

## *Shakespeare nas trincheiras de Brás Cubas*

Regina Zilberman  
PUCRS

---

Recentemente publicada, a coletânea de ensaios sobre a biblioteca de Machado de Assis confirma a presença da obra de William Shakespeare no universo intelectual do romancista fluminense dos oitocentos. O livro, *A biblioteca de Machado de Assis*, organizado por José Luís Jobim,<sup>1</sup> reedita, agora em tradução, o ensaio de Jean-Michel Massa, que, no início dos anos 60 do século XX, listara, em rol minucioso, o acervo de livros, legado, entre outras propriedades deixadas pelo escritor, a uma sobrinha de sua esposa Carolina, a menina Laura Braga da Costa.

O acervo encontrado pelo pesquisador francês achava-se desfalcado já à época em que esse produziu seu trabalho, publicado na *Revista do Livro*, em 1961.<sup>2</sup> Doado à Academia Brasileira de Letras, perderam-se mais algumas peças, razão por que José Luís Jobim resolveu sanar pelo menos duas lacunas relativas à fortuna crítica de Machado de Assis: relançou, abrindo a coletânea, o ensaio de Jean-Michel Massa; e estimulou a recatologação, do material que responde, hoje, pela biblioteca do escritor. Constaram-se novas ausências, pois obras relacionadas por Massa aparentemente desapareceram; em compensação, a diligente Glória Vianna, responsável pelo rol atual, localizou volumes considerados perdidos.<sup>3</sup>

O próprio Jean-Michel Massa não ficou alheio à recente edição de seu ensaio, hoje quarentão: elaborou novo estudo, em que relembra as circunstâncias em que o primeiro foi redigido; e reforça uma de suas teses – a de que Machado de Assis dominava o francês, mas não tinha tanta familiaridade com o inglês, menos ainda com o alemão e o grego, línguas que, para alguns biógrafos, na acepção de Massa, menos atentos, o romancista estaria estudando na velhice. Assim, as traduções de sua autoria, como a de *Oliver Twist*, de Charles Dickens, ou do

poema de Edgar Allan Poe, "O corvo", partiriam da versão francesa dos textos, essa sendo, no caso dos versos do escritor norte-americano, a de Charles Baudelaire.

A observação colide com algumas convicções relativas à ficção de Machado de Assis, pois Laurence Sterne teria sido um dos inspiradores da redação fragmentada e descontínua de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, romance de proposta revolucionária, considerando o panorama literário da época e do próprio autor. Por sua vez, Eugênio Gomes rastreou, de modo minucioso, as influências inglesas verificáveis na obra machadiana.<sup>4</sup> Além disso, personagens e temas encontráveis no teatro de Shakespeare parecem migrar para obras notáveis, como *Dom Casmurro*, interpretado pela norte-americana Helen Caldwell como "*the Brazilian Othello*".<sup>5</sup>

Machado, contudo, pode ter lido Shakespeare principalmente em francês, porque, em sua biblioteca, registra-se a versão, nessa língua, da obra completa do dramaturgo britânico. Consta igualmente a edição inglesa, em treze volumes, de suas peças, sugerindo que, pelo menos para consulta, Machado recorreria ao original. De todo modo, a tragédia shakespeariana constitui denso pano de fundo na construção de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, do que nos ocuparemos a seguir.

### Shakespeare citado

A primeira edição de *Memórias póstumas de Brás Cubas* data de 1880, tendo sido publicada na *Revista Brasileira*, que, desde 1879, vinha sendo dirigida por Nicolau Midosi. Esse periódico aparecera nos anos 50 do século XIX, tendo passado por duas fases distintas: Francisco de Paula Meneses fundou-o em 1855, mas não conseguiu mantê-lo; entre 1857 e 1860, comandou-o Cândido Batista de Oliveira. Nicolau Midosi retoma o projeto de oferecer uma revista de cunho cultural e literário, reunindo contribuições não apenas de Machado de Assis, mas também de Sílvio Romero, Visconde de Taunay, Macedo Soares e Franklin Távora, entre outros. Essa fase durou até 1881, tendo sido sucedida pelo período em que José Veríssimo esteve à frente do periódico, entre 1895 e 1899.

