

MACHADO DE ASSIS*

A obra de Machado de Assis traz freqüentes alusões a Shakespeare e às suas peças, algumas com indícios de terem predominado sobre a concepção do contista ou do romancista, cuja preferência recaiu sobretudo nas tragédias *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth* e *Romeu e Julieta*. Destes dramas, sucedem-se, ali, por vários modos, as ressonâncias, vindo após: *A tempestade*, *O mercador de Veneza*, *Ricardo III*, *Coriolano*, *Como queira* e *Medida por medida*. Esta última forneceu, mesmo, a Machado de Assis, o pensamento que deliberadamente pôs em ação no romance de estréia. "Minha idéia ao escrever este livro" – confessa o romancista no prólogo de *Ressurreição* – "foi pôr em ação aquele pensamento de Shakespeare:

*Our doubts are traitors
And make us lose the good we oft might win
By fearing to attempt."*

Trata-se de uma frase de Lúcio, na derradeira cena do primeiro ato daquela peça. Dada a falta de qualquer referência à comédia, é provável que, na época, Machado de Assis apenas conhecesse dela o pensamento citado. Talvez estivesse ainda no caso de Luís Tinoco – o do seu conto "Aurora sem dia" –, aquele que "respigava nas alheias produções uma coleção de alusões e nomes literários, com que fazia as despesas de sua erudição, e não lhe era preciso, por exemplo, ter lido Shakespeare para falar do '*to be or not to be*', do balcão de Julieta e das torturas de Otelo".

Outra orientação ética que Machado de Assis encontrou em Shakespeare foi a que advém da frase de Jacques, o Melancólico, com a qual abriu as *Memórias póstumas*

*Este artigo figura no livro *Shakespeare no Brasil* (Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1961. p. 158-186). Os editores de *Machado de Assis em linha*: revista eletrônica de estudos machadianos agradecem aos eventuais detentores dos direitos do autor (a quem buscaram exaustivamente, mas em vão), na certeza de sua compreensão para o fato de que esta é uma publicação gratuita, disponível apenas na Internet, dela não havendo nenhuma edição em suporte material, que pudesse vir a ser comercializada.

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*, ato III, cena ii)

Como Brás Cubas subverteu logo a seguir a orientação que deparara na declaração de Jacques – um ascendente de Hamlet na galeria shakespeariana de melancólicos insubmissos – resvalando para a maledicência e a crítica, não apenas de si mesmo, mas de todos os "fôlegos vivos" do mundo de seus dias, Machado de Assis conveio posteriormente em evitar essa incongruência de seu personagem e suprimiu a expressiva epígrafe na edição em livro.

Anteriormente, já o romancista revelara impregnação shakespeariana através do conto "A vida eterna", publicado no *Jornal das Famílias*, em 1870, sob o pseudônimo Camilo de Anunciação e recolhido ultimamente no volume *Contos avulsos*, organizado pelo escritor R. Magalhães Júnior. É a história de um pesadelo, no qual subitamente aparece um desconhecido que, dizendo chamar-se Tobias e ser formado em matemáticas, passa a expor o seu caso: "– Desconfio que hei de morrer amanhã; não se espante; tenho certeza de que amanhã vou para o outro mundo. Isso é o menos; morrer é dormir, *to die, to sleep*; entretanto, não quero ir deste mundo sem cumprir um dever imperioso e indispensável". E segue-se a história em termos de pesadelo. O insano matemático trazia portanto de cor a frase popular do monólogo. Este, aliás, veio a ecoar direta ou declaradamente no conto "*To be, or not to be*" (1876), cuja moralidade afina plenamente com a ruminância filosófica de Hamlet, no sentido de que "o suicídio depende mais das impressões e disposições do momento, que da gravidade do mal". No conto "O Espelho" (1882), em que Augusto Meyer surpreendeu, com a sua habitual penetração crítica, "um dos momentos mais vertiginosos na obra de Machado de Assis", é de Shakespeare que vem o exemplo da teoria da alma exterior, ali desenvolvida:

quem perde uma das metades (da alma), perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira. Shylock, por exemplo. A alma exterior daquele judeu eram os seus ducados; perdê-los equivalia a morrer. "Nunca mais verei o meu ouro", diz ele a Tubal; "é um punhal que me enterras no coração." Vejam bem esta frase; a perda dos ducados, alma exterior, era a morte para ele.

Em 1886, outro conto – "Curta história" – fixa um interessante caso de desdobramento de personalidade, causado por uma representação da peça *Romeu e Julieta*. Cecília, jovem sentimental e sonhadora, vive Julieta com um arrebatamento tão grande que, em sua abrasada imaginação, Romeu toma o lugar do namorado: o bisonho e vulgar Juvêncio. A companhia italiana, que levava a rapariga a essa espécie de alucinação romântica, também deve ter influído para desviar Machado de Assis do teatro francês, a que sempre esteve mais preso, para as principais peças de Shakespeare representadas aqui, naquela época. O fato é que, a partir de 1876, começaram a aparecer com maior frequência os reflexos do teatro shakespeariano em sua obra, uma ou outra vez, com alusão a Rossi e também a Salvini, que ambos proporcionaram à metrópole brasileira as melhores interpretações de Hamlet, Otelo e outros personagens trágicos do gênio inglês, até então vistas em nosso país.

Está fora de dúvida de que o *Hamlet* cuja sedução já o empolgava em seus primeiros tempos, foi um dos livros prediletos de Machado de Assis, tendo João do Rio apurado, no correr do inquérito de *O Momento Literário*, que os seus livros de cabeceira eram esse drama e o *Prometeu*. Viveu sempre impregnado da atmosfera hamletiana e, como é perfeitamente compreensível, o monólogo "*To be, or not to be*" nunca lhe saiu do pensamento. De um modo geral, exerceram avassaladora atração sobre o criador de Brás Cubas os trechos e cenas do *Hamlet* que projetam a idéia e imagens da morte, e cujos lúgubres efeitos iriam criar atmosfera correspondente numa parte bastante significativa da sua obra mais densa de maturidade.

