, do desenvolvimento da personalidade e da humanização.

Do trecho acima se depreende que Goethe via na criação shakespeariana uma expressão de amadurecimento do ser humano em direção a uma plenitude das potencialidades do indivíduo. Portanto, para além do teatro, a dramaturgia de Shakespeare apresenta um pensamento novo do homem diante de sua grandeza e miséria, da vida e da morte, do perigo e da alegria, do infortúnio e do triunfo, do amor e do ódio, dos poderosos e dos humildes. A apresentação do Bardo nos teatros alemães é um compromisso porque espelha para a sociedade este novo homem, modelo e protótipo para a educação do povo.

Parte dessa educação é propiciada pela arte, especialmente da arte dramática. Por isso, Wilhelm esforça-se tanto para que o *Hamlet* seja levado a cabo. Esse fato, importante na economia do romance, faz menção a um fato histórico. Segundo Otto Maria Carpeaux (1994 apud SÜSSEKIND, 2008, p.103), “A representação de *Hamlet* em Hamburgo, em 20 de setembro de 1776, é a maior data da história do teatro alemão. Em breve, Shakespeare será o dramaturgo mais representado em palcos alemães.”

Em seus caminhos, Meister ingressa na companhia teatral de Serlo e impõe a condição de encenar *Hamlet* integralmente, sem cortes. O debate principal é a adaptação, isto é, o que poderia ser retirado da peça sem causar-lhe mutilação. Wilhelm chega mesmo a empreender uma tradução da peça de Shakespeare, utilizando, para isso a tradução de

Wieland. Esse episódio faz referência ao desenvolvimento real da recepção do dramaturgo inglês em Alemanha.

Ele [Wilhelm] exigia que *Hamlet* fosse representado por inteiro e sem cortes, e Serlo só consentia nesse estranho desejo na medida do possível. Ora, isso foi motivo para muitas discussões, pois ambos tinham opiniões completamente divergentes quanto ao que era possível ou não, e também quanto àquilo que podiam suprimir da peça sem mutilá-la. (GOETHE, 2006, p. 287)

Depois de longa discussão entre os dois, há um consenso. Meister identifica duas vertentes na composição da obra:

[...] a primeira, refere-se às grandes e íntimas relações das personagens e dos acontecimentos, aos poderosos efeitos derivados dos caracteres e atos dos protagonistas, sendo alguns destes excelentes, e irretocável a seqüência em que se apresentam. Não podem ser alterada por nenhuma espécie de adaptação ou mesmo desfigurados. (GOETHE, 2006, p. 289)

A outra seriam “as relações exteriores das personagens, pelas quais elas são levadas de um lugar a outro ou ligadas dessa ou daquela maneira por acontecimentos fortuitos.” (GOETHE, 2006, p. 290) Como exemplo, Wilhelm enumera as agitações da Noruega, a guerra com o jovem Fortimbrás, a viagem de Laertes à França, entre outros. Dessa forma, Meister resolve não tocar nas primeiras e grandes situações e rejeitar os motivos exteriores, adaptando-os para que o expectador não tenha que, entre outros motivos, de imaginar muitos acontecimentos que não aconteçam no palco.

Wilhelm empreende a adaptação da peça e extirpa muitas cenas consideradas “relações exteriores”. Serlo justifica isso afirmando que, se fosse mantido aquele pano de fundo múltiplo, móvel e confuso, ele traria prejuízo à impressão das personagens. Meister mais uma vez toma o partido de Shakespeare, justificando que o poeta “escrevia para insulanos, para ingleses, que, no fundo, só estão habituados a ver navios e viagens marítimas, as costas da França e corsários, e o que para eles é algo inteiramente habitual, a nós [alemães] nos distrai e confunde.” (GOETHE, 2006, p. 292) Tanto a justificativa de Wilhelm quanto a consideração de Serlo lembram a argumentação do Acadêmico neoclássico do ensaio *Racine e Shakespeare*, de Stendhal, para quem é exigir muito do público que ele imagine ter passado bastante tempo entre uma cena e outra ou que, em intervalos de poucos segundos para os assistentes, os personagens se locomovam em longas distâncias. Somente no século XX, com as descobertas tanto arqueológicas quanto documentais do funcionamento dos teatros elisabetanos, conseguiu-se perceber que a economia da dramaturgia de Shakespeare baseia-se

na imaginação do público. Dessa forma, as emoções e a capacidade imaginativa do público deveriam ser açodadas pelo trabalho do ator.

Da primeira leitura de Shakespeare por Wilhelm Meister até a montagem de *Hamlet*, o leitor de *Os anos de aprendizado* pode compreender o desenvolvimento da veneração juvenil do Sturm und Drang ao poeta da Inglaterra até a postura serena do Classicismo de Weimar, em que a admiração por Shakespeare ainda é existente, mas não incondicional. Tal postura se verifica no ensaio de 1826 sobre o dramaturgo inglês: *Shakespeare e o sem fim*. Nele, Goethe já revela uma análise mais ponderada que o do ensaio de 1771, expondo algumas críticas à estruturação das peças e à dificuldade de montá-las.

Em *Shakespeare e o sem fim*, a ideia central é a de que o poeta inglês se presta mais à leitura do que à montagem teatral. Goethe analisa o poeta inglês por três pontos diferentes. No início, genericamente como poeta, depois comparado com os antigos e os novos e, por fim, como autêntico autor de teatro.

Em “Shakespeare como poeta”, primeira parte do ensaio, Goethe afirma que o artista de Stratford penetra no mundo e revela seus mistérios, pois essa é a missão do poeta: revelar o que o mundo tem de ignoto. De certa maneira, Goethe retoma o argumento do ensaio anterior, haja vista que considera o poeta da Inglaterra como alguém semelhante a um profeta da natureza, no mesmo patamar do “espírito do mundo”, para o qual nada está velado.

O escritor alemão, ao analisar as peças do autor de *Hamlet*, considera que essas obras se destinam mais à imaginação do que à visão. Esse juízo, no entanto, não é de menosprezo. Pelo contrário, o escritor afirma que “As obras de Shakespeare não são para os olhos do corpo”. (GOETHE, 2008, p. 40)

Shakespeare fala ao nosso sentido interior; por meio deste anima-se de imediato o mundo de formas da imaginação. Criando um efeito de plenitude, do qual não sabemos dar nenhuma satisfação, pois aqui se encontra o fundamento daquela ilusão de que tudo se passa diante de nossos olhos. Todavia, quando se consideram as peças de Shakespeare com exatidão, elas contém muito menos ação sensível do que palavra espiritual. Ele deixa acontecer o que é fácil de imaginar, o que é melhor imaginado do que visto. O espírito de *Hamlet*, as bruxas de *Macbeth*, algumas atrocidades ganham o seu valor antes de tudo pela imaginação e a variedade de pequenas cenas intercaladas baseia-se puramente nessa faculdade. Todas essas coisas passam por nós de modo leve e conveniente enquanto lemos, mas aparecem na representação como algo carregado e perturbador, ou mesmo repugnante. (GOETHE, 2008, p. 41)

Contrariamente ao que desejavam os pré-românticos, que queriam a montagem das peças shakespearianas na íntegra, Goethe levanta questões – já mencionadas em *Os anos de aprendizado* – sobre a viabilidade disso. Süsskind (2008, p. 110) escreve que “Assim, o

impacto que a leitura das obras de Shakespeare tem sobre a imaginação seria, muitas vezes, diminuído pelas dificuldades de representá-las ou pela inadequação das cenas à montagem teatral.” Mesmo Goethe crendo que as peças perdem muito do vigor que possuem na leitura se forem representadas, o escritor alemão, nesse primeiro momento do ensaio, intenta antes louvar o talento poético do inglês do que criticar as limitações de seu teatro. Uma análise menos apaixonada passa a se revelar a partir da segunda parte do ensaio, quando ele compara o poeta inglês aos autores antigos e novos.

Goethe considera Shakespeare como um escritor não romântico, pois a obra shakespeariana diz respeito ao presente, e não a um passado nostálgico que produz devaneio e fuga. Apesar dos elementos mágicos e irrealis de muitas das composições do Bardo, eles não são os ingredientes principais das obras, “A verdade e o valor de sua vida é que constituem a base ampla na qual aquelas coisas [tais elementos mágicos] repousam; por isso, tudo que ele escreve nos parece tão autêntico e substancial.” (GOETHE, 2008, p. 44) Shakespeare, se não é romântico, também não é como os antigos, sendo estritamente moderno.

Assim como “antigo” se opõe a “moderno”, Goethe contrapõe “ingênuo” e “sentimental”, “pagão” e “cristão”, “heroico” e “romântico”, “real” e “ideal”, “necessidade” e “liberdade”, “dever” e “querer”. Com exceção do último, esses itens são elencados, mas não desenvolvidos na argumentação de *Shakespeare e o sem fim*. Alguns deles são relacionados ao dístico “dever”/“querer”, cujos elementos são articulados e comparados no decorrer do ensaio. A predominância de um ou outro desses termos distingue a poesia antiga da moderna:

O que domina na poesia antiga é a desproporção entre *dever e realizar*; na moderna, entre *querer e realizar*. [...] Como eu já disse, em cada época o que predomina é ora um, ora outro lado. Mas como dever e querer não podem ser radicalmente separados no homem; é preciso que se encontrem sempre ambos os aspectos, ainda que seja um em primeiro plano e o outro num plano secundário. (GOETHE, 2008, p. 46, grifo nosso)

Goethe procura mostrar que, apesar do predomínio de cada um dos itens da oposição numa época, o dever e o querer estão sempre presentes em seu conflito com a realização. Ele critica a tragédia moderna em confronto com a antiga, pois aquela, ao valorizar o querer e, conseqüentemente, o indivíduo, se torna fraca e pequena. Esta, por outro lado, é grande e forte por basear-se no dever, o qual é ligado à sociedade e à natureza. Segundo o dramaturgo alemão, Shakespeare se destaca por ligar o antigo e o moderno, já que há equilíbrio entre dever e querer.

Isso acontece porque, na obra de Shakespeare, nota-se o encontro de um conflito interior, que diz respeito à vontade do indivíduo e à sua capacidade ou incapacidade de realizá-la, e de um conflito exterior, no qual as circunstâncias se contrapõem ao querer até torná-lo um dever indispensável. Assim, o autor de *Hamlet* “se revela capaz de ultrapassar o abismo que separa a própria poesia antiga da moderna”. (SÜSSEKIND, 2008, p. 114) Shakespeare seria, para Goethe, o grande mestre que conciliou a oposição entre antigos e modernos.

Na parte final de seu ensaio, Goethe tece considerações sobre Shakespeare como autor de teatro, expressas por uma declaração polêmica, pois o autor de *Werther* afirma serem o nome e o mérito de Shakespeare pertencentes à poesia, e não ao teatro. Goethe contradiz não só a tendência do Sturm und Drang como também a posição dos poetas românticos.

Shakespeare pertence necessariamente à história da poesia; na história do teatro ele fez sua entrada por acidente. Porque lá se pode honrá-lo incondicionalmente, aqui é preciso ponderar as condições em que ele se encaixou, e não recomendar tais condições como uma virtude nem como modelo. (GOETHE, 2008, p. 51)

Segundo a afirmação acima, existiria uma não-teatralidade em Shakespeare, o que interessa às montagens do dramaturgo inglês na Alemanha e, especificamente, à companhia teatral dirigida por Goethe, recriada em *Os anos de aprendizado*. Dessa forma, a crítica ao autor de Stratford se constitui em um questionamento no que concerne à adaptação do teatro shakespeariano. Goethe se insurge contra a resistência dos românticos em adaptar o teatro do artista de Stratford, os quais exigiam fidelidade ao texto integral das peças sem modificações. Para confirmar sua posição, o dramaturgo alemão termina seu ensaio com um elogio a Friedrich Schröder (1744-1816), responsável por diversas adaptações das obras de Shakespeare.

Se o teatro shakespeariano, de feição elisabetana, não se coadunava aos preceitos teatrais da época, de forma a ser necessário adaptá-lo, isso não significa que Shakespeare tenha deixado de ser referência para a criação artística. Segundo Sússekind (2008, p. 119), “a limitação imposta pelas montagens não negaria o grande mérito de Shakespeare como poeta, muito menos sua referência como gênio capaz de transpor a distância que separa os antigos e modernos, clássicos e românticos.”

Inglaterra, Alemanha e França renderam-se a Shakespeare a partir do Romantismo e propagaram a obra do bardo para a Europa. Por meio de traduções e adaptações, além da influência política, econômica e cultural de alguns países europeus, Shakespeare espalhou-se

pela Ásia e América. Chegou mesmo a aportar no Brasil e a fazer parte na história do teatro brasileiro e a contribuir para a criação de grandes obras de nossa literatura, seja na poesia, seja na prosa. Tais obras não são cópias do teatro do autor inglês, mas resultado da leitura dessas peças por autores nacionais.

3. SHAKESPEARE NA CABECEIRA DE MACHADO DE ASSIS

3.1. Shakespeare no Rio de Janeiro de Machado de Assis.

Antes de Shakespeare aportar no Brasil, a Inglaterra já tinha fincado os pés em solo brasileiro. Conforme Rosamaria Reo Pereira (2005), navios particulares com autorização da coroa inglesa atacavam e capturavam barcos mercantis de outras nações. Conhecidos por *English privateers*, essas embarcações chegaram no início do século XVI, e suas visitas se estenderam pela centúria seguinte. Sir Walter Raleigh, contemporâneo de Shakespeare e favorito da rainha Elizabeth I, esteve no Brasil, na região amazônica. Com o decorrer do tempo, não só piratas, mas também outros aventureiros e negociantes aportaram na costa do Brasil. Entre os séculos XIX e XX, os ingleses influenciaram acentuadamente a sociedade brasileira.

A ascendência inglesa sobre a vida, a paisagem e a cultura do Brasil aconteceu mais precisamente com a vinda da Família Real Portuguesa para o País, ocasionada pela expansão da França, liderada por Napoleão Bonaparte (1769-1821), que havia imposto um bloqueio econômico à Inglaterra. Partidário dos ingleses, o Príncipe Regente de Portugal, D. João VI (1767-1826), ao ter seu território ameaçado por franceses, abandonou seu país em direção à segurança da colônia brasileira.

Houve explícita ajuda inglesa na fuga da Família Real para o Brasil. A Inglaterra objetivava a possibilidade de novos mercados nas colônias portuguesas, já que as nações europeias estavam sob o jugo francês. Ao chegar à Bahia, em janeiro de 1808, D. João abriu o comércio brasileiro à Inglaterra e assegurou aos cidadãos ingleses vantagens e privilégios não concedidos a outros. Algumas dessas vantagens diziam respeito a garantias em transações comerciais. Entre os privilégios, citam-se o direito de viajar e residir em domicílios portugueses e o respeito à propriedade e à liberdade religiosa. Mesmo após a volta da Família Real Portuguesa para Lisboa, em 1821, os ingleses continuaram com seus negócios no Brasil. Eles instalaram instituições econômicas, políticas e intelectuais, cujo domínio atingiu seu auge entre 1825 e 1827.

Devido à dependência das frotas inglesas por Portugal para a defesa de suas colônias e para a recuperação do território metropolitano, a Coroa portuguesa cedeu às vontades da Inglaterra e diminuiu a tarifa de importação dos produtos ingleses, o que propiciou uma vantagem imensa a esse país europeu mesmo em relação a Portugal. Com a

assinatura do Tratado de Comércio e Navegação entre os dois países, no ano de 1810, a nação inglesa obteve ampla autoridade para participar de forma decisória sobre a vida comercial e civil do Brasil. Apesar de apontar como único objetivo consolidar e fortalecer a amizade entre as duas nações para mútua vantagem de seus súditos, a Coroa inglesa foi que mais se beneficiou com esse acordo, dito bilateral. De qualquer forma, a influência da Inglaterra foi de importância para o progresso da indústria brasileira. As primeiras estradas de ferro, os telégrafos, os bondes, as moendas modernas de engenho de açúcar, a iluminação a gás, os barcos a vapor e as redes de esgoto foram, quase sempre, realizações inglesas.

No tangente à política, a Inglaterra detinha posição vantajosa. Mesmo após a independência do Brasil, em 1822, o governo britânico recusou-se a reconhecer os juízes consagrados pela Constituição do Império brasileiro, considerando-os insatisfatórios. A Coroa inglesa manteve no País a figura do Juiz Conservador da Nação, a quem ficavam afeitas as demandas jurídicas de interesse inglês. Essa instituição fora aceita em 1808, por D. João VI.

Exercendo importância sobre as mudanças políticas e econômicas do Brasil, a partir da vinda da Família Real para as terras brasileiras, torna-se impossível discordar da influência do sistema literário inglês na literatura brasileira. Considerando que os sistemas econômico e político influenciam o sistema literário, promovendo ou desconsiderando os produtos artísticos, os escritores ingleses – principalmente romancistas – passaram a ser lidos e divulgados na sociedade brasileira.

A circulação de livros se intensificou com a chegada da Família Real ao Rio de Janeiro, que se transformou em centro administrativo da Colônia, originando um esboço de vida cultural. O acesso aos livros e a uma relativa circulação de ideias marcou distintamente esse período. Livrarias e gabinetes de leitura foram, em parte, responsáveis pela difusão de obras estrangeiras no Brasil. “Abriram-se teatros, bibliotecas, academias literárias e científicas, para atender aos requisitos da Corte e de uma população urbana em rápida expansão.” (FAUSTO, 2008, p. 125)

O comércio livreiro ainda era precário mais de uma década depois da vinda da Família Real. No Rio de Janeiro, havia apenas quatro livrarias, que, na época, vendiam também artigos de papelaria e mercearia. Os livros eram caros e possuíam pouca saída. Após a Independência, em 1822, esse comércio alcançou considerável crescimento, contribuindo para a eclosão romântica. “Os brasileiros dessa época leram tudo o que desejaram; dos grandes clássicos revolucionários do século XVIII às mais recentes novidades do pensamento europeu.” (MACHADO, 2001, p. 54) Esse acesso aos textos contribuiu para que a recepção de Shakespeare fosse marcada pelo espírito romântico, já que, ao conhecer os autores

românticos europeus, os leitores brasileiros passaram a conhecer o nome do dramaturgo inglês.

No Brasil, as primeiras gerações românticas começaram a reunir-se em livrarias, tornando-as quase em clubes de conversas literárias. A política era um assunto em comum, além da Literatura. Havia também recitais de poesias. Escritores, políticos e estudantes costumavam encontrar-se na livraria de Evaristo da Veiga (1799-1837), a única, segundo Ubiratan Machado (2001), a oferecer, naquele tempo, ambiente adequado a expressão de ideias. Depois a Livraria Mogie proporcionou condições apropriadas a reuniões de intelectuais, principalmente pelo excelente estoque de livros franceses a preços razoáveis. O principal concorrente de Mogie era a Casa do Livro Azul, o mais antigo sebo do País. Nos anos 50 daquele século, o Rio possuía 15 livrarias, algumas bem localizadas e gerenciadas por franceses.

O centro de reuniões dos escritores passou, por essa época, a ser a livraria de Paula Brito (1809-1861). Ela começou a ser frequentada por praticamente todas as gerações de intelectuais surgidas entre 1840 e 1860. Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), Teixeira e Souza (1812-1861), Laurindo Rabelo (1826-1864), Araújo Porto Alegre (1806-1879), Manuel Antônio de Almeida (1831-1861), Gonçalves de Magalhães (1811-1882), Francisco Otaviano (1825-1889) e José Feliciano de Castilho (1810-1879) compunham a lista de frequentadores ilustres do estabelecimento de Paula Brito. Este último era irmão do escritor romântico português António Feliciano de Castilho (1800-1875), que tentou uma tradução de obras de Shakespeare. José Feliciano de Castilho era bibliotecário-mor da Biblioteca Nacional de Lisboa e, em 1846, estabeleceu-se como advogado no Rio de Janeiro, onde fundou o jornal *Íris* e colaborou em diversos periódicos. Além desses nomes, podemos citar os adolescentes Salvador de Mendonça (1841-1913), Casimiro de Abreu (1831-1860) e Machado de Assis. De vez em quando, aparecia ali Gonçalves Dias (1823-1864). Nesses encontros, não é de admirar as discussões sobre criação literária. Shakespeare, provavelmente, foi um nome comentado nesses debates informais, já que o poeta de Stratford era referência para os escritores românticos.

Além dos grandes nomes de nossa literatura, as mais importantes figuras da política e do jornalismo por ali passavam, como José Maria da Silva Paranhos (o Visconde do Rio Branco) (1819-1880), Eusébio de Queiróz (1812-1868), Saldanha Marinho (1816-1895) e Quintino Bocaiúva (1836-1912). Os atores nativos João Caetano (1808-1863) e Furtado Coelho (1831-1900) e o italiano Ernesto Rossi (1827-1896) também foram à livraria de Paula Brito. Foi nas prateleiras de Paula Brito que Rossi buscou material para sua conferência sobre

Hamlet, sobre a qual discorreremos adiante. Após a morte de Brito, os frequentadores da livraria se dispersaram e se reagruparam em um novo ponto de reuniões, a Livraria Garnier, que se destacava entre as 16 livrarias do Rio de Janeiro no começo da década de 1860. Nessa época, ela já detinha o melhor estoque de livros franceses. A Garnier passou a editar alguns poetas e romancistas brasileiros por conta própria, fato raro em nosso país naqueles idos do século XIX. A livraria editou José de Alencar e, depois, Machado de Assis. Aliás, foi na Garnier que Machado travou relações com o escritor cearense.

Próximo à livraria de Paula Brito, ficava outro ponto de encontro de escritores e outros artistas: À Fama do Café com Leite, ou Café do Braguinha. Lá, Machado de Assis, quando jovem, tomava café com leite servido pelo dono do estabelecimento, José de Sousa e Silva Braga. Amigo de intelectuais, Braga orgulhava-se da amizade de João Caetano, que passava pelo café com os atores de sua companhia. Além do À Fama do Café com Leite, havia o Café de Londres e a Confeitaria Carceler. Os estabelecimentos eram freqüentados por gente de renome, até mesmo o Imperador D. Pedro II (1825-1891) tomava sorvetes nas mesas do Carceler.

Como as bibliotecas da época desatualizavam-se constantemente, os livreiros da Corte, principalmente os estrangeiros, organizavam gabinetes de leitura. Dentro da livraria, esses comerciantes alugavam livros. O pioneiro dessa prática no Brasil – que já era comum na Europa – foi o francês Cremière, nos últimos anos da década de 1820. Nos anos 1850, a livraria Imperial, fornecedora de livros ao Imperador D. Pedro II, possuía um gabinete com exemplares portugueses e franceses.

As redações dos jornais também eram importantes locais de convivência entre intelectuais. Muito tinha mudado no papel da imprensa desde a criação do primeiro jornal brasileiro, a *Gazeta do Rio de Janeiro*.

[Esse jornal] tinha caráter quase oficial e estava sujeito, como todas as publicações, a uma comissão de censura encarregada de “examinar os papéis e os livros que se mandassem publicar e fiscalizar que nada se imprimisse contra a religião, o governo e os bons costumes”. O jornal brasileiro independente nessa época, que continha críticas à política portuguesa, era o Correio Brasiliense de Hipólito José da Costa, editado em Londres entre 1808 e 1822. (FAUSTO, 2008, p. 127)

Nas décadas de 1860 e 1870, já existia maior liberdade de expressão. Houve até mesmo um jornal chamado de *A República*, em pleno governo imperial, cujo proprietário era Salvador de Mendonça. Apesar de seu radicalismo político, ele congregava diversas facções políticas e artísticas, destacadamente literárias. Indivíduos de ideais diversos acorriam ao

jornal no fim da tarde. Outro lugar de difusão de ideias eram as bibliotecas, apesar de nem sempre serem tão frequentadas.

A Biblioteca Nacional modernizou-se a partir dos anos 1840. Até então, seu acervo era formado por clássicos portugueses, raridades de grandes tipografias antigas e volumes de teologia. Nesse período, em que havia uma necessidade de impor a nacionalidade brasileira, as aquisições da biblioteca não contribuíram significativamente para um abasileiramento de sua coleção. Um dos fatores dessa situação foi a gestão de bibliotecários portugueses, que ocuparam a função até o ano de 1839, quando o cargo passou para um brasileiro, o cônego Januário da Cunha Barbosa (1780-1846). Apesar dos esforços do eclesiástico, a biblioteca não chamava a atenção das autoridades nem angariava os investimentos de que necessitava. Seus sucessores também não lograram muito êxito quando administravam a instituição. No começo da década de 1860, os leitores eram escassos.

Os intelectuais preferiam a Biblioteca Fluminense, que, apesar de mais modesta, oferecia mais vantagens aos frequentadores. A biblioteca funcionava durante todo o dia, das 8h às 18h, com um intervalo no atendimento das 14 às 16h. Funcionava inclusive nos feriados. Mediante pequena taxa, podia-se levar livros para casa. Ela dispunha de um acervo com obras contemporâneas, desde volumes de literatura e de crítica literária romântica francesa e portuguesa até revistas de Portugal, França e Inglaterra. A instituição dizia receber novidades trazidas por cada navio que chegava à Corte vindo da Europa. Considera-se verdade essa informação, visto que, em 1866, a Biblioteca Fluminense possuía 34 mil volumes em português, francês, espanhol, italiano, inglês e alemão, além de periódicos nacionais e estrangeiros.

Em 1837, dois anos antes do nascimento de Machado de Assis, era criado o Gabinete Português de Leitura, uma das bibliotecas do Rio de Janeiro mais frequentadas pelos homens de letras. Apoiado pela colônia lusitana, de grande influência no comércio carioca, o Gabinete adquiriu códices, edições clássicas dos séculos XVI ao XVIII, além de textos contemporâneos. Nos anos 70 do século XIX, contava com mais de 40 mil exemplares.

Nos anos 50, o adolescente Machado de Assis, residindo então em São Cristóvão, inscreveu-se como sócio do Gabinete, sobretudo para ler os clássicos portugueses, como contou a José Veríssimo. Aproveitou para travar conhecimento com os mestres contemporâneos, bebendo fartas goladas do leite romântico das obras de Castilho, Herculano, Garrett, Camilo. Levava os livros emprestados, lendo-os no trajeto da barca entre o cais Pharoux, ou dos franceses, como então se dizia, e São Cristóvão. (MACHADO, 2001, p. 204)

Há escassez de informações sobre bibliotecas de particulares durante o período romântico, mas sabe-se que elas eram modestas em termos de quantidade. Sabe-se que, nas décadas de 50, 60 e início da de 70 do século XIX, elas eram formadas principalmente por coleções de periódicos e romances, sobretudo de origem francesa. Francisco Ramos Paz (1838-1919), nos anos 1850, começou a formar a sua biblioteca. Imigrante português, morava em um quarto pobre. Apesar de viver com um mínimo de recursos, reservava um pouco do que tinha para a compra de livros. Era frequentador do Gabinete Português de Leitura e da Biblioteca Fluminense. Possuía a amizade de Machado de Assis, chegando mesmo a dividirem um sobrado na Rua Matacavalos, atual Riachuelo. Ramos Paz tornou-se comerciante e adquiriu fortuna. Nos anos 1870, ele já possuía a maior biblioteca particular do Brasil, excetuando-se a do imperador. Hoje, seu acervo pertence à Biblioteca Nacional. Não foi encontrado na coleção de Paz nenhuma obra de Shakespeare ou crítica sobre o dramaturgo da Inglaterra.

A biblioteca de Francisco Otaviano, advogado, jornalista, diplomata, político e poeta brasileiro, não era parada no tempo, possuía os melhores escritores da literatura contemporânea à época. Otaviano franqueava os exemplares entre os colegas. Graças a ele, José de Alencar pôde ler livros românticos franceses, como Vigny, Dumas e Victor Hugo. Foi na biblioteca de Otaviano que o autor de *Iracema* teve contato pela primeira vez com as obras completas de Balzac, autor de sua predileção. O ator italiano Ernesto Rossi abasteceu-se de fontes para sua conferência sobre a maneira de interpretar Hamlet também nas prateleiras da biblioteca de Francisco Otaviano. Hoje a biblioteca está dispersa e não se sabe o total de volumes que comportava.

Durante os anos de vida de Machado de Assis, a Biblioteca Nacional possuiu uma coleção shakespeariana considerável. Essa coletânea englobava volumes da obra completa e esparsa do dramaturgo em inglês e francês, além de algumas peças também em idioma italiano. Em português, encontravam-se alguns títulos. De *Hamlet*, havia seis versões distintas: quatro traduções e duas adaptações, sendo uma destas últimas um sumário para a representação teatral de Ernesto Rossi e a outra um argumento teatral da companhia dramática italiana do artista João Emmanuel. Muitas das obras em inglês e francês apresentavam textos críticos – inclusive com o famoso prefácio de Samuel Johnson – e notas explicativas.

O Real Gabinete Português de Leitura também comportava publicações shakespearianas até 1908, ano da morte de Machado de Assis. Havia o teatro completo do dramaturgo em inglês e francês. A obra esparsa podia ser encontrada em francês e português. Certos títulos estavam em versão italiana, com a francesa ao lado. De *Hamlet*, existiam quatro

versões diferentes, pelo menos é de se supor, visto que apenas duas traziam referência ao tradutor. Na Biblioteca Fluminense, até o ano de 1908, havia as obras completas de Shakespeare em inglês e francês, mas somente *Othelo ou o mouro de Veneza* em português, mas na reescritura neoclássica de Ducis.

A biblioteca de Machado de Assis, segundo o inventário de Glória Vianna (2001, p. 119) possui hoje mais de 670 volumes. Aproximadamente metade dos exemplares versa sobre Literatura. Títulos em francês e inglês predominam, o que se pode explicar devido, entre outros motivos, à vigência do Romantismo, cuja divulgação deve muito à literatura de Inglaterra e França. No que se refere ao idioma em que os volumes foram escritos, há mais de 500 exemplares originais e mais de 160 traduções. A língua francesa prevalece tanto nos originais quanto nas traduções. Como leitor de francês, Machado de Assis tinha nesse idioma mais da metade de seus volumes, ainda segundo Vianna (2001, p. 125). A língua inglesa corresponde a mais de 13% dos volumes do acervo de Machado. Shakespeare está presente em suas estantes tanto no original inglês como em traduções para o francês. Isso sinaliza que Machado de Assis interessava-se pela leitura e por uma melhor compreensão da obra do escritor da Inglaterra. Outros leitores do dramaturgo inglês e mencionados no capítulo precedente também fazem parte da biblioteca do criador de Brás Cubas: Goethe, Schiller, Samuel Johnson, por exemplo. Indubitavelmente, Machado – e isso chega a ser um truísmo – foi um grande leitor da obra de William Shakespeare.

Por meio de adaptações de origem ou ascendência francesa, o teatro shakespeariano entrou no Brasil no século XIX. Algumas delas por meio de atores portugueses, como Ludovina Soares da Costa (1802-1868), que trabalharia com João Caetano, considerado o criador do teatro brasileiro. O ator fluminense já representara o *Hamlet* em 1835, na versão de Shakespeare, não na de Ducis. A versão neoclássica do adaptador francês só seria adotada por João Caetano em 1840. Isso aconteceu devido a uma mudança na recepção do público das peças de Shakespeare. A audiência aplaudiu as adaptações de Ducis, pois considerava as cenas da tragédia shakespeariana sombrias demais. Eugênio Gomes (1961) ressalva que essa visão era do grande público, “uma vez que alguns representantes da cultura moderna do Brasil – Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Machado de Assis e Joaquim Nabuco – deixaram testemunhos eventuais da franca repulsa às imitações medíocres de Ducis.” (GOMES, 1961, p. 13-14) Por causa de suas representações de *Hamlet* e, principalmente, de *Otelo* nas adaptações de Ducis, João Caetano recebeu o codinome de Talma Brasileiro, alusão a François Joseph Talma (1763-1826), grande ator trágico francês.

É de notar como a intelectualidade brasileira já se aprontava para uma mudança de perspectiva no que se refere à recepção do teatro shakespeariano. Nos palcos, as peças de Shakespeare eram consideradas sombrias, necessitando da reescritura neoclássica. Com o advento do Romantismo, Shakespeare passa a responder à necessidade artística de um público cuja ênfase recai em uma nova estética. Essa mudança de recepção fez com que o teatro shakespeariano fosse buscado em suas fontes, daí a importância da leitura da obra do dramaturgo no original e das apresentações de Ernesto Rossi e Tommaso Salvini, ainda que em língua italiana.

Cada leitor pode reagir individualmente a um texto, mas a recepção é um fato social – uma medida comum localizada entre essas reações particulares; este é o horizonte que marca os limites dentro dos quais uma obra é compreendida em seu tempo e que, sendo “trans-subjetivo”, “condiciona a ação do texto”. (ZILBERMAN, 1989, p. 34)

A obra literária não é algo incondicionado, cuja força própria depende de si mesma. Ela se realiza em uma relação entre criador e público. “A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a.” (CANDIDO, 2000, p. 74) Assim, Shakespeare foi adaptado para o palco carioca a fim de atender ao gosto neoclássico. Aos poucos, a obra do poeta inglês começa a prescindir dessa adaptação – que, de certa maneira, a reduz – e, na medida em que recebida, apreciada, compreendida e divulgada por destinatários que também são escritores, impõe-se como referente de uma escrita que não se filia a regras, mas se liga a uma liberdade de criação tão importante para os poetas e romancistas românticos. É no teatro que Shakespeare passa a ser realmente conhecido pelos cariocas, depois de ter sido apresentado pelas adaptações de Ducis por João Caetano.

3.2. Machado de Assis: leitor e expectador de Shakespeare.

O teatro brasileiro mostrou autonomia quando começaram a surgir autores dramáticos nacionais de boa categoria: Gonçalves Dias (1823-1864), Joaquim Manoel de Macedo (1820-1882), José de Alencar (1829-1877), Quintino Bocaiúva (1836-1912), Machado de Assis e outros. O drama *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, por exemplo, revela intertextualidade com o *Otelo* shakespeariano. A presença do dramaturgo inglês é constante no começo de nosso teatro nacional. Se não teve o mesmo peso do projeto de

criação de uma dramaturgia nacional na Alemanha, o poeta de Stratford exerceu um papel bem importante em nosso teatro e em nossa literatura. Como crítico teatral, Machado de Assis presenciou essas mudanças.

As intervenções de Machado de Assis na crítica de teatro foram bastante abrangentes. Como crítico e folhetinista, comentou a maior parte dos espetáculos teatrais que se realizaram entre setembro de 1859 e maio de 1865. Expôs com honestidade suas ideias sobre o teatro, elogiou e criticou os atores que viu no palco, congratulou-se pelos espetáculos protagonizados entre 1864 e 1865 por Emília das Neves (1820-1883), atriz portuguesa prestigiada por suas representações de personagens românticas. Discorreu sobre as organizações das companhias dramáticas e reivindicou proteção do governo imperial para a arte dramática. Durante esse tempo, tornou-se ele mesmo comediógrafo e censor do Conservatório Dramático Brasileiro, atividade que revelou suas ideias sobre o teatro.

Machado de Assis tinha 17 anos quando seus três primeiros artigos críticos saíram na *Marmota Fluminense*, em 1856. O primeiro desses três artigos, chamados de *Ideias Vagas*, discorria sobre a “comédia moderna”, conforme o subtítulo indicava. Ainda que seu conhecimento da dramaturgia da época se apresentasse precário nesse artigo, algumas ideias expostas serão pontos recorrentes no decorrer do amadurecimento de sua crítica teatral: a crença no teatro como termômetro da civilização de um povo e o parentesco entre teatro e imprensa como indicadores do estágio em que se encontra uma sociedade. Machado de Assis, assim, atentava-se para o que se passava nos tabladros e nas páginas dos periódicos.

O texto abaixo mostra o deslumbramento do jovem Machado, iniciante nos teatros, percebendo na “comédia moderna”, ou seja, na comédia realista, o intuito de reproduzir em cena a vida social com pendões a corrigi-la com moralizações.

Ao teatro! Ao teatro ver as composições dramáticas da época, as produções de Dennery e Bourgeois! – Ao teatro ver a sociedade por todas as faces: frívola, filosófica, casquilha, avara, interesseira, exaltada, cheia de flores e espinhos, dores e prazeres, de sorrisos e lágrimas! – Ao teatro ver o vício em contato com a virtude; [...]; ver o literato parasita que não se peja de subir as escadas de mármore do homem abastado, mas corrupto, curvar-se cheio de lisonja para ter a honra de sentar-se ao seu lado e beber à sua saúde. (ASSIS, 2008, p. 108-109)

Convém esclarecer que, no tocante à dramaturgia, Machado de Assis se manifestava menos contra o repertório teatral romântico que com o melodrama que se apresentava no teatro de São Pedro de Alcântara, então sob a égide do ator João Caetano dos Santos. O drama romântico não o incomodava no palco se bem representado, seguindo o que considerava sendo de bom-gosto. Ao conclamar as pessoas a irem ao teatro “ver o vício em

contato com a virtude”, Machado de Assis chama os cidadãos a analisar os caracteres apresentados no palco, a ponderá-los, a perceber “as cenas espirituosas da comédia moderna envolvendo uma lição de moral em cada dito gracioso” (ASSIS, 2008, p. 108) e a tornar-se pessoas melhores.



Figura 11 – O ator João Caetano

A partir do segundo semestre de 1856, Machado de Assis acompanhou a vida teatral do Rio de Janeiro. Esse contato com o teatro foi decisivo em sua formação literária. João Roberto Faria (2008, p. 23) afirma que, como crítico teatral, “seus [de Machado] escritos não revelam apenas uma individualidade; mais que isso, iluminam um dos períodos mais ricos da história do teatro brasileiro.” A capacidade analítica de Machado de Assis, quer como crítico de teatro, quer como crítico literário, deve muito às suas experiências com a arte dramática. Sua formação como escritor não prescinde de sua vivência com a dramaturgia. No que tange a Shakespeare, esse elo é bem mais arraigado. De leitor do poeta inglês, Machado torna-se expectador do teatro shakespeariano e, após, escritor.

As primeiras publicações de Machado de Assis, isto é, *Contos Fluminenses* (1870) e *Ressurreição* (1872), são posteriores a um período em que ele exercia a atividade como crítico de teatro. *Ressurreição*, romance surgido a partir de uma citação de Shakespeare¹⁶, aparece após as apresentações dos grandes trágicos italianos Ernesto Rossi e Tommaso Salvini. Com grande repercussão na imprensa da época, as representações desses

¹⁶ *Our doubts are traitors,
And makes us lose the good we oft might win,
By fearing to attempt.* (Measure for Measure, I, iv, 77-79)

trágicos contribuíram para novo entendimento da obra shakespeariana entre o público fluminense.

Depois de suas primeiras críticas, Machado de Assis estabeleceu contato mais próximo com o teatro. Além disso, o convívio com a intelectualidade de sua geração fez com que compreendesse a polarização entre as duas companhias dramáticas brasileiras, manifestando-se a favor de um dos contendores. De um lado, havia o teatro São Pedro de Alcântara, dirigido por João Caetano. Seu repertório de tragédias neoclássicas, dramas românticos e melodramas parecia haver perdido o interesse diante das novas gerações. De outro, o Teatro Ginásio Dramático, criado pelo empresário Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos (?-1860), em 1855. A nova companhia conquistava não apenas o público não especializado, mas também os jovens intelectuais ligados à imprensa e à literatura. Essa nova dramaturgia se mostrava, *grosso modo*, contrária a ideia da arte pela arte. O objetivo era da construção de um teatro edificante e moralizador, defensor e promotor de valores éticos da burguesia.

Observemos que a maioria do público geral não apreciava o teatro propagado por Machado e outros intelectuais seus contemporâneos. De qualquer modo, um público se configura, segundo Antonio Candido (2000, p. 77), pelo seu grau de instrução, pelos instrumentos de divulgação (livro, jornal, auditórios, etc.), além da opinião literária e da diferenciação de setores que tendem à liderança do gosto: as elites. Se não era de uma elite econômica, Machado fazia parte de uma elite intelectual, cujo acesso aos bens culturais, principalmente livros, outorgava-lhe uma posição social capaz de direcionar o gosto de outros.