Na *Revista Brasileira*, o romance apareceu sob a forma de folhetim, editado a cada quinze dias, de março de 1880 ao final deste ano. Logo a seguir, no começo de 1881, Machado publicou-o pela Tipografia Nacional, introduzindo algumas modificações, mudanças que aumentaram quando, em 1896, promoveu o lançamento da terceira edição, pela Garnier. A referência a Shakespeare aparece nessas versões diferentes, porém, nem sempre da mesma maneira, fazendo com que se examinem não apenas as citações que ficaram, mas também as que foram suprimidas, antes de analisar o que representam para a constituição da obra.

### Entre o suprimido e o conservado

Quando, em 1880, lançou os primeiros capítulos de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado abriu o romance pela indicação do título e por uma epígrafe, extraída da comédia *As you like it*, citada no original e em tradução:

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*, act.III, sc.II<sup>6</sup>

Seguia-se à epígrafe o título do primeiro capítulo, "Óbito do autor".

Na segunda edição do romance, essa epígrafe desaparece inteiramente, tomando seu lugar a dedicatória "*ao verme que primeiro roeu as frias carnes*" de Brás Cubas e uma apresentação, dirigida "Ao leitor", assinada pelo redator das memórias póstumas. Na terceira edição, Machado de Assis introduz um prólogo, que ele mesmo assina.<sup>7</sup>

A epígrafe, reproduzida acima, foi retirada da segunda cena do terceiro ato de *As you like it*, de Shakespeare, e provém de fala de uma das personagens, Orlando. Na trama da peça, Orlando ocupa posição principal, ao lado de Rosalinda, com quem compõe o par romântico. Ambos foram prejudicados por parentes próximos: Orlando é atormentado por Oliver, seu irmão, que, contrariando a vontade do pai de ambos, não lhe deu a necessária educação e deseja provocar sua morte; Rosalinda, da sua parte, é perseguida pelo tio, após este ter expatriado o pai da moça e tomado conta do governo. Os dois jovens refugiam-se na floresta de Arden, onde já se encontra o Duque, pai de Rosalinda; esta, por sua vez, disfarça-se de homem, para melhor se proteger. Antes, provocara o amor de Orlando, que fica perturbado com a situação, até, ao final, a situação se esclarecer, o poder legítimo se reconstituir, e a comédia acabar de modo satisfatório para todos, com a reconciliação dos desafetos.

Nesse contexto, dá-se o episódio em que Orlando conversa com Jaques, conhecido por sua melancolia e membro da comitiva do pai de Rosalinda. Reconhecendo a tristeza do rapaz, que espalhou versos pela floresta em que confessa amor por Rosalinda, Jaques deseja compartilhar com Orlando sua visão pessimista de mundo. Este replica com a afirmação escolhida por Machado para epígrafe de *Memórias póstumas*: "*não quero criticar a ninguém no mundo, apenas a mim mesmo, em que descubro muitas faltas*",<sup>8</sup> com o objetivo de desculpar-se pelos maus versos que o amor o fez cometer. O interlocutor responde que o maior erro do rapaz é estar apaixonado; ele replica: "*este é um defeito que não trocaria pela melhor de suas virtudes*". O diálogo prossegue em tom de disputa, e os dois se separam, pois Orlando não se arrepende de seu amor, enquanto que o outro considera um equívoco tal atitude.

A conversão da observação de Orlando, a propósito de sua arte, em epígrafe de um romance inteiro suscita duas possíveis explicações: ele poderia estar pensando em absolver alguém, se não integralmente, ao menos em parte. A desculpa contida no curto excerto pode dizer respeito a Brás Cubas, protagonista e narrador, cuja trajetória revela um sujeito ora egoísta e estróina, irresponsável e caprichoso, graças à riqueza e à educação recebida, ora melancólico e abatido pelos fracassos que, apesar de nascido em berço de ouro, a vida lhe impôs. Brás Cubas pode ser o indivíduo que não deseja acusar o mundo por suas faltas, atribuindo-as apenas à sua personalidade. É nesse sentido que Eugênio Gomes, no estudo sobre as alterações procedidas por Machado, na passagem da primeira para a segunda edição de *Memórias póstumas*, interpreta a epígrafe originalmente adotada pelo escritor, ao abrir o romance, dizendo respeito, pois, à personalidade da personagem principal.<sup>9</sup>

A autopiedade, contudo, pode dizer respeito ao próprio escritor, que, introduzindo uma prosa menos convencional – comparada tanto à sua trajetória literária anterior, quanto ao então encontrável na ficção brasileira – pedia, antecipadamente, perdão aos leitores, sugerindo que os eventuais defeitos do texto a seguir dever-se-iam tão-somente às suas imperfeições. Fosse esse ou aquele o teor da epígrafe, é de se cogitar que ela acabou se mostrando imprópria, porque a troca do trecho extraído da comédia de Shakespeare pela famosa dedicatória que abre *Memórias póstumas de Brás Cubas* é, provavelmente, o aspecto mais notável na passagem da primeira para as edições seguintes da obra.