Esse inelutável fascínio já o dominava, evidentemente, quando escreveu o conto "*To be, or not to be*" e traduziu aquele monólogo, bem como a fala da Rainha, sob o

título "A morte de Ofélia", um trecho da tragédia que, exatamente como o famoso solilóquio, vale antes pela beleza poética do que pelo lado dramático. Esse monólogo, porém, tornou-se por bem dizer a matéria prima de erudição a que Machado de Assis não se cansava de recorrer, principalmente em suas crônicas, ao comentar os acontecimentos da semana. As expressões: "*that is the question*", ora no original, ora em italiano (eco da interpretação de Rossi); ou "*there's the rub*", também empregada com ligeiras modificações, talvez por traição de memória "*It is the rub*", acham-se espalhadas por suas crônicas e obras de ficção, e nenhuma delas uma vez somente. Numa crônica de 1 de setembro, de 1877, referindo-se à morte, Machado de Assis não perde ocasião para lembrar que "ninguém ainda voltou daquele país, como pondera Hamlet". Brás Cubas viria dizer alguns anos depois, pela pena do romancista, no capítulo inicial de suas memórias: "E foi assim que cheguei à clausura dos meus dias; foi assim que me encaminhei para a '*undiscovered country*' de Hamlet, sem as ânsias nem as dúvidas do moço príncipe, mas pausado e trôpego, como quem se retira tarde do espetáculo". Numa outra crônica, a de 1 de dezembro do mesmo ano, lança mão ainda do monólogo, ao comentar certo fato da época, em torno do qual a opinião pública estava dividida "Tem ou não privilégio o Sr. Greenough? '*That is question*'... Colocado entre as duas pontas da interrogação de Hamlet, o Sr. Greenough prefere '*to take arms against a sea of troubles*' – em linguagem mais chã, prefere 'abotoar o adversário'!..." Aquela frase também aparece nas *Memórias póstumas*, quando Brás Cubas se debate numa dúvida penosa, ante a resolução paterna de fazê-lo embarcar para o estrangeiro: "Que me cumpria fazer? Era o caso de Hamlet: ou dobrar-se à fortuna, ou lutar com ela e subjugar-lá. Por outros termos; embarcar ou não embarcar. Esta era a questão..."

Como não podia deixar de acontecer, a frase "*words, words, words...*" foi utilizada em várias crônicas, notadamente na seção *A Semana*. Uma delas, a de 23 de abril de 1893, inicia-se deste modo:

Eu, se tivesse de dar o título *Hamlet* em língua puramente carioca, traduziria a célebre resposta do príncipe de Dinamarca '*words, words, words*', por esta: 'boatos, boatos, boatos'. Com efeito, não há outra que melhor diga o sentido do grande melancólico. Palavras, boatos, nada, cousa nenhuma.

Machado de Assis abriu um dos seus melhores contos – "A Cartomante –, publicado em 1884, com as palavras:

Hamlet observa a Horácio que há mais cousas 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.

Ainda por outras palavras a frase hamletiana ressoou em Camilo quando, desconfiado da intenção de Vilela, marido de Rita, chamando-o à casa, urgentemente, já em caminho decidiu consultar uma cartomante. Esta, vendo-o extremamente nervoso, após mexer e remexer as cartas, tranquilizou-o, assegurando-lhe que ele seria feliz em todos os seus desígnios. O moço corre pressuroso à casa do Vilela, entra, depara com o cadáver de Rita estendido numa poça de sangue e, sem tempo de articular palavra, cai também morto, ali mesmo, varado por duas balas de revólver. A moralidade do conto é um golpe contra o sobrenatural, sob cuja ação, entretanto, estava Hamlet quando proferiu as palavras repetidas mais de uma vez no conto, esmagado pela revelação do espectro do pai.

A filosofia de que fala Hamlet, naquela frase, conforme um dos principais exegetas contemporâneos da obra de Shakespeare, G. I. Kittredge, é a "filosofia natural" ou científica, a qual recusa admitir a existência de fantasmas.

Na linha de outra interpretação, que lhe dá um sentido geral de filosofia humana, naturalmente limitada em seu escopo, Machado de Assis recorreu várias vezes à frase hamletiana, adaptando-a, quase sempre de maneira burlesca, a certas circunstâncias. No *Quincas Borba* (cap. 169):

D. Fernanda não entendeu esta palavra. *Creio que mais, porque eu o adoro!* Em verdade, a conclusão não parecia estar nas premissas; mas era o caso de emendar outra vez Hamlet: "Há entre o céu e a terra, Horácio, muitas coisas mais do que sonha a vossa vã *dialética*".

No capítulo anterior, a emenda modificava para "a vossa vã filantropia". Aliás, as citações intencionalmente alteradas desse conhecido dístico de Hamlet sucedem-se em suas crônicas da derradeira frase:

É ocasião de emendar Hamlet: "Há entre o palácio do Conde dos Arcos e a Rua do Ouvidor muitas bocas mais do que cuida vossa inútil estatística". (2-7-1893)

Há duas astronomias, a do céu e a da terra; a primeira tem astros e algarismos, a segunda dispensa os astros, e fica só com os algarismos. Mas há também entre o céu e a terra, Horácio, muitas cousas mais do que sonha a vossa vã filosofia. (11- 2-1894)

Abre-se um capítulo de mistérios, de fenômenos obscuros, e concordávamos todos com Hamlet, relativamente à miséria da filosofia. (27-10-1895)

Portanto, não admira que a dinamite continue encoberta. Há mais cousas entre o céu e a terra do que sonha a nossa vã filosofia. É velho este pensamento de Hamlet; mas nem por velho perde. (20-12-1896)

Por que motivo apôs o escritor nessas citações o epíteto "vã", que está apenas subentendido naquela frase de Hamlet? Ao que parece, por havê-lo encontrado no *Helena*, de Almeida Garrett, onde o dístico aparece também diversas vezes, uma delas nesta versão:

Há mais coisas no céu; há mais na terra,
Do que sonha a tua vã filosofia.