Em um processo de aprimoramento de sua formação cultural, Machado leu folhetins teatrais. “Se não for especular demais, é muito provável que se tenha deixado influenciar pelas idéias de Quintino Bocaiúva, folhetinista do Diário do Rio de Janeiro no segundo semestre de 1856 e entusiasta das comédias realistas encenadas no Ginásio Dramático.” (FARIA, 2008, p. 27) Quintino recusava o romantismo e via o teatro com a função primeira de contribuir para o aprimoramento da vida em família e em sociedade, através da crítica moralizadora dos vícios. Machado de Assis defende a mesma concepção de teatro, que se coaduna à de José de Alencar (1829-1877). No que tange à dramaturgia, Alencar opinava que o drama romântico não servia mais como parâmetro e deveria ser substituído pela comédia realista, ideal para aquele momento histórico. A alta comédia que Alencar aprovava conciliava dois princípios básicos da comédia realista: a moralidade e a

naturalidade. Devia-se buscar a confluência dos valores clássicos do utilitarismo da arte com a fotografia da realidade, adicionando a essa foto o retoque moralizador.

A leitura de “O passado, o presente e o futuro da literatura”, publicado em 1858, revela um Machado de Assis consciente do que se passava tanto nos palcos do Teatro São Pedro quanto no Ginásio Dramático, principais teatros do Rio de Janeiro à época. Machado de Assis proclama a necessidade de um teatro nacional, apontando, como José de Alencar fez, o realismo teatral francês, chamado de “escola moderna”, como parâmetro. Machado impõe-se como aliado de uma renovação teatral, cujo nicho era o Ginásio Dramático. O teatro brasileiro deveria nascer do estudo da vida social contemporânea. “A sociedade era uma ‘mina a explorar’, um universo em que as vocações dramáticas podiam ‘descobrir, opinar, analisar, uma aluvião de tipos de caracteres de todas as categorias’.” (FARIAS, 2008, p. 32)

Neste contexto de desejo de renovação do teatro brasileiro, desembarcaram no Brasil companhias italianas trazendo, em seu repertório, o teatro de Shakespeare, baseado não na adaptação neoclássica, mas no texto elisabetano. A perspectiva de lucro, a acolhida cordial da plateia brasileira e a publicidade das viagens internacionais propiciaram o encorajamento de artistas europeus, destacadamente portugueses, italianos, franceses e espanhóis, a aportar em nosso país e em outras cidades da América do Sul. Assim como as companhias londrinas do teatro elisabetano seguiam itinerários pela Inglaterra nos períodos de peste, companhias chegaram ao Brasil durante os meses do verão europeu, quando os teatros ficavam fechados.

No que tange à dramaturgia de William Shakespeare em nosso país, o ano de 1871 é fundamental, devido à vinda de dois grandes intérpretes italianos do dramaturgo inglês: Ernesto Rossi e Tommaso Salvini. Ambos foram reconhecidamente aplaudidos na Europa, alcançando sucesso na representação de personagens shakespearianas na Inglaterra e nos Estados Unidos. Ernesto Rossi e Tommaso Salvini decidiram visitar a América do Sul logo depois de a artista italiana Adelaide Ristori (1822-1916), considerada a maior atriz trágica do século XIX, desembarcar em nosso país. Rossi chegou em meados de 1870. Dessa sua primeira temporada, limitada ao Rio de Janeiro, há escassos registros. Ele não interpretou nenhuma peça de seu repertório shakespeariano, o que veio a acontecer quando de seu retorno ao Brasil no ano seguinte.

A partir de abril de 1871, Shakespeare foi encenado no Rio de Janeiro, segundo uma tradução em língua italiana. A Companhia Dramática Italiana, sob a direção de Ernesto Rossi, revelou a riqueza shakespeariana para os países latinos. A companhia trazia 32 pessoas, além de seus principais atores, Celestina de Paladini e o próprio Rossi.

O ator estreou em 8 de maio, com o drama *Kean, ou gênio e desordem*, de Alexandre Dumas. No quarto ato de *Kean*, havia a introdução do segundo ato do *Hamlet* de Shakespeare. O drama que abria a temporada era romântico, portanto ao gosto do público local. Ao colocar o segundo ato da peça de Shakespeare nesse drama, a companhia ofereceu a oportunidade de apresentar um pouco do dramaturgo inglês – sem a releitura neoclássica – a essa assistência. O monólogo “*To be or not to be*” fazia parte do segundo ato, seguindo-se a cena com Ofélia. Houve certa disputa pelos jornais quando Rossi apresentou esse monólogo no segundo ato da peça *Hamlet*. Um articulista sob o pseudônimo de William Fergusson discordava dessa disposição e era combatido por outro, denominado Laertes, que defendia a decisão de Rossi. Incentivado por essa polêmica, o ator italiano conferenciou uma análise do *Hamlet* de Shakespeare para um público selecionado. Em seguida, em 12 de junho, apresentou-se *Hamlet* integralmente. Em 3 de julho, houve nova apresentação da peça do autor inglês. Em 14 de julho de 1871, um novo espetáculo foi concretizado, com a presença da Regente do Império e seu Consorte.

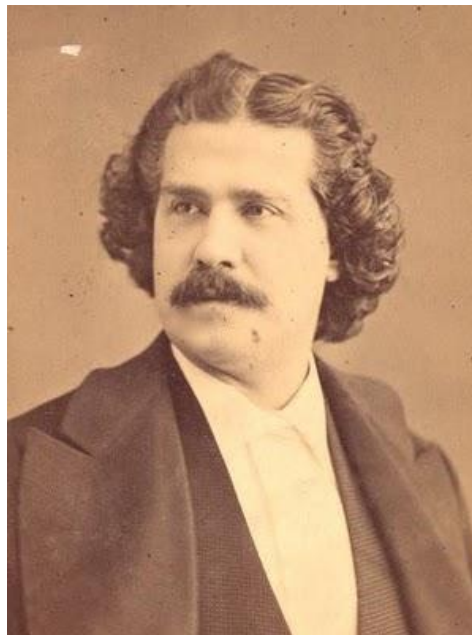


Figura 12 – Ernesto Rossi

Segundo o anúncio do *Jornal da Tarde* (figura 13), Celestina Paladini fazia o papel de Ofélia, formando, com Ernesto Rossi, o casal principal da representação. A “*Marcha Fúnebre*”, escrita a propósito e inserida no quarto ato, deveria ocorrer no enterro de Ofélia, no quinto ato, conforme o original de Shakespeare. Por ser uma peça longa, a tragédia do Príncipe da Dinamarca sofreu cortes da Companhia Italiana. A divisão em atos do *Hamlet* de

Rossi não seguia o texto do Fólio, mas a do Primeiro Quarto, em que o famoso monólogo do “ser ou não ser” se localiza no segundo ato. O abatimento de preços anunciado pelo *Jornal da Tarde* visava atrair o público, cuja afluência não tinha sido das maiores.

Além de *Hamlet*, a companhia pôs no palco *Otelo*, *Romeu e Julieta* e *Macbeth*. Todas as representações foram divulgadas e elogiadas pela imprensa, contribuindo para certa fortuna crítica do teatro de Shakespeare no Rio de Janeiro.

Segundo João Roberto Faria (2008, p. 68), Machado de Assis

viveu intensamente o movimento teatral nos seus anos de formação, estudando a dramaturgia estrangeira e a brasileira, discutindo a situação do teatro no Brasil, estimulando as iniciativas sérias, censurando o que lhe parecia pernicioso, lutando sempre, enfim, pelo fortalecimento da nossa arte dramática.

Como leitor de Shakespeare e amante do teatro, o autor de *Quincas Borba* não poderia se furtar a esse momento ímpar da dramaturgia shakespeariana no Brasil. As considerações que escreveu a propósito desses espetáculos já revelam como elas alargaram o conhecimento e a interpretação da obra de Shakespeare por ele. Para Machado de Assis, cujo contato com a obra do dramaturgo inglês se deu antes pela leitura, as apresentações desses trágicos, Rossi principalmente, ocasionaram uma nova maneira de ver as criações do poeta inglês, destacadamente o *Hamlet*.

Em “Rossi e Macbeth”, texto publicado na *Semana Ilustrada* de 25 de junho de 1871, Machado de Assis tece um elogio entusiástico ao grande trágico, capaz de surpreender com as imensas figuras do teatro, muitas nunca vistas antes pela cena brasileira. “Ernesto Rossi continua a exhibir Shakespeare. Depois de *Hamlet*, *Otelo*, *Julieta e Romeu*, apresentou ao público *Macbeth*. Não pára por aqui; segundo me dizem, vamos ouvir *King Lear* e *Coriolano*, e talvez o *Mercador de Veneza*.” (ASSIS, 2008, p. 515) Machado não se alonga em uma apreciação da maneira de interpretar o poeta inglês, por considerar isso acima de suas forças como cronista. Apenas admira o talento de Rossi, nada mais.

Além do gosto de aplaudir um artista como Ernesto Rossi, há outras vantagens nestas apresentações de Shakespeare; vai-se conhecendo Shakespeare, de que o nosso público apenas tinha notícia por uns arranjos de Ducis (duas ou três peças apenas) ou por partituras musicais.

Esta verdade deve dizer-se: Shakespeare está sendo uma revelação para muita gente. O nosso João Caetano, que era gênio, representou três dessas tragédias, e conseguiu dar-lhes brilhantemente a vida, que o sensaborão Ducis lhes havia tirado. Não lhe deram todo o poeta. Quem sabe o que ele faria de todas as outras figuras que o poeta criou?

Agora é que o público está conhecendo o poeta todo. Se as peças que nos anunciam forem todas à cena, teremos visto, com exceção de poucas, todas as obras-primas do

grande dramaturgo. O que não será Rossi no *King Lear*? O que não será no *Mercador de Veneza*? O que não será no *Coriolano*? (ASSIS, 2008, p. 517-518)

É de notar a afirmação de Machado de que o ator italiano apresentava o desconhecido Shakespeare aos brasileiros, que praticamente nunca o tinham visto em cena. O teatro shakespeariano era encenado segundo a versão de François Ducis, o que era tido por Machado como “arranjos”. Ou seja, a plateia brasileira – e isso é assombroso, considerando a fama do dramaturgo no Velho Mundo – não conhecia até então a obra de Shakespeare. Machado de Assis revela-se conhecedor das três adaptações do Bardo por Ducis apresentadas por João Caetano, que, a despeito de seu gênio, não deu ao público carioca o verdadeiro Shakespeare. Ernesto Rossi descobriu o dramaturgo inglês para os espectadores do Rio de Janeiro e propiciou a Machado, conforme supracitado, uma nova maneira de ler o Príncipe da Dinamarca. O criador de *Capitu* deixa entrever essa nova leitura em sua carta a Salvador de Mendonça de 20 de julho de 1871.

Essa carta de Machado tinha como finalidade chamar a atenção das pessoas para o trabalho de Ernesto Rossi. Diversos intelectuais escreveram artigos para os jornais do Rio de Janeiro a fim de despertar o interesse dos cidadãos, pois a temporada do ator italiano no Lírico começara com fracasso de público. João Caetano morrera há oito anos, o público carioca não sabia bem quem era Shakespeare, exceto por anúncios fortuitos de uma ou outra ópera, baseadas em peças, e não estava disposto a assistir a um espetáculo desse autor, principalmente em idioma estrangeiro. Salvador de Mendonça não consentiu em tamanho descaso com o grande ator e iniciou certa campanha no jornal *A República*, cooptando seus colegas Francisco Otaviano, Machado de Assis, Augusto Zaluar (1826-1882) e Joaquim Serra (1838-1888). Por dias, os cinco escreveram artigos deplorando a atitude dos brasileiros, que estavam perdendo a oportunidade preciosa de ver um gênio da arte dramática como Ernesto Rossi. Reverteram a situação e transformaram o restante da temporada do trágico em um sucesso.

Machado considera sua carta a Salvador de Mendonça como um grito de admiração pelo talento de Ernesto Rossi.

Um grito de admiração, isto sim, é só o que posso dar a esse feiticeiro insigne, para quem não há morte nem séculos, que entra pela história dentro, – pela história, ou pelo purgatório, talvez, – e traz nas mãos, real e viva, a figura do terrível Valois; grito de admiração, e de agradecimento também, porque um homem que nos tem feito viver em plena e grande poesia, um homem que nos levanta desta prosa formalista e chata, não é só um gênio criador, é também um gênio benfeitor. Esse Luís XI, cuido eu, é a obra capital do grande artista. A mais escabrosa era, decerto, já pela extrema dificuldade do caráter, já porque às leis do teatro deviam

juntar-se as lições da história, e depois de meditadas, comparadas, convinha dar-lhes esse cunho de idealidade, que é o último grau da interpretação. Não recuou o grande ator diante desta vasta tarefa. A intimidade de Shakespeare deu-lhe abençoados atrevimentos. Ao poeta inglês, se bem me recordo, chama Victor Hugo mau vizinho. Para os inventores será. Para os intérpretes, dizia Garrick, que era uma condição indispensável de perfeição. (ASSIS, 2008, p. 522)

Machado louva a capacidade de Rossi em dar vida à personagem Luis XI, da obra homônima do dramaturgo Casimir Delavigne (1793-1843). O escritor carioca elogia o talento de Rossi e detalha o procedimento de interpretação do ator italiano: juntar a técnica teatral ao conhecimento histórico, meditá-los, compará-los e combiná-los de forma a causar a melhor interpretação. Subentende-se de que há a necessidade de sopesar a obra teatral antes de interpretá-la, procedimento seguido por Rossi. O fato de o ator italiano ter intimidade com a obra de Shakespeare o autoriza a ser ousado em seu trabalho no palco. Ao conferenciar sobre Shakespeare, Rossi prova o quanto se debruçou sobre a obra do dramaturgo inglês.



Figura 14 – Os Hamlets de Ernesto Rossi e Tommaso Salvini

Machado de Assis, leitor proficiente e crítico capaz de ponderadas análises, observou em Ernesto Rossi a mesma tenacidade em analisar uma obra de arte que ele mesmo, Machado, possuía, segundo confirmam suas análises tanto dos espetáculos teatrais de seu tempo quanto das obras literárias de autores brasileiros. Podemos inferir do comentário de Machado sobre a análise de Rossi da obra de Shakespeare os procedimentos de leitura e de interpretação do texto literário do próprio criador de *Brás Cubas*. No que diz respeito à afinidade entre Rossi e Shakespeare, Machado de Assis (2008, p. 523) escreve que

Parecia-me ver então entre ambos [Rossi e Shakespeare] uma afinidade intelectual, tão exclusiva e absoluta, que o ator nunca seria maior na intimidade de outro poeta e que era esse a sua musa, por excelência, e as suas obras a atmosfera mais apropriada ao seu gênio. Esta opinião, se em parte subsiste, alterou-ma profundamente o Rossi, com a longa série de triunfos até chegar a Luís XI e Rui Blas. Não tem clima seu; pertencem-lhe todos os climas da terra. Estende as mãos a Shakespeare e a Corneille, a Alfieri e a Lord Byron; não esquece Delavigne, nem Garrett, nem Victor Hugo, nem os dois Dumas. Ajustam-se-lhe ao corpo todas as vestiduras. É na mesma noite Hamlet e Kean. Fala todas as línguas: o amor, o ciúme, o remorso, a dúvida, a ambição. Não tem idade: é hoje Romeu, amanhã Luís XI.

Ao comparar o ator italiano e o dramaturgo inglês, Machado de Assis levanta uma familiaridade entre ambos, baseada na identificação intelectual, em que o gênio de Rossi se coaduna com o de Shakespeare, por isso os grandes desempenhos do trágico italiano nos palcos. No entanto, essa opinião muda parcialmente, pois Machado percebe a mesma capacidade criadora de Rossi ao dar corpo a tantas personagens diversas, não somente as do panteão shakespeariano.

O intérprete foi a todas as fontes, interrogou e comparou – colaborou enfim na obra do seu poeta, que outra coisa não é, nem pode ser, o dever do intérprete consciencioso.

Nem seria o Rossi tamanho artista se não soubesse e pudesse preencher essa regra, mas também uma faculdade de espírito, e ninguém a tem em mais alto grau. Não lhe bastaria as qualidades com que a natureza o dotou – e tantas são – se lhe houvesse negado essa que as domina todas, as dirige, as afeiçoa, as completa. (ASSIS, 2008, p. 523)

Continuando o comentário sobre o ator, Machado observa que Rossi colaborou para que a obra do poeta se completasse em sua interpretação, dever de todo profissional do teatro. O papel do leitor se assemelha a esse procedimento, qual seja, completar a obra do escritor. “A leitura, de fato, longe de ser uma recepção passiva, apresenta-se como uma interação produtiva entre o texto e o leitor. A obra precisa, em sua constituição, da participação do destinatário.” (JOUVE, 2002, p. 61)

Mais adiante na carta, Machado de Assis menciona o fato de Shakespeare, apesar de escrever para o teatro, parecer prescindir do palco, sendo a leitura suficiente para percebermos a vitalidade dos seus dramas. Machado, provavelmente, chegou à mesma opinião de Goethe, para quem a obra de Shakespeare permanecia além dos palcos, conforme expôs no ensaio “Shakespeare e o sem fim”, discutido anteriormente. No entanto, ao assistir às apresentações de Rossi, ele observa como a desenvoltura do ator traz nova vida às personagens. Percebemos que esse reavivamento acontece, entre outros motivos, porque o ator – como também os diretores e outros profissionais do teatro – direciona a interpretação do papel, da maneira como faz o leitor diante do texto escrito. O desempenho de Rossi ficou gravado na mente de Machado de Assis para sempre. Ele encantou-se com a nova leitura das personagens shakespearianas feita por Rossi, leitura que ele ainda não havia percebido por si mesmo. Eis o trecho:

Olha Shakespeare. Nenhum poeta imprimiu vitalidade própria nas páginas dos seus dramas; nenhum parece dispensar tanto o prestígio do tablado. E contudo poderia o Rossi, poderia ninguém reproduzi-lo com tanta verdade se se limitasse a ler e decorar-lhe os caracteres? *A vida que a esses caracteres imortais deu à nossa imaginação, sentimo-la em cena quando o gênio prestigioso de Rossi os interpreta e traduz não só com alma, mas com inteligência criadora.*

Não te falo de Hamlet, de Otelo, de Cid, de todos esses tipos que a posteridade consagrou, e que o Rossi tem reproduzido diante do nosso público, fervente de entusiasmo. Um deles, o Hamlet, nunca o tinha visto pelo nosso ilustre João Caetano. A representação dessa obra a meu ver (perdoe-me Vilemain), a mais profunda de Shakespeare, afigurou-se-me sempre um sonho difícil de realizar. Difícil era, mas não impossível. Vem realizar-mo o mesmo ator que sabe traduzir a paixão de Romeu, os furores de Otelo, as angústias do Cid, os remorsos do Macbeth, que conhece enfim toda a escala da alma humana. O que ele foi naquele tipo eterno de irresolução e de dúvida, melhor do que eu poderia dizer, já outros e competentes disseram nos jornais. Para mim era antes quase uma quimera, hoje é uma indelével recordação. (ASSIS, 2008, p. 525 grifo nosso)

Hamlet é a peça mais profunda para Machado, talvez mesmo a mais inquietante, se considerarmos o caráter do jovem príncipe. Entre suas leituras, essa obra foi uma das que mais contribuiu para a criação machadiana. A construção das personagens – de seu caráter, como diz Machado – é uma preocupação na arte literária do autor de *Dom Casmurro*, como mostra sua crítica à inverossimilhança da personagem Luísa, de Eça de Queiroz.

Na Eugênia [Grandet], há uma personalidade acentuada, uma figura moral, que por isso mesmo nos interessa e prende; a Luísa – força é dizê-lo – a Luísa é um caráter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor, é antes um títere do que uma pessoa moral.

Repito, é um títere; não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra coisa; não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência. (ASSIS, 2004, p. 905)

Em sua conferência sobre Shakespeare, Rossi havia identificado cada personagem shakespeariano a uma paixão básica. Tal ideia parece ter sido aceita por críticos de então, inclusive Machado de Assis, ao mencionar em sua carta a paixão de Romeu, os furores de Otelo, etc. Machado de Assis termina a missiva expondo a fantasia de ver, no palco, os “grandes caracteres evocados” (ASSIS, 2008, p. 526) da história do teatro mundial pelos grandes atores italianos: Adelaide Ristori, Ernesto Rossi e Tommaso Salvini. Curiosamente, o escritor carioca não se manifestou sobre as apresentações de Salvini no Rio de Janeiro em setembro e outubro daquele ano de 1871. “O que parece importante assinalar é que Shakespeare no palco foi uma revelação para Machado. Se antes de 1871 já o lia, a partir desse ano torna-o um constante interlocutor, multiplicando em suas crônicas, contos e romances as citações de peças e falas de personagens que admira.” (FARIA, 2008, p. 86)



Figura 15 – Tommaso Salvini como Otelo

Outros articulistas escreveram suas impressões sobre os espetáculos shakespearianos de Ernesto Rossi. Na *Semana Ilustrada* de 11 de junho de 1871, um artigo assinado por aV. descreve, de forma abrangente, a complexidade da tragédia do *sweet prince*.

Hamleto não é somente uma tragédia ou um poema de Shakespeare, é um estudo completo de todas as paixões humanas.

Ahi, cada espectador ha de encontrar, pelo menos, uma verdade que lhe passou pelo coração, uma sensação que lhe atordoou o cérebro em um momento de desvario.

Se Hamleto fosse unicamente o filho que quer vingar a morte do pai, Rossi não tinha mais que empunhar a espada de Orestes e reproduzir-o com uns poucos de seculos de differença.

Mas Hamleto é o louco que raciocina, é o desesperado que medita quando quer vingar-se, é o conjunto de todas as loucuras de Shakspeare vazadas em um só molde, immenso, perfeito, e que o poeta inglez quebrou para que nunca mais fosse reproduzida essa estatua, que viveu, porque deu-lhe o sopro creador o Deus da tragédia, conhecido na litturgia da arte pelo nome de Ernesto Rossi. (*apud* CLARO, 1981, p. 70-71)¹⁷

Mais que uma peça de teatro, o artigo considera *Hamlet* um estudo das paixões humanas, cuja característica principal é a abrangência ilimitada. A peça reflete inúmeros conflitos, originando uma identificação que cala em cada espectador, não importando a época. A obra assemelha-se a um caleidoscópio cujas imagens o leitor/espectador identifica como suas. Apesar de o público ter preferido a atuação do trágico italiano em *Romeu e Julieta* e *Otelo*, *Hamlet* foi o melhor desempenho de Rossi, segundo a *Semana Ilustrada* de 18 de junho de 1871: “De quantos papeis o grande tragico tem representado perante nosso público, o melhor é sem duvida o de Hamleto. Não creio que seja possivel apresentar uma criação mais soberba, mais filha do gênio e da arte.” (*apud* CLARO, 1981, p. 72)

Ernesto Rossi não somente foi um grande intérprete de Shakespeare durante sua estadia no Rio de Janeiro, mas também um conferencista seguro da obra do dramaturgo inglês. Sua palestra se deveu a uma discussão na imprensa, travada por meio do *Jornal do Comércio*. Um articulista que se denominava William Fergusson e um outro chamado pelo pseudônimo de Laertes discutiam sobre a inserção do monólogo “*To be or not to be*” no segundo ato da peça. O primeiro discordava dessa ordem, enquanto o segundo a justificava.

Machado de Assis manifestou-se sobre Ernesto Rossi e Tommaso Salvini no periódico *Semana Ilustrada* sob o pseudônimo de Dr. Semana. Max Fleiuss, filho do diretor do periódico, Henrique Fleiuss, afirmava que, sob essa alcunha, escrevia o escritor carioca. “Foi propriamente na *Semana Ilustrada* (1860-1876) que Machado conquistou, com a maior

¹⁷ Em sua tese de doutorado, Silvia Mussi da Silva Claro menciona que fez a enumeração das representações da obra de Shakespeare realizadas no Rio de Janeiro no período em que viveu Machado de Assis (1839-1908) e desenvolveu o estudo detalhado das apresentações de João Caetano dos Santos, Ernesto Rossi e Tommaso Salvini, bem como as óperas com temas shakespearianos, que foram mencionadas pelo autor brasileiro. Segundo ela, a pesquisa desses dados implicou um trabalho paciente e árduo devido às condições precárias do material disponível. Os jornais estavam já bastante destruídos pelo tempo, dificultando a leitura e a interpretação dos artigos. Como nós não tivemos acesso a esses periódicos, sempre que citamos os artigos dos jornais faremos referência ao trabalho da professora Silvia Mussi da Silva Claro.

galhardia, os foros de cronista, escrevendo as *Badaladas da Semana*, e assignando-as Dr. Semana.” (FLEIUSS, 1915 *apud* CLARO, 1981, p. 32) Já Lúcia Miguel Pereira (1988, p. 94) afirma serem os escritos do Dr. Semana produto de vários autores, como Pedro Luís, Varejão, Félix Martins e Quintino Bocaiúva. João Roberto Faria (2008, p. 23) também informa que vários jornalistas assinavam com o pseudônimo de Dr. Semana.

De qualquer maneira os artigos da *Semana Illustrada*, quer tenham sido escritos somente por Machado ou por outros membros da equipe de redação, mantém [...] uma uniformidade no tratamento das questões relativas às interpretações shakespearianas de Ernesto Rossi e Tommaso Salvini, o que demonstra que o grupo trabalhava de uma perspectiva coesa. (CLARO, 1981, p. 33)

A propósito da conferência de Rossi, o Dr. Semana expôs suas impressões na *Semana Illustrada* de 2 de julho de 1971:

Venho da conferencia de Ernesto Rossi.
O assumpto, como se sabe, foi Shakespeare, ou mais especificamente Hamlet.
Uma discussão na imprensa provocou esta conferencia litteraria. Aperto entusiasticamente a mão de E. Rossi pela idéa de responder a uma critica com as armas da intelligencia, as melhores, as unicas em objecto dessa natureza.
[...]
Entrei alvoroçado no theatro, e alvoroçado assisti ao esplendido discurso do grande trágico, que revelou dotes eminentes de orador.
É realmente bello ver com que estudo e consciencia o nosso illustre hospede aprofundou o caracter de Hamlet. Nem era possivel outra cousa. Um artista daquella ordem não se abalançaria a reproduzir a obra prima de Shakespeare, se não depois de a haver longamente meditado.
Para uma intelligencia como a de Rossi nada é inutil n’um papel quando se trata de o interpretar. Bem mostrou ele, ante-hontem, analysando quase scena por scena toda a tragedia de Shakespeare, comparando e coordenando aquillo que aos olhos inexpertos passa desapercibido.
E tudo isso, leitores, com uma elegancia de estylo e de gesto, que deixou o auditorio encantado. (*apud* CLARO, 1981, p. 64)

O discurso do Dr. Semana se coaduna com a opinião de Machado de Assis de que Ernesto Rossi estudou profundamente a obra de Shakespeare, a ponto de haver mesmo uma afinidade intelectual entre os dois, conforme dita em sua carta a Salvador de Mendonça. Cícero de Pontes, em missiva a França Júnior, datada de 4 de julho de 1871 e publicada no *Jornal da Tarde*, esmiúça o que o Dr. Semana havia presenciado¹⁸:

... eu rompo hoje o silêncio, mas para fallar-te da preleção de Rossi, dessa conferencia litteraria sobre as obras de Shakspeare, em que elle, tomando por assumpto principal – o Hamleto – o actor – como se crea um papel –, apresentou uma nova face do seu talento e revelou, perante um publico escolhido e

¹⁸ O texto estendido de Cícero de Pontes está no anexo da página 167.

numerosissimo sua importante capacidade intellectual, seus conhecimentos variados em materia litteraria. (*apud* CLARO, 1981, p. 66)

A temática da palestra, conforme Pontes no-la apresenta, versava sobre aspectos teatrais, pois o título era sobre a criação de um papel pelo ator. No entanto, Rossi enveredou por assuntos literários, de tal maneira que Cícero Pontes a chama de conferencia literária. O texto levanta considerações sobre crítica que são importantes assinalar. Após fazer o panegírico das qualidades retóricas de Rossi, que parecem acompanhadas de certo jogo cênico, o comentarista releva a maneira de o ator italiano compreender e interpretar o caráter de universalidade do poeta inglês. Para isso, conforme o missivista, Ernesto Rossi buscou o caminho da compreensão de Hamlet, buscando em sua própria capacidade analítica e teatral a interpretação adequada.

Entretanto, não foi na revelação dessas brilhantes qualidades que Rossi mais sobressahio; porem na maneira de compreender e interpretar o caracter de universalidade do sublime poeta inglez; no modo porque encarou a critica; - não a critica dos pedagogos, a critica pretenciosa, que por meio de algumas expressões technicas, elogia ou deprime o que é digno de censura ou de louvor; - mas a critica do bom senso, do bom gosto mais delicado que apresenta com exactidão o merito real dos autores, que nos ajuda a sentir as suas bellas, e nos preserva dessa malevolencia ou dessa admiração cega que faz confundir as perfeições e deffeitos. (*apud* CLARO, 1981, p. 66)

Depreendem-se desse discurso as características de um bom crítico. A capacidade analítica de um intérprete de literatura fundamenta-se na razão que pondera sobre o belo do objeto artístico e esmiúça o porquê dessa beleza, sem deixar-se envolver cegamente pela parcialidade. Mais adiante, no entanto, Cícero Pontes diz que “o actor tem necessidade de ser ao mesmo tempo interprete e creador.” (*apud* CLARO, 1981, p. 67) É preciso haver certa correspondência entre o ator e a personagem para que exista uma receptividade que produza compreensão, para o artista completar o papel solicitado. Acreditamos que não só o ator, mas o crítico também possui essa capacidade de perceber e descobrir a beleza da criação literária. Além disso, o leitor proficiente atinge as fronteiras da invenção, já que interpretar é, de certa forma, criar. No próximo capítulo, abordaremos melhor o conceito de interpretação, importante para o desenvolvimento desta pesquisa.

Já no final de sua carta, Pontes afirma que, após a conferência de Rossi, o público assistiria a Hamlet com uma compreensão melhor da peça, devido à crítica dela feita pelo ator italiano. Se o espetáculo foi visto por um prisma diferente, segundo diz o articulista, a leitura da peça por quem assistiu a palestra também sofreu mudanças. Se Machado de Assis não

presenciou essa conferência, não ficou alheio aos comentários da imprensa. De qualquer forma, as considerações de Rossi devem ter levado o escritor carioca a repensar a obra do Bardo, contribuindo para novas interpretações.

O idioma italiano parece não ter sido impedimento para que o público acompanhasse as representações de Ernesto Rossi. Entendiam-lhe o olhar, a voz, os gestos. A personagem Cecília, do conto machadiano *Curta história*, de 1886, dá-nos uma ideia de como a assistência travava contato com a obra de Shakespeare:

Cecília lia sempre os anúncios; e o resumo das peças que alguns jornais davam. *Julietta e Romeu* encantou-a, já pela notícia vaga que tinha da peça, já pelo resumo que leu em uma folha, e que a deixou curiosa e ansiosa.

[...]

Cecília não sabia inglês nem italiano. Lera uma tradução da peça cinco vezes, e, apesar disso, levou-a para o teatro. (ASSIS, 2004, p. 1061)

Silvia Mussi da Silva Claro (1981, p. 101) detalha melhor o procedimento da protagonista:

Cecília não sabia inglês nem italiano, mas leu a tradução da peça cinco vezes e levou-a consigo para o teatro. Durante o espetáculo, identificava as cenas que conhecia melhor. No dia seguinte à representação, tornou a ler a peça ainda uma vez para saborear a música: percorria o texto agora a luz da encenação. Assim, o interesse inicial pela peça devido a um conhecimento vago do enredo, a leitura dos resumos e anúncios dos jornais, a leitura da tradução, o poder visual do espetáculo, o som das palavras pronunciadas em um italiano musical, todos esses elementos supriam até certo ponto as dificuldades do público que não conhecia a obra original e não entendia a língua em que estava sendo representada.

Podemos imaginar Machado de Assis, se não praticando todos esses atos para compreender a peça, pelo menos percorrendo o texto em inglês e francês. A frase de Hamlet “*that is the question*” (III, i, 55) foi, várias vezes, citada por Machado de Assis em versão italiana: *Ecco Il problema*. Provavelmente, como ouviu na fala de Ernesto Rossi.

No mesmo ano de 1871, Machado de Assis discorreu sobre os artistas portugueses Emília Adelaide e Taborna, mas nada acerca da turnê de Tommaso Salvini, nem da segunda vinda de Adelaide Ristori, em 1874, e de Ernesto Rossi, em 1879. Apesar de o escritor ainda frequentar o teatro, o repertório não era mais de seu agrado. Com exceção da companhia de Furtado Coelho (1831-1900), os dramalhões, as mágicas e as operetas só o desgostavam mais. Machado queria peças de valor literário em cena, mas nos anúncios teatrais havia somente atrações populares, em que o aparato técnico superabundava e atraía público em vez da

qualidade literária da obra. Essa situação afastou Machado de Assis do teatro, ou pelo menos dos espetáculos teatrais. No entanto, não se pode dizer o mesmo das obras dramáticas, pois Machado de Assis jamais deixou de ser leitor de dramas e comédias. Atesta isso seu ensaio sobre Antonio José e Molière, além de sua atuação novamente como censor de um novo Conservatório Dramático.

Descontente com o predomínio das formas dramáticas voltadas unicamente para o entretenimento, Machado de Assis guardou as reminiscências do teatro que viu e leu quando jovem. Ratificam isso as inúmeras referências a Shakespeare e Molière, por exemplo, em seus textos. Escritor inteligente e leitor profícuo, ele sabia o papel fundamental que a arte teatral exerceu em sua formação literária e cultural.

Com o Romantismo, a Literatura brasileira atingiu um grau de maturidade que propiciou consolidar sua formação, como nos apresenta Antonio Candido (2000) em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Inicialmente de viés, os reflexos do teatro de Shakespeare tornam-se mais sensíveis em algumas realizações literárias do Brasil, tanto no drama quanto no romance. Para ficarmos apenas em três nomes de peso, citamos Gonçalves Dias, José de Alencar e Álvares de Azevedo.

Assim como Almeida Garrett contribuiu para a redescoberta de Shakespeare em Portugal, Gonçalves Dias (1823-1864) a promoveu, em suma, no Brasil. Com sua tragédia *Leonor de Mendonça* (1846), o poeta fez, *grosso modo*, o mesmo que Garrett com o seu *Frei Luís de Sousa* (1844). Sua obra poética possui ecos do autor de *Rei Lear*. O prólogo dessa tragédia brasileira revela a preferência por Shakespeare, que se manifesta de forma lúcida nos comentários do próprio autor ao drama. Gonçalves Dias tem o poeta inglês por um dramaturgo cuja sublimidade não é excedida. Assim, Dias questiona por que havia de ele não imitar Shakespeare. Se o dramaturgo brasileiro não ousou utilizar os versos em contraponto à prosa na caracterização das personagens como faz Shakespeare – como justifica no prólogo –, soube trabalhar bem o *Otelo* na composição das personagens de seu drama.

Influenciado por escritores franceses e ingleses, José de Alencar estreia, aos 27 anos de idade, com o romance *Cinco Minutos*. Em 1857, surge *O Guarani*, representação de literatura tipicamente nacional. Sua obra posterior será apenas variante dos temas dessas duas obras príncipes: a complicação sentimental e a idealização heroica. Após três anos preocupando-se com o teatro (1857-1860), há a publicação de *Lucíola* (1862), romance cujos diálogos, conflitos psicológicos e senso de situação são marcados pela experiência dramática do autor. Logo depois, surgem *Diva* (1863), *As Minas de Prata* (1865/66) e *Iracema* (1865).

Este último é o exemplo mais perfeito de prosa poética na ficção romântica. Alencar, a partir de 1870, publica romances regionalistas com o objetivo de engrandecer o Brasil e o brasileiro.

Há muito de crítica à influência política, econômica e cultural inglesa no Brasil na escrita de José de Alencar, mas há também muitas referências à literatura canônica da Inglaterra. Shakespeare, sua obra e seus personagens são frequentes em citações, o que confirma que o dramaturgo era nome comum, divulgado e principalmente lido entre os que produziam Literatura.

Álvares de Azevedo (1831-1852), exemplo maior do ultra-romantismo no Brasil, produziu uma obra em que o nome de Shakespeare é permanente. Eugênio Gomes (1961, p. 115), ao comentar as inúmeras citações ao dramaturgo inglês, afirma que elas denotam um itinerário através da obra shakespeariana que não diferia do caminho seguido pelo romantismo francês, sendo Alfred de Musset (1810-1857) a referência que Álvares de Azevedo teve para algumas de suas tentativas poéticas. Musset, cujas *Poésies nouvelles* (1850) constavam entre os livros de Machado de Assis, centralizou e irradiou no Brasil o romantismo germânico e anglo-saxão. Mas não somente através de Musset Álvares de Azevedo teve conhecimento de Shakespeare. Machado de Assis (2004, p. 893-894), em crítica de seus primeiros tempos, escreve que

O poeta fazia uma freqüente leitura de Shakespeare, e pode-se afirmar que a cena de Hamlet e Horácio, diante da caveira de Yorick, inspirou-lhe mais de uma página de versos. Amava Shakespeare, e daí vem que nunca perdoou a tosquia que lhe fez Ducis. Em torno desses dois gênios, Shakespeare e Byron, juntavam-se outros, sem esquecer Musset, com quem Azevedo tinha mais de um ponto de contato. [...]

Mas esta predileção, por mais definida que seja, não traçava para ele um limite literário, o que nos confirma na certeza de que, alguns anos mais tarde, aquela viva imaginação, impressível a todos os contatos, acabaria por definir-se positivamente.

[...]

Diz-nos ele que sonhava, para o teatro, uma reunião de Shakespeare, Calderon e Eurípedes, como necessária à reforma do gosto da arte. Um consórcio de elementos diversos, revestindo a própria individualidade, tal era a expressão de seu talento.

Machado de Assis, nesse comentário, deixa entrever a importância da leitura – principalmente de Shakespeare – para a criação literária do poeta da *Lira dos vinte anos*. Subentende-se, pela crítica do autor carioca, que a obra de arte surge como resposta à leitura de outras obras de arte. Mas a leitura não é passiva, ela exige “atos de interpretação” que nascem da individualidade do poeta, que, a partir da leitura dos precursores, produz literatura como expressão de talento próprio. Harold Bloom (2001b, p. 18) retificaria, em parte, a análise de Machado quando escreve que “Poemas, contos, romances e peças nascem como

uma resposta a poemas, contos, romances e peças anteriores, e essa resposta depende de atos de leitura e interpretação pelos escritores posteriores, atos que são idênticos às novas obras.”

Machado de Assis observa que as leituras de grandes escritores feitas por Álvares de Azevedo repercutem em sua produção artística, em que a individualidade se reveste de elementos diversos colhidos pela leitura. Harold Bloom (2001b, p. 19) afirma que “a grande literatura [...] baseia-se numa leitura que abre espaço para o eu”. Esclarecemos que esse é apenas um ponto de tangência entre Machado de Assis e Harold Bloom. De maneira alguma afirmamos que os pensamentos dos dois são semelhantes, visto que Machado tece comentários sobre as leituras de Álvares de Azevedo, e Bloom se propõe a apresentar uma teoria da poesia, em que o mecanismo de “influência” faz-se absolutamente necessário para se atingir e reatingir a originalidade dentro da riqueza da tradição literária ocidental. Intentamos mostrar que o ato de ler é imprescindível para o ato de escrever literatura.

Uma obra de arte pode ser apreendida por duas maneiras distintas: uma delas se refere a sua recepção e compreensão por parte da sociedade, a outra se relaciona a sua recepção e compreensão por parte de um único sujeito. No caso primeiro, consideramos a relação da obra com um público; no segundo, com um leitor específico. No que concerne às criações de Shakespeare, comentaremos a seguir a expectativa do público leitor e expectador de teatro da segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro e a leitura pessoal de Machado de Assis da obra shakespeariana.