Afinal, se a epígrafe estava marcada pela humildade e reconhecimento formal de insignificância perante o mundo, essa pequena afinidade apresentava com o posicionamento rebelde da narrativa diante da literatura sua contemporânea, menos ainda com o caráter indisciplinado, o temperamento imoderado e o culto à ociosidade que marcam a figura do protagonista do romance. A dedicatória, agressiva e macabra, marcada pelo humor negro que

acompanha a caminhada existencial do herói, apresenta coerência com o que vem depois, acabando por consagrar-se com o passar do tempo.

Não apenas a epígrafe provém da comédia de Shakespeare, mas também curta citação de uma fala de Jaques, personagem que na cena já mencionada dialoga com Orlando e que, desde episódio anterior, fora apresentado como melancólico. Na segunda citação, conservada nas edições subsequentes do romance, não se menciona, contudo, a procedência textual, e sim a origem autoral do segmento.

A citação ocorre no trecho em que Brás Cubas rememora os efeitos sofridos com a morte da mãe. Recolhido na chácara da Tijuca, ele elege a solidão para purgar a perda, sentindo-se melancólico e à beira da hipocondria.

Escreve o memorialista, recordando o luto do jovem Brás Cubas:

Renunciei tudo; tinha o espírito attonito. Creio que por então é que começou a desabotoar em mim a hipocondria, essa flor amarela, solitária e morbida, de um cheiro inebriante e subtil. – “Que bom que é estar triste e não dizer cousa nenhuma!” – Quando esta palavra de Shakespeare me chamou a atenção, confesso que senti em mim uma echo, um echo 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 jururú, como dizemos das galinhas tristes. Apertava ao peito a minha dor taciturna, com uma sensação única, uma cousa a que poderia chamar volupia do aborrecimento. Volupia do aborrecimento: decora esta expressão, leitor; guarda-a, examina-a, e se não chegares a entendel-a, podes concluir que ignoras uma das sensações mais subteis desse mundo e daquele tempo.

Fugênio Gomes identifica a citação como provindo de Jaques, com quem, na cena I, do ato IV, de *As you like it*, dialoga Rosalinda, que observa ser ele considerado por todos um “*companheiro melancólico*”. Ele aceita a designação: “*É o que sou; prefiro isso a ser de bom humor.*” Contestado pela moça, que não aceita, numa pessoa, a propensão à melancolia, replica, valendo-se da frase depois incorporada por Brás Cubas: “*é bom estar triste e não dizer coisa nenhuma.*” Na seqüência, Jaques explicita qual melancolia é a sua, contrapondo-a a outros tipos, numa análise refinada do temperamento que, conforme Walter Benjamin, distinguíu o homem barroco:<sup>10</sup>

Não tenho a melancolia do letrado, que é emulação; nem a do músico, que é fantasia; nem a do cortesão, que é orgulho; nem a do soldado, que é ambição; nem a do legista, que é política; nem a da dama, que é amaneiramento; nem a do enamorado, que é tudo isso reunido; a minha é uma melancolia própria, composta de muitos simples, extraída de objetos múltiplos; e, é verdade, resultado da contemplação dos diversos espetáculos durante minhas viagens que, ruminados sem cessar por meu pensamento, envolvem-me numa tristeza sombria.

A descrição dada por Jaques de sua melancolia aplica-se à de Brás Cubas, provocada pela morte da mãe, mas, como a da personagem shakespeariana, desprovida de qualidades – a emulação do letrado, como a do Fausto, conforme Christopher Marlowe a apresenta na tragédia protagonizada por essa figura,<sup>11</sup> ou o orgulho do cortesão – ou finalidade – a ambição do soldado ou a política do legista. Brás Cubas não deixou de passar por essas situações,

enquanto bacharel formado em Coimbra e membro da elite carioca; mas a sua melancolia, a do viajante que vagou pela Europa e só foi trazido de volta ao Brasil por causa dos apelos do pai, quando a mãe do rapaz já estava desenganada, é a do homem sem propósito, fadado à hipocondria e à flagelação interior.