Reportando-se a esta versão, no estudo sobre "Shakespeare e Garrett", o Prof. Fidelino de Figueiredo salienta a sua "lapidar fidelidade", mas certo é que as últimas palavras daquele dístico não correspondem rigorosamente à forma original: "*Than are dreamt of in your philosophy*".

Está visto que o termo "vã" entrou nessa versão de Garrett simplesmente por exigência métrica, e se o escritor brasileiro preferiu usá-lo, depois de certa altura, foi com certeza para revigorar o sentido desalentador daquela frase imortal.

Algumas passagens também bastante significativas da peça, como a cena do convento, a exclamação de Laertes: "Já tens água demais, pobre Ofélia!"; ou a escapatória de Hamlet, ao deparar o rei Cláudio de joelhos, rezando: "Agora, não; seria mandá-lo para o céu!", são outros tantos condimentos de erudição que Machado de Assis aplicou em suas crônicas d'*A Semana*.

Querendo caracterizar a singularidade da insânia de Rubião, no *Quincas Borba*, o romancista aplica a definição da loucura de Hamlet por Polônio: "Desvario embora, lá tem o seu método'. Também há método aqui, nessa mistura de Sofia e Eugênia".

A descrição da morte de Ofélia inspirou-lhe uma paráfrase em verso, e diferentes referências a Hamlet e a representações da tragédia estão aqui e ali, em quase toda a sua obra. "*Last but not least*", a cena do cemitério parece ter deixado um resíduo inextinguível no pensamento de Machado de Assis. Uma das suas crônicas, de *A Semana*, datada de 3 de junho de 1894, é a história justamente de um pesadelo resultante da leitura do ato final do *Hamlet*, aplicada a um acontecimento da semana. Constitui documento importante de impregnação da peça e cuja transcrição integral se torna por isso indispensável:

A CENA DO CEMITÉRIO

3 de junho

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 conluo 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 Salvadora"! –Mil-réis! –Dous-mil réis! –Dous mil e cem! –E duzentos! –E quinhentos! –São suas.

Ceguei-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 paquete 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!

Numa crônica de 1895, ainda de *A Semana*, Machado de Assis voltou a se referir à cena do cemitério. E, em *Esau e Jacó*, há uma passagem que evoca a mesma cena: "Ainda uma vez, não há novidades nos enterros. Daí o provável tédio dos coveiros, abrindo e fechando covas todos os dias. Não cantam, como os de *Hamlet*, que temperam as tristezas do ofício com as trovas do mesmo ofício.

No *Memorial de Aires*, onde Shakespeare foi lembrado diretamente apenas uma vez, a propósito da inimizade que dividiu as famílias de Romeu e Julieta, existe contudo um reflexo indireto daquela passagem de *Hamlet*, neste flagrante também de uma cena de cemitério:

Neste momento, a viúva descruzava as mãos, e fazia gesto de ir embora. Primeiramente esprou os olhos, como a ver se estava só. Talvez quisesse beijar a sepultura, o próprio nome do marido, mas havia gente perto, sem contar dois coveiros que levavam um regador e uma enxada, e iam falando alto, e um escarnecia do outro, em voz grossa: "Eras capaz de levar um daqueles ao morro? Só se fossem quatro como tu." Tratavam de caixão pesado, naturalmente, mas eu voltei depressa a atenção para a viúva, que se afastava e caminhava lentamente, sem mais olhar para trás. Encoberto por um mausoléu, não a pude ver mais nem melhor que a princípio.

Afirmou-se que Machado de Assis levara consigo um exemplar de *Hamlet*, quando foi convalescer de grave enfermidade em Nova Friburgo, por volta de 1878. Alguns meses antes de sua viliatura naquela cidade serrana, já o escritor evidenciava o seu apego à tragédia quando chamava a Shakespeare de: "o divino autor de *Hamlet*".¹

À 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 do homem,

¹ ASSIS, Machado de. O caso Ferrari. In: _____. *Crítica theatral*. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W. M. Jackson, 1938. p. 287-299.

Lá consta a publicação original, que foi n' *O Cruzeiro* em 21 de maio de 1878.

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 *humour* macabro, que tudo indica provir de uma larga absorção de *Hamlet*. Encontra-se igualmente o traço desse *humour* no seguinte diálogo do conto "Sem olhos", no livro *Relíquias de casa velha*:

- 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.

Pode surpreender-se nessa definição, uma reminiscência do diálogo travado, no cemitério, entre Hamlet e os *clowns*:

- Hamlet* – Quanto tempo pode estar enterrado um homem antes de apodrecer?
Cl. 1º– A falar verdade, se não estiver podre antes de morrer – porque temos hoje muitos desses cadáveres bexigosos que mal suportam ser enterrados – poderá levar oito ou nove anos para apodrecer...²

Outro exemplo a mencionar é o do capítulo "Os Vermes", em *Dom Casmurro*:

- [...] Catei os próprios vermes dos livros, para que me dissessem o que havia nos textos roídos por eles.
– Meu senhor – respondeu-me um longo verme gordo –, nós não sabemos absolutamente nada dos textos que roemos, nem escolhemos o que roemos, nem amamos ou detestamos o que roemos; nós roemos.
Não lhe arranquei mais nada. Os outros todos, como se houvessem passado palavra, repetiam a mesma cantilena.
Talvez esse discreto silêncio sobre os textos roídos fosse ainda um modo de roer o roído.

O *humour* de que está impregnado este capítulo é de feição insofismavelmente hamletiana, como se poderá ver pelo diálogo a seguir:

² *Hamlet*. Ato IV, cena i.

Rei – Vamos, Hamlet, dize, onde está Polônio?

Hamlet – A cear.

Rei – A cear, onde?

Hamlet – Não onde come, senão onde é comido. Certa assembléia de vermes políticos está, agora, com ele. O verme é o único imperador da dieta; nós outros cevamos a todos os animais para engordarmos, e nos engordamos a nós mesmos para cevar os vermes. O rei gordo e o mendigo esqualido não são mais que serviços distintos, dois pratos, porém, de uma mesma mesa; eis aqui o fim de tudo.³

Pelo visto, a dedicatória de Brás Cubas "ao verme que primeiro roeu as frias carnes de meu cadáver" é uma excentricidade que afina bem com o *humour* hamletiano...