No capítulo precedente, vimos como a obra de Shakespeare passou por perspectivas diferentes de recepção em diversos contextos. Em alguns momentos, consideraram-na formada por peças de baixa qualidade e de gosto duvidoso; em outras, exemplos geniais para os novos escritores. Desde o final do século XVI e começo do XVII, essas recepções constituíram uma crítica que direcionou a leitura de muitos públicos.

O sentido no contexto de cada leitura é valorizado perante os outros objetos de mundo com os quais o leitor tem uma relação. O sentido fixa-se no plano do imaginário de cada um, mas encontra, em virtude do caráter forçosamente coletivo de sua formação, outros imaginários existentes, aquele que divide com os outros membros de seu grupo ou de sua sociedade. (THÉRIEN, 1990 *apud* JOUVE, 2002, p. 22)

O estudo da recepção de um texto literário permite compreender o texto em sua dimensão cultural, já que o leitor não se isola de seu espaço de cultura. O entendimento de uma obra de arte torna-se, devido a isso, mutável, visto a multiplicidade de leituras, visões, práticas sociais e discursivas. A esse respeito, Hans Robert Jauss (1997, p. 25) afirma que

A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual.

A obra artística se atualiza como resultado de leituras. Já que elas diferem no tempo e no espaço, a obra mostra-se variável, contrária a sua fixação em uma única essência alheia a esse mesmo tempo e espaço. Quem atualiza a obra é o leitor, segundo afirma L. S. Vigotski (1999, p. 21) no prefácio a seu estudo *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*: “Nenhuma obra literária existe sem o leitor: o leitor a reproduz, recria e elucida.” Vigotski, de certa forma, antecipa a estética da recepção, quando coloca o foco da análise literária no trabalho do leitor. Segundo o psicólogo bielo-russo, aquele que lê pode captar melhor a ideia de um poema do que o próprio poeta. A força da obra reside no efeito que ela causa no leitor, não no que pensa o autor. Paulo Bezerra, na introdução que faz a essa obra de Vigotski, menciona Oscar Wilde¹⁹, segundo quem o papel do leitor-crítico consiste em perceber e recriar com a própria alma uma obra alheia, o que leva a desprezar o dado externo e partir do âmago da obra, centrando apenas nela toda a sua atenção e toda a sua energia criadora. Nas palavras de Jauss (1997, p. 25), “A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete.”

Influenciados pela recepção romântica de Shakespeare, escritores do Romantismo brasileiro conheceram o poeta de Stratford e, estimulados por sua fama de gênio, produziram Literatura. Assim, eles promoveram uma visão do teatrólogo inglês para os seus leitores e orientaram o público sobre esse dramaturgo. Sendo Shakespeare um autor teatral, as montagens também contribuíram para a recepção de seu teatro, visto que as orientações cênicas do diretor, as adaptações feitas por ele e mesmo o desempenho do ator expressam pontos de vista diversos que fomentam a leitura específica de uma obra. Os escritores e os leitores são, até certo ponto, direcionados pelas poéticas de sua época.

A leitura do dramaturgo inglês foi uma constante na vida de Machado de Assis, como atestam inúmeras referências ao poeta em seus escritos. Em 1589, com vinte anos de idade, Machado de Assis (2008, p. 186) considerava Shakespeare um mestre que “dá a comer

¹⁹ Como o tradutor Paulo Bezerra não menciona a bibliografia empregada em sua introdução, intitulada “Um crítico muito original”, não nos foi possível verificar o texto original de Oscar Wilde.

e a beber a sua carne e o seu sangue”. Aos 58 anos, em crônica de 17 de janeiro de 1897 para *A Semana*, Machado identificava Shakespeare com a própria língua inglesa. Ele, grande leitor, estava dentro de um espaço cultural de orientação romântica. Prova disso são seus primeiros romances, obra escrita sob o influxo do Romantismo. Seu primeiro livro, *Ressurreição*, pertencente a sua fase dita romântica, tem como diretriz uns versos de Shakespeare, conforme já dito. No entanto, Machado de Assis não compreendeu a obra shakespeariana somente dentro dos limites de entendimento de seu tempo segundo seu espaço cultural; ele pôde reagir individualmente a essa leitura. O escritor carioca não se prendeu às percepções usuais da obra shakespeariana e, como leitor, envolveu-se intelectualmente e emocionalmente com a obra do dramaturgo inglês.

À medida que recebida, apreciada e compreendida por um leitor, a obra de arte se abre a uma multiplicidade de interpretações e de entendimento, pois ela “é apenas uma possibilidade que o leitor realiza.” (VIGOTSKI, 1999, p. 19) Ao ser cortado de seu contexto, o discurso escrito cria um universo de referência somente pelo poder das palavras. Dessa maneira, a interpretação do leitor individual adquire maior proporção, à medida que ela revela a identificação do leitor e torna-se expressão de seus pensamentos mais individuais. Aqui, há um nível de leitura em que o leitor reencontra uma expressão de sua individualidade mais recôndita, de seus próprios fantasmas. Dessa maneira, enquanto lê a obra, ele é “lido” por ela. Ou seja, a obra confirma ou desestabiliza as certezas do leitor, contribuindo para que ele conheça o mundo circundante e a si mesmo. Harold Bloom (2001b, p. 38) escreve que “Shakespeare não nos tornará melhores, nem piores, mas pode ensinar-nos a entreouvir-nos quando falamos a nós mesmos”. Isto é, a leitura de Shakespeare faz com que nos reconheçamos ou nos estranhemos, enfim, saibamos quem somos, pois suas personagens expõem o que há de mais característico em nossa humanidade. Existem livros a que não podemos resistir, pois eles nos leem de maneira profunda. Isto é, eles são a resposta da pitonisa dada de maneira pessoal ao visitante do oráculo, cujo conselho geral é “Conhece-te a ti mesmo”. Acreditamos que Machado de Assis encontrou na leitura de William Shakespeare o que precisava conhecer para produzir sua literatura.

Machado de Assis, como escritor, refaz sua leitura do dramaturgo em sua escrita que intersecciona Shakespeare. O estudo das fontes literárias de um autor, assim, adquire importância para a compreensão do processo criativo daquele que escreve. “O que sentimos ao ler um livro é o reflexo dos fantasmas inconscientes que o texto desperta em nós. Os afetos assim suscitados (alegria, tristeza, angústia, desgosto, tédio etc.) são o eco em nós mesmos, leitores, dos fantasmas do autor.” (CLANCIER, 1987 apud JOUVE, 2002, p. 97)

Para Vincent Jouve (2002, p.19), é possível assimilar a leitura a um tipo de vertigem, na medida em que ela se apresenta como uma experiência da alteridade. Ao ler um texto, o sujeito assume um universo que não é o seu. Georges Poulet (1969 apud JOUVE, 2002) complementa esse raciocínio, pois considera os pensamentos do leitor como parte do universo mental daquele que lê, que, entretanto, é capaz de desenvolver ideias manifestadamente pertencentes a outro mundo mental. Essas ideias, todavia, possuem um sujeito diverso do leitor, mas que estão na mente dele. Esses pensamentos que não pertencem ao leitor e que, ao mesmo tempo, se desenvolvem nele devem igualmente ter, no leitor, um sujeito que lhe é estranho.

A leitura incita o leitor à identificação com o que está escrito. Identificação “equivale à resposta do leitor quando da experiência estética e tem um significado tanto intelectual, quanto afetivo. Por isso, uma obra pode atuar sobre a audiência, oferecendo-lhe padrões de identificação e também emancipando-a (sic).” (ZILBERMAN, 1989, p. 113-114) Por mais estranho que possa parecer, o leitor, embora persista como aquele que lê e guarda sua própria personalidade, concomitantemente sente os ritmos das ideias e das palavras que o texto lhe sugere. Escreve George Poulet, em texto reproduzido por Vincent Jouve (2002, p. 120):

[Há uma] Consciência dupla da qual uma, despertada, ressuscitada pela outra, é a consciência latente do autor até então adormecida no interior do texto, e da qual a outra é consciência participante, impulso do pensamento libertador pelo qual se associa ao qual ela está lendo. Tal diferença poderia ser inutilmente complicada, mesmo assim permanece um dos fenômenos mais comuns numa vida tão pouco contemplativa; fenômeno pelo qual o leitor, consciente de receber o texto uma impulsão que modifica suas afeições e seu pensamento, percebe-se simultaneamente como consciência do texto, num movimento em que uma se conforma à outra, sem, contudo, perder totalmente sua independência. Pois não existe apenas relação entre o pensamento escondido no texto, que ele reaviva ao se ativar ele próprio ao seu contato.

Como podemos perceber, a leitura não apenas nos leva ao conhecimento de nós mesmos, como dito parágrafos acima, ela nos abre a uma experiência de alteridade. Ao ler, o indivíduo assume um universo que não é o seu. Esse processo particular origina uma experiência de clivagem, descrita acima por Georges Poulet. Ler é sentir pessoalmente – durante o tempo de leitura – as impressões, as sensações, as imposições e as ideias que transitam através do texto.

Há mecanismos psíquicos que operam na criação artística, e não é fácil, na maioria das vezes, identificá-los. Porém, os artistas são “antenas” do universo e captam, antes mesmo dos intelectuais, as mudanças do pensamento humano, que são identificáveis e fazem

de certa obra um exemplar artístico de grande qualidade. Shakespeare retratou o homem moderno, e Machado, interessado no espírito humano, o compreendeu bem e o reescreveu em sua obra.

Foi dito acima que o primeiro romance de Machado de Assis, *Ressurreição*, tem como mote uns versos de Shakespeare. Assim está escrito no prólogo da obra:

Minha idéia ao escrever este livro foi pôr em ação aquele pensamento de Shakespeare:

*Our doubts are traitors,
And makes us lose the good we oft might win,
By fearing to attempt.*²⁰

Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro. (ASSIS, 2004, p. 116)

Provavelmente, Machado de Assis fez a citação a partir da coleção que possuía das obras completas em língua inglesa: William Shakespeare, *The Handy-Volume Shakspeare*²¹, volume dois. Quando se confrontam as citações do poeta inglês feitas por Machado com o texto dessa coleção das obras completas, todas elas coincidem.

Desde o primeiro romance, Machado de Assis já explicita o que considera o ponto alto da grande literatura: o caráter das personagens. Ele se preocupa em construir personagens singulares envolvidas em dilemas constantes frente a situações sociais instáveis. A obra machadiana reflete sobre a constituição e os desvios da pessoa humana, que, para José Luiz Passos (2007), é a maior contribuição de Machado para a Literatura. Ao lermos Machado de Assis, somos surpreendidos pelo diálogo entre ele e William Shakespeare, através de uma procissão de personagens instigantes, possuidores de uma vida interior complexa. José Luiz Passos (2007, p. 11) diz que

O contato contínuo com narrativas de ficção certamente nos torna melhores leitores; e se essas obras forem sobre o modo como personagens refletem sobre o valor de sua autonomia, então podemos nos tornar, sim, mais atentos às possibilidades de se representar os dilemas e os impasses da nossa imaginação do humano; o que já não é pouco.

²⁰ Nossas dúvidas são traidoras,
E fazem-nos perder o bem que poderíamos obter
Por medo de tentar. (Tradução livre nossa.)

²¹ Escrito no original dessa maneira, com a falta do primeiro “e”.

A leitura de Shakespeare por Machado contribuiu para a criação de personagens individualizadas. Em seu primeiro romance, Machado de Assis procura desenvolver uma personagem interiorizada, dada à introspecção.

O protagonista de *Ressurreição*, talvez o primeiro vazado por moldes inspirados longinquamente em Shakespeare, acaba resumindo em si qualidades que tornavam a ficção de Machado dissonante dentro do contexto nacional, pouco acostumado a narrativas onde um herói bem colocado na sociedade é apresentado como um misantropo, um cético, dissimulado e misógino, incapaz de formar uma família pela sua humilhante inconstância, pela sua fraqueza de vontade. (PASSOS, 2007, p. 38)

Este é um dos grandes pontos de interseção entre Machado de Assis e William Shakespeare: a apresentação de personagens complexas que atualizam a problemática do homem moderno. A representação da natureza e da personalidade humana sempre encerrará o maior dos valores literários. Shakespeare foi exímio nessa arte. Como Goethe, o criador de *Brás Cubas* compreendeu que Shakespeare ultrapassava a esfera do gênio romântico e do teatro. Machado de Assis percebeu que as personagens shakespearianas eram grandes personalidades, exemplos do que consideramos humanidade. Em 1896, em crônica de 23 de fevereiro para a *Gazeta de Notícias*, ele escreve que Shakespeare é o varão mais incomparável do engenho humano.

Por ter encontrado nas peças do dramaturgo inglês a melhor construção do humano, Machado de Assis buscou na leitura e na análise da obra shakespeariana a humanidade de suas próprias personagens. Ele notou a riqueza das *dramatis personae* shakespearianas para o entendimento do homem moderno. Machado obteve êxito nessa empreitada, o que lhe valeu o posto de referência central da moderna Literatura Brasileira.

Quando Machado de Assis começou a ler Shakespeare, o dramaturgo inglês já obtivera um lugar privilegiado no cânone, posição que só viria a se fortalecer com o passar do tempo e das leituras. O Shakespeare do público inglês, de Voltaire, de Goethe e de Machado de Assis tornou-se o Shakespeare de todo o mundo. “Os cânones são variados e, em meio à biblioteca imaginária coletiva, fazemos nossas escolhas pessoais, ditadas por trajetórias específicas de leituras. Que leituras, afinal, determinaram minha imaginação literária?”, pergunta Júlio Pimentel Pinto (2004, p.38). No caso específico de Machado de Assis, Shakespeare é um nome de peso, e *Hamlet*, um dos volumes mais manuseados pela imaginação criativa do criador de *Capitu*.

Aquele que lê, ao reescrever para sua própria escritura os livros lidos, reorienta o entendimento das obras anteriores. Assim, a história da literatura se confunde com a das

influências poéticas, pois os grandes escritores, isto é, os poetas fortes, fazem a história deslendo-se uns aos outros, de maneira a abrir um espaço próprio de fabulação, como afirma Harold Bloom, em *A angústia da influência* (1991, p. 33).

Para Harold Bloom (1991), o sentido de um texto está entre os textos. Cada texto é uma figura para o texto maior que engloba a todos. Todo texto é uma leitura de outro. No entanto, a leitura é sempre contra a influência. Compete, então, ao crítico reconhecer os “desvios” das figuras de um texto em relação ao outro.

Bloom advoga também a ideia borgeana da criação do precursor pelo poeta, mas afirma que a ligação entre eles é polêmica. A grande literatura é um grande ato de reescrever e revisar. Portanto, os poetas fortes criam, a partir da desleitura, isto é, a partir de um processo que envolve várias modalidades de apropriação, com o intuito de se circunscrever em um espaço imaginativo peculiar a cada um. A base da teoria da “angústia da influência” incide na tese de que a relação entre poetas fortes é conflituosa. Trava-se entre eles uma verdadeira luta em um contínuo processo de “desleitura”, isto é, de “correção criativa”, concretizado por meio de movimentos revisionários. Embora esses movimentos possam ser múltiplos, Bloom enumera apenas seis deles para ilustrar como um poeta forte se desvia do outro²². Cada uma

²² Abaixo apresentamos um pequeno sumário do que seja cada um desses movimentos revisionários, considerando o que diz Sandra Nitrine (1997) e o próprio Harold Bloom (1991). O crítico americano não desenvolve, em *A angústia da influência* (1991), uma metodologia, mas apresenta categorizações – em um número limitado – para melhor se compreender o processo de desleitura. O resumo abaixo visa ao melhor conhecimento das modalidades de apropriação.

Clinamen, conceito central para a elaboração de uma teoria da influência, corresponde à desleitura ou desapropriação poética propriamente dita. Um poeta forte executa um *clinamen* com o poema de seu precursor quando, ao lê-lo, desvia-se dele. O ato de desviar-se do poema precursor equivale a uma leitura corretiva, cujo resultado aparece em seu próprio poema, sugerindo que o poema precursor fora acurado até certo ponto, mas deveria, então, ter-se desviado precisamente na direção em que se move o novo poema.

Tessera indica o movimento revisionário consubstanciado numa “complementação antitética”: o poeta efebo preserva os termos do poema-antecedente, mas altera seu significado, como se o precursor não tivesse ido longe o bastante.

Kenosis marca uma descontinuidade com relação ao precursor. Neste ato revisionário, ocorre no poema novo um esvaziamento, ou vazante com relação ao precursor, ou seja, uma descontinuidade que, no fundo, é liberadora: possibilita um tipo de poema que jamais existiria, se o poema novo repetisse a qualidade divina de seu precursor. Por outro lado, o efebo, ao anular a força de precursor no seu próprio poema, acaba também por isolar sua identidade com relação à postura do precursor e o salva, portanto, de uma transformação em tabu em e para si mesmo, ou seja, ele também não é tão absoluto quanto possa parecer. Bloom diz que a *kenosis* mostra-se mais aplicável a poetas do que a poemas, enquanto o *clinamen* e a *tessera* apresentam perspectivas operacionais.

Demonização equivale à desleitura direcionada para o Contra-Sublime próprio, marcando sua reação ao Sublime do poeta-pai. O poeta forte erige-se pela força demoníaca, a qual distribui nossas fortunas e divide nossos talentos, oferecendo uma compensação por tudo que tira de nós. A relação do poeta

dessas razões revisionárias aborda, de uma maneira mais específica, um processo de deslocamento que pode envolvê-las todas.

No capítulo “A Ópera”, de *D. Casmurro*, Machado de Assis define Shakespeare como o maior autor precisamente porque ele era um “plagiário”. Nesse trecho da obra, Machado expõe de forma notável a modernidade de sua intuição: o autor mais importante é aquele que não sabe ser “original”. Afirmamos que aquele que escreve torna-se original quando apropria-se do outro por meio da desleitura. O melhor autor, enfim, é sempre o leitor mais atento. A americana Helen Caldwell (2002, p. 11) escreveu que

Os brasileiros possuem uma jóia que deve ser motivo de inveja para todo o mundo, um verdadeiro Kohinoor²³ entre escritores de ficção: Machado de Assis. Porém, mais do que todos os outros povos, nós do mundo anglófono devemos invejar o Brasil por esse escritor que, com tanta constância, utilizou nosso Shakespeare como modelo – personagens, tramas e ideias de Shakespeare tão habilmente fundidos em seus enredos próprios –, que devemos nos sentir lisonjeados de sermos os únicos verdadeiramente aptos a apreciar esse grande brasileiro.

Nesse comentário, Helen Caldwell elogia o escritor brasileiro, comparando-o a um dos maiores diamantes do mundo. Ela afirma que Shakespeare foi um modelo para Machado, o que seria motivo de inveja para os anglófonos, já que o brasileiro soube ser original ao utilizar a obra do escritor inglês em sua própria obra, o que nenhum dos escritores ingleses fez com tanta assiduidade. Podemos depreender da afirmação da professora americana que Machado de Assis soube trabalhar tão bem obra de seu precursor, que somente os de maior intimidade com as peças do dramaturgo de Stratford podem apreciar. O comentário da estudiosa revela que Shakespeare não foi apenas uma fonte de citações para Machado de Assis – aliás, inúmeras –, mas um precursor.

forte com o *daimon* não é passiva, isto é, ele nunca é possuído por um demônio. Tornando-se forte, ele próprio é um demônio. Deixará de sê-lo caso venha a enfraquecer de novo.

Askesis é sublimação poética, uma forma de purgação, cujo objetivo imediato é chegar a um estado de isolamento. A *askesis* inicia-se nas alturas do Contra-Sublime. Se não passar pela purgação e pelo solipsismo, o poeta forte corre o risco de se transformar numa estátua de vento, exceto se capaz de ferir-se a si mesmo, mas sem contribuir para um esvaziamento ainda maior de sua própria inspiração.

Apophrades, ou retorno aos mortos, é o último movimento revisionista descrito por Bloom. Com este termo, indicavam-se na Antiguidade os dias infaustos, dias de má-sorte, nos quais os mortos de Atenas voltavam às casas onde haviam vivido. Fenômeno similar atinge poetas maduros que são, especialmente, vulneráveis ao retorno de poetas fortes em seus poemas.

²³ Diamante indiano tomado pela Coroa Britânica por ocasião da anexação da península do Punjab, em 1849. É uma das maiores peças do Tesouro Britânico.

Eugênio Gomes (1961, p. 169) informa que Machado levou consigo um exemplar de *Hamlet*, quando foi convalescer de grande enfermidade em Nova Friburgo, por volta de 1878. Ele menciona também que o escritor manifestava sua predileção por essa tragédia quando se referia ao teatrólogo como o “divino autor de Hamlet”. O drama do Príncipe da Dinamarca, cuja sedução já empolgava Machado no início de sua obra, foi um de seus livros prediletos. É ainda Eugênio Gomes (1961, p. 160) que afirma, confiando no testemunho do dramaturgo João do Rio (1881-1921), que os livros de cabeceira de Machado eram essa tragédia e o *Prometeu*, de Ésquilo, duas obras que representam a criação do humano.

Sendo a morte um tema recorrente na obra machadiana, percebe-se que a atmosfera hamletiana e o monólogo do “*To be or not to be*” são entrevistados quer por menção explícita, quer por ressonância no discurso do escritor brasileiro. Os trechos e as cenas de *Hamlet* que infundem as imagens da morte criaram atmosfera correspondente em parte significativa da obra machadiana, destacadamente nas criações da maturidade.

Machado chegou mesmo a traduzir o monólogo “*To be or not to be*”, bem como a fala da Rainha, sob o título “A morte de Ofélia”, no volume de poesias *Falenas*. O monólogo mencionado tornou-se, para o escritor carioca, matéria de erudição em constante recorrência, principalmente em suas crônicas. As expressões “*that is the question*” ou “*there’s the rub*”, conforme o original ou em variantes, repetem-se nos textos machadianos.

A cena do cemitério, presente no ato V de *Hamlet*, deixou marcas inextinguíveis no pensar de Machado de Assis. A cena é mencionada tanto em crônicas como em romances. “O embaixador da morte junto a nós é Hamlet; figura alguma, ficcional ou histórica, envolve-se com mais profundidade nessa região desconhecida, a menos que comparemos Hamlet a Jesus.” (BLOOM, 2000, p. 884) Além disso, o Príncipe da Dinamarca é uma personagem em constante conflito interno, desbravador na busca pela verdade da vida, deixando de representar a si mesmo e tornando-se algo mais que um indivíduo, uma figura universal do humano. Machado de Assis não poderia, como leitor, escapar dessa personagem. Como escritor, não poderia deixar de deslê-la.

4. SHAKESPEARE NA ESCRIVANIHA DE MACHADO DE ASSIS

O escritor Luiz Antonio Aguiar (2008) conta uma das diversas histórias (ou estórias) que envolvem a pessoa de Machado de Assis. Ele escreve que o criador de Brás Cubas, por volta de 1855, deixou de frequentar a Livraria Garnier nos finais de tarde. Seus amigos supuseram que estivesse com uma amante e seguiram-no. De fato, havia uma mulher, *A Dama do Livro* (figura 16), quadro do italiano Roberto Fontana, hoje na Academia Brasileira de Letras. Machado, continua o escritor, se apaixonara pela tela e, considerando o preço acima de suas possibilidades, contentava-se em visitá-la, diariamente, na vitrina. Os amigos deram a pintura de presente a Machado, com um bilhete: “Não se esqueça de nós”. Machado, em agradecimento, dedicou-lhes o “Soneto Circular”²⁴.

A tela retrata uma mulher de meia idade em atitude de provável reflexão sobre a leitura que está fazendo. Esse posicionamento de levantar a cabeça a fim de melhor digerir o pensamento do texto e suas implicações com a vida daquele que lê é uma atividade comum dos leitores. Ler é compreender o dito e o não-dito, o interdito. Ler é atualizar em si a vida que há no livro. Nas palavras de Harold Bloom (2001a), buscamos na leitura algo que nos diz respeito e pode ser por nós usado para refletir e avaliar. “Lemos Shakespeare, Dante, Chaucer. Cervantes, Dickens, Proust e seus companheiros porque nos enriquecem a vida. (BLOOM, 2001a, p. 25) A essa lista acrescentamos Machado de Assis.

A dama da pintura está confortavelmente sentada, protegida do frio pelas luvas – uma das quais foi retirada – e pelo cobertor xadrez. A parede ao fundo é recoberta por um papel estampado florido. Tanto suas vestes como seu chapéu são negros. Seriam marcas de luto? Imaginemos Machado de Assis diante dessa obra de arte que tanto lhe chamou a atenção. Ele, certamente, não é insensível à questão da leitura.

²⁴ A bela dama ruiva e descansada,
De olhos languês, macios e perdidos,
Co’ um dos dedos calçados e compridos
Marca a recente página fechada.

Cuidei que, assim pensando. Assim colada
Da fina tela aos flóridos tecidos
Totalmente calados os sentidos,
Nada diria, totalmente nada.

Mas, eis que da tela se desprega e anda,
E diz-me: - “Horácio, Heitor, Cybrão, Miranda,
C. Pinto, X. Silveira, F. Araújo

Mandaram-me aqui viver contigo”
Ó bela dama, a ordem tais não fujo,
Que bons amigos! Fica comigo! (ASSIS, 2004, p. 294)

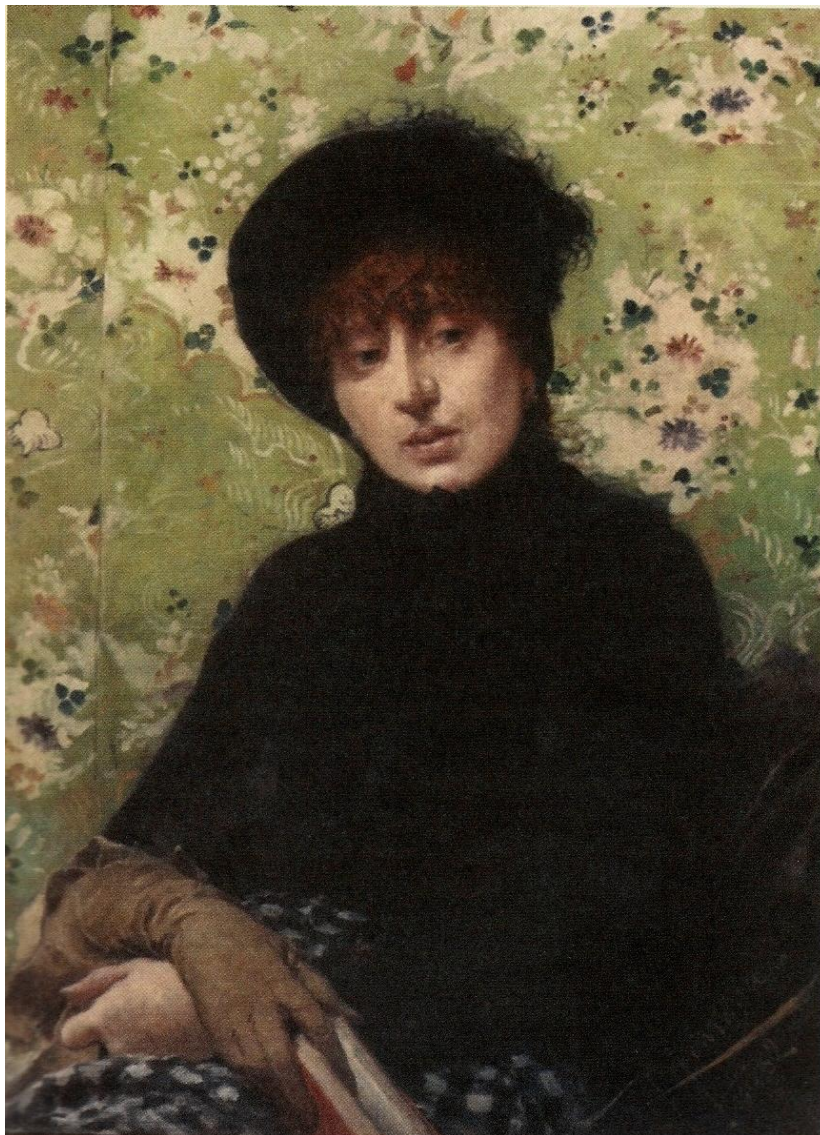


Figura 16 – *A Dama do Livro*, de Roberto Fontana (óleo sobre tela, 1882)

Talvez o fato de a obra representar uma leitora tenha sido o ensejo mesmo de tanto interesse pela gravura. Continuando nosso exercício de imaginação, contemplemos Machado olhando a figura e fazendo associações entre a pintura e as suas diversas vivências como leitor e escritor. O que o texto pictórico quer dizer? Em meio a tantas ilações simbólicas, qual o querer-dizer do texto? Machado de Assis faz, então, diante de *A dama do livro*, um exercício de interpretação.

Interpretar, como bem ensina Alfredo Bosi (1988, p. 275), “é eleger (*ex-legere*: escolher), na messe de possibilidades semânticas, apenas aquelas que se movem no encaixo da questão crucial: o que o texto quer dizer?” Todavia, na criação do texto, encontram-se visões extremamente pessoais e correntes culturais que orientam os valores de ideologia, de estética e de estilo. O que o texto quer dizer se transforma, e a resposta ao que foi lido ontem pode não

servir para a leitura de hoje. O percurso da obra shakespeariana abordado no primeiro capítulo ilustra bem isso. A obra, além de sua vinculação ao contexto que propicia o seu surgimento, é resposta a vivências subjetivas – abertas e múltiplas – e encerra em sua forma signos e símbolos. Alfredo Bosi (1988, p. 278) escreve que “Não há grande texto artístico que não tenha sido gerado no interior de uma dialética de lembrança pura e memória social; de fantasia criadora e visão ideológica da História; de percepção singular das coisas e cadências estilísticas herdadas no trato com pessoas e livros.”

No que concerne à memória social da produção machadiana, ela transita, *grosso modo*, por estéticas românticas e realistas. Sua visão ideológica de literatura, no entanto, difere da dos escritores do Romantismo brasileiro: não há interação da obra de Machado com o projeto literário nacional fundado pelo Romantismo brasileiro. Esse projeto alicerçava-se na crença de que o fazer literário implicava um dever patriótico. Como contraponto, em “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, percebe-se que Machado de Assis não se preocupa em alicerçar sua obra literária com objetivos nacionalistas afins aos de José de Alencar. Ele escreve que é errônea a opinião do artista ou crítico que “só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura.” (ASSIS, 2004, p. 803) Maria Aparecida Junqueira (2008, p. 159) comenta o seguinte:

[...] Machado busca, portanto, seu próprio caminho literário, garantindo para si uma fisionomia e para a literatura brasileira, o dissimilar. Machado só poderia atestar o heterogêneo, porque só aí encontrava o seu lugar e só aí poderia aninhar o desejo de “criar uma literatura mais independente”, uma literatura não nacionalista, mas nacional, que participasse da idéia de continuidade da tradição [...].

Para Machado, segundo o trecho acima, uma literatura somente poderia tornar-se sólida no berço de uma tradição que não se restringisse à literatura nacional, ainda adolescente, se quisermos usar as palavras de Machado. Em seu caminho artístico, ele foge do descritivismo nacionalista para ocupar-se do homem brasileiro, tornando-se nacional em vez de nacionalista. A fim de prosseguir com a tradição, é necessário não somente o talento como qualidade essencial, mas a leitura dos escritores de antes e a análise dos caracteres dos indivíduos, procurando revelar o mundo interior das personagens.

Feitas as exceções devidas não se lêem muito os clássicos no Brasil. Entre as exceções poderia eu citar até alguns escritores cuja opinião é diversa da minha neste ponto, mas que sabem perfeitamente os clássicos. Em geral, porém, não se lêem, o que é um mal. Escrever como Azurara ou Fernão Mendes seria hoje um anacronismo insuportável. Cada tempo tem o seu estilo. Mas estudar-lhes as formas

mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas se fazem novas, — não me parece que se deva desprezar. Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum. (MACHADO, 2004, p. 809)

Machado de Assis revela seu modo de produzir literatura a partir da leitura dos clássicos. Pressupondo que “lemos em busca de mentes mais originais do que a nossa” (BLOOM, 2001a, p. 21), confirmamos o método de Machado em produzir arte literária, não como um plagiário ou um copista de capacidade duvidosa para a produção de textos, mas alguém hábil em tirar beleza nova da antiga (não menos bela por ser anosa).

Em seguida, no mesmo ensaio, o escritor carioca alerta para a precisão de, ao escrever, ponderar durante a escrita, a fim de se alcançar a excelência, obtida por leitura e meditação do que foi lido e escrito a partir do pecúlio dos antigos.

Outra coisa de que eu quisera persuadir a mocidade é que a precipitação não lhe afiança muita vida aos seus escritos. Há um prurido de escrever muito e depressa; tira-se disso glória, e não posso negar que é caminho de aplausos. Há intenção de igualar as criações do espírito com as da matéria, como se elas não fossem neste caso inconciliáveis. Faça muito embora um homem a volta ao mundo em oitenta dias; para uma obra-prima do espírito são precisos alguns mais. (MACHADO, 2004, p. 809)

A influência poética, como a obra de Machado de Assis prova, “não acarreta a diminuição da originalidade; com igual freqüência, é capaz de tornar um poeta mais original, o que não quer dizer necessariamente melhor.” (BLOOM, 1991, p. 36) Machado de Assis compreendeu que o grande escritor, ou poeta forte, nas palavras de Harold Bloom (1991), se constrói por meio da leitura. Há algo de muito contemporâneo quando Machado reconhece que o grande autor é antes de tudo um excepcional leitor que se apropria do pecúlio dos outros, bem diferente do “gênio original” preconizado pelo Romantismo.

Segundo o professor João Cezar de Castro Rocha (2008, p. 35-36)

Machado deixa claro que um autor criativo é, acima de tudo, um leitor malicioso da tradição, a qual então se torna um cardápio vasto e tentador, cuja lista de opções está para ser saboreada de forma apreciativa, para usar uma metáfora que Machado gostava em particular, ruminada quantas vezes fosse necessário para uma digestão apropriada, ou seja, a composição do próximo livro. Mais uma vez, este é o dispositivo literário que transforma atraso em projeto crítico. A desleitura, portanto, representa a irreverência na apropriação da tradição.

Castro Rocha cita o termo desleitura, mas não o faz como o autor de *O cânone ocidental*. Ele discorda da posição do crítico americano, para quem “a apropriação envolve [...] imensas angústias de débito” (BLOOM, 1991, p. 33) e afirma que

se um autor encara sua própria situação como precária, então, o reconhecimento de “influências” anteriores (e vamos usar o termo para mencionar a teoria de Harold Bloom) não pode ser experimentado como ansiedade; eles se tornam de preferência libertadores, pois o ato de ser influenciado abre as portas da tradição literária como um todo. (ROCHA, 2008, p. 36)

Inferimos do comentário de Castro Rocha que a imaginação de Machado de Assis se apropria de tudo para si, não se aventurando no embate que se concretiza por meio da “desleitura” proposta por Bloom, que não é outra coisa que um grande reescrever e revisar feito pelo poeta novo com o intuito de se circunscrever em um espaço imaginativo peculiar a si próprio. Um poeta fraco sacraliza a obra do precursor, tornando-se subserviente e incapaz de reação diante da enormidade do poeta admirado. “O amor inicial pela poesia do precursor é rapidamente transformado em disputa revisionária, sem a qual a individuação é impossível.” (BLOOM, s. d., p. 22) O *Hamlet* de Shakespeare é o objeto de desleitura de Machado de Assis, que possui o intuito de inscrever sua assinatura no livro dos escritores que venceram. Acreditamos que Machado de Assis tenha obtido êxito nesse empreendimento, pois se tornou merecidamente uma das referências centrais – senão a maior – da moderna Literatura Brasileira.

Retomando as considerações sobre o trabalho da interpretação, ele exige daquele que interpreta o resgate da experiência complexa, subjetiva e histórica ao qual o escritor deu uma forma. Ou seja, a gênese psíquica e social do texto. No entanto,

A origem, por sua vez, não é determinação absoluta. O ato de interpretar, enquanto mediador entre a forma e o evento, não quer submeter a escrita a uma “explicação” onipotente da sua gênese, pois essa atitude causalista acaba reduzindo e injustificando a dinâmica das conotações e das associações que o trabalho formal propicia no momento inventivo do fazer literário.

O intérprete está diante do efeito verbal e estilizado de um processo que é sinuoso e, não raro, obscuro para o seu próprio criador. (BOSI, 1988, p. 277-278)

Dessa forma, ao analisarmos os textos machadianos a fim de percebermos a desleitura feita por Machado de Assis do texto *Hamlet*, de Shakespeare, sabemos que há sempre, em maior ou menor grau, incerteza, surpresa, polivalência e, em alguns momentos, indeterminação. Se o discurso cotidiano, não raras vezes, apresenta-se opaco, o que dizer da linguagem literária, carregada de símbolos e ilações semânticas? Empreendemos, ainda assim, um esforço para reconstruir a apropriação poética, ou a desleitura, do texto shakespeariano feita pelo escritor carioca. Intentamos traspor o trabalho de ressignificação feito por Machado

de um texto anterior para a sua produção literária. Ratificamos o que Augusto Meyer (2005, p. 57) afirma quando escreve o seguinte:

Sem dúvida, o crítico não pode prescindir de uma hipótese, como o cientista, para abrir uma picada no mato virgem dos fatos. Mas também não deve esquecer que, além da clareira mensurável, começa a exuberância das probabilidades, como uma floresta de interrogações. Respeitar o outro lado provável das coisas, admitir em tudo a parte do indeterminado é uma boa tática para quem não gosta de tropeçar nas surpresas irônicas.

Ao cotejarmos os escritos, colocamo-nos como intérpretes, operamos na consciência intervalar do texto precursor e dos textos novos, produzindo outro, fruto também de nossas leituras, que, por sua vez, são reguladas por fundamentos de teoria e crítica. Machado de Assis leu Shakespeare e produziu literatura; nós lemos Machado de Assis e William Shakespeare e produzimos crítica literária, que é um texto de compreensão. “A compreensão não impõe critérios explicativos absolutos e excludentes.” (BOSI, 1988, p. 285) Ela valoriza a aparição do símbolo, que tem a ver com os modos de ser do mundo simbolizado. É necessário, assim, “descrever a aparência de um texto, a sua forma literária, tendo em vista o sentido, a intencionalidade que o significante alcança lingüisticamente.” (BOSI, 1988, p. 284)

Invocamos, mais uma vez, a autoridade de Augusto Meyer (2005, p. 104), crítico de Machado de Assis, e fazemos nossas as palavras abaixo:

O leitor nunca inventa, apenas descobre, mas inserindo nessa descoberta a sua ressonância pessoal, consegue tocar nos limites da invenção. Neste sentido modesto, inventamos sempre o que descobrimos. E se não houvesse em nós uma correspondência pronta a vibrar, uma receptividade capaz de compreender e completar, como poderíamos descobrir alguma coisa?

Em nossa confrontação dos textos literários, não nos debruçamos sobre eles para elencarmos citações e computarmos referências, como faz o homem de negócios de Saint-Exupéry, que se importava mais com a contagem das estrelas do que com os próprios astros que calculava. Conforme Bloom (1991, p. 36), “As profundezas da influência poética não podem ser reduzidas ao estudo das fontes, ou à história das idéias, ou aos padrões de figuração. A influência poética ou, como prefiro, a ‘desapropriação’ [*misprision*], é necessariamente o estudo do ciclo vital do poeta-como-poeta.”

Machado de Assis, conforme dito, estava sujeito, além de influências não-poéticas, a outras influências de leitura que não a shakespeariana. Nosso interesse único nesta pesquisa, todavia, é o de perceber a presença de *Hamlet* como uma das maiores fontes

literárias para a construção da literatura machadiana, da qual os textos selecionados são exemplo.