Eugênio Gomes considera Jaques, figura secundária, mas não sem importância, no interior da trama de *As you like it*, um pré-Hamlet, antecipando a personagem que vai encarnar o temperamento melancólico do Barroco, equivalente à alegoria relativa do tema, de autoria de Albrecht Dürer e inspiradora de Walter Benjamin.<sup>12</sup> O fato de Machado de Assis recorrer a ele, usando parte de sua fala, e a parte que menos se refere propriamente à melancolia, como se desse uma pista e deixasse ao leitor o preenchimento da lacuna intertextual, para compor a personagem hamletiana de Brás Cubas, comprova ter o romancista interpretado Jaques na direção apontada por Eugênio Gomes. Não por acaso o jovem Brás lembra a frase de *As you like it* durante o luto provocado pela morte da mãe, num contexto – cenário, clima, posição (com um livro na mão) – que parece mimetizar cenas extraídas da história trágica do Príncipe da Dinamarca.

Jaques não conversa com Rosalinda em situação pesarosa, e sim risível, em decorrência dos apartes da moça (e de sua aparência, mulher travestida que assume identidade falsamente masculina, pois adota o nome de Ganimedes, amante, conforme a lenda, de Zeus). Machado apropria-se da fala da figura cômica, transplanta-a para ambiente de luto e funde-a universo de Hamlet, moldura principal de sua interlocução com Shakespeare e da composição do protagonista do romance.

### Suprimido

O tratamento dado à comédia *As you like it* oscila entre o eliminado e o mantido, sendo que o segundo aparece de modo dissimulado, pois os traços da citação estão quase todos omitidos. Mas não foi apenas a fala de Orlando, colocada no lugar da epígrafe, que sofreu um corte drástico; também foi excluída referência à tragédia *Otelo*, mencionada no capítulo LIV da primeira edição, hoje capítulo LIII, cujo título são as reticências – “. . . .” – uma das tantas marcas do projeto gráfico inovador adotado pelo romancista nessa obra.

Ali é lembrado o primeiro beijo trocado entre o Brás Cubas solteiro e Virgília agora casada com Lobo Neves, depois de ter namorado o narrador e preterido-o, preferindo as promessas de enobrecimento, formuladas pelo rival. Referindo-se à reação de Virgília a esse beijo, revela defunto Brás:

Lembra-me, sim, que, em certa noite, abotoou-se a flor, ou o beijo, se assim lhe quizerem chamar, um beijo que ella me deu, tremula, – coitadinha, – tremula de medo, porque era ao portão da chacara, á vista das estrellas, – das castas estrellas de Othello, – *you chaste stars!* Uniu-nos esse beijo unico, – breve como a occasião, ardente como o amor, prologo de uma vida de delicias, de terrores, de remorsos, de prazeres que rematavam em dor, de afflicções que desabrochavam em alegria, – uma hypocrisia paciente e systematica, unico freio de uma paixão sem freio, – vida de agitações, de coleras, de desesperos e de ciumes, que uma hora pagava á farta e de sobra; mas outra hora vinha e engolia aquella, como tudo mais, para deixar á tona as agitações e o resto, e o resto do resto, que é o fastio e a saciedade: tal foi o livro daquelle prologo.

Esse trecho passou a ter a seguinte redação:

Lembra-me, sim, que, em certa noite, abotoou-se a flor, ou o beijo, se assim lhe quiserem chamar, um beijo que ela me deu, trêmula, – coitadinha, – trêmula de medo, porque era ao portão da chácara. Uniu-nos êsse beijo único, – breve como a ocasião, ardente como o amor, prólogo de uma vida de delícias, de terrores, de remorsos, de prazeres que rematavam em dor, de aflições que desabrochavam em alegria, – uma hipocrisia paciente e sistemática, único freio de uma paixão sem freio, – vida de agitações, de cóleras, de desesperos e de ciúmes, que uma hora pagava à farta e de sobra; mas outra hora vinha e engulia aquela, como tudo mais, para deixar à tona as agitações e o resto, e o resto do resto, que é o fastio e a saciedade: tal foi o livro daquele prólogo.<sup>13</sup>