Após o *Hamlet*, foi a tragédia de Otelo a mais utilizada por Machado de Assis, mediante citações ou alusões, através de sua obra.

No afã de identificar alguns esparsos, que recolheu no volume *Contos e crônicas*, R. Magalhães Júnior apoiou-se, para atribuir a autoria do folhetim "Conversas com as mulheres" a Machado de Assis, entre outros indícios, numa citação da frase: "Pérfida como a onda" esclarecendo, em nota: "*False as the water*" no texto de Shakespeare. Esta era uma das citações favoritas de Machado. Sugeriu-lhe o título do conto "Onda", publicado em 1867, no *Jornal das Famílias*, com o pseudônimo de Máximo (ver *Contos Avulsos*, p. 63-81). Ali, Machado repete a citação e justifica o apelido da figura central do conto, a vaidosa Aurora. É também dessa passagem que procedem os "olhos de ressaca", de Capitu, no *Dom Casmurro* (Ibidem, p. 107).

Publicado na *Semana Ilustrada*, inicialmente sob o pseudônimo "D. Juan" e em seguida sem assinatura, entre janeiro e junho de 1865, o referido folhetim consagra a derradeira parte às "mulheres pérfidas", mediante as seguintes reflexões:

Pérfida como a onda diz Otelo; e nunca uma imagem mais viva e mais bela exprimiu o perjúrio de uma mulher amada.

Uma mulher pérfida é um demônio doméstico, é um punhal oculto nas mangas de um jesuíta – é o assassinato lento, calculado, cruel, frio: é tudo quanto há de pior nas diversas classes de mulheres; a mulher caprichosa pode deixar boas lembranças de si: o capricho é uma leviandade, não é uma maldade.

Todos conhecem *Otelo*, essa obra prima de Shakespeare, que reuniu

³ Ibidem, Ato IV, cena iii.

no caráter do mouro de Veneza todos os furores do ciúme, todos os ardores da paixão. Que bela cena aquela em que Otelo contempla Desdêmona no leito! Desdêmona morre assassinada, sendo inocente; a mulher pérfida vive, apesar de culpada, é aqui que está a diferença: a verdadeira perfídia consiste simplesmente em ganhar todos os lucros de amor, sem arriscar nem a vida nem a liberdade!

Embora não esteja inteiramente resolvida a dúvida em torno da autoria dessa crônica, a verdade é que ela procedia da mesma atmosfera intelectual em que respirava Machado de Assis, juntamente com outros colaboradores da tradicional revista fluminense. Os espetáculos do Teatro Lírico, entre os quais predominava a ópera *Otelo*, com grande atração para a sociedade da época, despertavam idéias e sentimentos que a crônica e a literatura recolheram cada uma a seu modo. Ter-se-á uma idéia desse fenômeno pelo capítulo 2 do romance *A Mão e a Luva* (1874), no qual o narrador descreve o transbordante entusiasmo do galante Estevão numa récita daquela ópera:

Uma noite assistira a representação de *Otelo*, palmeando até romper as luvas, aclamando até cansar-lhe a voz, mas acabando a noite satisfeito dos seus e de si. Terminado o espetáculo, foi ele, segundo costumava, assistir à saída das senhoras, uma procissão de rendas, e sedas, e leques, e véus, e diamantes, e olhos de todas as cores e linguagem. Estevão era pontual nessas ocasiões de espera, e raro deixava de ser o último que saía.

[...]

–Ah! És tu ! disse ele vendo Luís Alves. Quando chegaste?

–Hoje mesmo – respondeu o colega –; venho sequioso de música. Vassouras não tem Lagrua nem *Otelo*.

No conto "Questão de Vaidade" (1886), outro janota – Eduardo – cita Shakespeare numa carta:

Os maridos, pais e irmãos, que não tomavam banho, ou conversavam, ou liam, ou olhavam o ar, enquanto as garças humanas brincavam com o elemento a que Shakespeare as comparou. [...] Mas eu, depois de citar Shakespeare no que tocava à identidade das mulheres e do mar, citei-me a mim próprio, acrescentando que a maioria das senhoras que se banhavam o faziam por moda ou por tom.

O tema que já havia inspirado "Onda" em 1865 também repercute nesse outro conto, estabelecendo-se conexão direta da respectiva história com o *Otelo* por meio deste

remate:

O pobre diabo, feito de devaneio, indolência e afetação, era, em substância, tão desgraçado como Otelo, e teve um desfecho mais cruel. Otelo mata Desdêmona; o nosso namorado, em quem ninguém pressintira nunca a paixão encoberta, serviu de testemunha ao Queirós, quando este se casou com Joaninha, seis meses depois.

Na mesma época, a primeira crônica da seção "A + B" (12 de setembro de 1886) encerrava o diálogo travado entre os interlocutores representados por ambas as letras com o seguinte:

A – Como não crer, se é a verdade pura?
B – Bem: na luta pela vida tem de vencer o mais forte ou o mais hábil. Você é forte?
A – Sou um banana.
B – Pois seja hábil. "*Make money*"; é o conselho de Cássio. "Mete dinheiro no bolso."

Alguns dias após, na crônica de 4 de outubro, como um refrão travesso, a frase volta ainda à tona deste modo:

A – 1855. Vai longe!
B – Longe, muito longe. "Mete dinheiro no bolso", não te digo mais nada; é o que dizíamos há tempos. Não metas este paio que aqui está pendurado; suja-te as calças, e o meu amigo Dr. Matos, 1º delegado, autua-te brincando. "Mete dinheiro no bolso". Dinheiro grosso, muito grosso, mais grosso que o paio.
A – Mas a opinião pública?
B – O público – dizia um padre italiano – gosta de ser embaçado. Eu acrescento que é o seu destino. "Mete dinheiro no bolso".

Nessa altura a conversa toma outro rumo, até que o conselho de Iago, e não de Cássio como supunha o cronista, veio por fim a outro diálogo:

B – Mas então onde está a verdade?
A – "Mete dinheiro no bolso".