Selecionamos, entre os textos machadianos, o prólogo “Ao leitor” e a Dedicatória de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, os contos “*To be or not to be*” e “A cartomante” e a crônica “A cena do cemitério.” Essa escolha busca englobar obras escritas em diferentes períodos da produção artística de Machado (1881, 1876, 1896 e 1894, respectivamente), além de esses escritos serem um pequeno recorte dos diversos gêneros textuais presentes na obra machadiana.

A crítica especializada vem demonstrando a presença de *Hamlet* nos romances de Machado de Assis. Mesmo que *Otelo* pareça ser a peça que serviu de mote para *Ressurreição* e *Dom Casmurro*, neste último aventa-se a presença do Príncipe da Dinamarca. Celia Martha de Vasconcellos (1998, p. 143) escreve que

Diversos textos críticos abordam as dissimulações e as “falsas verdades” que se constituem parte da pura arte machadiana. [...] Em análises críticas mais recentes [...], aparecem questionamentos neste sentido, considerando-se a comparação [entre *Dom Casmurro* e *Otelo*] como mais uma das “pistas falsas”, e propondo-se então uma comparação de Bento/Santiago com *Hamlet*.

Segundo Vasconcellos (1998), *Hamlet* usa o recurso de longos solilóquios para evitar que a ação siga rapidamente, levando a tensão mais adiante e mostrando uma personalidade melancólica e obsessiva. “Machado usa, em *Dom Casmurro*, o mesmo recurso. Os longos períodos reflexivos desenvolvem a tensão e mostram o lado melancólico e obsessivo de Bento/*Casmurro*.” (VASCONCELLOS, 1998, p. 144)

Em seu artigo “A retórica subjetiva de *Dom Casmurro* e *Hamlet*” (1998), a autora traça o perfil psicológico de *Otelo*, *Hamlet* e Bento Santiago, com o propósito de comprovar a farsa montada por *Dom Casmurro* e o porquê dessa farsa. Para a ensaísta, o discurso de ambos visa produzir verdades que servem aos propósitos deles por meio de uma retórica bem montada. *Hamlet* demonstra a traição sofrida pelo pai e por ele, enquanto Santiago busca proteger a imagem de Bento, propondo a traição da esposa.

O discurso do protagonista da tragédia de Shakespeare e do romance de Machado resguarda seus enunciadores, encobrendo os desejos, transformados em obsessão. Além desse distúrbio psíquico, há a neurose das duas personagens, cujo mecanismo – a dúvida – é observado em ambos. A partir desses pontos, Vasconcellos segue a análise por meio de considerações psicanalíticas e freudianas a fim de mostrar que *Hamlet*, e não *Otelo*, é a referência basilar de *Dom Casmurro*. Marta de Senna (1998) já havia apontado a relação entre

esse romance de Machado de Assis e a tragédia de William Shakespeare. Ela faz a seguinte consideração,

Shakespeare é uma das mais importantes presenças intertextuais na obra machadiana, presença que Machado problematiza ao espalhar pistas falsas, que iludem o leitor desavisado. O diálogo do romancista com o dramaturgo é tão enganoso que chega a citar explicitamente uma peça, enquanto o que o leitor atento acaba por concluir é que, de fato, é outra a que tem a real ligação com o texto. É o que ocorre em *Dom Casmurro*, onde há várias alusões explícitas a *Otelo* (e mesmo citações literais da peça), cujo enredo o narrador sugere ter semelhanças com sua história. [...] não será difícil concordarmos com Hélder Machado, quando nos diz que “o problema fundamental que Machado levanta em *Dom Casmurro* é o problema da escolha”. Ora, não é preciso ser especialista em Shakespeare para lembrar que o problema da escolha ocupa o centro não de *Otelo*, mas de *Hamlet*, com cujo protagonista Bento tem inúmeras semelhanças. (SENNA, 1998, p. 55-56)

Entre as observações que percebemos na citação acima, três se relevam. A primeira é a importância de Shakespeare na constituição da obra Machadiana. Marta de Senna menciona “presenças intertextuais”, ou seja, há uma interação entre textos que produz um processo que põe as significações textuais em atividade. Mais que isso, a reescrita de Shakespeare por Machado é desleitura, confirmada pela segunda observação relevante, qual seja, o poeta inglês está presente tanto na camada mais explícita da significação do texto machadiano quanto no sentido mais íntimo da criação literária. O “problema” de Hamlet é o cerne do romance *Dom Casmurro*, segundo Marta de Senna. A terceira observação – e esta é uma inferência – imbrinca-se com a segunda: a tragédia do Príncipe da Dinamarca é um dos textos mais deslidos pelo autor carioca em outras obras. Senna (1998, p. 59) afirma que a presença do *sweet prince* evidencia-se também em *Quincas Borba* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Alessandra Mara Vieira (2007), em sua dissertação de mestrado, intenta compreender o diálogo entre Machado de Assis e William Shakespeare, especificamente nas citações de *Hamlet* presentes em *Quincas Borba*. Ela analisa também a relação promovida pelo romancista brasileiro ao misturar elementos trágicos e cômicos, em similaridade com o processo adotado por Shakespeare na constituição da tragédia do dinamarquês. No que concerne a *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, faremos considerações no tópico seguinte.

Essas rápidas menções à presença de *Hamlet* nos principais romances de Machado de Assis servem de argumento para demonstrar que essa tragédia shakespeariana é fonte de desleitura pelo autor carioca, para quem Shakespeare era o exemplar mais incomparável do engenho humano.

4.1. A Dedicatória e o prefácio “Ao leitor”, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*

Machado de Assis divulgou *Memórias Póstumas de Brás Cubas* na *Revista Brasileira*, de março a dezembro de 1880, sob a forma de folhetim, editado a cada quinze dias, perfazendo um total de 160 capítulos curtos. Publicada em livro no ano seguinte, Eugênio Gomes (1976, p. 15-16) comenta o seguinte sobre a primeira versão desse romance machadiano:

Outra orientação ética que Machado de Assis encontrou em Shakespeare foi a que advém da frase de Jacques, o Melancólico, com o qual abriu as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, na publicação da *Revista Brasileira*, fazendo-a acompanhar da respectiva versão:

I will chide no breather in the world but myself; against whom I know most faults.

Não é meu intento criticar nenhum fôlego vivo, mas a mim somente, em quem descubro muitos senões.

(Shakespeare, *As you like it*, at. III, cena II)

Como Brás Cubas subverteu logo a seguir a orientação, que deparara na declaração de Jacques, resvalando para a maledicência e a crítica, não somente de si mesmo, mas de todos os “fôlegos vivos” do mundo de seus dias, Machado de Assis conveio posteriormente em evitar essa incongruência de sua personagem e suprimiu aquela citação.

Quando da segunda edição desse romance, a epígrafe sumiu e, em seu lugar, surgiram a Dedicatória e o prólogo “Ao leitor”. Ambos os textos detêm a orelha trágica de *Hamlet*. Na terceira edição, Machado de Assis incluiu um prólogo que ele assina.

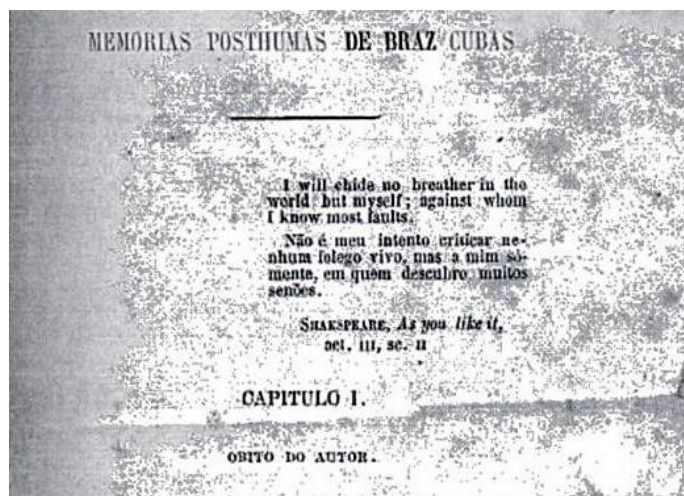


Figura 17 – Citação da peça *Como gostais*, usada como epígrafe na primeira versão de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, na *Revista Brasileira*, em 1880.

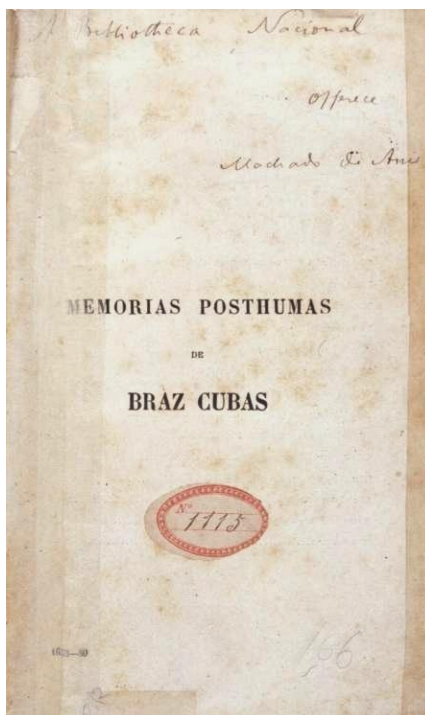


Figura 18 – Primeira edição, autografada, das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de 1881.

Semelhante ao romance *Ressurreição*, uma citação de Shakespeare torna-se mote para a construção das *Memórias Póstumas*. Neste romance, a citação é apenas um indicador da intencionalidade de Machado ao iniciar sua obra, que envereda por outro caminho, sem perder de vista o *Hamlet* de Shakespeare, presente no explícito e no implícito das linhas do texto. Como em *Dom Casmurro*, em *Brás Cubas* a tragédia do Príncipe da Dinamarca subjaz à tessitura literária; “a tragédia shakespeareana (sic) constitui denso pano de fundo na construção de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*” (ZILBERMAN, 2002, p. 100)

A peça *Como gostais* já havia sido referida por Machado em uma crônica de 15 de setembro de 1862, quando comentou sobre a carreira brilhante do pianista português Artur Napoleão (1843-1925). Na ocasião, o compositor foi homenageado recebendo um poema dramático retirado dessa comédia de Shakespeare e outro de uma novela do escritor estadunidense Fenimore Cooper (1789-1851), na época considerada de tanto valor quanto um texto de Shakespeare. É em *Como gostais* que encontramos a célebre passagem em que o mundo é comparado a um palco e os homens e mulheres a atores. Parece-nos que essa comparação foi uma das que cativaram Machado de Assis. Em texto de 1894, ele instaurou um paralelo entre a vida e o palco:

A sorte é tudo. Os acontecimentos tecem-se como as peças de teatro, e representam-se da mesma maneira. A única diferença é que não há ensaios; nem o ator nem os atores precisam deles. Levantado o pano começa a representação, e todos sabem os papéis sem os terem lido. A sorte é o ponto. (ASSIS, 2004, p. 642)

O jogo teatral é uma das constantes em *Memórias póstumas*, em que a dissimulação é qualidade importante para que haja o encobrimento das verdadeiras intenções das escolhas das personagens, que não se adequam à norma social, por isso representam. Se “os protagonistas machadianos da primeira fase, anteriores a 1880, se distanciam dos seus equivalentes românticos porque representam personalidades excepcionais que lutam para se integrarem à norma” (PASSOS, 2007, p. 108), Brás Cubas é um dos heróis de Machado

capazes de decompor e mascarar suas motivações mais íntimas; eles possuem a capacidade de se colocar na posição de outros personagens, de perceber juízos contrários nas decisões mais harmoniosas e, não raro, de deliberar e agir a partir de contradições que os demais personagens não tem sequer a percepção. (PASSOS, 2007, p. 110)

O trecho em que há comparação entre o teatro e a vida está na fala de Jaques, o misantropo, da peça *Como gostais*. Fora de seu contexto, a fala tem expressividade própria:

*All the world's a stage,
And all the men and women merely players.
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts,
His acts being seven ages. At first the infant,
Mewling and puking in the nurse's arms;
Then the whining school-boy, with his satchel
And shining morning face, creeping like snail
Unwillingly to school. And then the lover,
Sighing like furnace, with a woeful ballad
Made to his mistress' eyebrow. Then a soldier,
Full of strange oaths, and bearded like the pard,
Jealous in honour, sudden and quick in quarrel,
Seeking the bubble reputation
Even in the cannon's mouth. And then, the justice,
In fair round belly, with good capon lin'd,
With eyes severe, and beard of formal cut,
Full of wise saws, and modern instances;
And so he plays his part. The sixth age shifts
Into the lean and slipper'd pantaloon,
With spectacles on nose and pouch on side,
His youthful hose, well sav'd, a world too wide
For his shrunk shank; and his big manly voice,
Turning again toward childish treble, pipes
And whistles in his sound. Last scene of all,
That ends this strange eventful history,
Is second childishness and mere oblivion,
Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything. (II, vii, 139-166)²⁵*

²⁵ O mundo é um palco; os homens e as mulheres,

Assim como Jaques, o defunto-autor expõe em sua narrativa essas “*seven ages*” do humano, dele ou de outros, “com a pena da galhofa e a tinta da melancolia” (ASSIS, 1997, p.16). A epígrafe de *Como gostais*, suprimida nas edições posteriores de *Brás Cubas*, ocorre na peça de Shakespeare no contexto de uma conversa entre Orlando – amado de Rosalinda, personagem principal da peça – e Jaques – melancólico membro da comitiva do pai de Rosalinda. Percebendo a tristeza do rapaz causada pela paixão, Jaques deseja compartilhar com o jovem sua visão pessimista do mundo, a que Orlando replica com o trecho escolhido por Machado como epígrafe.

José Luis Passos (2007, p. 112) aventa a possibilidade de o escritor de *Quincas Borba* ter suprimido a citação de *Como gostais* porque ela revelava Brás Cubas de maneira excessivamente sincera, beirando a ingenuidade. “Está claro que Brás Cubas se confessa, mas ele o faz por sugestões, implicações e charadas. A declaração da epígrafe faria o herói ascender à simplicidade honesta que define Orlando, o amado de Rosalind²⁶ e verdadeiro dono do verso que abriu o romance.” (PASSOS, 2007, p. 112) Para Regina Zilberman (2002, p. 101-102), “a epígrafe não se coadunava com o caráter indisciplinado, o temperamento

meros artistas, que entram nêle e saem.
 Muitos papéis cada um tem no seu tempo;
 sete anos, sete idades. Na primeira,
 no braço da ama grita e baba o infante.
 O escolar lamuriento, após, com a mala,
 de rosto matinal, como serpente
 se arrasta para a escola, a contragosto.
 O amante vem depois, fomalha acesa,
 celebrando em balada dolorida
 as sobranceiras da mulher amada.
 A seguir, estadeia-se o soldado,
 cheia de juras feitas sem propósito,
 com barba de leopardo, mui zeloso
 nos pontos de honra, a questionar sem causa,
 que a falaz glória busca
 até mesmo na bôca dos canhões.
 Segue-se o juiz, com o ventre bem forrado
 de cevados capões, olhar severo,
 barba cuidada, impando de sentenças
 e de casos da prática; desta arte
 seu papel representa. A sexta idade
 em magras pantalonas tremelica,
 óculos no nariz, bôlsa de lado,
 calças de mocidade bem poupadas,
 mundo amplo em demasia para pernas
 tão mirradas; a voz viril e forte,
 que ao falsete infantil voltou de novo,
 chia e sopra ao cantar. A última cena,
 remate desta história aventureira,
 é mero olvido, uma segunda infância,
 falha de vista, dentes, gôsto e tudo. (Tradução de Carlos Alberto Nunes)

²⁶ José Luiz Passos não aportuguesa o nome da personagem shakespeariana, preferindo Rosalind a Rosalinda.

imoderado e o culto à ociosidade que marcam a figura do protagonista do romance.” Por isso, a dedicatória, por sua agressividade e humorismo macabro, mais coerente com o narrar do protagonista, apresenta-se mais coerente com o romance, impondo-se com o passar do tempo.

Em *Memórias póstumas*, esses dois paratextos – a Dedicatória e o prefácio – são deslocados de suas funções de escritos secundários e adquirem importância na compreensão do romance. Sérgio Roberto Costa (2008, p. 77) define dedicatória como um texto facultativo nos livros, uma mensagem curta e afetuosa que marca a obra como um presente. A propósito do que seja um prefácio, Costa (2008, p. 151) o considera uma apresentação colocada no começo de um livro com o objetivo de esclarecer conteúdo ou objetivos do texto. Nos dois casos, inferimos que são gêneros textuais que precedem o texto principal. Ou seja, mesmo que se refiram a um texto, são partes distintas dele, ocupando uma função acessória.

Em *Memórias Póstumas*, tanto a Dedicatória quanto o prefácio adquirem *status* mais amplo do que o de simples paratexto, visto que, se os retirarmos, o romance perde muito de sua força formal e conteudística. Ela contribui para uma maior compreensão do romance e do protagonista. Sterne, a quem Brás Cubas cita como uma de suas fontes, já havia feito isso em sua *Uma viagem sentimental*, de 1768, quando situa o prefácio não no início do romance, mas intercalando-o no texto após o sexto capítulo. A Dedicatória e o prefácio “Ao leitor” constituem-se em objeto de análise neste momento de nossa dissertação. Não buscamos avaliar todo o romance, visto que isso geraria material suficiente para uma pesquisa bem mais ampla do que a que encetamos aqui. Escolhemos fazer esse recorte no romance porque, ao trocar a epígrafe por esses textos, Machado oferece outro direcionamento para o conteúdo da obra. Na Dedicatória e no prefácio, há maior presença de *Hamlet*.

Tendo trabalhado como tipógrafo, Machado de Assis conhecia o potencial do código impresso para gerar percepções a partir de sua materialidade. Provavelmente, o uso dos tipos e os recursos gráficos propiciados por eles – presentes em *Tristram Shandy*, romance conhecido por Brás Cubas (e por Machado também) – alargaram a possibilidade de o código escrito propiciar interação entre leitor e texto. Esse aspecto é bem descrito por Maria Rosa Duarte de Oliveira (2008, p. 24):

E foi justamente essa percepção do código escrito que trouxe consigo outros aportes informativos explorados pela escrita memorialista: a página e o espaço branco do papel como o campo espacial no qual se desenha a figura: a letra em sua versão tipográfica, cuja presença visual e tátil é capaz de sugerir e materializar idéias, como ocorre nos ideogramas chineses. Ao lado da intenção alfabética, simbólica e verbal do código linguístico, corre, em paralelo, outra intenção não alfabética, icônica e não-verbal do código poético em que letras são figuras e palavras são coisas.

Machado de Assis utiliza à larga o recurso de reificar a palavra e potencializar a significação dos sinais gráficos. No capítulo XXVI, “Virgília”, por exemplo, a decomposição do verso da *Eneida* no espaço do papel, o espaçamento entre as linhas e entre as palavras mostra o uso dos tipos gráficos para melhor materialização do texto. O capítulo LV, “O velho diálogo de Adão e Eva”, é recurso por demais expressivo para a compreensão do eterno colóquio entre um homem e uma mulher. O uso das reticências e de outros sinais de pontuação e a disposição dos parágrafos nesse capítulo, que imita a de um texto teatral, realçam a multissignificação do texto. O uso do aporte visual para materializar uma ideia está na Dedicatória, que não é apenas um epitáfio, mas a própria lápide do livro. Muitas edições das *Memórias póstumas de Brás Cubas* desconsideraram essa qualidade da Dedicatória. Elas ou não a reproduziam conforme deveriam, ou não a publicavam²⁷. Ela constitui-se no primeiro sinal representativo da morte no romance, se excetuarmos o título. Abaixo, reproduzimos a dedicatória presente na primeira edição das *Memórias póstumas*, de 1881.²⁸

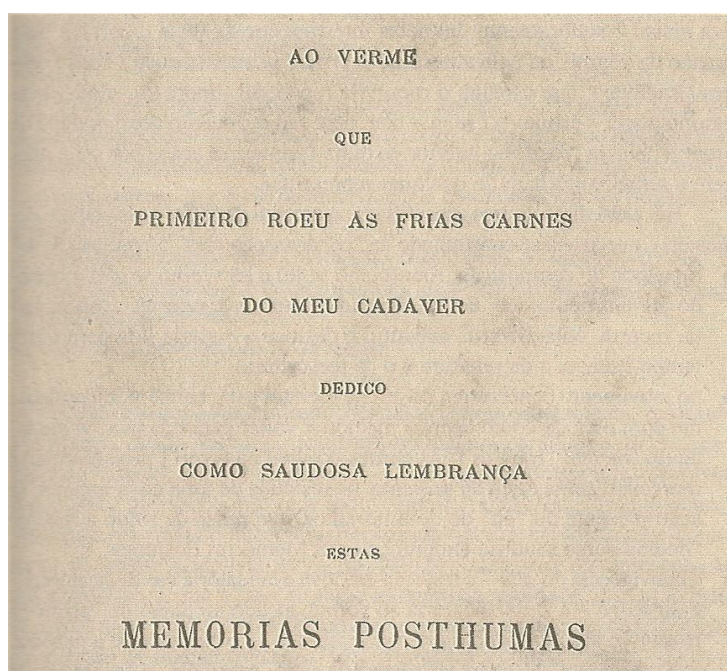


Figura 19 – Dedicatória da primeira edição das *Memórias Póstumas*, de 1881.

A morte e seu pedaço de chão, o cemitério, encontram-se amiúde na obra de Machado de Assis. Em *Brás Cubas*, há um humor macabro que, a partir da Dedicatória,

²⁷ Na edição que possuo da Nova Aguilar, por exemplo, a Dedicatória vem na mesma página em que há o título do romance e uma figura sem muita relação com a morbidez desse paratexto.

²⁸ Já que não tivemos acesso ao exemplar original da primeira edição do romance de Machado de Assis, reproduzimos a imagem presente em *Recortes Machadianos*, coletânea de artigos organizada por Ana Stella Mariano e Maria Rosa Duarte de Oliveira.

estende-se pelo romance inteiro, em que a galhofa imbrica-se na melancolia e vice-versa. A Dedicatória é o primeiro marco desse estilo. Na figura acima, a lápide se desenha visualmente, fazendo-se portal não de extinção, mas de nascimento, no caso o de um novo livro. O fim vem tornar-se começo, e a cova transmuta-se em berço da narração.

Brás Cubas gosta de epitáfios. Para ele, “são, entre a gente civilizada, uma expressão daquele pio e secreto egoísmo que induz o homem a arrancar à morte um farrapo ao menos da sombra que passou.” (ASSIS, 1997, p. 170) Dando crédito às suas palavras, de que se orgulha Brás Cubas ao dar ao verme a honra de estar em seu epitáfio? Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009, p. 943-944), o verme tanto é símbolo de vida que renasce da podridão e da morte quanto marco de uma etapa primordial de decomposição e dissolução. Sem a ação do verme, não teríamos a narrativa de Brás Cubas, que é sua única vida, já que o protagonista é criação de tinta e papel elaborada por Machado de Assis. O verme é marca cravada na lápide do protagonista do romance e sinaliza a corrupção moral que atinge a personagem.

Sendo a Dedicatória o epitáfio e a folha em que ela está inscrita a lápide, ao passarmos a página da Dedicatória, virtualmente abre-se o túmulo em que repousa o narrador das memórias. Por mais belo que seja o jazigo, sempre há dentro do túmulo podridão. Por mais caído que seja o túmulo, sempre há o verme. Brás Cubas está morto no início da narração, assim como o Rei Hamlet também o está. A corrupção moral que atingiu Brás alcançou sua maior vitória na corrupção de seu corpo.

Em *Hamlet*, constata-se, como pensamento dominante, a corrupção, a doença, a podridão. Corrupção moral que surge a partir do crime do usurpador Cláudio e se alastra como cancro por todas as outras personagens (com exceção, talvez, de Horácio, ouvinte/plateia do Príncipe) e que se completa na morte física dos protagonistas, dando repasto aos vermes. Em *Memórias póstumas*, percebemos uma infecção que mina por dentro as personagens, corrompendo o que não é visto por fora. Muitas vezes no romance, para manter a doença da alma no anonimato, o cancro moral alimenta-se do que poderia tornar a vida mais digna diante dos valores considerados humanos. “Brás Cubas é em verdade um vivo morto, contando sua história de morte simbólica. As ocorrências do livro são metaforicamente póstumas, porque se prendem a essa morte simbólica de Brás Cubas, à sua morte moral.” (LINHARES FILHO, 1992, P. 23)

Em *Hamlet* e *Memórias póstumas*, notamos a corrupção do ser humano, cujo símbolo é o verme, a quem Brás Cubas dedica suas recordações. No conto “Sem olhos”

(1876), que faz algumas considerações sobre fantasmas, há uma definição do que seja a morte em um dos diálogos.

- [...] Sabe o que é a morte?
- Imagino.
- Não sabe. A morte é um verme, de duas espécies, conforme se introduz no corpo ou na alma. Mata em ambos os casos. Em mim não penetrou no corpo; o corpo geme porque a doença reflete nele; mas o verme está na alma. Nela é que eu o sinto a roer todos os dias. (ASSIS, 2008, p. 1501)

Conforme nota Eugenio Gomes (1961), esse trecho ecoa o *Hamlet*:

HAMLET *How long will a man lie i' th' earth ere he rot?*
 GRAVEDIGGER *Faith, if 'a be not rotten before 'a die (as we
 have many pocky corpses that will scarce hold the laying in) 'a will last you
 some eight year – or nine year[...].* (V, i, 154-157)²⁹

A narrativa de *Memórias Póstumas* expõe o decorrer de um processo de envenenamento da alma do protagonista, que se degenera lentamente, como a história de Hamlet é, em linhas gerais, a da corrupção que se estende a partir de um assassinato e envolve a, praticamente, todos na peça. Mesmo que não chegue a matar ninguém, Brás Cubas contribui para a infelicidade e o decaimento moral de várias personagens, como Eugênia, D. Plácida, Prudêncio, Virgília, Lobo Neves.

Levantada a lápide, surge a voz de Brás Cubas. As primeiras palavras ditas por ele são dirigidas ao leitor e constituem o prefácio, primeiro contato do autor-fantasma, que, diferentemente do de *Hamlet*, é breve em seu primeiro discurso. Depois de ter-se encaminhado para o *undiscovered country* do príncipe dinamarquês, Brás Cubas retorna para contar a sua história. Ele se constitui no novo Espectro do Rei Hamlet, como seu nome demonstra. No capítulo III, “Genealogia”, o narrador revela a intenção do pai de ligar-se a uma ascendência honrada. Apesar do sobrenome de pronúncia chistosa, o nome Brás não se liga somente ao capitão-mor que fundou – segundo informação incorreta de seu pai – a vila de São Vicente³⁰.

²⁹ HAMLET.

Por quanto tempo jaz na terra um homem até apodrecer?

COVEIRO

Por minha fé, se ele ainda não estiver podre antes de morrer – pois hoje em dia vejo muito cadáver tão pesteedo que mal resiste ser posto na cova – isso deve durar uns oito ou nove anos.

(Tradução de Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Bárbara Heliadora)

³⁰ Quem fundou São Vicente foi Martim Afonso de Sousa, em 1532. Brás Cubas fundou uma povoação que originou a cidade de Santos, em 1543.

Conforme Regina Obata (2002, p. 41 e 45), Brás (*Blasius* ou *Blassius*) é variação latina de Basílio, nome de origem greco-latina, cuja significação remete a “rei” ou “real”. Nelson Oliver (2005, p. 98) confirma o significado de Basílio, relacionando-o à “linhagem real”. Pândia e Ana Pându (2005, p. 141) também consideram Brás como derivativo de Basílio, ligando-o ao sentido de “magnificante”. Obata também aventa a hipótese de Brás vir de *Blaesus*, o que remete a “gago”, “balbuciante”. Seria uma brincadeira de Machado de Assis com sua própria gagueira? Conjecturamos.

Mesmo que o narrador diga que se inspirou em Moisés (outro gago), o patriarca que narrou sua própria morte³¹, Brás Cubas, da mesma forma do Fantasma do Rei Hamlet, retorna do além para relatar sua história. Suas primeiras palavras são o prefácio ao romance. O livro *Memórias póstumas* é cadáver de Brás Cubas que o leitor disseca a partir da leitura, como o coveiro de Hamlet, que retira da cova o crânio de Yorick. A partir da Dedicatória e do prefácio “Ao leitor”, compreendemos melhor a intenção do narrador pelo dito e pelo não-dito em sua apresentação da obra. Por meio de seu discurso, notamos as diretrizes-base do romance e do pensamento de seu narrador personagem.

Brás Cubas é um leitor proficiente. As diversas alusões e citações que faz em sua narrativa comprovam isso, sendo escusado elencá-las aqui.³² Ele inicia mesmo seu prefácio com uma referência a Stendhal (leitor de Shakespeare como Machado de Assis e Brás Cubas). Partindo de alguns escritores como modelo, a saber Laurence Sterne e Xavier de Maistre (também leitores do dramaturgo inglês), o defunto autor ratifica a assertiva de que a força composicional do romance emana da leitura. Há um contínuo reaproveitamento do lido para a construção do escrito, e Brás redescobre e reinventa os precursores por meio da leitura. Em seu retiro na Tijuca, Brás lia muito, costume que parece tê-lo seguido vida afora. Se o escrever alivia o tédio da eternidade – “expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade” (ASSIS, 1997, p. 103) – o ler o aliviava do tédio da vida.

³¹ A tradição considera Moisés como o autor do *Pentateuco*, o que, obviamente, não se mantém com os modernos estudos de exegese. Brás Cubas confirma a tradição, mas a narrativa da morte do patriarca hebreu é contada na terceira pessoa do singular, conforme nos é relatada em *Deuteronômio*, capítulo 34, versículo 5. O interessante do comentário de Brás Cubas é que, sendo a autoria mosaica, o patriarca teria escrito o seu próprio epitáfio.

³² No sítio www.machadodeassis.net, o pesquisador encontra uma base de dados de citações e alusões nos romances e nos contos de Machado de Assis. Além disso, nessa página há vários artigos sobre a obra do autor carioca e alguns romances com *hiperlinks* para as referências.

Em *Hamlet*, a voz do Espectro instaura a ação da peça. O querer ouvir de Hamlet se coaduna com o querer falar do fantasma, cuja narrativa retoma o mundo dos vivos e sobre este mesmo mundo intervêm, resultando na catástrofe do quinto ato.

HAMLET
Whither wilt thou lead me? Speak! I'll go no further.
GHOST
Mark me.
HAMLET *I will.*
GHOST *My hour is almost come,*
 When I to sulphurous and tormenting flames
 Must render up myself.
HAMLET *Alas, poor ghost!*
GHOST
 Pity me not, but lend thy serious hearing
 To what I shall unfold.
HAMLET *Speak, I am bound to hear. (I, v, 1-7)*³³

O narrador Brás Cubas também fala do além-túmulo. Diferentemente do Espectro, a quem Hamlet tem de escutar, Brás não se admira, conforme diz no prefácio “Ao leitor”, nem se consterna, se houver poucos leitores para atentar-se à sua narrativa peculiar de defunto autor. Estratégia do narrador, já que o leitor quererá ser – por uma questão de exclusividade, um dos cinco prováveis leitores. Brás Cubas mexe com a vaidade do leitor, que, como o bibliômano do capítulo LXII, se orgulhará por ter lido um exemplar único. O que não deixa de ser uma supremacia sobre os outros leitores. A catástrofe que o discurso de Brás Cubas instaura – se é que podemos chamar de catástrofe – é a sua própria existência, cujo motivo fundamental resumia-se a alcançar uma posição de superioridade, conforme desejo do pai. Em quase todos os episódios de sua vida, entretanto, o protagonista termina sem nada realizar de

³³ *HAMLET*
 Onde me lavas? Fala; eu não prossigo
FANTASMA
 Ouve.
HAMLET
 Ouvirei.
FANTASMA.
 Está chegando a hora
 Em que devo voltar par os tormentos
 Das chamas sulfurosas.
HAMLET.
 Pobre espectro!
FANTASMA.
 Não me lamentos, mas escuta atento,
 O que revelo.
HAMLET.
 Fala; é meu dever
 Ovir-te. (Tradução de Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Bárbara Heliodora)

seus grandes sonhos. “Temos [na narrativa de sua vida] uma série de projetos frustrados, mas, em praticamente tudo, predomina a busca por uma supremacia qualquer [...]” (OTSUKA, 2008, p. 51) Busca que atinge o seu ápice no último capítulo do romance, o “Das negativas”. Talvez o único sucesso de Brás Cubas seja o número de leitores de sua obra.

Este último capítulo é todo de negativas. Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto. Mais; não padeci a morte de D. Plácida, nem a semidemência do Quincas Borba. Somadas umas coisas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve minguagem nem sobra, e conseguintemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: – Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria. (ASSIS, 1997, p. 176)

Se Hamlet é chamado pelo pai a um ato de vingança, que protela até o final do quinto ato, em um estado de inação que tem despertado os críticos, Brás Cubas revela-se também alguém cujas ações não o levam ao bom termo de seus anelos. Termina sua vida mediocrementemente, em oposição clara ao discurso fúnebre proferido por um amigo, cujas palavras se coadunariam melhor na boca de Horácio para elogiar o Príncipe dinamarquês:

Vós, que o conhecestes, meus senhores, vós podeis dizer comigo que a natureza parece estar chorando a perda irreparável de um dos mais belos caracteres que têm honrado a humanidade. Este ar sombrio, estas gotas do céu, aquelas nuvens escuras que cobrem o azul como um crepe funéreo, tudo isso é a dor crua e má que lhe rói à Natureza as mais íntimas entranhas; tudo isso é um sublime louvor ao nosso ilustre finado. (ASSIS, 1997, p. 17)

Não só Brás Cubas exemplifica uma vida medíocre. A análise que faz das outras personagens no romance e das várias situações que vivencia mostra que a vida humana assemelha-se à ideia de política expressa por Lobo Neves: “A vida [...] era um tecido de invejas, despeitos, intrigas, perfídias, interesses, vaidades. [...] Não há constância de sentimentos, não há gratidão, não há nada... nada... nada...” (ASSIS, 1997, p. 88) O que há é uma corrupção moral que apodrece o ser humano e o leva a ser prova da inexistência de uma vida pautada nos valores éticos de uma sociedade dita cristã.

Ressaltamos aqui que tanto a peça shakespeariana como o romance machadiano preocupam-se com o ser humano mundano. Os possíveis segredos do além túmulo, de outra vida, não são de interesse nem do Espectro, nem de Brás Cubas. Mesmo que o fantasma do finado rei da Dinamarca diga que lhe é interdito falar sobre sua condição de alma penada, Hamlet, no decorrer da peça, não mostra empenho por essas questões. Isso admira muito,

visto que um grande intelecto como o dele não é desviado para esses assuntos mesmo por um espírito que vem do outro mundo! Brás Cubas evita contar o processo extraordinário que empregou na composição de suas memórias, trabalhadas, segundo ele, lá no outro mundo. “Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra.” (ASSIS, 1997, p. 16) Em outras palavras, é o homem deste mundo, deste palco, que interessa a William Shakespeare e a Machado de Assis perceber e esmiuçar. Nas palavras de Roberto Schwartz (2000, p. 19), “Menos que afirmar outro mundo, Brás quer destratar o nosso, que é dele também, isto para infligir-nos a sua impertinência.” Cubas busca desestabilizar a visão deste mundo, como a vingança de Hamlet desestabilizou mais ainda o jovem dinamarquês.

No capítulo XXIII, “Triste, mas curto”, há a morte da mãe de Brás Cubas, o qual retorna da Europa para revê-la em seu leito de moribunda. Ironicamente, o que a mata é um cancro no estômago. Há ironia aqui porque a mãe de Brás Cubas é uma das únicas que parecem não se contaminar com a nódoa moral presente na maioria das personagens. Pelo menos é isso que afirma o discurso parcial de seu filho: “Uma criatura tão dócil, tão meiga, tão santa, que nunca jamais fizera verter uma lágrima de desgosto, mãe carinhosa, esposa imaculada, era força que morresse assim, tratada, mordida pelo dente tenaz de uma doença sem misericórdia?” (ASSIS, 1997, p. 54)

No texto, a doença física da mãe não espelha a doença da alma. Já em seu filho, saudável praticamente durante todo o romance (a maior enfermidade do corpo que teve foi a que o levou à morte), já apresenta a corrupção interior. O protagonista escreve: “A infeliz padecia de um cancro cru, porque cancro é indiferente às virtudes do sujeito; quando rói, rói; roer é o seu ofício.” (ASSIS, 1997, p. 54) Tal função também é a do verme. Se o cancro corporal é indiferente às virtudes, o cancro moral as corrói, gerando vícios.

O duelo do ser e do não ser, para usar as próprias palavras de Cubas, protagonizado pela sua mãe, morte dolorosa de uma pessoa extremada, prostrou Brás. Ele confessa:

Renunciei tudo; tinha o espírito atônito. Creio que por então é que começou a desabotoar em mim a hipocondria, essa flor amarela, solitária e mórbida, de um cheiro inebriante e sutil. – “Que bom que é estar triste e não dizer coisa nenhuma!” – Quando esta palavra de Shakespeare me chamou a atenção, confesso que senti em mim um eco, um eco delicioso. Lembra-me que estava sentado, debaixo de um tamarineiro, com o livro do poeta aberto nas mãos, e o espírito ainda mais cabisbaixo do que a figura, – ou jururu, como dizemos das galinhas tristes. Apertava ao peito a minha dor taciturna, com uma sensação única, uma coisa a que poderia chamar volúpia do aborrecimento. Volúpia do aborrecimento: decora esta expressão, leitor; guarda-a, examina-a, e se não chegares a entendê-la, podes concluir que ignoras uma das sensações mais sutis desse mundo e daquele tempo. (ASSIS, 1997, p.56)

A morte da mãe o desconsola, como a do pai de Hamlet acabrunha o príncipe. A melancolia surge, e a referência a Jaques de Shakespeare – segundo Eugênio Gomes (1961, p. 159), “um ascendente de Hamlet na galeria shakespeariana de melancólicos insubmissos” –, retoma a peça *Como gostais*, de cujo texto veio o mote da versão príncipe do romance. O trecho acima faz a primeira menção à tristeza do protagonista. O ambiente em que ela ocorre liga-se à situação pastoril da peça inglesa. Brás Cubas identifica-se com a citação da personagem shakespeariana.³⁴ Após a morte da mãe, surge a hipocondria, que não o abandonará jamais, mesmo na eternidade, em que o narrador compõe o romance.

No prefácio “Ao leitor”, o protagonista escreve que talhou seu texto com “rabugens de pessimismo” e que o escreveu com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia”. Assim, a galhofa e a melancolia tornam-se princípios composicionais do romance, cuja natureza é o pessimismo e o aborrecimento humano. Essa disposição do espírito “perpassa e impulsiona toda a obra, sob diversas metáforas e metonímias: melancolia, volúpia do aborrecimento, rabugens de pessimismo, flor da hipocondria, flor amarela, borboleta preta, enxurro da vida, baba de Caim, pão da dor e vinho da miséria”. (SANTOS, p. 3, 2009)

Brás Cubas representa um indivíduo marcado por uma natureza melancólica e por uma descrença diante da realidade humana. O sorumbático dinamarquês não acredita no homem, apesar da grandeza aparente do gênero humano:

*What piece of work is a man – how noble in reason; how infinite in faculties, in form and moving; how express and admirable in action; how like an angel in apprehension; how like a god; the beauty of the world; the paragon of animals. And yet to me what is this quintessence of dust? Man delights not me [...] (II, ii, 269-275)*³⁵

Machado de Assis também não manifestava esperanças na humanidade. Em declaração a Mário de Alencar, conforme Lúcia Miguel Pereira (1988, p. 192), Machado afirmou que a mudança que se operou de *Helena* a *Brás Cubas* tinha como motivo a sua perda de todas as ilusões sobre os homens. Ainda segundo Pereira (1988, p. 192), Machado via o gênero humano com uma visão interior implacável e penetrante. Tal mudança ocorreu depois da crise de saúde que sofreu.