O escritor retira a referência a *Otelo*, obra mencionada rapidamente em trecho posterior. Com isso, desaparece a oposição entre a castidade das estrelas e o pecado cometido pelo par apaixonado; talvez o escritor acabasse por julgar inapropriada a alusão àquela tragédia, já que, em *Memórias póstumas*, o adultério constitui o núcleo da narrativa, e não hipótese não comprovada, fruto de insinuações da mente pervertida e vingativa de uma das personagens, no caso Iago, como se passa no drama de Shakespeare. Em *Memórias póstumas*, a castidade fica por conta de personagens periféricas e, por razões específicas, frustradas, como Eugênia, a filha de D. Eusébia, ou Nhã-Loló, a Eulália, filha do Damasceno. Nada que lembre a inocência de Desdêmona, comparável às estrelas que Brás contempla à distância. Essa talvez seja a razão porque Machado cortou o trecho, na passagem para as edições posteriores do livro.

### Conservado

Pouco foi retirado, contudo, o escritor preferindo manter as referências a textos de Shakespeare, misturados com citações e alusões a vários outros autores da Antigüidade greco-romana (Ésquilo e Aristóteles, entre os gregos; Cícero, Suetônio, Sêneca, Tito, Virgílio, entre os latinos) ou dos séculos XVII e XVIII (Cervantes, Pascal, Corneille, Molière, Vieira, Voltaire, entre os mais freqüentes). Da obra do dramaturgo inglês, destacam-se as menções a duas tragédias – *Hamlet* e *Macbeth* – além da lembrança de *Otelo*, já mencionada e depois excluída.<sup>14</sup>

*Hamlet* aparece no primeiro capítulo, relativo ao "óbito do autor", logo após o relato do dia e da hora de sua morte, com referências à faixa etária e condição econômica do defunto. Que escreve, desde a primeira edição:

E foi assim que cheguei á clausula [sic] dos meus dias; foi assim que me encaminhei para o *undiscovered country* de Hamlet, sem as ancias nem as duvidas do moço príncipe, mas pausado e tropego, como quem se retira tarde do espectáculo.

A mesma tragédia é lembrada por ocasião de outra morte, a da mãe do narrador, logo após seu retorno da Europa, onde passara longos anos estudando em Coimbra e circulando pela Itália. Chamado pelo pai, porque a Senhora Cubas se encontrava doente e desenganada, Brás chega a tempo que acompanhar o passamento da mãe, interpretado à luz da frase mais característica do drama de Shakespeare:

Era a primeira vez que eu via morrer alguém. Conhecia a morte de outiva; quando muito, tinha-a visto já petrificada no rosto de algum cadáver, que acompanhei ao cemitério, ou trazia-lhe a idéia embrulhada nas amplificações de rhetorica dos professores de cousas antigas, – a morte aleivosa de Cesar, a austera de Socrates, a orgulhosa de Catão. Mas esse *duello do ser e do não ser*, a morte em acção, dolorida, contrahida, convulsa, sem aparelho politico ou philosophico, a morte de uma pessoa amada, essa foi a primeira vez que a pude encarar.

Mais adiante, de novo aparccem os dilemas de Hamlet, na tragédia que leva seu nome, ajudando Brás a entender suas próprias oscilações diante do convite de Lobo Neves, para acompanhá-lo, na condição de secretário, no novo posto que assumirá, o de Presidente de uma província no Norte. Amante de Virgília e ameaçado de separar-se da amada, que seguirá o marido, Brás expressa suas dúvidas, lembrando também as advertências originárias de seu cunhado, Cotrim, e as observações maliciosas dos conhecidos, como o Garcez:

Eu deixei-me estar com os olhos no lampião da esquina, – um antigo lampião de azeite, – triste, obscuro e recurvado, como um ponto de interrogação. Que me cumpria fazer? *Era o caso de Hamlet: ou dobrar-me á fortuna, ou lutar com ella e subjugal-a. Por outros termos: embarcar ou não embarcar. Esta era a questão.* O lampião não me dizia nada. As palavras do Cotrim resoavam-me aos ouvidos da memoria, de um modo bem diverso do das palavras do Garcez. Talvez o Cotrim tivesse razão: mas podia eu separar-me de Virgília? [Grifos nossos]