Nem mais nem menos que as palavras de Iago a Rodrigo: "*Put money in thy*

purse...", reduzidas a vernáculo.

Em 1888, noutra seção – "Bons dias!" – o cronista encerra os seus comentários humorísticos com um dito que torna ainda lembrada a recomendação astuta de Iago:

Como vêem, é apenas um *calembour*; e se não houvesse *calembour* no Evangelho e em Camões, era certo que eu quebrava a cara do autor; limitei-me a guardar o dinheiro no bolso. (10-11-1888).

Posteriormente, em suas crônicas d'A *Semana*, mais de uma vez a célebre frase ressurgiu, adaptada a ocorrências da semana. Foi, porém, o tema do ciúme e, correlatamente, o da inconstância feminina, que despertou em Machado de Assis mais vivo interesse pela tragédia, a julgar pelos respectivos reflexos em sua obra. Naquele mesmo romance *Ressurreição*, que nasceu, por assim dizer, sob o signo shakesperiano, já se insinua a figura de Iago, embora para ser rejeitado o seu método por inconveniente. É naquela altura em que o romancista mostra Luís Batista preocupado em conduzir o rival à capitulação pelo ciúme: "Não adotou o método de Iago, que lhe parecia arriscado e pueril; em vez de insinuar-lhe a suspeita pelo ouvido, meteu-lha pelos olhos."

No romance *Helena*, narra uma personagem, Salvador:

Poucos dias antes, a bordo, um engenheiro inglês que vinha do Rio Grande para esta Corte, emprestara-me um volume truncado de Shakespeare. Pouco me restava do pouco inglês que aprendi; fui soletrando como pude, e uma frase que ali achei fez-me estremecer, na ocasião, como uma profecia; recordei-a depois, quando Ângela me escreveu: "Ela enganou seu pai – diz Brabantio a Otelo –, há de enganar-te a ti também". Era justo; pelo menos, era explicável.

É, assim, pelo influxo de *Otelo*, que um amante do mundo romanescos de Machado de Assis se debate entre as garras do ciúme, o "monstro de olhos verdes", conforme a sedutora imagem atribuída a Iago.

Apesar de todo o seu ceticismo, Brás Cubas não deixou de ser assaltado uma ou outra vez pelo "monstro de olhos verdes" e quando no capítulo 57 se diz: "Eis aí o drama, eis a ponta da orelha trágica de Shakespeare", logo se está a ver que *Otelo* surgiu. Nessa altura, porém, o monstro subjuga o marido de Virgília, mas o punhal da desafronta não

chega a ser desembainhado...

Embora mais propenso à tragédia metafísica de Hamlet do que à de Otelo, há uma exclamação de Brás Cubas que exprime seu entusiasmo por essa criação shakespeariana: "Abençoado uso que nos deu *Otelo* e os paquetes transatlânticos!". Não ficou nisto: numa crônica de *A Semana*, de 28 de julho de 1895, deu Machado de Assis outro testemunho de sua admiração pela tragédia do mouro de Veneza, juntando, na mesma referência a dois acontecimentos importantes do ano, o *Otelo* e a Revolução Francesa: "A Revolução Francesa e *Otelo* estão feitos; nada impede que esta ou aquela cena seja tirada para outras peças, e assim se cometem, literariamente falando, os plágios".

Na primeira edição das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o narrador fala "das castas estrelas de Otelo – *you chaste stars*." Essa frase, suprimida, reaparece ligeiramente alterada no capítulo 40 de *Quincas Borba*: "Castas estrelas! É assim que lhes chama Otelo, o terrível, e Tristram Shandy, o jovial."

No correr de *Quincas Borba* mostrou-se Carlos Maria na confortável situação de um espectador "que se regala das paixões de Otelo e sai do teatro com as mãos limpas da morte de Desdêmona". E Sofia, quando tenta propor Rubião à prima, o nome lhe fica preso na garganta. Comenta o observador da cena:

Ciúmes? Seria singular que esta mulher, que não tinha amor àquele homem, não quisesse dá-lo de noivo à prima, mas a natureza é capaz de tudo, amigo e senhor. Inventou o ciúme de Otelo e o do cavaleiro Desgrieux, podia inventar este outro de uma pessoa que não quer ceder o que não quer possuir.

Quanto a Rubião, a primeira contrariedade realmente perturbadora que sofreu, na sua desvairada paixão pela mulher de Cristiano Palha, foi quando encontrou, por obra do acaso, uma carta fechada de Sofia com o endereço de Carlos Maria, em quem via um perigoso rival. "– 'Infernal carta!' – rosnou surdamente, repetindo uma frase ouvida no teatro, semanas antes; frase esquecida, que vinha agora exprimir a analogia moral do espetáculo e do espectador". A carta era um sucedâneo do lenço que perdeu Desdêmona, na adaptação de Ducis, mas o personagem aludia certamente à ópera lírica, a respeito de

cujas representações há constantes referências na obra do escritor.

No mesmo romance, *Otelo* é ainda lembrado na ocasião em que Sofia cai do cavalo:

Sofia caiu com graça. Estava singularmente esbelta, vestida de amazona, corpinho tentador de justeza. Otelo exclamaria, se a visse: "Ó! Minha bela guerreira!" Rubião limitara-se a isto, ao começar o passeio: "A senhora é um anjo!"

Quando se comparam os ciúmes de Brás Cubas ou Rubião com os de Bentinho, não é difícil verificar por que razão os ecos da tragédia de Otelo ressoam de maneira mais patética no *Dom Casmurro*, onde a ação do "monstro de olhos verdes" constitui o tema principal.