³⁴ *Why, 'tis good to be sad and say nothing.* (IV, i, 8)

³⁵ Que obra de arte é o homem, como é nobre na razão, como é infinito em faculdades e, na forma e no movimento, como é expressivo e admirável, na ação é como um anjo, em inteligência, como um deus: a beleza do mundo, o paradigma dos animais – E, no entanto, para mim, o que é essa quintessência do pó? O homem não me deleita. (Tradução de Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Bárbara Heliodora)

Ao lermos o trecho que menciona Brás Cubas embaixo da árvore lendo *Como gostais* e identificando-se com Jaques, lembramos o próprio Machado de Assis lendo Shakespeare em Nova Friburgo. Em 1878, Machado passou por uma crise de saúde que o fez convalescer nessa localidade interiorana. Doente e abatido, o escritor, acompanhado de sua Carolina, foi descansar. Lúcia Miguel Pereira (1988) descreve as impressões que acometiam Machado de Assis naquele momento. Se tal retrato não possui o alicerce da certeza, apresenta grande plausibilidade. Ela escreve o seguinte:

Doente, deprimido, pensando mesmo na possibilidade de morte próxima, ei-lo que se vai defrontar pela primeira vez com a paisagem silvestre e risonha de Friburgo, desvalido da convivência citadina a que se habituara, incapaz do trabalho intelectual para que sempre vivera. [...] Desde menino, trabalhara duramente, para subsistir, para subir. [...]

E agora, que aplainara todas as dificuldades, perseguia-o a ameaça do fim, do nada, do grande silêncio. Para que então ter nascido? A que o conduzia a existência? Sofrimentos, ambições, triunfos, que significava isso tudo? [...]

E a revolta o pungia, apertava-o nas suas garras de fogo. Revolta contra o céu implacavelmente eterno e azul, revolta contra um destino cego, revolta contra os homens que não compreendiam a inanidade de tudo, que se sentiam na conta de seres livres quando eram títeres, que acreditavam em palavras vãs, tomando-as como realidades. Dever, justiça, liberdade, mal, bem... fantasias com que o comum dos homens mascarava a sua impotência diante da vida, essa louca; meras palavras.

Quem tinha razão era o seu velho amigo Shakespeare: “words, words, words”... (PEREIRA, 1988, p. 170-172)

Percebemos no trecho acima traços tanto do narrador Brás Cubas como de Hamlet, Príncipe da Dinamarca. Machado levou um exemplar dessa tragédia shakespeariana para sua estadia em Nova Friburgo. Para Eugênio Gomes (1961, p. 170),

A perspectiva de morte, que rondou tão próxima do autor naquela época, poder-se-ia juntar a impressão produzida no seu espírito pela tragédia hamletiana, cuja tendência à ênfase sobre os elementos de decomposição da vida e dos homens, corresponde à feição predominante do livro que viria a escrever com a visão do sepulcro ainda diante dos olhos: *As Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Há, nessa obra, um “humor” macabro, que tudo indica provir de uma larga absorção de Hamlet.

Pereira (1988, p. 168) também conjectura sobre esse período para a criação de *Memórias póstumas*, considerado por ela de grande importância na vida do escritor: “Entre *Iaiá Garcia* e as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, entre o romancista medíocre e o grande romancista, existiu apenas isso: seis meses de doença, de outubro de 1878 a março de 1879, três dos quais passados na roça.” Caso busquemos no ato de ler algo que nos diga respeito, que nos leve a refletir e avaliar – e esse, acreditamos, é um dos grandes motivos da leitura –, será correto afirmar que *Hamlet* teve uma significação especial para Machado nesse período

crítico. A despeito das leituras anteriores dessa peça empreendidas pelo escritor carioca, a releitura da tragédia em um contexto tão pessoal propicia também uma interpretação especial, pois mais íntima.

Considerando os comentários acima, o intérprete se coloca na fenda entre o autor e a obra. Tomando uma metáfora de Vigotski (1999, p. 1), essa fenda é espaço obscuro e consideravelmente ambíguo; zona de difícil definição, afim ao amanhecer, período que não é dia, nem tampouco noite; que é limite imperceptível entre essas duas horas. Há uma pintura destruída atribuída a Caravaggio em que um anjo guia a leitura de um São Mateus que parece não conhecer bem o que lê (figura 20). É a orientação do anjo que o leva a compreender a leitura. A instituição que encomendou a obra não ficou satisfeita com a figura e pediu que o artista fizesse outra.

No segundo trabalho, temos ainda a imagem dos dois personagens, mas em atitudes diferentes: o anjo parece ditar o que o apóstolo está escrevendo (figura 21). Da leitura, passa-se à escritura. Em ambas, é o anjo que compreende e produz o texto. Se Brás Cubas é leitor de obras do cânone literário e escreve suas memórias com a própria pena, seu olhar e sua mão são guiados por Machado de Assis. Na prosa de ficção, esse período do amanhecer concretiza-se no narrador. Embora possa ser considerado um elemento técnico, tratado como tal por teóricos do ponto de vista, o intérprete deve sempre avançar mais na análise.

É o que faz Augusto Meyer (2005) em um trabalho que, para Alfredo Bosi (2006, p. 30), é a interpretação das *Memórias póstumas* como pseudo-autobiografia de Machado de Assis. Diz o crítico:

São complexas as suas [de Meyer] reações à tese que identifica o homem no autor. Se, de um lado, o retrato do homem Joaquim Maria Machado de Assis, isto é, a sua personalidade empírica [...], aparenta o oposto do perfil destrutivo do criador de Brás Cubas, dando razão ao aspecto enganoso, *pseudo*, da autobiografia, de outro lado, o ensaísta se compraz na imagem do *homem subterrâneo* [...]. (BOSI, 2006, p. 30-31 grifo do autor)

O homem subterrâneo é aquele que se insula no meio da humanidade, a qual lhe provoca tédio e ódio, e cujo excesso de lucidez destrói as ilusões necessárias para a subsistência da vida. A existência só pode desenvolver-se a partir da inconsciência gerada pela ação. Hamlet, por sua imensa capacidade de autoanálise, exemplifica esse homem para quem o intelecto sobrepuja a ação, gerando a inércia, que é aborrecimento da vida, fazendo de Hamlet o “embaixador que a morte nos envia” (BLOOM, 2004, p. 74). Meyer (2005, p. 22)

também escreve: “Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica...’ sempre me pareceu uma confissão esta frase. Pode ser que, ao escrevê-la, [Machado] apenas pensasse em falar pela boca de Brás Cubas, desenvolvendo a lógica moral da personagem. Mas assim mesmo, seria uma confissão indireta ou inconsciente.”



Figura 20 – São Mateus e o Anjo, aproximadamente 1601.



Figura 21 – A inspiração de São Mateus, aproximadamente 1602.

Para Augusto Meyer (2005, p. 19), a aparência de movimento e de malabarismo na forma do texto de *Memórias póstumas* busca somente disfarçar a profunda gravidade da situação do homem no mundo, cravada por um pirronismo niilista. A analogia que Cubas faz com Laurence Sterne e Xavier de Maistre não passa da superfície sensível para o fundo permanente; assim, a forma sterniana é um pretexto, continua o crítico, para o improvisado de borboleteios maliciosos, digressões e parênteses felizes. Se o aspecto formal da escrita – o movimento – é vida, a autoanálise de Brás produz “uma letargia indefinível, a sonolência de um homem trancado em si mesmo, espectador de si mesmo, incapaz de reagir contra o espetáculo da sua vontade paralisada, gozando até com a lucidez a própria agonia.” (MEYER, 2005, p. 19) Ou, como escreveu Machado em crônica de 26 de fevereiro de 1893, “A monotonia é a morte. A vida está na variedade.” (ASSIS, 2004, p. 576) O narrador diz que

adotou “uma forma livre de um Sterne ou de um Xavier de Maistre” (ASSIS, 1997, p. 16) e, logo em seguida, afirma com expressão de dúvida: “não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo.” (ASSIS, 1997, p. 19) Quando lemos o romance, percebemos que o pessimismo é o substrato da obra, cuja forma lhe é subalterna.

Unida à melancolia de Brás Cubas, existe a galhofa. O humor machadiano veste a visão trágica do mundo. Diante do absurdo da existência, cerne do capítulo VII, “O delírio”, resta o riso.

Então o homem, flagelado e rebelde, corria diante da fatalidade das coisas, atrás de uma figura nebulosa e esquiva, feita de retalhos, um retalho de impalpável, outro de improvável, outro de invisível, cosidos todos a ponto precário, com a agulha da imaginação; e essa figura, – nada menos que a quimera da felicidade, – ou lhe fugia perpetuamente, ou deixava-se apanhar pela fralda, e o homem a cingia ao peito, e então ela ria, como um escárnio, e sumia-se, como uma ilusão. Ao contemplar tanta calamidade, não pude reter um grito de angústia, que Natureza ou Pandora escutou sem protestar nem rir; e não sei por que lei de transtorno cerebral, fui eu que me pus a rir, – de um riso descompassado e idiota. (ASSIS, 1997, p. 28)

Diante da impossibilidade de obter a felicidade, quimera fugidia, o riso e a ironia constituem-se em defesa da razão. Meyer (2005, p. 29) escreve que o homem reage contra a fatalidade com a ironia. Sentindo-se vítima da natureza, o ser humano tenta elevar-se sobre a desgraça que o atinge. “E a ironia de Brás Cubas não tem outro sentido. Sabe que será devorado pela insaciável Pandora, porém ainda lhe resta o direito de rir de si mesmo e de tudo, e rir nesse caso é manifestar uma dignidade de *roi dépossédé*.” (MEYER, 2005, p. 29)

O riso também se estende ao próximo, companheiro de infortúnio, retratado com sutil ironia. O ar de mofa, a altivez pessimista, o tom de galhofa velada e perspicaz, envolta em dor e tragédia, confundem o leitor menos preparado, devido à pluralidade e aos sentidos que os comentários de Brás produzem. A maior ironia, talvez, seja de nos incluir – leitores – em sua profunda análise interior, que aparenta ser tímida quando se fica na superfície da narração. Podemos dizer que o riso de Brás Cubas é o mesmo de Hamlet, quando discursa sobre a morte e sobre o verme. Após ter matado Polônio, Hamlet, inquirido pelos enviados de seu tio, retruca de maneira galhofeira e faz referência à morte.

HAMLET *Safely stowed! But soft, what noise? Who calls
on Hamlet? O, here they come!*

[Enter *ROSENCRANTZ*, *GUILDENSTERN* and others.]

ROSENCRANTZ *What have you done, my lord, with the
dead body?*

HAMLET *Compound it with dust, whereto 'tis kin.*

ROSENCRANTZ *Tell us where 'tis, that we may take it
thence and bear it to the chapel.*
 HAMLET *Do not believe it.*
 ROSENCRANTZ *Believe what?*
 HAMLET *That I can keep your counsel and not mine own. (IV, ii, 1-10)³⁶*

A frase “*Do not believe it.*”, dita pelo Príncipe, remete-nos à inexistência de outra vida. Somente o pó é o futuro do homem. Mais adiante, Hamlet, grosseiramente, faz piada com o corpo morto do pai de Ofélia.

KING *Now, Hamlet, where's Polonius?*
 HAMLET *At supper.*
 KING *At supper! Where?*
 HAMLET *Not where he eats, but where he is eaten. A
certain convocation of politic worms are e'en at him.
Your worm is your only emperor for diet. We fat all
creatures else to fat us, and we fat ourselves for maggots.
Your fat king and your lean beggar is but variable
service, two dishes but to one table. That's the end.*
 KING *Alas, alas.*
 HAMLET *A man may fish with the worm that hath eat of
a king and eat of the fish that hath fed of that worm.*
 KING *What dost you mean by this?*
 HAMLET *Nothing but to show you how a king may go a
progress through the guts of a beggar.*
 KING *Where is Polonius?*
 HAMLET *In heaven. Send thither to see. If your
messenger find him not there, seek him i' th' other place
yourself. But if indeed you find him not within this
month you shall nose him as you go up the stairs into
the lobby. (IV, iii, 16-36)³⁷*

³⁶ HAMLET
 Já está oculto. Silêncio! Que ruído é esse? Quem me chama?
 Ah, lá vêm eles.

(Entram Rosencrantz e Guildenstern)

ROSENCRANTZ
 O que é que fez, Senhor, do corpo inerte?
 HAMLET
 Misturei-o com o pó de onde proveio.
 ROSENCRANTZ
 Mas diga-nos onde ele está, para podermos achá-lo e então levá-lo para a capela.
 HAMLET
 Não o creiam.
 ROSENCRANTZ
 Crer o quê?
 HAMLET
 Que eu possa guardar o seu segredo e não o meu.
 (Tradução de Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Bárbara Heliadora)

³⁷ REI
 Vamos, Hamlet; onde está Polônio?

HAMLET
 Numa ceia.

Aqui, Hamlet faz troça do homem político, cujo objetivo é fartar-se com o alheio, com a própria carne do outro, ou seja, a exploração do homem pelo homem, exemplificado diversas vezes na narrativa de Brás Cubas, ele também um dilapidador do próximo. Além disso, disserta sobre o verme, único herdeiro da humanidade, para quem Cubas oferece sua narrativa. O fim é esse, somente. O céu e o inferno, utilizados para ofender o rei Cláudio, permanecem no mesmo nível da eternidade de Brás Cubas: lugar sem importância.

Semelhante a Hamlet, que, no decorrer da peça, conhece-se a partir de solilóquios, o defunto-autor faz, de sua narrativa, uma grande digressão, um imenso solilóquio na busca por conhecer a si mesmo e revelar-nos os outros. Como Horácio, escutamos Brás Cubas e percebemos a verdade do lamento de Macbeth:

*To-morrow, and to-morrow, and to-morrow
Creeps in this petty pace from day to day
To the last syllable of recorded time;
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow; a poor player
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing. (V, v, 19-28)³⁸*

REI

Numa ceia? Onde?

HAMLET

Não onde come, mas onde é comido. Uma certa convocação de vermes políticos está ainda agora a atacá-lo. O verme é o único imperador da dieta: cevamos todas as outras criaturas para que nos engordem, e cevamos a nós mesmos para as larvas. O rei gordo e o mendigo esquelético não são mais que variedade de cardápio – dois pratos, para a mesma mesa. Esse é o fim.

REI

Que pena! Que pena!

HAMLET

Um homem qualquer pode pescar com o verme que engoliu um rei, e depois comer o peixe que engoliu o verme.

REI

Que queres dizer com isso?

HAMLET

Nada, a não ser mostrar como um rei pode passar em cortejo pelas tripas de um mendigo.

REI

Onde está Polônio?

HAMLET

No céu. Mandai procurá-lo por lá. Se vosso mensageiro não o encontrar, ide vós mesmo procurá-lo no outro lado. Em verdade, se não o encontrardes dentro de um mês, sentireis o seu cheiro quando subirdes a escada da galeria.

(Tradução de Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Bárbara Heliadora.)

³⁸ Amanhã, e amanhã, e ainda amanhã
Arrastam nesse passo o dia a dia
Até o fim do tempo pré-notado.
E todo ontem conduziu os tolos
À via em pó da morte. Apaga, vela!

4.2. “To be or not to be” e “A cartomante”

Com mais de duas centenas de contos, Machado pode ser considerado um dos grandes contistas em Língua Portuguesa, não apenas pela quantidade de textos, mas, principalmente, pela qualidade de muitos deles. É na metade do século XIX, impulsionada pela publicação diária de jornais, que surge a narrativa curta no Brasil. O gênero define-se mais particularmente por volta de 1850, a partir da produção de Bernardo Guimarães e Álvares de Azevedo. “É com Machado de Assis, entretanto, que o gênero se instala na literatura brasileira, tornando-o seu grande representante e revelador de possibilidades artísticas dessa forma literária.” (JUNQUEIRA, 2008, p. 154) Sobre o conto, Machado de Assis (2004, p. 806) escreve em seu artigo “Instinto de Nacionalidade”:

No gênero dos contos, à maneira de Henri Murger, ou à de Trueba, ou à de Ch. Dickens, que tão diversos são entre si, têm havido tentativas mais ou menos felizes, porém raras, cumprindo citar, entre outros, o nome do Sr. Luís Guimarães Júnior, igualmente folhetinista elegante e jovial. É gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor.

Depreende-se do parágrafo acima que Machado sabia perceber, nesse gênero textual, qualidades de escrita que se notam com detida atenção, visto que, devido à suposta facilidade, não são compreendidas por muitos, inclusive escritores, já que poucos se lançam na produção desses textos. Cultor do conto, o autor de *Quincas Borba* esmerou-se em lapidar suas narrativas curtas. “Os contos são as suas páginas mais naturais e um documento inequívoco de seu estilo original, apesar de apreciável número ter sido escrito à pressa.” (MATOS, 2004, p. 24) Na advertência que faz ao volume *Histórias da meia-noite*, de 1873, Machado considera as narrativas da coletânea algo para ocupar o tempo livre do leitor, mas esclarece, afirmando o seguinte: “Não digo com isto que o gênero seja menos digno da atenção dele [do leitor], nem que deixe de exigir predicados de observação e de estilo.” (ASSIS, 2004, p. 160) Ou seja, o conto machadiano é obra cinzelada e, como seus romances, dignos de apreciação atenta.

A vida é só uma sombra: um mau ator
 Que grita e se debate pelo palco,
 Depois é esquecido; é uma história
 Que conta o idiota, toda som e fúria,
 Sem querer dizer nada. (Tradução de Bárbara Heliodora.)

Seu primeiro conto foi “Três tesouros perdidos”, publicado no jornal *A Marmota* em 1858. No ano seguinte, no mesmo periódico, Machado publicou “Bagatela”, considerada uma tradução de Machado de Assis de texto e autor incógnitos. São trabalhos de aprendizado de um escritor que, até o momento, se dedicava ao teatro, quer fosse na criação artística, quer fosse na avaliação crítica. Três anos depois, o autor carioca publica “O País das Quimeras”, na revista luso-brasileira *Futuro*. Conto fantástico, esse texto de Machado antecipa a viagem de Brás Cubas no dorso do hipopótamo ao “final dos séculos”. Algo que Machado faz é reaproveitar ideias já escritas para compor textos novos. Se ele era leitor de outros, também foi leitor de si mesmo. Os últimos contos de Machado de Assis publicaram-se em 1906, dois anos antes do falecimento do escritor.

Ele cultivou com fidelidade o conto, esmerando-se em sua composição. Tais quais os romances, os contos – mesmo os primeiros – são traçados de modo a reter os caracteres das personagens, objetivo de Machado desde o primeiro romance, *Ressurreição*. Augusto Meyer (2005, p. 24) escreve que “Com *Brás Cubas* já está virtualmente esgotada a mensagem do escritor. Desenvolve depois quase que as mesmas situações, abre os mesmos parêntesis para uma prosa particular com o leitor, ciscando pretextos que não tinham cabimento nas *Memórias Póstumas*.” Os contos de Machado podem ser encarados como um predizer das situações e ideias das *Memórias* e um pós-dizer dessa obra. Nos contos, Machado brande as lanças com que atinge a vida, as personagens e, por tabela, a nós, leitores.

Se Brás Cubas, como vimos, era personagem letrada, o narrador machadiano não lhe é inferior. Depois da Bíblia, Shakespeare reina soberano no mar das citações que compõem a obra de Machado, com destaque para seus contos. Uma das primeiras alusões ao dramaturgo inglês remonta à uma crítica teatral de 13 de novembro de 1859. A última faz-se em *Memorial de Aires*, de 1908, último ano de vida do autor. Entre essas duas datas, Shakespeare e o seu *Hamlet* acompanharam a escrita do contista carioca. Só *Hamlet*, o texto que trabalhamos nesta pesquisa, é citado mais de sessenta vezes do decorrer de sua vida, conforme a cronologia das peças de Shakespeare em Machado de Assis feita por José Luiz Passos (2007, p. 253-284).

O ato de ler produz desapropriação do texto lido, de maneira que ele não se torne estranho ao leitor. O livro lido constitui-se em um objeto que, ao não nos ser mais desconhecido, faz com que nos conheçamos e torne-se parte de nós, de nossos pensamentos e ideias. Não nos desprendemos do livro que nos lê, do livro que vem a ser nosso livro de cabeceira. Conforme escreve Antoine Compagnon (2007, p. 18), “todos os livros de que me

cerco são, em um grau menor, [...] um corredor entre mim e o mundo, uma zona protegida, um lugar reservado.”

Quando o livro se torna algo de que o leitor não quer se separar, levando-o sempre consigo, a existência do grifo é inevitável, pois ele é o indicador do olhar pessoal do autor sobre o texto alheio; “o grifo coloca marcas, localizadores sobrecarregados de sentido, ou de valor” (COMPAGNON, 2007, p. 19). Pode-se afirmar que Machado de Assis fazia poucos sublinhados em seus livros. Glória Vianna afirma que 23 volumes apresentavam sublinhas. Outros tipos de marcações, usando pedaços de papel, palitos, fitas ou dobraduras de orelha de página, são ainda menos abundantes. Um volume de sua biblioteca, *The beauties of Shakespeare* (1839), está muito manuseado. Ele é uma coletânea de passagens das peças shakespearianas organizadas por William Dodd. O prefácio está bastante assinalado, e muitos dos trechos das peças apresentam riscos no sentido vertical na margem de 21 páginas.

O resultado do grifo é a citação, e a citação em Machado acontece em seus contos, romances, poemas, crônicas e textos críticos. O autor carioca cita, buscando, com isso, estabelecer uma comunicação com o seu público, cuja parte considerável era, na época, leitora e expectadora de Shakespeare, conforme vimos no capítulo precedente. A citação, em Machado, marca um encontro, convida para a leitura, mas uma leitura diferente do texto de onde veio a citação. O escrever de Machado é sua maneira de sublinhar o trecho destacado e dissolver as fronteiras entre o texto antigo e o texto novo. “Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação.” (COMPAGNON, 2007, p. 41). Todo texto é um labirinto de citações, e o leitor, quanto mais lê e mais se identifica com essas citações, mais se perde. Sobre as citações em Machado de Assis, assim se expressa Marta de Senna (2008, p.11):

Nos romances da chamada “maturidade”, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Quincas Borba*, o uso, ou antes, a manipulação das citações, desempenha, com outros artifícios retóricos, um papel fundamental na estruturação da narrativa, tanto na urdidura da trama como na caracterização das personagens. Para tanto, Machado se valerá de citações truncadas, ou apenas parcialmente transcritas, às vezes significativamente interrompidas segundo a conveniência de seus narradores ardilosos, decididos a controlar ao máximo a recepção do leitor.

A recepção do leitor, segundo a articulista, é direcionada pelo narrador a partir do uso que faz das citações. Ora, isso acontece porque, conhecendo o texto original, o leitor tende a aproximar os dois textos, o precursor e o novo, a fim de identificar suas similitudes. Um recurso, no entanto, utilizado muito por Machado é de frustrar essa expectativa,

“dessacralizando” o texto primeiro, normalmente canônico, e alargando, assim, sua interpretação.

No prefácio “Ao leitor”, quando compara sua obra à de Moisés, que narrou sua morte no final do *Pentateuco*³⁹, e não no início da narrativa, como faz o defunto autor, Brás Cubas iguala sua obra ao texto sagrado. Roberto Schwarz (2000, p. 17) afirma que o paralelo entre as memórias de Cubas e as Escrituras Sagradas é “sutilmente vantajosa para as primeiras [...]. Trata-se de um show de impudência, em que as provocações se sucedem, numa gama que vai da gracinha à profanação.” A dessacralização, no entanto, não se resume ao texto bíblico. *Hamlet*, a grande referência romântica, também é foco dessa forma de desconstrução. Há transformação e transgressão no texto machadiano quando o comparamos aos textos que lhe serviram de modelo.

Os contos que analisaremos a seguir iniciam-se por citações de *Hamlet* que direcionam aquele que conhece a peça do autor inglês a fazer a leitura do texto machadiano com a Tragédia do Príncipe da Dinamarca em mente. Shakespeare é o autor mais referido por Machado, com exceção da Bíblia; portanto, o mais reescrito. Esses contos transgridem o texto do *Hamlet* shakespeariano, o qual não controla o sentido do novo texto. Esses contos de Machado, pelo contrário, deturpam a peça elisabetana como um espelho rachado em inúmeras trincas.

O primeiro conto intitula-se “*To be or nor to be*”, publicado no *Jornal das Famílias* em 1876. Gustavo Bernardo Krause (2008, p. 5) destaca que o título é emblemático, pois tanto remete metaficcionalmente a uma peça de Shakespeare, quanto à dúvida de Hamlet entre ser ou não ser (entre viver ou se matar, mais especificamente). Ou seja, ao lermos o título, esperamos algo tão sério quanto à obra *Hamlet*, canônica, mítica e respeitada. Machado, porém, desconstrói essa expectativa, e, como escreve Krause (2008, p. 6), “transforma a tragédia de Shakespeare em comédia rasgada”.

O famoso monólogo de Hamlet foi traduzido por Machado de Assis⁴⁰ e publicado em 1901, na coletânea *Ocidentais*, no tricentésimo aniversário da peça *Hamlet*. Não sabemos

³⁹ Ver nota 31, página 120.

⁴⁰ Ser ou não ser, eis a questão. Acaso
É mais nobre a cerviz curvar aos golpes
Da ultrajosa fortuna, ou já lutando
Extenso mar vencer de acerbos males?
Morrer, dormir, não mais. E um sono apenas,
Que as angústias extingue e à carne a herança
Da nossa dor eternamente acaba,
Sim, cabe ao homem suspirar por ele.
Morrer, dormir. Dormir? Sonhar, quem sabe!

se Machado tinha conhecimento dessa informação, mas acreditamos que ela tenha o seu valor mesmo sendo coincidência. O monólogo do Príncipe da Dinamarca foi, é e certamente será ainda objeto de ponderações. Tanto Harold Bloom (2004) quanto Mário Amora (2006) não acreditam que os célebres versos divaguem somente sobre o suicídio. Para este, o solilóquio é, antes de tudo, uma “profunda meditação sobre a morte” (AMORA, 2006, p. 69). “Por que razão Hamlet medita sobre a morte? Ele pretenderia se suicidar, como interpretam alguns? Não, não se trata disso. Ele teme a morte, uma possibilidade concreta para quem enfrenta um adversário poderoso e arguto como o rei.” (AMORA, 2006, p. 69-71) Já Bloom (2004, p. 42) escreve que “não se trata de uma reflexão que, seriamente, contemple o suicídio.” Para o crítico americano, é a força da mente de Hamlet que se debate entre o universo da morte ou de um mar de escolhos – na tradução de Machado, mar de acerbos males. Vigotski (1999, p. 88) apresenta uma interpretação que encanta pela força analítica. Para ele, o monólogo é

Um admirável entrelaçamento do que é terreno com o que é do além em Hamlet, o limite em que está sempre situado, o limite entre a vida e a morte. Nisso consiste a tragédia: Hamlet gostaria de livrar-se da vida que o nascimento lhe impõe, não quer suportar, gemendo e suando, o fardo da vida; contudo o país ignorado confunde sua vontade, o mistério do além o tolhe. De alma, ele é sempre um suicida, mas alguma coisa lhe prende a mão.

Ai, eis a dúvida. Ao perpétuo sono,
 Quando o lodo mortal despido houvermos,
 Que sonhos hão de vir? Pesá-lo cumpre.
 Essa a razão que os lutosos dias
 Alonga do infortúnio. Quem do tempo
 Sofrer quisera ultrajes e castigos,
 Injúrias da opressão, baldões do orgulho,
 Do mal prezado amor choradas mágoas,
 Das leis a inércia, dos mandões a afronta,
 E o vão desdém que de rasteiras almas
 O paciente mérito recebe,
 Quem, se na ponta da despida lâmina
 Lhe acenara o descanso? Quem ao peso
 De uma vida de enfados e misérias
 Queria gemer, se não sentira
 Terror de alguma não sabida cousa
 Que aguarda o homem para lá da morte,
 Esse eterno país misterioso
 Donde um viajor sequer há regressado?
 Este só pensamento enleia o homem;
 Este nos leva a suportar as dores
 Já sabidas de nós, em vez de abrirmos
 Caminho aos males que o futuro esconde,
 E a todos acovarda a consciência.
 Assim da reflexão à luz mortíça
 A viva cor da decisão desmaia;
 E o firme, essencial cometimento,
 Que esta idéia abalou, desvia o curso,
 Perde-se, até de ação perder o nome.

Inferimos do comentário de Vigotski que, para Hamlet, sua vontade não encontra satisfação neste mundo, e o resultado disso é a dor e o sofrimento. Por sentir-se oprimido pelo peso da vida – agravado pelo dever de vingar-se –, Hamlet parece querer o suicídio, mas deseja ainda a vida, sem querer os sofrimentos inerentes a existência. Assim, não pode ver a morte como libertação, nem salvar-se a si mesmo matando-se. Vigotski (1999, p. 90) escreve que “a cena [do cemitério, no quinto ato] é saturada de tal estado necropolesco de Hamlet que, se alguém se deixasse imbuir dele, não conseguiria viver, tamanha seria a falta de objetivo e a falta de sentido do que fazer nesse mundo”. O príncipe é sempre um suicida, pois o tédio e a falta de sentido do viver o acabrunham. Ele não vive, pois o objetivo que lhe é imposto – a vingança do pai – mostra-se mesquinho demais para justificar uma existência inteira. O monólogo de Hamlet, e, por extensão, toda a peça, levanta inquirições sobre temas de suma importância para o homem moderno: os porquês de sua vida e o niilismo que brota na análise ponderada e cética do viver.

Obviamente, não temos a intenção de propor uma resposta ao problema de interpretação do solilóquio. Harold Jenkins (1982, p. 484) afirma que “*This celebrated speech [To be or not to be] is [...] the most discussed in Shakespeare, and the most misinterpreted.*”⁴¹ Nosso interesse é de confrontar a profundidade do monólogo com a mediocridade da personagem principal do conto machadiano.

Machado de Assis frustra a expectativa do leitor culto, que espera a seriedade da peça shakespeariana no texto machadiano. O autor, entretanto, narra a história comum de uma personagem medíocre, cujas pseudodesgraças referem-se não à consciência de estar em um mundo sem sentido, mas aos problemas financeiros e aos sonhos pedestres. É prática comum de Shakespeare apresentar, concomitantemente ao enredo principal de suas tragédias, outro enredo que reforce a ideia da narrativa principal. É assim em *Rei Lear*, em que existe a história do velho Gloucester, traído pelo filho Edmond. Em *Hamlet*, temos as relações entre pai e filho de Fortimbrás e o falecido pai e de Laertes e Polônio, este último assassinado por Hamlet. Poderíamos considerar a historieta de André Soares como um desses enredos, mas com o fim de comédia escrachada. Para Eládio Vilmar Weschenfelder (2000, p. 68), “Incomum é a inversão machadiana em contrapor esse herói ao coerente e lúcido Hamlet, príncipe da Dinamarca.”

O conto inicia-se com uma apresentação muito pouco lisonjeira de seu protagonista:

⁴¹ Este célebre discurso [Ser ou não ser] é [...] o mais discutido de Shakespeare e o mais mal interpretado. (Tradução livre nossa.)

André Soares contava vinte e sete anos, não era magro nem gordo, alto nem baixo; na alma, como no corpo, conservava uma escassa e honrada mediania. Era um desses homens que não aumentam a humanidade quando nascem nem a diminuem quando morrem.

Poupando ao leitor a narração dos acontecimentos principais da vida de André Soares, limito-me a dizer que no dia 18 de março de 1871 – justamente no dia em que rebentava em Paris a revolução da Comuna – achava-se o nosso herói no Rio de Janeiro na situação que passo a descrever.

Mediocridade é a palavra que melhor caracterizaria André Soares. Os principais acontecimentos da sua vida são omitidos, pois poderiam causar aborrecimento ao leitor. Imaginemos o que não nos fariam os menos importantes! Sua vida não contém fatos dignos de nota, mesmo o que é narrado no conto não é grande coisa, visto ser história comum. Em contraponto ao enredo, o narrador diz que ele foi simultâneo à Comuna de Paris. Esse fato histórico fundou um dos primeiros governos operários da história, promovendo mudanças radicais na legislação para favorecer o povo. A Comuna, no entanto, acabou em 28 de maio, após sete dias de guerra civil, a chamada Semana Sangrenta. Quarenta dias depois de seu início, forças militares francesas e alemãs executaram mais de vinte mil *communards*. Dessa maneira, em oposição a um grande fato histórico, a Comuna, há um episódio ordinário, comum.

André Soares não é um visionário, mas um devaneador tolo. Com a esperança de encontrar um emprego melhor, o protagonista fantasia um futuro espantoso, como quem faz imagens com as nuvens. “André Soares tinha o sestro de acreditar que os seus sonhos eram realidades, bem como o de ver catástrofes onde muita vez há apenas ligeiros infortúnios e às vezes nem isso.” (ASSIS, 2008, 1414) O exagero das situações reflete uma personalidade imatura e inexperiente para a vida, bem diferente do jovem Hamlet, que meditava sobre “*to take arms against a [real] sea of troubles*” (III, i, 58)⁴²

André resolve matar-se. Sua resolução circunscreve o título do conto em uma interpretação redutiva. O *To be or nor to be* não mais retoma o monólogo de Hamlet, mas se apequena na sinalização de outro monólogo, o do próprio André:

Não se sabe com certeza que tempo gastou André Soares na posição em que o deixei no período anterior; o que se sabe é que, depois de estar calado e pasmado, *monologou* do seguinte modo:

– Haverá no mundo maior desgraça do que a minha? Há empregos graúdos para tanta gente, só não há para um mísero que tem lutado com a sorte durante longos

⁴² Tomar armas contra um mar de escolhos. (Tradução de Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Bárbara Heliodora.) A inclusão da palavra real é nossa, para contrapor aos exageros da visão de André Soares sobre os próprios sofrimentos.

anos? Posso eu viver mais sobre a terra? Há esperanças de me levantar desta abjeção?

– Não, não há, continuou ele. Estou decidido; acabemos de uma vez com esta vida de tribulações; não quero arrastar tamanha miséria até aos 80 anos.

O monólogo do protagonista não chega sequer a ser um arremedo do solilóquio do moço príncipe. Em uma análise racional dos problemas de André, percebe-se que há saída para suas tribulações. Em *Hamlet*, há o pensamento sobre a condição humana, em “*To be or not to be*”, existe uma aborrecida reflexão sobre um problema individual apequenado. O discurso pungente de Hamlet é contrastado com uma queixa plena de comiseração. A consequência, evitável, é o suicídio.

O protagonista resolve afogar-se, como Ofélia. Sua decisão de suicidar-se beira o ridículo. Ele veste camisa nova e paletó, além de pôr um chapéu. Ao entrar na barca para Niterói, da qual resolveu pular, vai sentar-se em um dos bancos interiores. Ou seja, não estava bem certo de sua decisão, caso contrário, aproximar-se-ia dos balaústres da barca. O narrador diz que “André Soares estava na ante-sala da morte” (ASSIS, 2008, p. 1416), o que é irônico, pois o jovem estava longe e protegido das águas.

O narrador chama André Soares de “nosso herói”. Outra afirmação irônica, além de cômica, já que nossa personagem é caricatural. Mais bem caberia o epíteto de “nosso pateta”.

Vê-se de pronto que o narrador satiriza a figura do herói à medida que o descreve.
[...]

A intenção satírica de Machado leva o herói a ser descrito por um narrador que lhe tolhe a possibilidade de heroicidade.[...]

Satirizado ou não, o fato é que André é um personagem caricatural, um herói a meio-pau. (WESCHENFELDER, 2000, p. 68)

A ironia está presente também no nome das personagens. Segundo os dicionários consultados, presentes nas referências bibliográficas, André significa “homem”, “ másculo”, “viril”, “valente”. De valente, entretanto, não tem nada. A briga que trava com Horácio constitui-se em uma hilaridade. Não há socos nem grandes injúrias – como Hamlet e Laertes na cova de Ofélia –, há somente puxões de orelhas, pelas quais Soares é arrastado para fora da loja de charutos – não de uma cova – para a rua. As atitudes do protagonista revelam uma dessemelhança entre ele e seu nome.

Além disso, suas ações emotivas não fazem com que mude seu futuro. “As ideias de suicídio de André Soares, bem como a sua mesquinhez, ou vontade de subir na vida, facilmente levam-no a um caminho longe de auferir resultados.” (WESCHENFELDER, 2000,

p. 71) Seus devaneios não são seguidos de ações que busquem, pelo menos, concretizar sua vontade. Hamlet, por outro lado, não devaneia, mas pondera demais. O monólogo do príncipe dinamarquês (*To be or not to be*) mostra-nos de que é capaz sua consciência, atributo pelo qual ele se distancia em relação ao seu mundo e aos seus estados subjetivos – de Hamlet – para obter níveis mais altos de cognição e integração. Conforme nos ensina Bloom (2001a, p. 208), Hamlet detém uma consciência vasta, mas mesmo ela não está ciente de todas as contingências relevantes para aspirar por um fim, já que não pode ter conhecimento dos fins do próprio pensamento. O que lhe paralisa a vontade. André Soares expõe grande mediocridade se confrontado com Hamlet.

Justino, cujo significado do nome é patente, revela-se um parasita que vive a dilapidar o dinheiro dos interessados pela irmã.

Justino Magalhães tinha um programa na vida: agradar aos pretendentes da irmã, a fim de poder continuar a viver economicamente, isto é, a ter casa e mesa sem despende um real. Fiel a estas idéias, tratou de captar a boa vontade de André Soares, que por sua parte se atirou de corpo e alma aos braços do futuro cunhado. (ASSIS, 2008, p. 1418)

Machado de Assis brinca com as personagens da peça de Shakespeare, mantendo o nome de Horácio e Cláudio, respectivamente amigo e padrasto de Hamlet. No conto, Horácio é o inimigo de André, chegando mesmo a roubar a possibilidade de o “herói” se casar com a viúva Cláudia. Esta última, após dar-lhe esperanças, despede-o para manter um romance com o desafeto do jovem Soares. Antes de ser substituído, André desconfia da desonestidade de sua amada. *Frailty, thy name is Woman*. (I, ii, 146)⁴³

O protagonista se atormenta com dúvidas terríveis: “Que será aquilo? Iludir-me-á esta mulher? Serei eu a fábula da rua? Terei eu um rival mais venturoso?”. As dúvidas, com direito à despropositada mesóclise na cabeça do desconfiado enamorado, se acompanham mais uma vez da referência ao “nosso pateta”, digo, ao nosso herói: “Estas e outras interrogações fê-las o nosso herói com o desespero na alma e no rosto” (KRAUSE, 2008, p. 9)

Notemos que as inquiuições do simplório namorado são mesquinhas se defrontadas com as questões de Hamlet. Os impasses da narrativa limitam-se ao comum do dia a dia; enquanto, na tragédia de Shakespeare, a catástrofe é real. Mesmo Hamlet não é enamorado da moça. Pelos menos é o que aparenta, visto que a jovem é a primeira vítima da dissimulação exagerada de loucura do dinamarquês e da violenta investida verbal de Hamlet

⁴³ Frivolidade,

O teu nome é mulher. (Tradução de Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Bárbara Heliadora.)

contra ela na cena em que a manda para um convento (*nunnery*), cuja significação, na gíria da época isabelina, equivalia a prostíbulo. Ofélia não muda Hamlet, mas Cláudia faz com que André não se suicide, e isso é conquistado com a exposição de um pé. Desconsiderando o fetiche, o pé é o órgão mais próximo ao chão. Não são os olhos, o rosto ou a cintura, atrativos mais alçados no sentido e no espaço que encantam nosso namorado, mas o pé, o menos elevado dos órgãos do corpo. Encerrando a questão dos nomes da personagens, chamamos a atenção para o lugar da maioria dos acontecimentos: Rua dos Inválidos. Aqui, inválido não admite somente o sentido de “mutilado” ou “paralítico”; na economia do texto, cabe mais outra significação: aquilo que não vale; que é nulo.