As referências retiradas da leitura de *Macbeth* não só têm o protagonista como matéria, dizendo respeito também a outra personagem, no caso, Marcela, cuja cupidez contrasta com a beleza física, fazendo com que o narrador cogite, imaginariamente, ser ela filha do casamento "*de uma bruxa de Shakespeare [sic] com um seraphim de Klopsstock*".<sup>15</sup> Mas servem também para distingui-lo de Lady Macbeth, quando, no capítulo CXXX, fala de sua falta de remorsos em relação a Lobo Neves, o marido traído. No trecho, a menção à esposa do protagonista da tragédia de Shakespeare soma-se à alusão a *Ilíada* de Homero, associação proposta pelo narrador para entender o sentimento que lhe falta:

Sem remorsos

Não tinha remorsos. Se possuísse os aparelhos proprios, incluía neste livro uma pagina de chimica, porque havia de decompor o remorso até os seus mais simples elementos, com o fim de saber de um modo positivo e concludente, por que razão Achilles passeia á roda de Troya o cadaver do adversario; e lady Macbeth passeia á volta da sala a sua mancha de sangue. Mas eu não tenho aparelhos chimicos, como não tinha remorsos; tinha vontade de ser ministro de Estado. Comtudo, se hei de acabar este capitulo, dirci que não quizera ser Achilles nem lady Macbeth; e que, a ser alguma cousa, antes Achilles, antes passear ovante o cadaver do que a mancha; ouvem-se no fim as supplicas de Priamo, e ganha-se uma bonita reputação militar e litteraria. Eu não ouvia as supplicas de Priamo, mas o discurso do Lobo Neves, e não tinha remorsos.<sup>16</sup>

Dada a recorrência, Brás Cubas parece preferir o gênero da tragédia, fato acentuado pela eliminação, nas versões corrigidas, da epígrafe original, extraída de uma comédia. Além disso, parece entender sua história desde o prisma do trágico, conforme sugere o comentário abaixo transcrito:

Eis ahi o drama, eis ahi a ponta da orelha tragica de Shakspeare [sic]. Esse retalhinho de papel, garatujado em partes, machucado das mãos, era um documento de analyse, que eu não farei neste capitulo, nem no outro, nem talvez em todo o resto do livro. Poderia eu tirar ao leitor o gosto de notar por si mesmo a frieza, a perspicacia e o animo dessas poucas linhas traçadas á pressa; e por traz dellas a tempestade de outro cerebro, a raiva dissimulada, o descspero que se constringe e medita, por que tem de resolver-se na lama, ou no sangue, ou nas lagrymas?

### Shakespeare assimilado

As referências à obra de Shakespeare privilegiam a tragédia, com particular predileção por duas delas, *Hamlet* e *Macbeth*. A supressão do trecho relativo a *Otelo*, aproveitado, mais tarde, na qualidade de pano de fundo de *Dom Casmurro*, sugere que o escritor, efetivamente, gostaria de que seu romance fosse entendido à luz dessas criações do dramaturgo inglês. Não que Machado se limite ao cotejo entre seu *Brás Cubas* e a obra de Shakespeare; como já foi seguidamente verificado, os paradigmas do livro remontam tanto à Antiguidade (citados, como as epopeias clássicas de Homero, aludidos, como a *Bíblia*, ou intertextualizados, como os *Diálogos*, de Luciano),<sup>17</sup> quanto à modernidade, haja vista o contraponto com *D. Quixote*, de Cervantes, ou com *Os Lusíadas*, de Camões, não esquecendo as aproximações, propostas na abertura do livro, com Sterne, Stendhal, Xavier de Maistre e Almeida Garrett.<sup>18</sup>

As alusões ao *Hamlet* não surpreendem, pois a admiração de Machado por essa obra mostra-se também em sua tradução do monólogo "To be or not to be", incluído no volume das *Ocidentais*, último segmento das *Poesias completas*. Mas o protagonista da tragédia apresenta-se igualmente na condição de um possível modelo para a compreensão do herói das *Memórias póstumas*. Dele, Brás Cubas parece importar dois componentes, que formam sua personalidade: a melancolia, nascida por ocasião da morte da mãe; a indecisão ou, no modo como se revela na constituição de Brás Cubas, a pusilanimidade. Com efeito, mais forte que a dificuldade em tomar uma deliberação, o que também se passa com o herói do romance, são sua fraqueza interior e falta de liderança.