Nesse romance, a sugestão do drama traduz-se declaradamente em três capítulos: "Uma ponta de Iago" (62), "Uma reforma dramática" (72) e "Otelo" (135). No primeiro enunciado quem vestia a pele de Iago era José Dias, quando, a uma pergunta de Bentinho, no seminário deu a entender que Capitu andava como sempre alegre e que não custaria a pegar algum peralta da vizinhança, que casasse com ela. Estas últimas palavras incutiram no coração do seminarista a pulso "um sentimento cruel e desconhecido, o puro ciúme" A semente maldita, lançada daquele jeito, só precisava de um pretexto, por mais ligeiro que fosse, para germinar no espírito do frágil namorado. Quando Escobar entra em cena e Capitu o espreita, por dentro da veneziana, conservando-se oculta, a uma indagação dela, logo depois, talvez já com a pulga na orelha, Bentinho reflexiona:

Nem eu, nem tu, nem ela, nem qualquer outra pessoa desta história poderia responder mais, tão certo é o que o destino, como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem o desfecho. Eles chegam a seu tempo, até que o pano cai, apagam-se as luzes, e os espectadores vão dormir. Nesse gênero há porventura alguma coisa que reformar, e eu proporia, como ensaio, que as peças comessem pelo fim. Otelo mataria a si e a Desdêmona no primeiro ato, os três seguintes seriam dados à ação lenta e decrescente do ciúme, e o último ficaria só com as cenas iniciais da ameaça dos turcos, as explicações de Otelo e Desdêmona, e o bom conselho do fino Iago: "Mete dinheiro na bolsa". Desta maneira, o espectador, por um lado, acharia no teatro a charada habitual que os periódicos lhe dão, porque os últimos atos explicariam o desfecho do primeiro, espécie de conceito e, por outro lado, ia para a

cama com uma boa impressão de ternura e de amor:

Ela amou o que me afligira,
Eu amei a piedade dela.

O capítulo "Otelo" desvenda o estado de espírito de Bentinho, quando este, após assistir a um espetáculo da tragédia, já andava tentando articular, entre si mesmo, o plano de vingança.

O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer. Ouvi as súplicas de Desdêmona, as suas palavras amorosas e puras, e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público. E era inocente, vinha eu dizendo rua abaixo; que faria o público, se ela deveras fosse culpada, tão culpada como Capitu? E que morte lhe daria o mouro? Um travesseiro não bastaria; era preciso sangue e fogo, um fogo intenso e vasto, que a consumisse de todo, e a reduzisse a pó, e o pó seria lançado ao vento, como eterna extinção...

Apesar dessas reflexões, Bentinho não se conduziu como o general mouro, exterminando de maneira ainda mais cruel a sua Desdêmona. Não se matou tampouco. Era um personagem de Machado... E, de toda a história de seu drama íntimo, só ficaria, como uma nota mais violenta, o impulso momentâneo que a solução terrível de Otelo despertou nele, mas sem qualquer consequência trágica.

Pode-se resumir o efeito criador de *Macbeth* sobre o espírito de Machado de Assis em três ou quatro passagens da tragédia: a cena das feiticeiras, a do banquete, a da sombra de Banquo e a do delírio de Lady Macbeth.

A primeira foi utilizada mais de uma vez, a começar pelo poema "*La Marchese de Miramar*", incluído no livro das *Falenas*, publicado em 1870, através destes versos:

Então surge dos tronos
A profética voz que anunciava
Ao teu crédulo esposo:
"Tu serás rei, Macbeth!" Ao longe, ao longe
No fundo do oceano, envolto em névoas,
Salpicado de sangue, ergue-se um trono.

No conto "Aurora sem dia", a alusão a *Macbeth*, no correr do diálogo, tem o caráter de advertência: "– Vejo que é modesto, e não duvido que alguma voz interior o

esteja convidando a queimar as suas asas de poeta. Mas, cuidado! Há de ter lido *Macbeth*... Cuidado com a voz das feiticeiras, meu amigo". Isso é dito àquele Luís Tinoco que fazia "as despesas de sua erudição" às custas de alheias produções...

Por todo um capítulo de *Dom Casmurro*, significativamente denominado "Tu serás feliz, Bentinho!", tece o romancista uma alegoria do destino de Bentinho, baseado na expressão profética das feiticeiras da charneca escocesa e, em *Esau e Jacó*, as palavras que repercutem às oíças de Batista, em certa altura, têm sentido idêntico:

A imaginação de Batista era menos longa que a de Natividade. [...] Ao som da música, à vista das galas, ouvia umas feiticeiras cariocas, que se pareciam com as escocesas; pelo menos, as palavras eram análogas às que saudaram Macbeth: "–Salve, Batista, ex-presidente de província!", "Salve, Batista, próximo presidente de província!", "Salve Batista, tu serás ministro um dia!" A linguagem dessas profecias era liberal, sem sombra de solecismo. Verdade é que ele se arrependia de as escutar, e forcejava por traduzi-las no velho idioma conservador, mas já lhe iam faltando dicionários. A primeira palavra ainda trazia o sotaque antigo: "Salve, Batista, ex-presidente de província!", mas a segunda e última eram ambas daquela outra língua liberal, que sempre lhe pareceu língua de preto. Enfim, a mulher, como Lady Macbeth, dizia nos olhos o que esta dizia pela boca, isto é, que já sentia em si aquelas futurasções.

O mesmo lhe repetiu na manhã seguinte, em casa. Batista, com um sorriso disfarçado, descrevia das feiticeiras, mas a memória guardava as palavras da ilha: "Salve, Batista, próximo presidente!" Ao que ele respondia com um suspiro: "Não, não, filhas do Diabo..."

A visão do banquete de Banquo incorporou-se de maneira imprevista e curiosa a uma cena do conto "Pobre Finoca!", que se passa no interior de uma loja de modas:

Todas as cadeiras estão ocupadas. "*The table is full*" como em *Macbeth*; e, como em *Macbeth*, há um fantasma, com a diferença que este não está sentado à mesa, entra pela porta; é o idiota, perseguidor de Finoca, o suposto fiscal de teatro, um rapaz que não é bonito nem elegante, mas simpático e veste com asseio.