No começo do conto, o recebimento de uma carta com uma notícia ruim impulsiona o suicídio de André. No final da narrativa, ele recebe duas missivas: uma de Cláudia, desfazendo o relacionamento; a outra do chefe, demitindo-o; diferentemente do esperado, Soares não busca o suicídio, apenas cai sem sentidos no chão. Machado fecha seu conto com um epílogo intitulado, em letras capitais, “moralidade”.

MORALIDADE

Mas onde está a moralidade do conto? pergunta a leitora espantada com ver esta série de acontecimentos descosidos e vulgares.

A moralidade está nisso.

Tendo perdido a esperança de obter um emprego de duzentos mil-réis, quando apenas desfrutava um de cento e vinte, assentou André Soares de dar cabo da vida.

No dia, porém, em que perdeu a noiva e o emprego de cento e vinte mil-réis, com um insulto físico de quebra, não se matou, nem tentou matar-se, nem se lembrou de o fazer.

Tanto é certo que o suicídio depende mais das impressões e disposições do momento, que da gravidade do mal.

Disse. (ASSIS, 2008, p. 1425-1426)

Ao fechar seu texto com uma moralidade, Machado de Assis contrapõe seu conto a textos que veiculam um conteúdo moral, pedagógico, ético. Isto é, textos que primam pela seriedade do assunto. Krauser (2008, p. 10) tece o comentário seguinte sobre essa “moral da história”:

A moral da história, como nas fábulas antigas, comparece para mostrar justamente a fragilidade da moral humana, trazendo à sua dimensão menor todos os discursos e gestos grandiloqüentes. Esse epílogo, irônico e suspensivo como quaisquer frases de Machado de Assis, encerra-se não com um empolado “tenho dito!”, mas sim com o prosaico “disse”, devidamente despido do ponto de exclamação.

Em “*To be or not to be*”, Machado de Assis reduz a grandiloquência do Hamlet de Shakespeare a uma dimensão diminuta. Há, no conto acima, vários outros elementos que poderiam enriquecer a presente crítica, porém isso poderia extrapolar nosso objetivo: mostrar a maneira como Machado de Assis cita e reescreve o texto do poeta inglês.

O segundo conto de nossa análise, “A cartomante”, foi publicado em 1896, na coletânea *Várias histórias*. O texto inicia-se também com uma citação de Hamlet, ao observar a Horácio que “*There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy.*” (I, v, 165-166)⁴⁴. O conto propicia um jogo de interpretação logo de início, já que leva o leitor a fazer associações entre outros escritos. Quanto maior o arcabouço de leituras do receptor desse conto machadiano, maior será a fruição da obra. “A alusão, em sendo sutil, é perturbadora, criadora do movimento de ir e vir, e para isso exige do leitor um compromisso com a construção da narrativa, que tem uma história e precisa ser por ele reconstruída mnemonicamente pela cooperação.” (TORGA, 2007, p. 1) O leitor é induzido a fazer, então, um constante exercício de comparação entre a peça isabelina e o conto machadiano.

Ao ler a citação, o leitor imagina que vai deparar-se com algo semelhante ao dilema de Hamlet, suscitado pela aparição do Fantasma. O Príncipe da Dinamarca, ainda sob o impacto das revelações do Espectro, declama a fala citada pelo narrador machadiano. Naquele momento, o jovem respira um ar sobrenatural e enigmático. Sabemos, porém, que há um crescente niilismo no decorrer da peça. No conto de Machado de Assis, a citação prepara o leitor para a realização de acontecimentos desagradáveis. Nas palavras de Augusto Gaioski (2003, p. 107), “A abertura do conto apresenta uma atmosfera de tensão misteriosa que leva o leitor a experimentar uma sensação de inquietude diante do vaticínio expresso pela ‘bela Rita ao moço Camilo’”.⁴⁵

A citação a Hamlet confere ao conto um ar de legitimidade. “Mas é importante notar que quem parafraseia o discurso de Hamlet é Rita. Ou seja, nessa artimanha, quem legitima o discurso da cartomante não é o narrador, mas sim a personagem machadiana.” (VELLOSO, 2006, p. 90) Rita é a amante de Camilo, amigo de Vilela, o marido. A jovem era, nas palavras do narrador, formosa e tonta. Além disso, supersticiosa. Certamente nunca lera a

⁴⁴ Há mais coisas, Horácio, em céus e terra,
Do que sonhou nossa filosofia. (Tradução de Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Bárbara Heliadora.)
O *your* do texto em inglês não se refere à filosofia de Horácio, mas ao senso comum. Há uma generalização nesse trecho, bem traduzido por Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Bárbara Heliadora.

⁴⁵ Ao mencionar o trecho do conto, Gaioski não faz referência ao texto original. Por isso, não marcamos também a referência depois da citação, que, em nosso exemplar de “A cartomante”, localiza-se na página 477 do segundo volume das obras completas de Machado de Assis (2004).

tragédia shakespeariana. É na boca da jovem, entretanto, que o narrador coloca o sentido das palavras de *Hamlet*, sem deixar de sublinhar o fato de Rita ter citado a peça “em vulgar”, ou seja, em um linguajar simplório, coerente com a preocupação do casal, também comum em relação às inquietações do moço príncipe. Semíramis Bastos (2006, p. 99 grifo da autora) compartilha dessa visão:

No centro da trama, figuram um casal de amantes e uma cartomante, bem como é dado saber que o “jovem Camilo” e a “bela Rita” não protagonizam um simples namoro, mas um caso de adultério. Com efeito, logo se percebe que a *tradução em vulgar de Hamlet* não se resume às palavras, mas ao movimento das consciências das personagens do conto. Melhor dizendo, se o famoso solilóquio de Hamlet, introduzido por ser ou não ser, aponta para o clímax do conflito interior de um sujeito cuja consciência questiona os limites morais do agir, o mesmo não ocorre com o casal de amantes. Rita e depois Camilo procuram a cartomante, um oráculo duvidoso, na expectativa de esclarecer a única questão que lhes interessa; ele, o marido de Rita, sabe ou não sabe da dupla traição, a da mulher e a do amigo?

Como no conto anterior, aqui o dilema hamletiano, que é espelho do dilema do homem moderno, é rebaixado a uma questão individual e ordinária. Machado de Assis possui a tendência de “valorizar aspectos aparentemente triviais da vida social, mas que deitam uma luz inesperada sobre assuntos capitais.” (JUNQUEIRA, 2009, p. 116) Nas ações do dia a dia, o romancista brasileiro dissecou o coração do ser humano. Em uma dimensão maior, Hamlet aborda a questão do homem moderno, perdido em um mar de adversidades, em que a religião perdeu seu poder de fornecer respostas e o próprio homem deve seguir seu caminho. A mediocridade de Camilo e Rita, que vivem uma historietinha de adultério, concede relevo à grandeza do Príncipe da Dinamarca, que luta contra o absurdo da existência e percebe que o viver ou o não viver não são motivados por um sentido concreto.

O narrador nos apresenta Camilo como cético, mas de um ceticismo infundado.

Cuido que ele ia falar, mas reprimiu-se. Não queria arrancar-lhe [de Rita] as ilusões. Também ele, em criança, e ainda depois, foi supersticioso, teve um arsenal inteiro de crendices, que a mãe lhe incutiu e que aos vinte anos desapareceram. No dia em que deixou cair toda essa vegetação parasita, e ficou só o tronco da religião, ele, como tivesse recebido da mãe ambos os ensinamentos, envolveu-os na mesma dúvida, e logo depois em uma só negação total. Camilo não acreditava em nada. Por quê? Não poderia dizê-lo, não possuía um só argumento: limitava-se a negar tudo. E digo mal, porque negar é ainda afirmar, e ele não formulava a incredulidade; diante do mistério, contentou-se em levantar os ombros, e foi andando. (ASSIS, 2004, p. 478)

Camilo não tem argumentos para justificar sua descrença. É uma criatura tibia. Sua falta de fé o levou a negar a religião e a crendice, “Mas o comportamento duplo, que perambula pelas fronteiras, continuou a dominar a personagem, a ponto de tornar-se amante

da mulher de seu melhor amigo, sem (sic) entretanto, romper a amizade.” (VELLOSO, 2006, p. 91) Diante da tribulação, seu temperamento incoerente o faz voltar-se não para a religião, mas para a superstição de uma cartomante. Apesar de todos os indícios de que existia suspeita da parte do marido – a desconfiança de Rita, as cartas anônimas, a mudança de comportamento de Vilela, o bilhete com chamado urgente e caligrafia trêmula –, Camilo deixa-se levar pelo medo. Para aplacá-lo, busca não pela racionalidade, o que o levaria a conhecer a verdade e evitar sua morte. Como um antiotelo, cujo lenço foi bastante para fazê-lo matar a esposa, Camilo não se rende às evidências do perigo que se aproxima. Hamlet mostra-se extremamente cauteloso no episódio da peça dentro da peça, “A ratoeira”, para confirmar suas suspeitas sobre o Rei Cláudio.

Na sociedade brasileira, provinciana e pouco racionalizada, Machado de Assis mostra o misticismo como comédia. No final, porém, dá ensejo à tragédia. A cartomante, em seu charlatanismo, nesse contexto, serve indireta e não deliberadamente aos propósitos de punir os adúlteros, pelas mãos vingativas do marido traído; o engodo da advinha (sic), inadvertidamente, propicia o castigo dos dissimulados amantes. A tragédia se consuma a despeito dos desejos e previsões, da desfaçatez e esperteza dos amantes, uma vez que não se engana a sorte; por maior a malícia e a astúcia, não se escapa ao destino, pois esse é imune e distante às diferenças e privilégios morais e sociais. (BARIANI, 2010, p. 5)

Camilo coloca a solução do seu destino nas mãos de uma cartomante, quando em suas mãos é que ela está. O irônico da consumação dos fatos é de que a previsão da vidente não se confirma, ocorrendo o oposto do predito. Contrariamente ao que escreve Bariani no trecho acima, não há destino, há escolhas. São as decisões tomadas que produzem as consequências. Shakespeare já mostrava isso em suas tragédias. Apesar de fadados à morte, Romeu e Julieta sucumbem porque escolhem permanecer juntos quando as condições lhes são adversas. Hamlet escolhe não matar o usurpador, decide voltar para a Dinamarca e resolve participar do duelo que lhe é fatídico.

Tanto em “*To be or not to be*” e em “A cartomante”, há uma duplicidade. Quem lê esses contos lê *Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Citações shakespearianas mostram-se presentes nesses textos, em que Machado de Assis opera intervenções textuais e parodísticas. Aliás, esses textos reforçam as proposições que afirmam ser a paródia um elemento da estrutura dos contos machadianos.

4.3. “A cena do cemitério”

Affonso Romano de Sant’Anna (2004) expõe, em seu estudo *Paródia, paráfrase & cia*, conceitos que serão importantes para a análise do texto “A cena do cemitério”.

Paródia e paráfrase são dois recursos que se polarizam a ponto de ser possível falar de dois eixos: um eixo parafrásico e um eixo parodístico. A paródia, *grosso modo*, é considerada partidária do novo e do diferente, é sempre inauguradora de um novo paradigma. Ela constrói a evolução de um discurso, de uma linguagem, sintagmaticamente. Em contraposição, pode-se afirmar que a paráfrase repousa sobre o idêntico e o semelhante. A paráfrase é um espelho; a paródia, um espelho invertido, ou melhor, uma lente, que exagera os detalhes de tal modo que pode converter uma parte do elemento focado em um elemento dominante, invertendo a parte pelo todo.

Visto que um texto não tem existência fora das ambivalências paradigmáticas e sintagmáticas, paráfrase e paródia se tangenciam em um efeito de intertextualidade, que tem a estilização como ponto de contato. Paródia corresponde à intertextualidade das diferenças como paráfrase à intertextualidade das semelhanças.

A crônica de Machado de Assis é um texto novo, produzido por um efeito de deslocamento, por uma deformação do escrito do predecessor. A composição machadiana é uma nova voz. Apesar de não contradizer o dito alheio, é uma fala distinta, é a voz de Shakespeare deslida pelo autor carioca. Ou é a voz do narrador machadiano ecoando a fala das personagens hamletianas.

O dramaturgo inglês, através de interlúdios cômicos e paralelos ridículos com a ação principal de seus enredos, propiciava uma pausa para o riso catártico. Esses intervalos eram parodísticos. Em relação à teatralidade, isso mostra que a paródia possui uma prática teatral curiosa: uma função complementar nas peças dramáticas. Ela apresenta uma função catártica, funcionando como contraponto com os momentos de muita dramaticidade. O texto de Machado parece utilizar essa mesma estratégia. O tema da desvalorização do dinheiro, tratado de maneira mordaz e irônica, parece contrapor de modo sensível a temática da brevidade e da aparente falta de sentido da existência presente em *Hamlet*. Machado constrói uma narrativa em que mistura as dimensões trágica e cômica de maneira indissociável. Alessandra Vieira (2007, p. 96) faz a seguinte consideração sobre a mistura estilística:

Shakespeare é considerado por Auerbach o escritor que misturou os estilos (trágico e cômico) a ponto de não ser possível isolar as peças em um só nível. Essa mistura, segundo o crítico, tinha o objetivo de parodiar a severa separação entre o sublime e o

realismo cotidiano. Dessa forma, em *Hamlet*, por exemplo, o dramaturgo constrói um príncipe sublime e, ao mesmo tempo, cômico-ridículo, numa clara demonstração de que os extremos se tocam em diversas oportunidades. Em Shakespeare o absoluto simplesmente não existe.

Leitor de William Shakespeare – como a crítica especializada já confirmou –, Machado de Assis absorveu essa mistura estilística e, na “Cena do cemitério”, une temas trágicos e cômicos, produzindo, obviamente, um efeito diferente do produzido pelo autor de *Hamlet*. Ainda segundo Alessandra Vieira (2007, p. 96), “diferentemente da paródia promovida por Shakespeare, em Machado, a mesclagem do trágico e do cômico gera uma dissolução dos limites entre o que pode ser considerado sublime e cotidiano”.

A paródia pode ser entendida também como algo mais que um efeito teatral. Em termos psicanalíticos, é a emergência de algo que ficou recalçado e que volta à tona. Não simplesmente algo que se está apresentando, mas aquilo que veio ao cenário de nossa consciência trazendo informações ocultas. Ela exerce uma função semelhante à efetuada pelo sonho.

O sonho reapresenta algum desejo irrealizado no cotidiano. Possibilita desrecalcar e liberar algumas tensões. A cena do cemitério do texto machadiano é um sonho que, suscitado pela leitura de *Hamlet* e pela movimentação das cotações da praça, reapresentam aquilo que estava oculto, a saber, a desvalorização do dinheiro, subtema da desvalorização do humano. Assuntos esses caros a Machado de Assis, portanto desenvolvidos em inúmeros romances, contos e crônicas. Destas últimas, destaca-se “A cena do cemitério”.

A crítica social, característica da ironia machadiana, é um dos pontos centrais da recriação da cena do cemitério. O apoio em textos clássicos para o estabelecimento e a reiteração de determinados valores morais e a identificação da crítica social no contexto vivido pelo autor remete à ironia com objetivo de denúncia sociopolítica. A natureza dessa denúncia aponta para o caráter pessoal do sujeito que narra, visto que incorpora elementos de sua época aos escritos que emergem como verdadeiros pré-textos.

Um dos pré-textos, no caso analisado aqui, é devidamente mencionado e detalhadamente explicitado: “Afinal pus os jornais de lado e, não sendo tarde, peguei de um livro, que acertou de ser Shakespeare. O drama era *Hamlet*. A página, aberta ao acaso, era a cena do cemitério, ato V” (ASSIS, 2004, p. 649).

No que diz respeito aos eventos contemporâneos ao autor, Machado fala da cotação da praça do dia 2 de junho de 1894 e do “ano terrível” (1890-91), numa clara menção à política do encilhamento. Vale a pena contextualizar historicamente a crônica. Isso

propiciará com mais clareza como Machado toma uma obra do cânone ocidental e a usa como mote para o comentário de fatos cotidianos, relendo a tradição pelo viés da paródia. As informações que seguem baseiam-se no que nos expõe Boris Fausto (2008), em sua *História do Brasil*.

O primeiro ano da República foi marcado por uma febre de negócios e de especulação financeira conhecida como Encilhamento. Desde os últimos dias do Império, constatava-se que a quantidade de moeda em circulação no país era incompatível com as novas realidades do trabalho assalariado e do ingresso em massa de imigrantes.

Ao assumir o Ministério da Fazenda, Rui Barbosa baixou vários decretos com o objetivo de aumentar a oferta de moeda e facilitar a criação de sociedades anônimas. A medida mais importante foi a que deu a alguns bancos a faculdade de emitir moeda. O papel fundamental coube ao banco emissor do Rio de Janeiro, o Banco dos Estados Unidos do Brasil. As iniciativas de Rui Barbosa concorreram para expandir o crédito e gerar a ideia de que a República seria o reino dos negócios. Formaram-se muitas empresas, algumas reais e outras fictícias. A especulação cresceu nas bolsas de valores e o custo de vida subiu fortemente.

No início de 1891, veio a crise. Com a derrubada do preço das ações, houve a falência dos estabelecimentos bancários e das empresas. O valor da moeda brasileira, cotado em relação à libra inglesa, começou a despencar. É possível que, para isso, tenha concorrido um refluxo na aplicação de capitais britânicos na América Latina após uma grave crise financeira na Argentina (1890). Esse é o contexto econômico do qual parte uma das temáticas da crônica: a desvalorização imprevisível da moeda. A euforia do momento posterior à proclamação da República foi seguida por uma queda quase que generalizada das instituições financeiras. Esse é o contexto em que acontece o “sonho” de Machado de Assis, relatado em sua crônica.

Pode-se afirmar que Machado, em inúmeras criações, desleu diferentes obras em seus textos. Em *D. Casmurro*, ele cria uma história sua, apesar de inspirada em *Otelo* e *Hamlet*, já comentado acima. O texto é predominantemente machadiano, ainda que a pena de Shakespeare marque a narrativa do amor de Capitu e Bentinho/Santiago. No conto “Lágrimas de Xerxes”, Machado vale-se novamente de Shakespeare, mas intercala sua efabulação na história primeira, como se ela fosse um interregno. Em “A cena do cemitério”, Machado assume a pena da galhofa e da paródia, ele não toma como modelo outro texto nem intercala algo novo entre atos de uma composição tradicional, mas mistura as duas narrativas de forma a confundir as vozes dos discursos.

Em *D. Casmurro* e “Lágrimas de Xerxes”, a voz machadiana é nítida em relação à do precursor. Na crônica citada, elas são quase uma. Por meio da paródia, o escritor carioca explicita o jogo que faz, colocando as coisas fora do lugar “certo”. Ele escreve: “Não mistureis alhos com bugalhos; é o melhor conselho que posso dar às pessoas que lêem de noite na cama. À noite passada, por infringir essa regra, tive um pesadelo horrível” (ASSIS, 2004, p. 649). Machado faz justamente isto: não segue seu conselho e mistura a sua voz à voz de outrem. Assim, os textos imbricam-se, e ouve-se algo intermediário, como que vozeares distintos pronunciados ao mesmo tempo, de forma que não se pode mais separá-los.

Ambiguidade é uma característica dessa crônica machadiana, e abundam as imagens que despertam as noções de algo intermediário. Como exemplos, citam-se: “modas velhas”, “mistura de poesia e cotação da praça”, “gente morta e dinheiro vivo”, além dos vocábulos “pesadelo” e “sonho”. O pesadelo descrito no texto se passa inicialmente em um período que não é sono, nem vigília. O autor arremata assim um dos parágrafos, e tal fala parece ser a súpula do que é a própria crônica: “Nos sonhos há confusões dessas, imaginações duplas ou incompletas, misturas de coisas opostas, dilacerações, desdobramentos inexplicáveis; mas, enfim, como eu era Hamlet e ele Horácio, tudo aquilo devia ser cemitério.” (ASSIS, 2004, p. 649)

No texto de Shakespeare, o Coveiro exerce uma nova e diferente maneira de ler o enredo principal. Ele é a voz da paródia. O Coveiro hamletiano pertence à tríade de papéis shakespearianos que inclui o Porteiro, na cena das batidas à porta, logo após o assassinato de Duncan, em *Macbeth*, bem como o campônio que vende áspides a Cleópatra, antes da morte apoteótica da Rainha do Egito. O Coveiro insiste em interpretações literais e trocadilhos, expressão de sua função parodística. O texto de Machado de Assis desenvolve-se dessa maneira, como se o narrador da crônica assumisse para si o modo de discursar do Coveiro.

Em “A cena do cemitério”, Machado não apenas articula, agrupa ou faz bricolagem do texto alheio, ele trans-escreve e coloca os significados de cabeça para baixo. Contesta o conceito de propriedade dos textos e dos objetos, sujeitando o escrito a uma nova leitura. Ele chega mesmo, nessa crônica, a dessacralizar as personagens do drama shakespeariano e a tratá-las como material para que realize sua obra. No texto, as identidades são intercambiadas, tem-se a noção de recharacterização, o que gera ambiguidade: quem é quem, afinal? A imagem do teatro, mais precisamente da farsa, é exemplar do que Machado faz do texto do dramaturgo inglês.

Sonhei que era Hamlet; trazia a mesma capa negra, o gibão e os calções da mesma cor. Não sei se vos lembrais ainda de Rossi e de Salvini? Pois era a mesma figura. Era mais: tinha a própria alma do príncipe da Dinamarca. Até aí nada houve que me assustasse. Também não me aterrou ver, ao pé de mim, vestido de Horácio, o meu fiel criado José. Achei natural: ele não o achou menos. Saímos de casa para o cemitério; atravessamos uma rua que nos pareceu ser a Primeiro de Março e entramos em um espaço que era metade cemitério, metade sala. (p. 649)

A Dinamarca vira o Rio de Janeiro. O narrador e seu servo fantasiavam-se de Hamlet e Horácio, respectivamente. Assim travestidos, os dois entram em um espaço indeterminado, ambíguo, algo entre campo santo e sala. É paródia, é confusão.

Podem-se perceber, no decurso da crônica, dois assuntos principais: a desvalorização monetária e a fugacidade da vida. Ambas ocasionadas pelo tempo. Essas ideias estão apresentadas nas canções dos coveiros. A primeira, de Machado de Assis; a segunda, de Shakespeare. Parece evidente que as ideias estão imbricadas, pois o discurso pleno de trocadilhos e de interseções as aproxima, fazendo-as parecerem uma só. Os coveiros de Machado tratam de “ossos e papéis”, “gente morta e dinheiro vivo”.

Era um título novinho,
Valia mais de oitocentos;
Agora que está velhinho
Não chega a valer duzentos. (ASSIS, 2004, p. 649)

—

*But age with his stealing steps
Hath clawed me in his clutch
And hath shipped me into the land
As if I had never been such. (V, i, 67-70)⁴⁶*

O dístico dinheiro/vida não é novo na obra machadiana, e, nessa crônica, o escritor faz referência a outros textos seus quando menciona a “Companhia Promotora das Batatas Econômicas”. O Humanitismo, que dá aos vencedores as batatas, resume essas questões que, de diversas formas, foram tratadas em outros escritos do criador de Brás Cubas. Há, provavelmente, na doutrina humanista, um eco do discurso hamletiano feito diante dos exércitos de Fortimbrás. Esse norueguês, por um quase nada de terra polonesa, coloca em risco a vida de súditos guerreiros.

⁴⁶ Mas a idade, em passos miseráveis,
Em suas garras me apanhou;
E me arrastou até a terra
Como eu agora nela estou. (Tradução de Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Bárbara Heliodora.)

*Two thousand souls and twenty thousand ducats
Will not debate the question of this straw.
This is th'imposthume of much wealth and peace,
That inward breaks and shows no cause without
Why the man dies. (IV, iv, 27-31)⁴⁷*

Intimamente ligada a esses temas, está a questão do sentido da vida. Machado ironiza, com mordacidade, as duas respostas comumente usadas: a riqueza e a religião. “Banco Único”, “Banco Eterno” e “Banco dos Bancos” sugere um jogo de palavras com Deus Único, Deus Eterno e Deus dos deuses. Esse trecho da crônica traz à memória a parábola evangélica do homem rico que juntou bens para o futuro, mas que morreu na mesma noite em que recolheu abundantemente em seus celeiros (cf. Lc 12, 16-21). Machado de Assis, no entanto, não antevê um objetivo espiritual para a existência, como Hamlet também não o percebe, apesar das elucubrações sobre céu, inferno e purgatório presentes na peça.

Machado de Assis continua com a brincadeira e menciona o “Banco Pronto Alívio”, o “Banco Pontual”, a “Companhia Salvadora” e a “Companhia Balsâmica”. Todas oferecem seus serviços por meio do dinheiro. *Mamon* apresenta-se como salvação, bálsamo e alívio. Machado ridiculariza tal crença no dinheiro, pois é passageiro: “Como espírito, [o banco] não era grande coisa, daí a chuva de tábias que caiu em cima do autor”. (ASSIS, 2004, p. 650) Não há solução para o porquê da vida, e Machado, em um efeito de *blague*, próprio de um texto parodístico, termina por oferecer como resposta o riso, ainda que um riso eivado de estranheza: “Os coveiros riam, as caveiras riam, as árvores riam, torcendo-se aos ventos da Dinamarca, pareciam torcer-se de riso, e as covas abertas riam, à espera que fossem chorar sobre elas” (ASSIS, 2004, p. 650).

Mais adiante, dinheiro e religião são apresentados pelo escritor como cooperadores para a fortuna dos homens. A “Companhia do Além-Túmulo” revela-se como mantenedora de uma felicidade que se estende para o *undiscovered country*. Em outras palavras: comprar o inexistente com o quase nada.

Nesse momento do texto, Machado de Assis leva Horácio e o leitor a outra análise, suscitada por uma voz que grita vinda do fundo de uma cova (seria a do Rei, pai de Hamlet?): uma *debênture*, uma *debênture*. A instabilidade das coisas e dos homens continua

⁴⁷ Duas mil almas, vinte mil ducados,
Não são o preço dessa ninharia!
Esse é o abscesso da paz e da opulência,
Que arrebenta por dentro e não exhibe
Qual a causa da morte. (Tradução de Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Bárbara Heliodora.)

sendo mencionada no discurso sobre o “*poor Yorick*”. Em toda a composição, é nesse trecho que notamos uma pincelada de melancolia em todo o *humour* que perpassa a crônica. O sonho termina com o enterro de Ofélia, que terá sua bela e imaculada carne apodrecida pela umidade.

*A pickaxe and a spade, a spade,
For and a shrouding-sheet,
O, a pit of clay for to be made
For such a guest is meet. (V, i, 91-94)⁴⁸*

Machado de Assis foi um grande escritor, pois foi um leitor extremamente atento, capaz de efetuar uma desleitura. Seus procedimentos de leitura e sua crítica literária expostas em muitos textos teóricos – alguns dos quais nos referimos neste capítulo – não deixam dúvidas de que sua produção artística se deve ao conhecimento arguto da tradição literária universal e nacional. Ainda que muitos títulos de Filosofia e História estejam na biblioteca e na escrivaninha de Machado de Assis; em termos literários, a obra shakespeariana é uma das maiores – senão a maior – referências do escritor carioca. Celebrar Shakespeare, para Machado, equivale a celebrar a alma humana, conforme se percebe de sua crônica de 26 de abril de 1896.

Com sua produção artística, Machado de Assis se impôs na Literatura Brasileira. Ele circunscreve-se em um espaço imaginativo peculiar construído por meio de suas leituras. Não se limitou em ser um poeta fraco, pois não sacralizou a obra do precursor, tornando-se subserviente diante do poeta admirado. Como poeta forte que foi, Machado admirou a obra do precursor e rapidamente a transformou em disputa revisionária, sem a qual a individuação é impossível.

William Shakespeare contribuiu com que Machado de Assis produzisse uma literatura capaz de se destacar na tradição literária do Brasil, como já dito acima; e Machado de Assis fez com que William Shakespeare fosse um nome de referência na História da Literatura Brasileira, pois a presença do autor inglês no Rio de Janeiro do século XIX veio a ser um dos grandes fatores para Machado de Assis tornar-se um dos maiores de nossa literatura.

⁴⁸ Com picareta e uma pá, uma pá,
Em torno uma branca mortalha:
Um punhado de cal cai na cova
E um novo corpo se agasalha. (Tradução de Anna Amélia Carneiro de Mendonça e Bárbara Heliodora.)

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Grandes escritores apenas se satisfazem com grandes leituras; quando se satisfazem. Eles sabem que o ato de ler é capaz de ajudá-los na busca por justificativas para as suas questões mais importantes. O homem moderno busca explicações para o seu abandono em um mundo cujas antigas respostas não mais servem. As questões propostas por Hamlet continuam sendo as mesmas do homem neste tempo de exílio, em que a vontade de sentir-se em casa esbarra no ceticismo e na falta de sentido da existência, além da expectativa constante e desagradável da morte. Em Machado de Assis, o mundo das indagações hamletianas perpassa os escritos.

A atualidade de *Hamlet* propicia sua permanência, levando-nos, indivíduos do século XXI, a debruçarmo-nos sobre as páginas de um livro ou paramos diante da tela de um *tablet* para ler as inquietações do príncipe dinamarquês. Isso porque Shakespeare nos capacita a conhecer o homem como ele é: mutável, mas sempre inquiridor. Essa afirmação talvez possa levar-nos a considerar a natureza humana imutável, o que é um equívoco e limita a interpretação. Mais conveniente seria, ao verificar o que Shakespeare teria de universal, compreender a história da recepção de Shakespeare, que parece subtraí-lo ao tempo.

O panorama exposto sobre as diferentes recepções da obra shakespeariana mostra bem como as mudanças de apreciação estética influíram no entendimento de Shakespeare, considerando cada contexto. As diversas maneiras de ver o teatro shakespeariano contribuíram para o alargamento de sua fortuna crítica e a diversidade de leituras e interpretações. O século XVII produziu Shakespeare; o XVIII o chamou de bárbaro, mas elogiou-lhe a sublimidade; o XIX alçou-o ao nicho da supremacia literária, considerando-o gênio sem par. O século XX confirmou-lhe a autoridade no cânone, e o XXI o configurará como resposta a suas perguntas, esmiuçando-o no cinema, na TV e na *web*.

Para Harold Bloom (2001b), ele é o autor de cujo campo de influência os grandes escritores ocidentais modernos não podem fugir. Os escritores românticos brasileiros também escutaram o nome do dramaturgo inglês, leram seu teatro e obras de autores que o leram. Machado de Assis também o leu e assistiu a algumas apresentações shakespearianas. A crítica teatral machadiana sofreu influência da intensa atividade dramaturgical no Rio de Janeiro do século XIX, em especial o *Hamlet* de Ernesto Rossi e Tommaso Salvini. Com Shakespeare, o escritor carioca aprendeu a sondar as motivações humanas, pela minuciosa composição de heróis que constroem suas próprias histórias na medida em que são alvo da observação do outro.

Existe certa centralidade literária na obra machadiana, e ela parece apontar para Shakespeare. O escritor inglês fornece a Machado os mais importantes elementos para a sua educação literária, mediada, obviamente, pela recepção do teatro shakespeariano no Rio de Janeiro. Observamos que desde meados da década de 1850 ao final da de 1870, referências a Shakespeare mantiveram-se constantes ao longo das reflexões de Machado de Assis sobre a arte. No princípio da produção crítica de Machado, o dramaturgo inglês mostra-se como aliado romântico contra as versões neoclássicas de Ducis; depois, como aliado do teatro realista contra o gestual e a motivação romântica de João Caetano. Por fim, surge como exemplo de potencial humanista da arte na censura ao Naturalismo de Émile Zola e Eça de Queiroz.

A crítica machadiana analisa Shakespeare, a literatura de Machado o deslê. A desleitura efetuada pelo romancista brasileiro vale-se do aprofundamento dos caracteres das personagens literárias, do adensamento dos grandes temas humanos visados por Shakespeare, do emprego das citações de fontes shakespearianas e do uso da paródia e da paráfrase; tudo para compreender o humano e produzir uma escrita literária própria, capaz de se impor como algo diferente diante da tradição da literatura brasileira e mundial.

A vida, a imaginação e a arte – aqui especificamente a Literatura – fornecem temas para a criação artística, com os quais o criador dialoga de maneira interessada. Entre o senso artístico e crítico de Machado de Assis e a obra de William Shakespeare, há ressonâncias e identificações. De Shakespeare, Machado de Assis surpreende-se com *Hamlet*. Se Jaques, o melancólico, de *Como gostais*, chamou-lhe a atenção por sua figura sorumbática, Hamlet impõe-se diante das possibilidades várias para a produção da literatura machadiana.

Machado de Assis buscou analisar as motivações das atitudes humanas, quer fossem elas decorrentes de natureza espiritual, quer fossem incentivadas pelo meio social. Tudo isso sob a égide da reflexão profunda. Os segredos da alma humana interessam ao nosso escritor, deles ele extrai seus temas mais pertinentes, como a morte, a relação entre o bem e o mal (em que o segundo sempre vence), a crueldade, a ingratidão, a sensualidade, o adultério, o egoísmo e a vaidade. A face má da natureza e do homem atrai o escritor carioca e fixa-se em uma obra marcada pelo pessimismo.

O parágrafo acima destaca características dos textos machadianos que reverberam o discurso hamletiano. O desencanto com a vida é bem exposto em *Memórias póstumas* através do protagonista, especialmente como nos é apresentada a existência dessa personagem. O fim da vida inglória de Brás, que, em geral, buscou a nomeada e o domínio, especialmente sobre os outros, é tratado com ironia. No romance, como na vida, a morte é

uma sentença que destrói todo o projeto humano de grandeza e superioridade e revela a pequenez de todos nós diante da “indesejada das gentes”.

A ironia em Machado, filha do ceticismo e do niilismo, é trágica, ainda que esteja sob a máscara do “humour”. Em *Hamlet*, ela também é trágica. A ironia liberta a mente da presunção dos ideólogos e realça a inteligência. O irônico em Hamlet se assemelha ao irônico em Machado de Assis, pois o intelecto de ambos vislumbra os mistérios da alma humana, do homem em exílio, conforme dito acima. Como leitores de Machado, também nós percebemos essa “pena da galhofa” trágica, já que vemos nos textos machadianos – alguns analisamos nesta pesquisa – o “legado de nossa miséria”, para encerrar essas reflexões com expressão bem conhecida dos leitores do escritor brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDER, Catherine M. S. **Shakespeare: the life, the works, the treasures.** London: Simon & Schuster, 2006.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica.** 7. ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

ASSIS, Machado de. Álvares de Azevedo: *Lira dos vinte anos*. In: **Obra completa.** Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004. v. 3

_____. Contos avulsos. In: _____. **Obra completa em quatro volumes.** 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008. v. 2 (Biblioteca luso-brasileira. Série brasileira.)

_____. **Do teatro:** textos críticos e escritos diversos. João Roberto Faria, organização, estabelecimento de texto, introdução e notas. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção textos, 23)

_____. Eça de Queiroz: *O primo Basílio*. In: _____. **Obra completa.** Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004. v. 3

_____. Histórias da meia-noite. In: _____. **Obra completa.** Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004. v. 2

_____. **Memórias póstumas de Brás Cubas.** 23. ed. São Paulo: Ática, 1997.

_____. Outros contos. In: _____. **Obra completa.** Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004. v. 2

_____. Ressurreição. In: _____. **Obra completa.** Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004. v. 1

AUERBACH, Erich. O príncipe cansado. In: **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Coleção Estudos – Crítica)

SCHÖKEL, Luís Alonso. **Bíblia do peregrino**. Trad. Ivo Storniolo *et al.* São Paulo: Paulus, 2002.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991. (Biblioteca Pierre Menard)

_____. **Como e por que ler**. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001a.

_____. **O cânone ocidental**: os livros e a escola do tempo. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva. 2001b.

_____. **Shakespeare**: a invenção do humano. Trad. José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

_____. **Um mapa da desleitura**. Trad. Thelma Médice Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, s. d.

BOQUET, Guy. **Teatro e sociedade**: Shakespeare. Trad. Berta Zemel. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: _____. **Céu, inferno**. Ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática, 1988.

_____. Brás Cubas em três versões. In: _____. **Brás Cubas em três versões**: estudos machadianos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BRUNEL, P. Descrever. In: BRUNEL, P. *et all.* **A crítica literária**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CALDWELL, Helen. **O Otelo brasileiro de Machado de Assis**. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial. 2002.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000. (Coleção reconquista do Brasil. 2ª série; vol. 177-178) _____ . O escritor e o público. In: _____. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 23. ed. Trad. Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CLARO, Silvia Mussi da Silva. **Aspectos da presença de Shakespeare no Rio de Janeiro (1839-1908): repercussões na crônica de Machado de Assis**. 246 f. Tese (Doutoramento em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice B. P. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG. 1996.

COSTA, Sérgio Roberto. **Dicionário de gêneros textuais**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

COUTINHO, Afrânio. Evolução da crítica shakespeariana. In: **Crítica e teoria literária**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro; Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará – PRED, 1987.

FARIA, João Roberto. Machado de Assis e o teatro de seu tempo (Introdução). In. ASSIS, Machado de. **Do teatro: textos críticos e escritos diversos**. Organização, estabelecimento de texto, introdução e notas de João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção textos, 23)

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 13. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. (Didática, 1)

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3. ed. rev. amp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FLUCHÈRE, Henri. **Shakespeare, dramaturge élisabéthain**. Paris: Gallimard, 1966.

FRYE, Northrop. **Sobre Shakespeare**. 2. ed. Trad. Simone Lopes de Mello. São Paulo: EDUSP, 1999.

GASNNER, John. Christopher Marlowe. In: _____. **Mestres do teatro I**. Trad. Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Estudos, 36)

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Escritos sobre literatura**. 2. ed. Org. e trad. Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

_____. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GOMES, Eugênio. **Machado de Assis: influências inglesas**. Rio de Janeiro: Pallas, Brasília; INL, 1976.

_____. **Shakespeare no Brasil**. Rio de Janeiro: MEC, 1961.

HARRIS, Peter James. A alvorada do drama. **Revista EntreLivros** (Entre Clássicos). São Paulo: Duetto Editorial, n. 2, p. 24-33, 2006.

HARRISON, G. B. **Shakespeare: traços da vida e aspectos da obra**. Trad. Maria Júlia Brandão Lopes. São Paulo: Edições Melhoramentos, s/d.

HELIODORA, Bárbara. **Falando de Shakespeare**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Estudos, 155)

_____. Introdução à 2ª edição de *Hamlet*. In: SHAKESPEARE, William. **Hamlet, King Lear, Macbeth**. Trad. Bárbara Heliadora. São Paulo: Abril, 2010. (Clássicos Abril Coleções, 10)

_____. **Por que ler Shakespeare**. São Paulo: Globo, 2008.

HOLDEN, Anthony. **William Shakespeare**: vidas ilustradas. Trad. Beatriz Horta. São Paulo: Ediouro, 2003.

HONAN, Park. **Shakespeare**: uma vida. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HUGO, Victor. **William Shakespeare**. Trad. Renata Cordeiro e Paulo Schmidt. Londrina: Campanário, 2000.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JENKINS, Harold. Longer notes. In: SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Harold Jenkins. ed. Thonson Learning: Second Series, 1982. (Arden Shakespeare)

JOHNSON, Samuel. **Prefácio a Shakespeare**. Trad. Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Iluminuras, 1996.

JOUVE, Vincent. **A leitura**. Trad. Brigitte Hervor. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

JUNQUEIRA, Maria Aparecida. Projeto estético-literário machadiano: uma visão preliminar. In: MARIANO, Ana Salles; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de (org.). **Recortes machadianos**. 2. ed. São Paulo: Nankin: EDUSP: EDUC, 2008.

KOGUT, Vivien. Renascentista e moderno. **Revista EntreLivros** (Entre Clássicos). São Paulo: Duetto Editorial, n. 2, p. 14-23, 2006.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

LINHARES FILHO, José. **Ironia, humor e latência nas Memórias póstumas**. Fortaleza: UFC, 1992.