Várias circunstâncias revelam esse pendor do temperamento de Brás Cubas, uma delas sendo as circunstâncias em que o narrador menciona "a ponta da orelha tragica de Shakspeare". Trata-se de um comentário motivado por um bilhete em que Virgília sugere cautela ao amante, porque Lobo Neves suspeita de ambos. O marido traído já tivera várias oportunidades para desconfiar da esposa e do melhor amigo, pois, a se julgar pelas observações ouvidas pelo narrador, pronunciadas pela irmã, o cunhado e amigos desses, o caso parecia ser de domínio público, na numericamente reduzida *high society* carioca da primeira metade do oitocentos (a ação, nesse ponto da narrativa, transcorre ao redor dos anos 40, do século XIX). No entanto, Lobo Neves chegara a convidar Cubas para acompanhar o casal, se assumisse o ambicionado cargo de Presidente de Província. No episódio anterior ao envio do bilhete a Brás Cubas, Lobo Neves quase flagra o par amoroso em casa de Dona Plácida, onde mantinham seus encontros furtivos e adúlteros.

A caseira percebe o marido de Virgília chegando, dá o alerta, a moça arruma-se na sala de visitas, e Brás oculta-se no quarto de dormir. Os dois escapam por pouco, Virgília sai com

o marido, e Brás é aconselhado por Dona Plácida a não reagir, mantendo-se escondido até a tempestade serenar. Nada mais próximo da comédia burlesca, processo agudizado pela preocupação de Virgília em recomendar cautela ao já precavido Brás Cubas, acentuando a fragilidade do caráter do herói do livro.

Esta fraqueza congênita revela-se em outros momentos, sendo exemplar, na juventude, sua atitude diante de Eugênia, a moça pobre que seduz e abandona na Tijuca, logo após superar o luto provocado pela perda da mãe. Mais velho, após o esgotamento de sua relação com Virgília, tem curta carreira política, marcada pela ausência de projetos, indefinição política e oportunismo. Recusado para o posto de Ministro de Estado, publica, estimulado por Quincas Borba, um jornal de oposição, que, no espaço de seis meses, fecha, sem obter qualquer repercussão digna de nota.

Brás Cubas retém de Hamlet a inaptidão para a vida pública, em decorrência, de um lado, da indolência. Como o príncipe da Dinamarca, Brás Cubas recebe educação superior em centros mais civilizados, Hamlet, em Wittenberg, o brasileiro, em Coimbra, sem, contudo, resultarem efeitos práticos dessa formação mais qualificada. Não que eles não sejam alvo de expectativas paternas, pois Bento Cubas, pai de Brás, espera do filho que ele alcance "*um lugar de deputado*", ponto de partida de brilhante carreira política, a se iniciar com o casamento do rapaz com Virgília, filha do Conselheiro Dutra e cunha suficiente para deslanchar a trajetória pública do jovem. Tudo isso se frustra, motivo suficiente para o velho Cubas morrer de desgosto, fruto, porém, da negligência, desinteresse e falta de talento do herdeiro.

De outro lado, a inaptidão parece provir da melancolia, herdada da mãe, conforme confessa no capítulo XI da primeira versão do romance, trecho depois eliminado.<sup>19</sup> Esta melancolia, como que por transferência, desabrocha quando Brás curte seu luto na propriedade da Tijuca, descrita como "*a hypochondria, essa flor amarella, solitaria e morbida, de um cheiro inebriante e subtil*", a mesma suscitada pela leitura de Shakespeare, em excerto antes reproduzido e que aproxima Brás da figura secundária de *As you like it*, o melancólico Jaques. Eis o teor da "*volúpia do aborrecimento*", que, ao mesmo tempo em que inebria, impede a ação prática.

*Hamlet*, porém, não constitui apenas tragédia sobre a dificuldade de agir, que se manifesta porque o herói vê-se obrigado a vingar o pai, sem se considerar capacitado a tanto. Nela, discute-se igualmente o exercício do poder, tema que compartilha com a obra *Macbeth*, embora examinado sob outro ângulo: em *Hamlet*, o herói tem direito ao poder, mas não consegue alcançá-lo, ainda quando vinga, um tanto desordenadamente, o pai assassinado. Em *Macbeth*, o protagonista atropela o poder, adonando-se de um lugar por meio da força e de modo ilegítimo, ainda que, *a posteriori*, seu ato permita a reorganização das dinastias e o estabelecimento final da justiça.