Intitula-se "A sombra de Banquo" o capítulo 7 do conto "Quem não quer ser lobo". E o flagrante de Lady Macbeth, sonâmbula, a delirar com a visão torturante de sua mão manchada de sangue provocou várias alusões que o transpõem para o conto "Uma senhora" o capítulo 6 de *Iaiá Garcia* e o capítulo 129 das *Memórias póstumas de Brás*

Cubas. Neste último, diz Brás Cubas:

Se possuísse os aparelhos próprios, incluía neste livro uma página de química, porque havia de decompor o remorso até os mais simples elementos, com o fim de saber, de um modo positivo e concludente, por que razão Aquiles passeia à roda de Tróia o cadáver do adversário, e Lady Macbeth passeia à volta da sala a sua mancha de sangue.

Sabendo-se que o tema da decomposição – a decomposição sob diversos aspectos – constituiu a preocupação dominante do autor, ao escrever as *Memórias póstumas*, não deixa de ser significativo que o delírio de Lady Macbeth esteja desse modo ali salientado.

Apenas com uma ou outra referência acidental, Machado de Assis mostra-se surpreendentemente algo poupado quanto à peça *Romeu e Julieta*. Todavia, o efeito dela sobre a imaginação sonhadora de uma jovem sentimental forneceu-lhe o tema do conto "Curta história", já citado, e o conto "Lágrimas de Xerxes" é todo ele um diálogo imaginário que Julieta e Romeu travam com Frei Lourenço antes do casamento.

A pergunta: "*What's in a name?*", com a qual Julieta manifesta a sua estranheza, percebendo que o nome da família de Romeu seria um obstáculo inarredável à aliança matrimonial deles dois, tornou-se uma das frases mais populares do teatro shakespeariano, no século passado. Empregou-a Machado de Assis mais de uma vez, e de maneira realmente impressionante pela fixação de uma idéia romanesca, abrindo, em 1884, o conto "Evolução":

Chamo-me Inácio; ele, Demétrio. Não digo o resto dos nossos nomes por um sentimento de compostura, que toda a gente discreta apreciará. Inácio basta. Contentem-se com Benedito. Não é muito, mas é alguma coisa, e está com a filosofia de Julieta: "Que valem nomes?" perguntava ela ao namorado. "A rosa, como quer que se lhe chame, terá sempre o mesmo cheiro." Vamos ao cheiro do Benedito. E desde logo assentemos que ele era o menos Romeu deste mundo.

No conto "Trio em lá menor" (1886), a moça Maria Regina vive um singular momento de perturbação amorosa que leva o narrador a equipará-la à rainha das fadas, na comédia *Sonho de uma noite de verão*, quando Titânia escuta o canto do namorado sem

ter ainda percebido que o rapaz fora transformado em burro...

Com a invocação de Ariel e Caliban é que a peça *A tempestade* ecoa mais vezes na obra de Machado de Assis.

Assim, quando o romancista deseja exhibir Rubião sob o domínio de um delírio megalomaniaco e que é já prenúncio de irremediável loucura, recorre à atmosfera mágica da ilha de Próspero:

Esses sonhos iam e vinham. Que misterioso Próspero transformava assim uma ilha banal em mascarada sublime? "Vai, Ariel, traze aqui os teus companheiros, para que eu mostre a este jovem casal alguns feitiços da minha feitiçaria". As palavras seriam as mesmas da comédia; a ilha é que era outra, a ilha e a mascarada. Aquela era a própria cabeça do nosso amigo; esta não se compunha de deusas nem de versos, mas de gente humana e prosa de sala. Mais rica era. Não esqueçamos que o Próspero de Shakespeare era um duque de Milão; e eis aí, talvez, por que os meteu na ilha do nosso amigo.

Posteriormente, numa crônica de *A Semana*,⁴ Machado de Assis intercala, em seu comentário sobre as eleições, uma notação lírica que arrebatava o assunto à sua inevitável trivialidade:

Certo, o seu reino não é como a ilha de Próspero; não tens a força de criar tempestades, por mais que te arguam delas. Serás o mar, quando muito; o vento é outro. Mais depressa seria eu o Próspero do poeta; não qual este o, criou, acabando por tornar ao seu ducado de Milão e mandando embora os ministros das suas mágicas. Eu ficaria na ilha, com os bailados e mascaradas. Quando muito, diria à velha política: "Vai, Caliban, tartaruga, venenoso escravo!" E a Ariel: "Tu ficas, meu querido espírito". E não sairia mais da ilha, nem por Milão, nem pelas milanesas. Comporia algumas peças novas; diria à bela Miranda que jogasse comigo o xadrez, um jogo delicioso, por Deus! Imagem da anarquia, onde a rainha come o peão, o peão come o bispo, o bispo come o cavalo, o cavalo come a rainha, e todos comem a todos. Graciosa anarquia, tudo isso sem rodas que andem, nem urnas que falem!

Foi, ainda, nessa antinomia de Ariel e Caliban, que Machado de Assis encontrou inspiração para uma das mais expressivas alegorias de sua obra poética, o poema "No

⁴ 25-2-1894.

Alto":

O poeta chegara ao alto da montanha
E quando ia a descer a vertente do oeste,
 Viu urna coisa estranha,
 Uma figura má.

Então, volvendo o olhar ao sutil, ao celeste,
Ao gracioso Ariel, que de baixo o acompanha,
 Num tom medroso e agreste
 Pergunta o que será.

Como se perde no ar um som festivo e doce,
 Ou bem se fosse
 Um pensamento vão,

Ariel se desfez sem lhe dar mais resposta.
 Para descer a encosta
 O outro estendeu-lhe a mão.

A idéia moral deste poema já estava aliás em outro do autor, "Limiar", datado de 1863, no qual a alegoria do destino humano é também constituída por duas figuras contrastantes:

Ambas, com um olhar se compreenderam.
Um penetrou no lar com passo ufano;
Outra tomou por um desvio. Eram
Ela a Esperança, *Ele* o Desengano.

A visão da antítese shakespeariana, fixada em 1880, quase vinte anos após essa outra, coincidiu com a crise do espírito que justificaria a criação de Brás Cubas como produto de um desengano cabal da vida.

Da comédia *As you like it* não extraiu Machado de Assis apenas a frase de Jacques que, tendo sido escolhida para servir de epígrafe das *Memórias póstumas*, foi posteriormente cancelada. Extraiu também o pensamento: "Que bom que é estar triste e não dizer coisa nenhuma!", fazendo a seguir este comentário:

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 tamarindeiro, 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.