LUKÁCS, George. Posfácio. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ed. 34, 2006.

MACHADO, Ubiratan. **A vida literária no Brasil durante o romantismo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**: enunciação, escritor, sociedade. 2. ed. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção leitura e crítica)

MARTINS, Márcia A. P. Sotaque brasileiro. **Revista EntreLivros** (Entre Clássicos). São Paulo: Duetto Editorial, n. 2, p. 90-98, 2006.

MATOS, Mário. Machado de Assis, contador de histórias. In: ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004. v. 2

MEYER, Augusto. **Machado de Assis**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: Corag, 2005. (Coleção Meridionais)

MOURTHÉ, Claude. **Shakespeare**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2007. (Coleção L&PM Pocket)

NAVES, Raymond. Notes. In: VOLTAIRE. **Lettres philosophiques**. Paris: Garnier, 1964.

NITRINI, Sandra. Conceitos fundamentais. In: _____. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. São Paulo: EDUSP, 1997. (Acadêmica, 16)

NUNES, Carlos Alberto. Introdução geral e plano de publicação do teatro completo. In: SHAKESPEARE, William. **Teatro completo**: dramas históricos. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Edições Melhoramentos, s. d.

OBATA, Regina. **O livro dos nomes**. São Paulo: Nobel, 2002.

OLIVER, Nelson. **Todos os nomes do mundo**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

OTSUKA, Edu Teruki. Um romance de categoria internacional. **Revista EntreLivros** (Biblioteca EntreLivros) n. 10, p. 48-53, 2008.

PÂNDU, Pândia; PÂNDU, Ana. **Que nome darei ao meu filho?** Influência do nome, data do santo, diminutivos, etimologia, significado, variantes, história. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

PASSINI, Marici. **Hamlet**: romance: uma reescritura. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

PASSOS, José Luiz. **Machado de Assis**: o romance com pessoas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Nankin Editorial, 2007.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis**: estudo crítico e biográfico. 6. ed. rev. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988. (Coleção reconquista do Brasil. 2ª série; vol. 130)

PINTO, Júlio Pimentel. Lugares e memórias dos livros: bibliotecas reais e imaginárias. In: _____. **A leitura e seus lugares**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

POULET, George. A leitura como interiorização do outro (Texto anexo). In: JOUVE, Vincent. **A leitura**. Trad. Brigitte Hervor. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

RESENDE, Aimara da Cunha. Entre nobres e aldeões. **Revista EntreLivros** (Entre Clássicos). São Paulo: Duetto Editorial, n. 2, p. 7-13, 2006.

ROSENBAUM, Ron. **As guerras de Shakespeare**. Trad. Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Record, 2011.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **O Pequeno Príncipe**. 43. ed. Trad. Dom Marcos Barbosa. Rio de Janeiro: Agir, 1996. Com aquarelas do autor.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1983.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico)

SENNÁ, Marta de. **Alusão e zombaria: citações e referências na ficção de Machado de Assis**. 2. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008. (Coleção FCRB Estudos, 6)

_____. **O olhar oblíquo do Bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SHAKESPEARE, William. A vida do rei Henrique V. In. _____. **Teatro completo: dramas históricos**. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Edições Melhoramentos, s. d.

_____. As you like it. In. _____. **Complete works**. Rev. ed. London: Thomson Learning, 2001. (Arden Shakespeare)

_____. **Como gostais / Noite de reis**. 2. ed. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, s. d.

_____. **Hamlet, Rei Lear, Macbeth**. Trad. Bárbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010. (Clássicos Abril Coleções, 10)

_____. **Hamlet**. Richard Proudfoot; Ann Thompson; David Scott Kastan; H. R. Woudhuysen; eds. London: Thomson Learning: Third Series, 2007. (Arden Shakespeare)

_____. King Henry V. In. _____. **Complete works**. Rev. ed. London: Thomson Learning, 2001. (Arden Shakespeare)

_____. Macbeth. In. _____. **Complete works**. Rev. ed. London: Thomson Learning, 2001. (Arden Shakespeare)

SHAPIRO, James. **Contested Will: who wrote Shakespeare?** New York: Simon & Shuster, 2010.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. Classicismo e neoclassicismo. In: **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1999.

STENDHAL. Racine e Shakespeare. In: JOHNSON, Samuel. **Prefácio a Shakespeare**. Trad. Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Iluminuras, 1996.

STERNE, Laurence. **Uma viagem sentimental através de França e Itália**. Trad. Anna Maria Martins. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, s. d.

SÜSSEKIND, Pedro. **Shakespeare: o gênio original**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

THOMPSON, Ann; TAYLOR, Neil. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. London: Thomson Learning: Third Series, 2007. (Arden Shakespeare)

VASCONCELLOS, Celia Martha. A retórica subjetiva de Dom Casmurro e Hamlet. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 133/134, p. 143-154, abr.-set.

VIANNA, Glória. Revendo a biblioteca de Machado de Assis. In: Jobim, José Luís (org.). **A biblioteca de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Topbooks / Academia Brasileira de Letras, 2001. (Coleção Teoria e História)

VIGOTSKI, Lev Semenovich. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins fontes, 1999.

VILLA, Dirceu. Introdução. In: MARLOWE, Christopher. **A história trágica do Doutor Fausto**. Trad. A. De Oliveira Cabral. São Paulo: Hedra, 2006.

VOLTAIRE. Cartas inglesas. In: **Os pensadores**. 3. ed. Trad. Marilena de Souza Chauí, Bruno da Ponte e João Lopes Alves. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. **Lettres philosophiques**. Paris: Garnier, 1964.

WESCHENFELDER, Eládio Vilmar. **A paródia nos contos de Machado de Assis**. Passo fundo: UPF, 2000. (Série Dissertações, Letras, 6)

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ELETRÔNICAS

AGUIAR, Luis Antonio. “A Dama do Livro” e outros mistérios. **Revista Época**. São Paulo, ano 11, n. 541, p. 54-56, nov. 2008. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/shakespeare-em-goethe/>> Acesso em: 1º fev. 2011.

BARIANI, Edison. Os mensageiros do destino: adivinhações, assassinatos e moralidade em contos de Machado de Assis e Oscar Wilde. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS – CIELLI, 1., 2010, Maringá. **Anais...** Maringá: UEM, 2010. p. 1-8. Disponível em: <<http://www.cielli.com.br/downloads/108.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2011.

BASTOS, Semíramis Deusdedith Teixeira. Estratégias composicionais de um autor brasileiro: um estudo sobre a ironia, a paródia e a sátira em contos de Machado de Assis. 175 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/7640/000550090.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 12 nov. 2010.

CAVALCANTE, Andréia do Nascimento. A vontade como causadora do sofrimento: Uma leitura do conto “To be or not to be” de Machado de Assis à luz do pensamento de Schopenhauer. In: ENCONTRO HUMANÍSTICO, 8., 2008, São Luís. **Artigos...** São Luís: UFMA, 2008. p. 1-10. Disponível em: <http://www.nucleohumanidades.ufma.br/pastas/EH/VIII/Andreia_Nascimento%20_Cavalcante.pdf>. Acesso em: 24 out. 2011.

DIAS, Gonçalves. **Leonor de Mendonça**. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000043.pdf>>. Acesso em: 21 mai. 2011.

FIGUEIREDO, Fidelino de. Shakespeare e Garrett. **Revista de Guimarães**. Guimarães, n. 60 (1-2), p. 2-72, jan./jun. 1950. Disponível em: <http://www.csarmento.uminho.pt/docs/ndat/rg/RG060_02.pdf>. Acesso em: 21 mai. 2010.

GAIOSKI, Augusto. Emoções resultantes da leitura de “A cartomante”, de Machado de Assis. **Akrópolis – Revista de Ciências Humanas da UNIPAR**. Umuarama, v. 11, n. 2, p. 107-110, abr./jun., 2003. Disponível em: <<http://revistas.unipar.br/akropolis/article/viewFile/340/307>>. Acesso em: 25 nov. 2009.

JUNQUEIRA, Ivan. Machado de Assis e a arte do conto. **Navegações: Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 116-120, jul./dez. 2009. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/viewFile/6394/4660>>. Acesso em: 24 out. 2011.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. Continuidade dos parques: Machado de Assis e Julio Cortázar. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências, 11., 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, 2008. p. 1-11. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/002/GUSTAVO_KRAUSE.pdf>. Acesso em: 29 out. 2011.

MAAS, Wilma Patrícia. Shakespeare em Goethe. **Revista Cult**. São Paulo, Ed. Bragantini, n. 130, ano 11, p. 54-56, nov. 2008. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/shakespeare-em-goethe/>> Acesso em: 1º fev. 2011.

PEREIRA, Rosamaria Reo. **A presença inglesa no Brasil e sua influência nas obras de escritores brasileiros do século XIX**. 101 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2005. Disponível em: <http://www.bdt.d.ufpa.br/tde_arquivos/5/TDE-2008-09-17T124242Z-137/Publico/Rosamaria_Pereira_2005_PPGL.pdf> Acesso em: 1º out. 2009.

ROCHA, João Cezar de Castro. Machado: falta fundamental de originalidade que se torna uma força de liberação. **IHU On-line – Revista do Instituto Humanitas Usuininos**, São Leopoldo, ano 8, n. 262, p. 34-36, 16 jun. 2008. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/uploads/publicacoes/edicoes/1213645568.4164pdf.pdf>>. Acesso em: 28 ago. 2011.

SANTOS, Victor Cei. Brás Cubas e a solidariedade do aborrecimento humano. **Viso – cadernos de estética aplicada**: revista eletrônica de estética, Rio de Janeiro, n. 6, p. 1-11, jan./jun. 2009. Disponível em: <http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_6_VictorCeiSantos.pdf>. Acesso em: 3 out. 2011.

STERNE, Laurence. **The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman**. Hazleton: Pennsylvania State University, 2006. (Electronic Classics Series) Disponível em: <<http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/l-sterne/Tristram-Shandy-6x9.pdf>>. Acesso em: 16 out. 2011.

TORGA, Vânia Lúcia Menezes. Crônicas de Machado de Assis – pra quem sabe lê, um “pinguelê”... In: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC: Literaturas, Artes Saberes, 11., 2007, São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, 2007. p. 1-6. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/enc2007/Anais_ABRALIC2007.zip>. Acesso em: 29 out. 2011.

VELLOSO, Elizabeth. Polifonia de vozes em “A cartomante”. **Temas & matizes: revista da Pró-reitoria de pesquisa e Pós-Graduação da Unioeste**. Francisco Beltrão, n. 9, p. 89-96, jan./jun. 2006. Disponível em: <<http://www.mudin.net/download.php?fid=743318>>. Acesso em: 30 out. 2011.

VIEIRA, Alessandra Mara. **A presença de Shakespeare na obra de Machado de Assis: a construção das dimensões trágica e cômica em *Quincas Borba***. 104 fls. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP-79LE3J/1/dissertacao_secretaria.pdf> Acesso em: 3 out. 2009.

ZILBERMAN, Regina. Shakespeare nas trincheiras de Brás Cubas. **Revista L.E.T.R.A.S.** Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, p. 99-111, jan./jun. 2002. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r24/7_regina_zilberman.pdf > Acesso em: 20 set. 2009.

ANEXOS

ANEXO A – Carta de Cícero de Pontes a França Júnior

... eu rompo hoje o silêncio, mas para fallar-te da preleção de Rossi, dessa conferencia litteraria sobre as obras de Shakspeare, em que elle, tomando por assumpto principal – o Hamleto – o actor – como se crea um papel –, apresentou uma nova face do seu talento e revelou, perante um publico escolhido e numerosissimo sua importante capacidade intellectual, seus conhecimentos variados em materia litteraria.

Com efeito, poucas vezes se póde obter um triumpho mais completo! e se nessas justas do talento ha alguma cousa de que merecidamente se possa ficar lisongeadado, o grande artista deve achar-se satisfeito pelas manifestações espontaneas que recebeu, pelo respeito e avidez com que suas palavras foram escutadas.

E teve razão o publico para assim proceder; porque, no difficil desenvolvimento daquellas theses, Rossi se houve com tanto gosto, com tanto criterio, que, ultrapassando a expectativa geral, deixou sinceramente admirados todos aquelles que tiveram a fortuna de ouvi-lo.

Palavra facil e eloquente, elocução correctá e elegante, dialectica profunda e judiciousa, todos esses dotes o tornariam notavel como orador, se elle não fizesse admirar ainda pela graça e clareza com que se exprime, pela pureza de estylo, pela sabedoria dos principios, por um gesto feliz e insinuante, em que o pensamento, secundado pela magia da expressão, tomava a cada instante uma nova força e um novo vigor.

Entretanto, não foi na revelação dessas brilhantes qualidades que Rossi mais sobresaheu; porem na maneira de comprehender e interpretar o character de universalidade do sublime poeta inglez; no modo porque encarou a critica; - não a critica dos pedagogos, a critica pretenciosa, que por meio de algumas expressões technicas, elogia ou deprime o que é digno de censura ou de louvor; - mas a critica do bom senso, do bom gosto mais delicado que apresenta com exactidão o merito real dos autores, que nos ajuda a sentir as suas bellas, e nos preserva dessa malevolencia ou dessa admiração cega que faz confundir as perfeições e defeitos.

Elle procurou comprehender por si mesmo, sem o concurso dos commentadores, a obra prima de Shakspeare, esse drama *do pensamento e da desesperação* em que a musa tragica abre-se um campo tão vasto como a natureza, tão variado como a historia. Appellou de preferencia para a sua propria razão; e esta como uma testemunha confidente, como um juiz illustrado e imparcial, revelou-lhe todo o segredo, explicou-lhe como as cousas que elle tinha encontrado eram bellas, e sob que condições ellas se tornariam ainda mais bellas.

E, quando assim não succedesse, ele não podia permanecer na ignorancia de uma arte que com tanto esmero cultiva, digna ao mesmo tempo de um seculo de philosophia, de sciencia, de entusiasmo e de emoção.

Eis porque a superioridade intellectual, que se chama razão, genio ou talento, exerce sobre os homens um imperio tão natural e tão legitimo, que em qualquer esphera que se mostre, tem a faculdade de conquistar adeptos e admiradores.

Foi isso o que aconteceu a Rossi.

Elle revelou ao publico o que convinha saber, e transformou o que era então um vago instincto em entusiasmo motivado.

Censuram-no quanto a interpretação do *Hamleto*, notaram-lhe defeitos que eram verdadeiras bellezas; Rossi não se deu por offendido: apresentou-se em uma arena mais vasta, e, estabelecendo a critica nos seus mais justos principios, encaminhou-a em seus desvios, e deu-lhe aquella importancia, a que ella não tinha attingido entre nós.

Demonstrou seus conhecimentos physiologicos e moraes; provou que a critica não consistia de modo algum nessa censura vaga e indeterminada, que nota os defeitos e não sabe apontal-os; nem nesses elogios ephemeros e inconvenientes, em que se esgotam todas as palavras do vocabulario laudativo, sem procurar esmerilhar e aprofundar o pensamento intimo do autor.foi mais longe. Familiarisou-nos com os personagens do poeta inglez, ensinou-nos a distinguir o character individual de cada um delles, e, descendo á analyse de suas paixões, entregou-nos, por assim dizer, á evidência das nossas proprias observações.

Nisso é que consiste o verdadeiro merecimento da critica; nisso é que está a sua importancia: tudo o mais é divulgação inútil, que não instrue, nem interessa.

Não basta dizer-se que um actor representou com perfeição tal ou tal papel; é preciso estudar-se o autor e ver se o seu pensamento foi bem comprehendido, se as suas intenções foram bem julgadas; porque dá-se ás vezes circumstancias em que o actor tem necessidade de ser ao mesmo tempo interprete e creador.

É justamente nesse sentido que as palavras de Rossi devem gozar da maior autoridade; porque ninguem mais do que elle tem a arte de conceber os caracteres; ninguem mais do que elle tem essa flexibilidade de talento e comprehensao, que se amolda aos costumes de cada paiz, de cada epoca, de cada personagem. Elle sabe como as açoes se ajuntam com as vontades; como as palavras trahem sentimentos, mesmo que não exprimem; como

as paixões cedem ou impõe (sic) as crenças; como os acontecimentos se manifestam, se encadeam; elle conhece finalmente os segredos do coração humano -, o mundo, a natureza e a sociedade.

Que mais posso eu dizer-te sobre o talento de Rossi que já não esteja no domínio de todos?

Ha um nobre prazer, certamente, em julgar com sinceridade o que nos constringe ou desagrade; e essa equidade, quando não fosse um dever, seria uma cousa util, é uma superioridade de mais.

Essa superioridade teve-a Rossi quando respondeu a William Fergusson, tratando da interpretação do *Hamleto*.

Hoje, o publico que assiste a sua nova exhibição ha de comprehendel-o melhor, porque há de vê-lo sob um prisma differente.

As queixas e as censuras nada podem contra os grandes talentos; elles fazem dia atravez as nuvens do prejuizo e a prevenção mesma, forçada a reconhecê-los, ha de inclinar-se offuscada por sua luz.

São estas, pois, as impressões que trouxe da conferencia de Rossi, e que imperfeitas como são, ousou comunicar-t'as para lhes dar o destino que bem te parecer.

Não foi minha intenção escrever uma critica, nem transportar para aqui as palavras eloquentes do eminente artista; conto o que senti; julga-o e aprecia.

(*Jornal da Tarde*, 1871, *apud* CLARO, 1981, p. 66-68 grifo do autor)

ANEXO B – Ao leitor

Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, coisa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinqüenta, nem vinte e, quando muito, dez. Dez? Talvez cinco. Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião.

Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contém menos coisas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado. Conseqüentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus.

Brás Cubas.

(ASSIS, Machado de Assis. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. 23. ed. São Paulo: Ática, 1997.)

ANEXO C – *To be or not to be*

I

André Soares contava vinte e sete anos, não era magro nem gordo, alto nem baixo; na alma, como no corpo, conservava uma escassa e honrada mediania. Era um desses homens que não aumentam a humanidade quando nascem nem a diminuem quando morrem.

Poupando ao leitor a narração dos acontecimentos principais da vida de André Soares, limito-me a dizer que no dia 18 de março de 1871 — justamente no dia em que rebentava em Paris a revolução da Comuna — achava-se o nosso herói no Rio de Janeiro na situação que passo a descrever.

Gozava de um emprego que lhe dava cento e vinte mil-réis por mês e estava nele havia já cinco anos, tendo o natural desejo de subir a outro que lhe desse pelo menos duzentos mil-réis e estava nele havia já cinco anos, tendo o natural desejo de subir a outro que lhe desse pelo menos duzentos mil-réis. Não recusaria se lhe oferecessem trezentos; com quatrocentos, é de crer que não se zangasse, e atrevo-me a dizer que chamaria todas as bênçãos do céu sobre quem lhe desse quinhentos.

A verdade, porém, é que apenas tinha cento e vinte, e que apesar de não ter família e morar numa hospedaria barata, clamava André Soares contra o destino ou pedia a todos os santos do céu que lhe aumentassem o ordenado.

Dois meses antes do dia em que esta narração começa, metera André Soares alguns empenhos para obter um lugar que lhe dava justamente duzentos mil-réis, e de onde poderia subir mais facilmente a maiores alturas.

André Soares tinha o sestro de acreditar que os seus sonhos eram realidades, bem como o de ver catástrofes onde muita vez há apenas ligeiros infortúnios e às vezes nem isso.

Apenas metera empenho para o emprego entrou a fazer mil castelos no ar e a fantasiar coisas espantosas. Não lhe chegava decerto o dinheiro, os míseros duzentos mil-réis, numa cidade em que tudo (diz o príncipe Aléxis numa carta que acabo de ler) é mais caro do que nos Estados Unidos e na Havana. Mas, a um sonhador como André Soares, nada é obstáculo. Ele sonhava com passeios de carro, teatros, bons charutos, luvas de pelica, além das despesas usuais, e para tanto não é de crer que dessem os duzentos mil-réis. Sonhava, e bastava o sonho para o fazer feliz.

Já daqui pode o leitor avaliar o pasmo e a dor de André Soares quando recebeu uma carta do personagem que lhe servira de empenho, carta de que basta citar este último trecho:

... Assim, pois, meu caro Sr. André Soares, sinto não ter podido servi-lo como desejava e devia. Tenha paciência, e mais tarde...

Nem André Soares nem nenhuma outra pessoa leu nunca o resto da carta, porque ao chegar à última palavra acima transcrita, o pretendente rasgou a epístola em mil pedaços, bateu com as mãos fechadas na testa, rasgou a camisa e atirou-se desesperado a uma cadeira.

Não se sabe com certeza que tempo gastou André Soares na posição em que o deixei no período anterior; o que se sabe é que, depois de estar calado e pasmado, monologou do seguinte modo:

– Haverá no mundo maior desgraça do que a minha? Há empregos graúdos para tanta gente, só não há para um mísero que tem lutado com a sorte durante longos anos? Posso eu viver mais sobre a terra? Há esperanças de me levantar desta abjeção?

– Não, não há, continuou ele. Estou decidido; acabemos de uma vez com esta vida de tribulações; não quero arrastar tamanha miséria até aos 80 anos.

E dizendo isto, o nosso André Soares vestiu camisa nova, meteu-se num paletó, pôs o chapéu na cabeça e meditou no gênero de morte que devia escolher.

Escolheu afogar-se.

Tinha um cartão de barca na algibeira; dirigiu-se para a ponte das barcas de Niterói. Mais de um olhou para ele; ninguém podia ter idéia de que ali estava um homem em véspera de morrer.

Aproximou-se a barca, entraram os passageiros, e com eles André Soares, que foi sentar-se primeiro num dos bancos interiores, à espera que a barca chegasse ao meio da baía; então procuraria a popa ou a proa e atirar-se-ia ao mar.

A barca seguiu caminho; os passageiros conhecidos conversavam, os desconhecidos aborreciam-se, e neste número incluiu André Soares (compreende-se) e uma moça que lhe ficava a dois palmos de distância no mesmo banco.

Não se podia ver se era bonita, porque trazia um espesso véu sobre o rosto; mas o que se podia sentir era um olhar literalmente de fogo. Mais de um passageiro voltava de quando em quando o rosto para a moça de véu, que aliás olhava para o chão, para o mar, para o teto e nunca para ninguém.

Trajava essa desconhecida um vestido de seda escura que lhe ficava muito elegante no corpo. Tinha luvas de pelica de cor igual à do vestido, e da mesma cor calçava uma botina, aliás duas, que lhe ficavam a matar.

Esta última descoberta não a fez nenhum passageiro, mas André Soares que, estando com os olhos pregados no chão a rememorar os seus infortúnios, deu com os olhos num dos pés da velada desconhecida.

Estremeceu.

André Soares resistia a tudo neste mundo, a uns olhos brilhantes, a um rosto adorável, a uma cintura de anel; não resistia a um pé elegante. Dizem até as crônicas que entre alguns versos que outrora compusera como quase todos os rapazes, o que não quer dizer que fosse poeta, figurava esta quadrinha conceituosa e denunciadora dos seus instintos filópedes (reletem-me o neologismo):

Se queres dar-me esperança,
Se queres que eu tenha fé,
Mostra-me, por caridade,
O teu pequenino pé.

Com a desconhecida da barca niteroiense não era preciso recitar esta quadra suplicante; ela estendia o pé com ares de quem queria que André Soares lho visse, e falo assim porque no fim de dez minutos deixou a moça de olhar para o teto, para o mar, para o chão, e entrou a olhar unicamente para ele.

André Soares estava na ante-sala da morte; nem por isso deixou de sustentar o olhar da moça, dividindo a sua atenção entre o seu rosto e o seu pé. Refletia ele que ir para a sepultura com uma doce recordação da vida não era absolutamente prejudicial à alma. Aqueles minutos em que ainda respirava, aproveitava-os ele na contemplação da moça, e tanto os aproveitou que quando deu acordo de si chegara a barca a S. Domingos.

André Soares fez um gesto de despeito; mas não teve tempo de resolver alguma coisa, porque a moça levantou-se para sair lançando-lhe um último olhar, e ele maquinalmente deixou-se ir atrás dela e saiu da barca.

Estava adiado o suicídio, pelo menos por algumas horas, porque o nosso André Soares quando reparou que ainda se não tinha matado, murmurou estas palavras consigo:

— Na volta.

E foi seguindo atrás da bela desconhecida. Bela é talvez pouco; André Soares achou-a fascinadora, quando na ponte uma rajada de vento levantou um pouco o véu da moça.

Ao mesmo tempo, tendo deixado ir a moça adiante, André Soares pôde apreciar os pezinhos e a graça com que ela os movia — nem tão apressada como as francesas, nem tão lenta como as nossas patricias, mas um meio-termo que permitia ser acompanhada sem desconfiança dos estranhos.

No fim de duzentos passos, André Soares estava namorado quase de todo, sobretudo porque a desconhecida duas ou três vezes voltara o rosto e passara ao infeliz um novo cabo de reboque. Cabo de reboque é uma metáfora que o leitor compreenderá bem e a leitora ainda melhor. Em duas palavras, quando a desconhecida entrou em uma casa, André Soares estava definitivamente resolvido a tentar a aventura, e a adiar, para tempos melhores, o suicídio.

II

Logo nesse dia, voltou o nosso herói para casa tão contente como se houvera tirado a sorte grande. O mar contava um hóspede menos; mas a fortuna coroara mais um de seus escolhidos.

André estava fora de si; amava, não era mal recebido o seu amor, cujo objeto, de mais a mais, era um anjo, um nume, uma criatura mais do céu que da terra, como ele mesmo diria em verso, se ainda cultivasse a poesia.

Os mesmos gestos complacentes que a moça fizera antes de entrar na casa em S. Domingos, fizera-os depois de sair, e na barca e na cidade, até chegar à Rua dos Inválidos, onde morava.

Nunca mais terrível devia ser ao nosso André Soares a idéia dos cento e vinte mil-réis mensais, nem mais saudosa a idéia dos duzentos. A verdade, porém, é que não pensou em nada disso; estava mordido deveras. A moça, depois de entrar em casa, não chegou à janela como ele esperava; mas em todo o caso dera-lhe todos os sinais de que não era indiferente a seus afetos, e esta certeza fez do desgraçado daquela manhã o mais venturoso de todos os mortais.

Há de parecer singular a mais de uma leitora que, não lhe tendo dito a desconhecida onde morava, André Soares adivinhasse que era justamente na casa da Rua dos Inválidos onde a vira entrar.

Mas a explicação é facílma.

André Soares pertencia à classe ingênua dos namorados que fazem indagações no armário da esquina ou na padaria ao pé. Depois de esperar um razoável tempo a ver se a bela dama aparecia à janela, André dirigiu os passos a uma padaria que ficava perto, e fez as interrogações precisas a um caixeiro que ali encontrou. Veio a saber que a moça era viúva, que se chamava Cláudia, que vivia com um irmão empregado em Niterói, onde tinha alguns parentes.

André Soares arriscou algumas perguntas a respeito da interessante viúva e soube que era exemplar, notícia que o informador lhe deu com muitos comentários a respeito das vantagens da virtude e o apêndice de alguns casos de pessoas que ele conhecera e que desonraram as barbas dos seus avós.

Além destas notícias soube ainda André Soares que a moça possuía cerca de vinte apólices e uma preta velha, que eram toda a riqueza do defunto marido.

– É um bom princípio para quem casar com ela, acrescentou o caixeiro com ar malicioso.

– Decerto, disse André Soares brincando com a corrente do relógio e fitando um olhar perscrutador no caixeiro, que brincava com a tampa de uma barrica vazia.

– Não é muito, mas é um bom princípio, repetiu este.

– E há já algum farejador? arriscou o namorado.

– Nenhum.

– Admirá!

– Há muita gente que passa e olha, mas ela não se importa com ninguém.

André Soares estava mais contente do que se lhe viessem trazer o decreto da nomeação malograda. Tinha a moça todas as condições que ele podia exigir naquelas circunstâncias. Sobre tudo achava-se ele livre de concorrentes. Se fosse três meses antes...

– Três meses antes, disse o informante, andou aqui um moço que não era mal aceito; mas desapareceu.

André Soares saiu dali contentíssimo.

– Foi um anjo que o céu me enviou, pensava ele, para me salvar da morte e ao mesmo tempo trazer-me a felicidade. E digam lá que não há Providência ou sorte, ou o que quer que seja que vela pelos homens! A pequena é uma formosura, e o pé é o mais gentil que até hoje tenho visto. Que pé! Não é um pé, é um milagre. E os olhos? e o andar?

Fez o namorado assim o inventário das belezas da formosa Cláudia, foi jantar alegremente e logo de tarde deu o seu passeio pela Rua dos Inválidos, tão embebido em olhar para a janela onde estava a moça que não reparou no caixeiro da padaria que se arrimara à porta para assistir ao romance.

III

Era claro que a viúva Cláudia gostava do rapaz; trocou com ele um longo e expressivo olhar e dignou-se responder com um sorriso ao sorriso que André Soares lhe enviou.

Quando ele de todo desapareceu, Cláudia entrou e foi tocar piano. Não escolheu um trecho alegre adequado à situação; preferiu uma melodia triste que parecia dizer com a sua alma, ou ao menos que ela queria que se parecesse com ela. O certo é que, voltando daí a pouco André Soares e ouvindo-a tocar coisas tão melancólicas, sentiu acordar-lhe dentro d'alma um som poético da sua adolescência, e logo nesta noite expectorou uma elegia tão triste que não trazia um verso certo.

A primeira carta não se fez demorar, e a resposta foi imediatamente às mãos do namorado. Não era carta apaixonada a da moça, mas André Soares compreendeu que ela usara de certa reserva que lhe parecia necessária. Replicou o pretendente, treplicou a dama, e os autos de coração foram-se avolumando progressivamente, até que André Soares entendeu que era conveniente freqüentar a casa e aproveitou uma apresentação que lhe ofereceram.

A primeira vez que se falaram os dois foi visível para o Sr. Justino Magalhães,

irmão de Cláudia, que eles se amavam. Justino Magalhães tinha um programa na vida: agradar aos pretendentes da irmã, a fim de poder continuar a viver economicamente, isto é, a ter casa e mesa sem despender um real. Fiel a estas idéias, tratou de captar a boa vontade de André Soares, que por sua parte se atirou de corpo e alma aos braços do futuro cunhado.

Cláudia era ainda mais bela de perto que de longe; o namorado verificou logo essa diferença quando começou a freqüentar a casa. A moça era sobretudo de uma meiguice incomparável. André Soares ficava encantado quando falavam algum tempo a sós, e ela podia expandir-se com ele.

– Mas por que motivo me distinguiu logo naquele dia na barca? perguntara André uma noite à moça.

– Ora, por quê? Porque o céu nos destinava um para o outro.

– E se soubesse!...

– O quê?

– Não lhe digo.

– Receia?...

– Nada; tenho vergonha. Naquele fatal dia...

– Fatal... repetiu a moça com um ar de doce ressentimento.

– Perdão; fatal por outro motivo, que eu só mais tarde lhe explicarei... Sim, há anjos que velam por nós.

– Há! suspirou a moça.

A conversa foi interrompida por Justino, que se aproximou para dizer que no dia seguinte havia um bonito espetáculo no teatro S. Luís.

André Soares recebera justamente nesse dia o ordenado; era ocasião de fazer um convite.

– Tenho justamente camarote para amanhã, disse ele; se quiserem dar-me a honra de aceitar...

– Mas... ia ela dizendo.

– Com muito gosto, atalhou Justino.

O camarote foi aceito.

Mas a curiosidade da moça trabalhava. Que mistério seria esse de que lhe falara André Soares? Insistiu com ele dali a algum tempo, e no dia seguinte, e alguns dias depois, até que o namorado francamente confessou que um motivo grave o levava a cometer um crime.

– Um crime?

– A minha própria morte.

A moça ficou séria.

– Alguma paixão, disse ela com tristeza.

– Oh! não!

– Não compreendo...

– Que quer? disse ele. Nem só de pão vive o homem; achava-me numa situação pecuniária desagradável e... mas para que falarmos de coisas mesquinhas?... André Soares calou-se e entrou a refletir; pareceu-lhe que fora expansivo demais e que acabava de dar à namorada a idéia de pinga. Igualmente lhe pareceu que um pinga só é poético nos livros, mas que na vida real toda a gente o despreza. E refletiu, enfim, que, apresentando-se candidato à mão da viúva, cumpria-lhe mostrar que não ia só atrás das suas apólices...

O resultado de todas estas reflexões produziu esta observação:

– Felizmente, lá vai esse tempo: foi uma crise que passou. Agora...

– Não desejo saber isso, disse a moça; por que não falaremos só do nosso coração?

— É apenas um parênteses necessário, disse André Soares, é-me preciso explicar-lhe a razão por que até hoje não pedi oficialmente a sua mão.

A moça fez um gesto.

André continuou:

– Não lhe pedi a sua mão porque espero obter um novo lugar que me coloque em situação melhor do que atualmente me acho. Não é ela má! lembro-lhe, porém, que sou solteiro; casado, seria insuficiente. Peço-lhe desculpa de entrar nestes pormenores; é uma senhora de juízo; e há de aceitá-los como cabidos e necessários.

– Nem cabidos nem necessários, disse a moça; eu pouco tenho, mas tenho alguma coisa...

– Perdão...

– Ouça...

– Desejo observar...

– Ouça. O seu pouco com o meu pouco farão o necessário para a nossa existência. Duas criaturas que se amam são naturalmente econômicas das coisas da vida.

André Soares teve ímpeto de cair aos pés da moça e ir dali com ela para a igreja.

Conteve-se do primeiro movimento.

O segundo era impossível.

– O que me acaba de dizer é a expressão elevada e nobre de seu coração, disse ele. Eu, porém, não tenho o direito de falar a mesma linguagem; a sociedade exige mais de mim. Peço-lhe só alguns dias de espera.

André Soares pedira efetivamente um novo emprego, e desta vez se não havia mais probabilidade que da outra, havia mais esperanças no fácil espírito do pretendente.

Justino soube, pela irmã, das razões dadas por André Soares, e achou que eram de cavalheiro.

— É um rapaz muito simpático, disse Justino; é um homem como há poucos.

Esta opinião de Justino não devia produzir impressão no ânimo de Cláudia, porque ele não tinha outra a respeito de todos os pretendentes da irmã.

Todavia entusiasmou-a.

E a razão é clara.

Cláudia gostava realmente do rapaz; e o seu coração não se lembrava ou não reparava na opinião uniforme de Justino a respeito de outras pessoas que a pretendessem mas a quem ela nunca dera atenção.

Justino, porém, insistiu na opinião que formara de André Soares, e tão cavalheiro o achou que não teve dúvida de lhe pedir vinte mil-réis no dia seguinte.

Não era a primeira vez que Justino recorria à bolsa de André Soares, e porque isso, e outras necessidades que agora lhe acresciam, aumentavam as despesas de André Soares, ia este sendo obrigado a recorrer à bolsa de outros, e a criar assim uma dívida externa assaz vasta.

E tão triste é esta situação que eu não tenho ânimo de continuar o capítulo. Veremos no capítulo seguinte o que aconteceu ao nosso herói.

IV

São passados cinco meses depois da conversa em que André Soares expôs à sua amada qual era a situação de sua vida e quais os seus projetos.

Os dias foram passando sem vir o emprego; André Soares passava já uma vida assaz triste e lastimosa. A moça por sua parte, conquanto desejasse repetir-lhe o que uma vez lhe dissera, não se atrevia a fazê-lo a fim de conservar a reserva que a sua posição lhe impunha.

Redobrava entretanto de carinhos e afeto com o mísero namorado, o que de algum modo lhe suavizava as penas do coração.

– Que anjo! dizia ele todas as noites ao retirar-se para casa. Que anjo!

Se o emprego não vinha, em compensação chegavam as dívidas, e o passivo de André Soares ia tomando um aspecto assustador.

Ao mesmo tempo o amor do pobre rapaz, se era possível, crescia mais, o que estava longe de ser um lenitivo naquela situação. A idéia de não poder casar com a bela viúva, ou de casar nas condições em que ele se achava, atormentava o espírito do pobre moço.

Imagine-se o que sofreria o coração do pobre rapaz e calcule-se em que circunstâncias, e com que cara ouviu ele um dia, ao passar pela padaria de quefalei no segundo capítulo, as seguintes palavras do caixeiro a um vizinho:

–Este é uma das duas amarras da viuvinha.

André ficou sem pinga de sangue. Naturalmente ia voltar o rosto, mas a tempo deteve o movimento e continuou a andar até entrar na casa da viúva Cláudia.

Parou, entretanto, no corredor antes de subir as escadas.

E refletiu:

— Que será aquilo? Iludir-me-á esta mulher? Serei eu a fábula da rua? Terei eu um rival mais venturoso?

Estas e outras interrogações fê-las o nosso herói com o desespero na alma e no rosto.

Sentiu depois uma dor aguda no peito e teve uma vertigem.

O desgraçado padecia deveras, amava deveras.

Enfim subiu.

Cláudia recebeu-o com o modo do costume, o qual modo havia já vinte dias que não era o mesmo modo anterior. O mísero namorado, entretanto, não dera por isso até então.

Naquele dia, porém, como já tinha a pulga atrás da orelha, notou uma grande diferença, irritou-se com ela, disse algumas palavras secas à moça e saiu. Calcula-se facilmente qual seria a noite do pobre rapaz. No dia seguinte enviou uma lacrimosa epístola à sua dama, dizendo-lhe:

Cláudia:

Uma terrível revelação me foi feita ontem. Ainda assim quero crer em ti. Preciso, porém, que me jures se realmente me amas ou se eu já não mereço da tua parte o afeto com que me honraste outrora.

Dois dias esperou a resposta desta carta. No terceiro apareceu-lhe em casa Justino. Vinha alegre. Trocaram algumas palavras banais, e enfim:

– Sei que você escreveu uma carta a minha mana, disse o irmão da viúva.

– É verdade.

– Cláudia riu-se quando a leu.

– Riu-se?

– É verdade: riu-se. E não devia fazer outra coisa... Dê cá um charuto... Não devia fazer outra coisa, porque no ponto em que se acham as coisas entre ambos, exigir agora uma explicação daquela ordem... é singular.

Justino concluía estas palavras e recebia das mãos de André Soares o charuto que pedira.

André Soares não cabia em si de contente.

– Então, ela?

– Você é um visionário, um crédulo, um rapazola sem juízo. Pois então uma senhora em vésperas de casar com você... Que bom charuto!

– Leve mais estes.

–Obrigado. Como ia dizendo uma senhora em vésperas de casar por livre vontade, há de lá... Você é um doido!...

André Soares concordou facilmente com tudo o que lhe dizia Justino, e prometeu que nessa mesma noite lá iria à casa deles. Recusou entretanto dizer de onde lhe viera a revelação a que aludira na carta.

Justino conversou largo tempo com o futuro cunhado, de quem se despediu para ir embora.

– Já!

– Já! Vou pagar uma dívida. Vejamos se me chega o dinheiro.

E meteu a mão no bolso do paletó com a confiança de um homem que traz a carteira. Errada confiança, porque a carteira ficara em casa.

– Não seja essa dúvida, disse André Soares; eu empresto-lhe o que for preciso, se não orçar por muito!

– Trinta e cinco mil e quinhentos, disse Justino.

– Tome lá, acudiu André Soares entregando-lhe trinta e dois mil-réis. Não tenho mais.

– Não faz mal. Para tapar a boca ao credor, cuido que é bastante.

Justino saiu alegremente depois de muitas amabilidades ao futuro cunhado que não menos alegre ficou.

A cena que precede deve ter explicação.

Cláudia não mostrou a carta de André Soares ao irmão. Viu-a este sobre uma mesa, perguntou à viúva o que era, e esta disse então um tanto zangada que eram ciúmes do noivo.

– Posso ler?

– Lê.

Leu a carta Justino e ofereceu-se para ir entender-se com André Soares, coisa que a viúva nem aprovou nem reprovou; limitou-se a encolher os ombros.

André não era homem que descobrisse na missão de Justino a necessidade de trinta e cinco mil-réis, e a dívida, que podia existir, mas que, em todo caso, não ia ser paga, pareceu-lhe tão autêntica, que iria pedir emprestado se não tivesse dinheiro, para favorecer o amigo.

Ao chegar à casa da noiva ia André Soares todo trêmulo de comoção. A moça, entretanto, pareceu-lhe ainda mais fria que da última vez. Atribuiu isso ao ressentimento que lhe deixara a carta.

– Mas então não perdoa? perguntou ele.

– O quê?

– A carta.

Cláudia levantou os ombros.

– Foi uma imprudência, confesso, disse ele; mas que quer? Eu amo-a.

– Nada.

– Aproveito a ocasião para lhe dizer que daqui a um mês será o nosso casamento, disse André Soares, se acaso a ele se não opõe.

Cláudia ficou um pouco surpreendida com a notícia, continuou entretanto a ficar calada.

André Soares saiu vendendo azeite às canadas.

– Há alguma coisa, por força, pensava ele, mas eu hei de descobrir tudo!

V

André Soares começou então uma vida de pesquisas e de cuidados, cuidados e pesquisas tais que o obrigaram a ir faltando à repartição, faltando-lhe igualmente a paz e o sono. Fazia ronda de tarde e de noite, passava horas e horas em casa da noiva sem todavia alcançar nada.

Uma vez apenas reparou que, ouvindo bater cinco horas, a moça interrompera a conversa para ir à janela. Ficou aflito na cadeira em que se achava, receoso e desejoso de ir também àquela. Afinal foi, mas não viu nada, porque a moça saiu logo.

Nesta atribulada vida andava André Soares, quando, num domingo, entrando em casa de Cláudia, deu com os olhos num sujeito da sua mesma idade, alto, bonito, vestido regularmente e muito respeitoso para com a interessante viúva.

Justino apresentou os dois estranhos um ao outro, donde veio André Soares a saber que o outro chamava-se Horácio.

Eu creio que a leitora é perspicaz e que já está a desconfiar de que este Horácio é o mesmo moço que o caixeiro da padaria dissera a André Soares ter andado há algum tempo a namorar a viúva, e não ser mal aceito dela.

Não o soube logo André Soares; mas a simples presença de um estranho, as maneiras com que tratava a moça, e a benevolência e gosto com que esta o ouvia e lhe respondia, tudo isso era razão para que o pobre namorado recebesse logo um imenso golpe.

As torturas por que passou nessa tarde foram indescritíveis.

No dia seguinte ainda foi pior. Oito dias depois tinha André Soares toda a certeza de que a bela passara com armas e bagagens ao campo inimigo.

Algumas coisas fortes lhe disse, a que ela respondeu com o silêncio; foi para casa e escreveu uma longa, indignada, lacrimada e fulminante carta, a que a moça não respondeu.

Seu desespero já não tinha limites.

– Por que fatal acaso encontrei eu aquela mulher? perguntava ele a passear sozinho na sua sala. Parecia então que nada pior me podia acontecer. Erro! Havia pior; essa víbora que zombou de mim.

E logo:

– Mas eu hei de tirar vingança! Não se dirá que fui ludibriado por ambos, ou antes por todos três, porque o Justino também contribuiu para iludir-me. Venha ainda alguma vez pedir-me alguma coisa...

Aqui claudicava a perspicácia do namorado.

Justino nada mais lhe pedira desde o dia dos trinta e dois mil-réis.

Era então a carteira de Horácio que se incumbira de corrigir as lacunas que às vezes havia na sua. Justino o mais que fazia era pedir uma ou outra vez algum charuto ao André Soares.

Nada mais.

André Soares entendeu que lhe cumpria pedir satisfações a Horácio. Refletiu depois e preferiu ocultar o que entre ele e ela havia; não dispensou, porém, brigar com o rival.

Para isto bastava um pretexto.

Mas que pretexto seria?

— Ora, adeus! pensou ele consigo. A ocasião me dará o pretexto.

Logo no dia seguinte entrando numa casa de charutos, encontrou Horácio, a quem ligeiramente cumprimentou.

Horácio pareceu não fazer caso dele.

André Soares foi às nuvens.

Depois de um silêncio:

— Vai hoje à Rua dos Inválidos?

— Sim, senhor, respondeu secamente Horácio.

— Há muito tempo já que conhece aquela família?

Horácio olhou para ele sem dignar-se responder.

— Não me ouviu, creio eu.

— Estou a recordar-me do tempo, disse Horácio depois de alguns instantes. Creio que conheço aquela família desde o tempo em que a casa não era freqüentada por tolos.

André Soares ficou vermelho como um lacre; todavia era preciso responder.

— Então não há muito tempo, disse ele; creio que entraram juntos lá os tolos e o senhor.

Horácio foi sacudido com esta resposta. As palavras trocadas em voz alta chamaram a atenção do dono da casa. A tragédia estava iminente.

Horácio tinha dois caminhos.

O primeiro era ir-se embora.

O segundo era ir-lhe às orelhas.

Preferiu o segundo.

Encaminhou-se para André Soares; alçou delicadamente as mãos às orelhas dele; agarrou-lhas, sacudiu-lhe a cabeça e, antes que o infeliz tivesse tempo de se defender, saiu pela porta fora.

André Soares ainda saiu à rua, mas fosse medo, vergonha, ou qualquer outra causa, não se atreveu a ir brigar com ele em público; limitou-se a tomar os nomes do dono da casa e do caixeiro para o caso de dar queixa contra o agressor, e saiu dali para casa.

Em caminho, porém, teve idéias de ir à casa da viúva.

— É claro que eles se amam, pensou ele; mas eu preciso antes de abater as armas mostrar o que sou e o que valho. Hei de dizer a essa pérfida aquilo que ela não pensa ouvir.

Estava André Soares em plena regateirice; nem eu o dou por freqüentador de salões aristocráticos. Demais, o amor faz perder o juízo.

André Soares caminhou direito à casa da viuvinha.

Bateu palmas.

Nada.

Repetiu as palmas.

A mesma coisa.

— Que será? Estará fora? pensou ele.

Enfim vieram ver quem era. André Soares disse que desejava falar à dona da casa.

— Está incomodada.

— Mas... diga-lhe que sou eu.

— Não recebe ninguém.

André Soares saiu dali ainda mais furioso. Mil idéias negras lhe transtornavam o espírito; só via diante de si mortes, sangue, cadafalso.

Ao chegar à casa achou duas cartas.

Uma era de Cláudia.

Dizia assim:

Nunca chegamos a nenhum acordo acerca de casamento; mas, sabendo que nutre idéias a esse respeito, declaro-lhe que desista delas.

— Despedido! exclamava o mísero André Soares. Despedido como um lacaio!...

Insultado por ele e por ela. Oh! minha sina! Oh! minha triste sina!

Assim falando, o infeliz namorado torcia-se todo, puxava os cabelos, rangia os dentes, e chorava de dor, de desespero e de ódio.

No meio dessa crise, lembrou-lhe o criado que ainda havia outra carta.

Abriu-a.

Era do chefe da repartição.

Participava-lhe que, não comparecendo ele com a assiduidade de costume, antes fugindo absolutamente do trabalho, resolvera o ministro demiti-lo.

André Soares caiu sem sentidos no chão.

Um mês depois, estando a almoçar pacificamente no Carceller, graças ao crédito que obtivera de um amigo e antigo companheiro de casa, viu passar Horácio e a viúva de braço dado.

Estavam casados.

–Miseráveis! grunhiu André Soares.

MORALIDADE

Mas onde está a moralidade do conto? pergunta a leitora espantada com ver esta série de acontecimentos descosidos e vulgares.

A moralidade está nisso.

Tendo perdido a esperança de obter um emprego de duzentos mil-réis, quando apenas desfrutava um de cento e vinte, assentou André Soares de dar cabo da vida.

No dia, porém, em que perdeu a noiva e o emprego de cento e vinte mil-réis, com um insulto físico de quebra, não se matou, nem tentou matar-se, nem se lembrou de o fazer.

Tanto é certo que o suicídio depende mais das impressões e disposições do momento, que da gravidade do mal.

Disse.

(ASSIS, Machado de Assis. Contos avulsos. In: _____. **Obra completa em quatro volumes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2008. v. 2 (Biblioteca luso-brasileira. Série brasileira.))

ANEXO D - A cartomante

Hamlet observa a Horácio que há mais coisas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia. Era a mesma explicação que dava a bela Rita ao moço Camilo, numa sexta-feira de novembro de 1869, quando este ria dela, por ter ido na véspera consultar uma cartomante; a diferença é que o fazia por outras palavras.

– Ria, ria. Os homens são assim; não acreditam em nada. Pois saiba que fui, e que ela adivinhou o motivo da consulta, antes mesmo que eu lhe dissesse o que era. Apenas começou a botar as cartas, disse-me: "A senhora gosta de uma pessoa..." Confessei que sim, e então ela continuou a botar as cartas, combinou-as, e no fim declarou-me que eu tinha medo de que você me esquecesse, mas que não era verdade...

– Errou! interrompeu Camilo, rindo.

– Não diga isso, Camilo. Se você soubesse como eu tenho andado, por sua causa. Você sabe; já lhe disse. Não ria de mim, não ria...

Camilo pegou-lhe nas mãos, e olhou para ela sério e fixo. Jurou que lhe queria muito, que os seus sustos pareciam de criança; em todo o caso, quando tivesse algum receio, a melhor cartomante era ele mesmo. Depois, repreendeu-a; disse-lhe que era imprudente andar por essas casas. Vilela podia sabê-lo, e depois...

– Qual saber! tive muita cautela, ao entrar na casa.

– Onde é a casa?

– Aqui perto, na Rua da Guarda Velha; não passava ninguém nessa ocasião. Descansa; eu não sou maluca.

Camilo riu outra vez:

– Tu crês deveras nessas coisas? perguntou-lhe.

Foi então que ela, sem saber que traduzia Hamlet em vulgar, disse-lhe que havia muita coisa misteriosa e verdadeira neste mundo. Se ele não acreditava, paciência; mas o certo é que a cartomante adivinhara tudo. Que mais? A prova é que ela agora estava tranqüila e satisfeita.

Cuido que ele ia falar, mas reprimiu-se. Não queria arrancar-lhe as ilusões. Também ele, em criança, e ainda depois, foi supersticioso, teve um arsenal inteiro de credices, que a mãe lhe incutiu e que aos vinte anos desapareceram. No dia em que deixou cair toda essa vegetação parasita, e ficou só o tronco da religião, ele, como tivesse recebido da mãe ambos os ensinamentos, envolveu-os na mesma dúvida, e logo depois em uma só negação total. Camilo não acreditava em nada. Por quê? Não poderia dizê-lo, não possuía um só argumento: limitava-se a negar tudo. E digo mal, porque negar é ainda afirmar, e ele não formulava a incredulidade; diante do mistério, contentou-se em levantar os ombros, e foi andando.

Separaram-se contentes, ele ainda mais que ela. Rita estava certa de ser amada; Camilo, não só o estava, mas via-a estremecer e arriscar-se por ele, correr às cartomantes, e, por mais que a repreendesse, não podia deixar de sentir-se lisonjeado. A casa do encontro era na antiga Rua dos Barbonos, onde morava uma comprovinciana de Rita. Esta desceu pela Rua das Mangueiras, na direção de Botafogo, onde residia; Camilo desceu pela da Guarda Velha, olhando de passagem para a casa da cartomante.

Vilela, Camilo e Rita, três nomes, uma aventura e nenhuma explicação das origens. Vamos a ela. Os dois primeiros eram amigos de infância. Vilela seguiu a carreira de magistrado. Camilo entrou no funcionalismo, contra a vontade do pai, que queria vê-lo médico; mas o pai morreu, e Camilo preferiu não ser nada, até que a mãe lhe arranhou um emprego público. No princípio de 1869, voltou Vilela da província, onde casara com uma dama formosa e tonta; abandonou a magistratura e veio abrir banca de advogado. Camilo arranhou-lhe casa para os lados de Botafogo, e foi a bordo recebê-lo.

– É o senhor? exclamou Rita, estendendo-lhe a mão. Não imagina como meu marido é seu amigo, falava sempre do senhor.

Camilo e Vilela olharam-se com ternura. Eram amigos deveras. Depois, Camilo confessou de si para si que a mulher do Vilela não desmentia as cartas do marido. Realmente, era graciosa e viva nos gestos, olhos cálidos, boca fina e interrogativa. Era um pouco mais velha que ambos: contava trinta anos, Vilela vinte e nove e Camilo vinte e seis. Entretanto, o porte grave de Vilela fazia-o parecer mais velho que a mulher, enquanto Camilo era um ingênuo na vida moral e prática. Faltava-lhe tanto a ação do tempo, como os óculos de cristal, que a natureza põe no berço de alguns para adiantar os anos. Nem experiência, nem intuição.

Uniram-se os três. Convivência trouxe intimidade. Pouco depois morreu a mãe de Camilo, e nesse desastre, que o foi, os dois mostraram-se grandes amigos dele. Vilela cuidou do enterro, dos sufrágios e do inventário; Rita tratou especialmente do coração, e ninguém o faria melhor.

Como daí chegaram ao amor, não o soube ele nunca. A verdade é que gostava de passar as horas ao lado dela, era a sua enfermeira moral, quase uma irmã, mas principalmente era mulher e bonita. *Odor di femmina*: eis o que ele aspirava nela, e em volta dela, para incorporá-lo em si próprio. Liam os mesmos livros, iam juntos a teatros e passeios. Camilo ensinou-lhe as damas e o xadrez e jogavam às noites; — ela mal, — ele, para lhe ser agradável, pouco menos mal. Até aí as coisas. Agora a ação da pessoa, os olhos teimosos de Rita, que procuravam muita vez os dele, que os consultavam antes de o fazer ao marido, as mãos frias, as atitudes

insólitas. Um dia, fazendo ele anos, recebeu de Vilela uma rica bengala de presente, e de Rita apenas um cartão com um vulgar cumprimento a lápis, e foi então que ele pôde ler no próprio coração, não conseguia arrancar os olhos do bilhete. Palavras vulgares; mas há vulgaridades sublimes, ou, pelo menos, deleitosas. A velha caleça de praça, em que pela primeira vez passeaste com a mulher amada, fechadinhos ambos, vale o carro de Apolo. Assim é o homem, assim são as coisas que o cercam.

Camilo quis sinceramente fugir, mas já não pôde. Rita, como uma serpente, foi-se acercando dele, envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca. Ele ficou atordoado e subjugado. Vexame, sustos, remorsos, desejos, tudo sentiu de mistura; mas a batalha foi curta e a vitória delirante. Adeus, escrúpulos! Não tardou que o sapato se acomodasse ao pé, e aí foram ambos, estrada fora, braços dados, pisando folgadoamente por cima de ervas e pedregulhos, sem padecer nada mais que algumas saudades, quando estavam ausentes um do outro. A confiança e estima de Vilela continuavam a ser as mesmas.

Um dia, porém, recebeu Camilo uma carta anônima, que lhe chamava imoral e pérfido, e dizia que a aventura era sabida de todos. Camilo teve medo, e, para desviar as suspeitas, começou a rrear as visitas à casa de Vilela. Este notou-lhe as ausências. Camilo respondeu que o motivo era uma paixão frívola de rapaz. Candura gerou astúcia. As ausências prolongaram-se, e as visitas cessaram inteiramente. Pode ser que entrasse também nisso um pouco de amor-próprio, uma intenção de diminuir os obséquios do marido, para tornar menos dura a aleivosia do ato.

Foi por esse tempo que Rita, desconfiada e medrosa, correu à cartomante para consultá-la sobre a verdadeira causa do procedimento de Camilo. Vimos que a cartomante restituiu-lhe a confiança, e que o rapaz repreendeu-a por ter feito o que fez. Correram ainda algumas semanas. Camilo recebeu mais duas ou três cartas anônimas, tão apaixonadas, que não podiam ser advertência da virtude, mas despeito de algum pretendente; tal foi a opinião de Rita, que, por outras palavras mal compostas, formulou este pensamento: — a virtude é preguiçosa e avara, não gasta tempo nem papel; só o interesse é ativo e pródigo.

Nem por isso Camilo ficou mais sossegado; temia que o anônimo fosse ter com Vilela, e a catástrofe viria então sem remédio. Rita concordou que era possível.

— Bem, disse ela; eu levo os sobrescritos para comparar a letra com as das cartas que lá aparecerem; se alguma for igual, guardo-a e rasgo-a...

Nenhuma apareceu; mas daí a algum tempo Vilela começou a mostrar-se sombrio, falando pouco, como desconfiado. Rita deu-se pressa em dizê-lo ao outro, e sobre isso deliberaram. A opinião dela é que Camilo devia tornar à casa deles, tatear o marido, e pode ser até que lhe ouvisse a confiança de algum negócio particular. Camilo divergia; aparecer depois de tantos meses era confirmar a suspeita ou denúncia. Mais valia acautelarem-se, sacrificando-se por algumas semanas. Combinaram os meios de se corresponderem, em caso de necessidade, e separaram-se com lágrimas.

No dia seguinte, estando na repartição, recebeu Camilo este bilhete de Vilela: "Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora." Era mais de meio-dia. Camilo saiu logo; na rua, advertiu que teria sido mais natural chamá-lo ao escritório; por que em casa? Tudo indicava matéria especial, e a letra, fosse realidade ou ilusão, afigurou-se-lhe trêmula. Ele combinou todas essas coisas com a notícia da véspera.

— Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora, — repetia ele com os olhos no papel.

Imaginariamente, viu a ponta da orelha de um drama, Rita subjugada e lacrimosa, Vilela indignado, pegando da pena e escrevendo o bilhete, certo de que ele acudiria, e esperando-o para matá-lo. Camilo estremeceu, tinha medo: depois sorriu amarelo, e em todo caso repugnava-lhe a idéia de recuar, e foi andando. De caminho, lembrou-se de ir a casa; podia achar algum recado de Rita, que lhe explicasse tudo. Não achou nada, nem ninguém. Voltou à rua, e a idéia de estarem descobertos parecia-lhe cada vez mais verossímil; era natural uma denúncia anônima, até da própria pessoa que o ameaçara antes; podia ser que Vilela conhecesse agora tudo. A mesma suspensão das suas visitas, sem motivo aparente, apenas com um pretexto fútil, viria confirmar o resto.

Camilo ia andando inquieto e nervoso. Não relia o bilhete, mas as palavras estavam decoradas, diante dos olhos, fixas; ou então, — o que era ainda pior, — eram-lhe murmuradas ao ouvido, com a própria voz de Vilela. "Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora." Ditas assim, pela voz do outro, tinham um tom de mistério e ameaça. Vem, já, já, para quê? Era perto de uma hora da tarde. A comoção crescia de minuto a minuto. Tanto imaginou o que se iria passar, que chegou a crê-lo e vê-lo. Positivamente, tinha medo. Entrou a cogitar em ir armado, considerando que, se nada houvesse, nada perdia, e a precaução era útil. Logo depois rejeitava a idéia, vexado de si mesmo, e seguia, picando o passo, na direção do Largo da Carioca, para entrar num tálburi. Chegou, entrou e mandou seguir a trote largo.

— Quanto antes, melhor, pensou ele; não posso estar assim...

Mas o mesmo trote do cavalo veio agravar-lhe a comoção. O tempo voava, e ele não tardaria a entestar com o perigo. Quase no fim da Rua da Guarda Velha, o tálburi teve de parar, a rua estava atravancada com uma carroça, que caíra. Camilo, em si mesmo, estimou o obstáculo, e esperou. No fim de cinco minutos, reparou que ao lado, à esquerda, ao pé do tálburi, ficava a casa da cartomante, a quem Rita consultara uma vez, e nunca ele

desejou tanto crer na lição das cartas. Olhou, viu as janelas fechadas, quando todas as outras estavam abertas e pejudas de curiosos do incidente da rua. Dir-se-ia a morada do indiferente Destino.

Camilo reclinou-se no tálburi, para não ver nada. A agitação dele era grande, extraordinária, e do fundo das camadas morais emergiam alguns fantasmas de outro tempo, as velhas crenças, as superstições antigas. O cocheiro propôs-lhe voltar à primeira travessa, e ir por outro caminho: ele respondeu que não, que esperasse. E inclinava-se para fitar a casa... Depois fez um gesto incrédulo: era a idéia de ouvir a cartomante, que lhe passava ao longe, muito longe, com vastas asas cinzentas; desapareceu, reapareceu, e tornou a esvair-se no cérebro; mas daí a pouco moveu outra vez as asas, mais perto, fazendo uns giros concêntricos... Na rua, gritavam os homens, safando a carroça:

– Anda! agora! empurra! vá! vá!

Daí a pouco estaria removido o obstáculo. Camilo fechava os olhos, pensava em outras coisas; mas a voz do marido sussurrava-lhe a orelhas as palavras da carta: "Vem, já, já..." E ele via as contorções do drama e tremia. A casa olhava para ele. As pernas queriam descer e entrar... Camilo achou-se diante de um longo véu opaco... pensou rapidamente no inexplicável de tantas coisas. A voz da mãe repetia-lhe uma porção de casos extraordinários: e a mesma frase do príncipe de Dinamarca reboava-lhe dentro: "Há mais coisas no céu e na terra do que sonha a filosofia..." Que perdia ele, se...?

Deu por si na calçada, ao pé da porta: disse ao cocheiro que esperasse, e rápido enfiou pelo corredor, e subiu a escada. A luz era pouca, os degraus comidos dos pés, o corrimão pegajoso; mas ele não viu nem sentiu nada. Trepou e bateu. Não aparecendo ninguém, teve idéia de descer; mas era tarde, a curiosidade fustigava-lhe o sangue, as fontes latejavam-lhe; ele tornou a bater uma, duas, três pancadas. Veio uma mulher; era a cartomante. Camilo disse que ia consultá-la, ela fê-lo entrar. Dali subiram ao sótão, por uma escada ainda pior que a primeira e mais escura. Em cima, havia uma salinha, mal alumada por uma janela, que dava para o telhado dos fundos. Velhos trastes, paredes sombrias, um ar de pobreza, que antes aumentava do que destruía o prestígio.

A cartomante fê-lo sentar diante da mesa, e sentou-se do lado oposto, com as costas para a janela, de maneira que a pouca luz de fora batia em cheio no rosto e Camilo. Abriu uma gaveta e tirou um baralho de cartas compridas e enxovalhadas. Enquanto as baralhava, rapidamente, olhava para ele, não de rosto, mas por baixo dos olhos. Era uma mulher de quarenta anos, italiana, morena e magra, com grandes olhos sonsos e agudos. Voltou três cartas sobre a mesa, e disse-lhe:

– Vejamos primeiro o que é que o traz aqui. O senhor tem um grande susto...

Camilo, maravilhado, fez um gesto afirmativo.

– E quer saber, continuou ela, se lhe acontecerá alguma coisa ou não...

– A mim e a ela, explicou vivamente ele.

A cartomante não sorriu: disse-lhe só que esperasse. Rápido pegou outra vez das cartas e baralhou-as, com os longos dedos finos, de unhas descuidadas; baralhou-as bem, transpôs os maços, uma, duas, três vezes; depois começou a estendê-las.

Camilo tinha os olhos nela curioso e ansioso.

– As cartas dizem-me...

Camilo inclinou-se para beber uma a uma as palavras. Então ela declarou-lhe que não tivesse medo de nada. Nada aconteceria nem a um nem a outro; ele, o terceiro, ignorava tudo. Não obstante, era indispensável muita cautela: ferviam invejas e despeitos. Falou-lhe do amor que os ligava, da beleza de Rita... Camilo estava deslumbrado. A cartomante acabou, recolheu as cartas e fechou-as na gaveta.

– A senhora restituiu-me a paz ao espírito, disse ele estendendo a mão por cima da mesa e apertando a da cartomante.

Esta levantou-se, rindo.

– Vá, disse ela; vá, *ragazzo innamorato*...

E de pé, com o dedo indicador, tocou-lhe na testa. Camilo estremeceu, como se fosse a mão da própria sibila, e levantou-se também. A cartomante foi à cômoda, sobre a qual estava um prato com passas, tirou um cacho destas, começou a despencá-las e comê-las, mostrando duas fileiras de dentes que desmentiam as unhas. Nessa mesma ação comum, a mulher tinha um ar particular. Camilo, ansioso por sair, não sabia como pagasse; ignorava o preço.

– Passas custam dinheiro, disse ele afinal, tirando a carteira. Quantas quer mandar buscar?

– Pergunte ao seu coração, respondeu ela.

Camilo tirou uma nota de dez mil-réis, e deu-lha. Os olhos da cartomante fuzilaram. O preço usual era dois mil-réis.

– Vejo bem que o senhor gosta muito dela... E faz bem; ela gosta muito do senhor. Vá, vá, tranqüilo. Olhe a escada, é escura; ponha o chapéu...

A cartomante tinha já guardado a nota na algibeira, e descia com ele, falando, com um leve sotaque. Camilo despediu-se dela embaixo, e desceu a escada que levava à rua, enquanto a cartomante, alegre com a paga, tornava acima, cantarolando uma barcarola. Camilo achou o tálburi esperando; a rua estava livre. Entrou e seguiu a trote largo.

Tudo lhe parecia agora melhor, as outras coisas traziam outro aspecto, o céu estava límpido e as caras joviais. Chegou a rir dos seus receios, que chamou pueris; recordou os termos da carta de Vilela e reconheceu que eram íntimos e familiares. Onde é que ele lhe descobrira a ameaça? Advertiu também que eram urgentes, e que fizera mal em demorar-se tanto; podia ser algum negócio grave e gravíssimo.

– Vamos, vamos depressa, repetia ele ao cocheiro.

E consigo, para explicar a demora ao amigo, engenhou qualquer coisa; parece que formou também o plano de aproveitar o incidente para tornar à antiga assiduidade... De volta com os planos, reboavam-lhe na alma as palavras da cartomante. Em verdade, ela adivinhara o objeto da consulta, o estado dele, a existência de um terceiro; por que não adivinharia o resto? O presente que se ignora vale o futuro. Era assim, lentas e contínuas, que as velhas crenças do rapaz iam tornando ao de cima, e o mistério empolgava-o com as unhas de ferro. Às vezes queria rir, e ria de si mesmo, algo vexado; mas a mulher, as cartas, as palavras secas e afirmativas, a exortação: – Vá, vá, *ragazzo innamorato*; e no fim, ao longe, a barcarola da despedida, lenta e graciosa, tais eram os elementos recentes, que formavam, com os antigos, uma fé nova e vivaz.

A verdade é que o coração ia alegre e impaciente, pensando nas horas felizes de outrora e nas que haviam de vir. Ao passar pela Glória, Camilo olhou para o mar, estendeu os olhos para fora, até onde a água e o céu dão um abraço infinito, e teve assim uma sensação do futuro, longo, longo, interminável. Daí a pouco chegou à casa de Vilela. Apeou-se, empurrou a porta de ferro do jardim e entrou. A casa estava silenciosa. Subiu os seis degraus de pedra, e mal teve tempo de bater, a porta abriu-se, e apareceu-lhe Vilela.

– Desculpa, não pude vir mais cedo; que há?

Vilela não lhe respondeu; tinha as feições decompostas; fez-lhe sinal, e foram para uma saleta interior. Entrando, Camilo não pôde sufocar um grito de terror: – ao fundo sobre o canapé, estava Rita morta e ensangüentada. Vilela pegou-o pela gola, e, com dois tiros de revólver, estirou-o morto no chão.

(ASSIS, Machado de Assis. Várias histórias. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004. v. 2)

ANEXO E – A cena do cemitério

Não mistureis alhos com bugalhos; é o melhor conselho que posso dar às pessoas que lêem de noite na cama. A noite passada, por infringir essa regra, tive um pesadelo horrível. Escutai; não perdereis os cinco minutos de audiência.

Foi o caso que, como não tinha acabado de ler os jornais da manhã, fi-lo à noite. Pouco já havia que ler, três notícias e a cotação da praça. Notícias da manhã, lidas à noite, produzem sempre o efeito de modas velhas, donde concluo que o melhor encanto das gazetas está na hora em que aparecem. A cotação da praça, conquanto tivesse a mesma feição, não a li com igual indiferença, em razão das recordações que trazia do ano terrível (1890-91). Gastei mais tempo a lê-la e relê-la. Afinal pus os jornais de lado e, não sendo tarde, peguei de um livro, que acertou de ser Shakespeare. O drama era *Hamlet*. A página, aberta ao acaso, era a cena do cemitério, ato V. Não há que dizer ao livro nem à página; mas essa mistura de poesia e cotação de praça, de gente morta e dinheiro vivo, não podia gerar nada bom; eram alhos com bugalhos.

Sucedeu o que era de esperar; tive um pesadelo. A princípio, não pude dormir; voltava-me de um lado para outro, vendo as figuras de Hamlet e de Horácio, os coveiros e as caveiras, ouvindo a balada e a conversação. A muito custo, peguei no sono. Antes não pegasse! Sonhei que era Hamlet; trazia a mesma capa negra, as meias, o gibão e os calções da mesma cor. Não sei se vos lembrais ainda de Rossi e de Salvini? Pois era a mesma figura. Era mais: tinha a própria alma do príncipe de Dinamarca. Até aí nada houve que me assustasse. Também não me aterrou ver, ao pé de mim, vestido de Horácio, o meu fiel criado José. Achei natural: ele não o achou menos. Saímos de casa para o cemitério; atravessamos uma rua que nos pareceu ser a Primeiro de Março e entramos em um espaço que era metade cemitério, metade sala. Nos sonhos há confusões dessas, imaginações duplas ou incompletas, mistura de coisas opostas, dilacerações, desdobramentos inexplicáveis; mas, enfim, como eu era Hamlet e ele Horácio, tudo aquilo devia ser cemitério. Tanto era, que ouvimos logo a um dos coveiros esta estrofe:

Era um título novinho,
Valia mais de oitocentos;
Agora que está velhinho
Não chega a valer duzentos.

Entramos e escutamos. Como na tragédia, deixamos que os coveiros falassem entre si, enquanto faziam a cova de Ofélia. Mas os coveiros eram ao mesmo tempo corretores, e tratavam de ossos e papéis. A um deles ouvia bradar que tinha trinta ações da "Companhia Promotora das Batatas Econômicas". Respondeu-lhe outro que dava cinco mil-réis por elas. Achei pouco dinheiro e disse isto mesmo a Horácio, que me respondeu, pela boca de José: "Meu senhor, as batatas desta companhia foram prósperas enquanto os portadores dos títulos não as foram plantar. A economia da nobre instituição consistia justamente em não plantar o precioso tubérculo; uma vez que o plantassem, era indício certo da decadência e da morte".

Não entendi bem; mas os coveiros, fazendo saltar caveiras do solo, iam dizendo graças e apregoando títulos. Falavam de bancos, do "Banco Único", do "Banco Eterno", do "Banco dos Bancos", e os respectivos títulos eram vendidos ou não, segundo oferecessem por eles sete tostões ou duas patacas. Não eram bem títulos nem bem caveiras; eram as duas coisas juntas, uma fusão de aspectos, letras com buracos de olhos, dentes por assinaturas. Demos mais passos, até que eles nos viram. Não se admiraram: foram indo com o trabalho de cavar e vender. – Cem a "Companhia Balsâmica"! –Três mil-réis! –São suas. –Vinte e cinco da "Companhia Salvador"! –Mil-réis! –Dous-mil réis! –Dous mil e cem! –E duzentos! –E quinhentos! –São suas.

Cheguei-me, a um, ia falar-lhe, quando fui interrompido pelo próprio homem: – "Pronto alívio! Meus senhores! Dez do "Banco Pronto Alívio"! Não dão nada, meus senhores? – Pronto Alívio! Senhores... Quanto dão? Dous tostões? Oh! Não! Valem mais! Pronto Alívio!" O homem calou-se afinal, não sem ouvir de outro coveiro que, como alívio, o banco. não podia ter sido mais pronto. Faziam trocadilhos, como os coveiros de Shakespeare. Um deles, ouvindo apregoar sete ações do "Banco Pontual", disse que tal banco foi realmente pontual até o dia em que passou do ponto à reticência. Como espírito, não era grande coisa; daí a chuva de túbias que caiu em cima do autor. Foi uma cena lúgubre e alegre ao mesmo tempo. Os coveiros *riam*, as caveiras *riam*, as árvores, torcendo-se aos ventos da Dinamarca, pareciam torcer-se de riso, e as covas abertas *riam*, a espera que fossem chorar sobre elas.

Surdiram muitas outras caveiras ou títulos. Da "Companhia Exploradora de Além-Túmulo" apareceram cinquenta e quatro, que se venderam a dez réis. O fim desta companhia era comprar para cada acionista um lote de trinta metros quadrados no Paraíso. Os primeiros títulos, em março de 1891, subiram a conto de réis; mas se nada há seguro neste mundo conhecido, pode havê-lo no incognoscível? Esta dúvida entrou no espírito do caixa da companhia, que aproveitou a passagem de um pacote transatlântico, para ir consultar um teólogo europeu, levando consigo tudo o que havia mais cognoscível entre os valores. Foi um coveiro que me contou este

antecedente da companhia. Eis aqui, porém, surdiu uma voz do fundo da cova, que estavam abrindo. Uma *debênture* ! Uma *debênture*!

Era já outra cousa. Era uma *debênture*. Cheguei-me ao coveiro, e perguntei que era que estava dizendo. Repetiu o nome do título. Uma *debênture*? – Uma *debênture*. Deixe ver, amigo. – E, pegando nela, como Hamlet, exclamei, cheio de melancolia:

– *Alas, poor Yorick!* Eu a conheci, Horácio. Era um título magnífico. Estes buracos de olhos foram algarismos de brilhantes, safiras e opalas. Aqui, onde foi nariz havia um promontório de marfim velho lavrado; eram de nácar estas faces, os dentes de ouro, as orelhas de granada e safira. Desta boca saíam as mais sublimes promessas em estilo alevantado e nobre. Onde estão agora as belas palavras de outro tempo? Prosa eloqüente e fecunda, onde param os longos períodos, as frases galantes, a arte com que fazias ver a gente cavalos soberbos com ferraduras de prata e arreios de ouro? Onde os carros de cristal, as almofadas de cetim ? Dize-me cá, José Rodrigues.

– Meu senhor...

– Crês que uma letra de Sócrates esteja hoje no mesmo estado que este papel?

– Seguramente.

– Assim que, uma promessa de dívida do nobre Sócrates não será hoje mais que uma *debênture* escangalhada?

– A mesma coisa.

– Até onde podemos descer, Horácio! Uma letra de Sócrates pode vir a ter os mais tristes empregos deste mundo; limpar os sapatos, por exemplo. Talvez ainda valha menos que esta *debênture*.

– Saberá Vossa Senhoria que eu não dava nada por ela.

– Nada? Pobre Sócrates! Mas espera, calemo-nos, aí vem um enterro.

Era o enterro de Ofélia. Aqui o pesadelo foi-se tornando cada vez mais aflitivo. Vi os padres, o rei e a rainha, o séquito, o caixão. Tudo se me fez turvo e confuso. Vi a rainha deitar flores sobre a defunta. Quando o jovem Laertes saltou dentro da cova, saltei também; ali dentro atracamo-nos, esbofeteamo-nos. Eu suava, eu matava, eu sangrava, eu gritava...

–Acorde, patrão! Acorde!

(ASSIS, Machado de. *Páginas recolhidas*. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004. v. 2, p. 649-651)

CRÉDITO DAS ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Foto de Machado de Assis lendo. Não identificamos a data nem a ocasião em que foi tirada a foto. Disponível em: <http://4.bp.blogspot.com/_zTYxOZYsDcM/SwyXPHbJleI/AAAAAAAAAJfQ/_kSb9mYpuGw/s400/machadoecarolina.jpg>. Acesso em: 26 dez. 2011.

Figura 2, 3 e 4: Dois frontispícios de *Hamlet* (1603 e 1604) e frontispício do Primeiro Fólio, 1623. Respectivamente, fotos 9, 10 e 11 de *Hamlet*, de William Shakespeare (2007).

Figura 5: *Globe Theatre* em detalhe da obra de Cornelius Visscher, 1616. Disponível em: <<http://www.xtec.es/aulanet/ud/angles/love/tglobe.htm>>. Acesso em: 26 dez. 2011.

Figura 6: Atual *Globe Theatre*, em Londres. Disponível em: <<http://london-in-literature.com/style/Imagem1.jpg>>. Acesso em: 26 dez. 2011.

Figura 7: Vista do interior do atual *Globe Theatre*, em Londres. Disponível em: <http://www.mhfederation.co.uk/mhfederationvle/wp-content/uploads/2010/07/globe_image_library_-_playing_shakespeare_5.jpg>. Acesso em: 26 dez. 2011.

Figura 8: Palco do atual *Globe Theatre*, em Londres. Disponível em: <<http://m.crossref-it.info/files/images/globe-interior.jpg>>. Acesso em: 26 dez. 2011.

Figura 9: Estrutura dos teatros elisabetanos, data e autor do desenho, ignorados. Disponível em: <<http://eng.1september.ru/2008/08/img9-1.jpg>>. Acesso em: 26 dez. 2011.

Figura 10: Detalhe da obra *Eliza triumphans*, atribuído a Robert Peake, 1601. Foto extraída de *1599: um ano na vida de William Shakespeare*, de James Shapiro (2011).

Figura 11: O ator João Caetano. Não identificamos a data nem o autor da obra. Disponível em: <<http://widget.slide.com/rdr/1/1/2/S/200000002066b44e/1/155/VutnWzCJ1j-e3jilcpgqNGTZxaLqOy9J.jpg>>. Acesso em: 26 dez. 2011.

Figura 12, 14 e 15: Fotos obtidas no blogue O patativa, de Bernardo Schmidt. Disponível em: <<http://bernardoschmidt.blogspot.com/2010/06/othello-um-mouro-secular-parte-3.html>>. Acesso em: 26 dez. 2011.

Figura 13: Anúncio de *Hamleto*, Companhia Dramática Italiana Ernesto Rossi. Figura 107 da tese *Aspectos da presença de Shakespeare no Rio de Janeiro (1839-1908)*: repercussões na crônica de Machado de Assis, de Silvia Mussi da Silva Claro (1981).

Figura 16: *A Dama do Livro*, de Roberto Fontana, 1882. Gravura obtida do livro *Recortes Machadianos*, organizado por Ana Salles Mariano & Maria Rosa Duarte de Oliveira (2008).

Figura 17: Citação da peça *Como gostais*, usada como epígrafe na primeira versão de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, na *Revista Brasileira*, em 1880. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=VgNt7B1rDpYC&pg=PA62&dq=mem%C3%B3rias+posthumas+de+braz+cubas&hl=pt-BR&sa=X&ei=5HH4TsWdI4Hn0QHwi_yuAg&sqi=2&ved=0CFYQuwUwBQ#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 26 dez. 2011.

Figura 18 – Primeira edição, autografada, das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de 1881.

Figura 20 – Fotografia do quadro *São Mateus e o anjo*, de Caravaggio, aproximadamente 1601. A pintura foi destruída em 1945, restando-nos apenas uma fotografia em preto e branco. Foto extraída do artigo Discussões sobre Cultura Artística e o Método de Ginzburg em História da Arte: as Pinturas do *São Mateus e o Anjo* e o *Amor Vitorioso* de Caravaggio (1601-1602), de Rodrigo Henrique Araújo da Costa. Disponível em: <<http://www.cih.uem.br/anais/2011/trabalhos/307.pdf>>. Acesso em: 6 jan. 2012.

Figura 21 – A inspiração de São Mateus, aproximadamente 1602. Conhecida também como a segunda versão de *São Mateus e o anjo*. Foto extraída do artigo Discussões sobre Cultura Artística e o Método de Ginzburg em História da Arte: as Pinturas do *São Mateus e o Anjo* e o *Amor Vitorioso* de Caravaggio (1601-1602), de Rodrigo Henrique Araújo da Costa. Disponível em: <<http://www.cih.uem.br/anais/2011/trabalhos/307.pdf>>. Acesso em: 6 jan. 2012.