Não há menção aí, como se vê, do título do livro, nem de qualquer outro pormenor, além do nome do poeta. Mas, trata-se de outra frase de Jacques, o Melancólico – um irmão mais velho de Hamlet – no início do quarto ato daquela comédia: "... 'tis good to be sad and say nothing". Quando Machado de Assis escreveu as *Memórias póstumas*, a leitura dessa peça havia de estar ainda bem fresca em sua memória. Há vestígios disto naquele livro, como o do começo do capítulo 11: "Cresci; e nisso é que a família não interveio; cresci naturalmente, como crescem as magnólias e os gatos". Essa declaração, é um eco sensível de uma outra de Orlando, no solilóquio de abertura da mesma comédia: "...but I, his brother, gain nothing under him but growth; for the which his animals on his dunghills are as much bound to him as I". "Porém, eu, seu irmão, tudo o que ganho sob a sua tutela é estatura, benefício pelo qual os animais que vivem em suas esterqueiras lhe são tão devedores quanto eu".

Alguns anos depois da publicação das *Memórias póstumas de Brás Cubas*, teve o romancista o raro ensejo de assistir a um desempenho daquela comédia, no original, ao que parece por um grupo de amadores, precedido de um drama extenuante, cujo título não mencionou em seus comentários. A propósito desse espetáculo, na seção "Bons Dias!", em folhetim de 16 de setembro de 1888, entre outras minudências, diz o cronista: "Não bastando o drama, deram-nos ainda uma comédia de Shakespeare, *As you like it* – ou, como diríamos em português, *Como aprouver a Vossa Excelência*. Posto que inteiramente desconhecida do público, pareceu agradar bastante". E, com a ironia do ofício: "Dois outros espectadores aplaudiram por engano umas cenas, em vez de outras; mas a culpa foi dos amadores, que não pronunciaram bem o inglês". Adianta ainda "Boas Noites", pseudônimo sob que se resguardava o escritor, que sugeriu então a idéia de se dar outra comédia de Shakespeare: *Muito barulho por nada*, mas que tal lembrança não encontrou adeptos, morrendo dias depois.

Recorde-se que um dos seus múltiplos pseudônimos – Malvólio – com o qual assinava as crônicas versificadas de *Gazeta de Holanda*, entre 1886 e 1888, é o pagem de Olívia, na comédia *Twelfth Night, or what you will*. Esta última frase devia ser

particularmente grata a um escritor que gostava de embaçar às vezes os leitores, nem só tomando os mais desconcertastes disfarces, através de incontáveis pseudônimos, mas também por suas, digressões à mercê de excêntricas fantasias.

No exercício da crítica literária, o escritor brasileiro recorreu a Shakespeare mais de uma vez para reafirmar pontos de vista que viriam depois compor todo um ideário de filosofia estética. Quando quis definir o instinto de nacionalidade que devia dar impulso e seiva à criação artística, produziu o argumento decisivo por este modo: "[...] e perguntarei mais se o *Hamlet*, o *Otelo*, o *Júlio César*, a *Julieta e Romeu* têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês".

Em 1878, impugnando os excessos de *O primo Basílio*, foi ainda em Shakespeare que viu o melhor exemplo a indicar contra a grosseira onda do realismo sensual desencadeada pela teoria de Zola:

Em relação a Shakespeare, que importam algumas frases obscenas, em uma ou outra página, se a explicação de muitas delas está no tempo, e se a respeito de todas nada há de sistemático? Eliminais-as ou modificais-as, nada tirareis ao criador das mais castas figuras do teatro, ao pai de Imogene, de Miranda, de Viola, de Ofélia, eternas figuras, sobre as quais não se repousam eternamente os olhos dos homens. Demais, seria mal cabido invocar o padrão do romantismo para defender os excessos do realismo.

Está visto que Machado de Assis bebeu muito do manancial de Shakespeare, em cujo culto nenhum outro escritor o excederia no Brasil de seu tempo.

Não sendo um homem de entusiasmo fácil, deixou, entretanto, numa crônica d'*A Semana*, de 26 de abril de 1896, a evidência de uma admiração pelo dramaturgo inglês em termos verdadeiramente calorosos:

"Terminaram as festas de Shakespeare..." O telegrama acrescenta que "o delegado norte-americano teve grande manifestação de simpatia". A doutrina de Monroe, que é boa, como lei americana, é coisa nenhuma contra esse abraço das almas inglesas sobre a memória do seu extraordinário e universal representante. Um dia, quando já não houver império britânico nem república norte-americana, haverá Shakespeare; quando se não falar inglês, falar-se-á Shakespeare. Que

valerão então todas as atuais discórdias? O mesmo que as dos gregos, que deixaram Homero e os trágicos.

Dizem comentadores de Shakespeare que uma de suas peças, a *Tempest*, é um símbolo da própria vida do poeta e a sua despedida. Querem achar naquelas últimas palavras de Próspero, quando volta para Milão, "onde de cada três pensamentos um será para a sua sepultura", uma alusão à retirada que ele fez do palco, logo depois. Realmente, morreu daí a pouco, para nunca mais morrer. Que valem todas as expedições de Dongola e do Transvaal contra os combates de Ricardo III? Que vale a caixa egípcia ao pé dos três mil ducados de Shylock? O próprio Egito, ainda que os ingleses cheguem a possuí-lo, que pode valer ao pé do Egito da adorável Cleópatra? Terminaram as festas da alma humana.

Eugênio Gomes

Eugênio Gomes (1897-1972), escritor e crítico literário brasileiro, destacou-se por uma cultura literária enciclopédica. Em literatura brasileira, dedicou-se especialmente às obras de Castro Alves e Machado de Assis. Pioneiro dos estudos comparatistas no Brasil, deixou vários livros de crítica literária. Em 1950, recebeu o Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras. Foi diretor da Biblioteca Nacional e do Centro de Pesquisas da Casa de Rui Barbosa.