O poder, em *Memórias póstumas*, é tratado de modo sutil: Bento Cubas, pai do protagonista, cultiva amizades bem situadas no governo, a ponto de, diante do jovem enlutado e saudosos da mãe morta, referir-se ao enterro, porque recebera uma "*carta de pezames que um dos Regentes lhe mandara*". Brás relata o episódio:

Nenhum de nós alludiu ao triste motivo da minha reclusão. Uma só vez fallámos nisso, de passagem, quando meu pae fez recahir a conversa na Regencia; foi então que alludiu á carta de pezames que um dos Regentes lhe mandara. Trazia a carta comsigo, já bastante amarrotada, talvez por havel-a lido a muitas outras pessoas. Creio haver dito que era de um dos Regentes. Leu-m'a duas vezes.

– Já lhe fui agradecer este signal de consideração, concluiu meu pae, e acho que deves ir tambem...

- Eu?
- Tu; é um homem notável, faz hoje as vezes de Imperador.

Porém, nem ele, nem o filho, nem mesmo seu *alter ego* mais ambicioso, Lobo Neves, alcançam sequer a periferia do poder. Brás perde Virgília para Lobo Neves, que, no máximo, chega a ser, por breve tempo, Presidente de uma Província distante da Corte, no Rio de Janeiro. Quando volta, Lobo Neves retoma a carreira política, mas seu palco é a Câmara de Deputados, espaço compartilhado, por pouco tempo, com Brás, que alcança um mandato, mas não consegue repetir o feito. Assim, o poder constitui ideal distante, praticamente abstrato, porque ninguém, na obra, o corporifica. Passa-se, ao longo do romance, pelos períodos históricos correspondentes ao Vice-Reinado, à Independência, à Regência e ao Segundo Reinado, mas nenhuma das figuras públicas comparece a qualquer evento narrado, como se as personagens fossem por elas ignoradas, dada seu pouco peso político.

Assim, Brás mostra-se um Hamlet para quem o poder perdeu o sentido, por distante e incorpóreo. Não precisa vingar-se, para compensar sua perda, porque não dispõe de recursos para chegar a ele, frustrando a trajetória antes de iniciá-la.

Em *Hamlet*, tal fracasso deve-se não apenas à melancolia ou a inabilidade política, mas também à fixação materna. Exemplo do complexo de Édipo, na descrição de Freud,<sup>20</sup> e, na aceção de Harold Bloom,<sup>21</sup> modelo eventualmente mais adequado daquilo que o psicanalista vienense tinha em mente, Hamlet não se conforma de ver seu lugar – ou o lugar de um Hamlet – ocupado por um usurpador, seu tio Cláudio. A estruturação do núcleo familiar colabora para a comprovação da tese freudiana: Hamlet pai precisa ser vingado por Hamlet filho, porque seu irmão Cláudio o matou, com o fito de tomar o poder da Dinamarca e seu lugar no leito de Gertrudes, esposa do primeiro e mãe do segundo. O tio substitui o pai indesejado, passando por criminoso, quando o verdadeiro substituto deveria ser o filho, alijado de ambos os espaços – o trono e o tálamo.

Sob esta perspectiva, Brás começa por subverter o paradigma representado pelo comportamento edípico de Hamlet: sua mãe é figura apagada, mas é sua morte que motiva o retorno do herói à casa; o pai – sob esse ângulo, tal como o fantasma do velho Hamlet – chama o filho à ordem, mas também é quem lhe impõe a noiva, Virgília, a anti-Ofélia. Talvez porque a ordenação do mito apresente-se invertida na representação que lhe confere Machado de Assis, não existem tarefas a serem desempenhadas, e Brás torna-se um sujeito destinado à vacuidade, de que as palavras finais do romance são sintoma:

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 semi-demência do Quincas Borba, nem a penúria de Eugénia. Somadas umas cousas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve mingua nem sobra, e consequentemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mysterio, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: – Não tive filhos, não transmiti a nenhuma creatura o legado da nossa miséria.

### Shakespeare interpretado

Poder-se-ia contrapor a essas últimas palavras as que Hamlet enuncia, ao final da tragédia:

HAMLET – Se és um homem, dá-me a taça; solta-a, por Deus, peço-te. Oh, bom Horácio, que nome mais execrável me sobreviverá, se as coisas permanecerem ignoradas! Se alguma vez que guardaste em teu coração, afasta-te dessa bem-aventurança e mantém-se por certo tempo na fatigosa vida deste mundo de dor para contar minha história. (*Marcha militar à distância; tiros dentro*). Que barulho de guerra é este?

OSRIC – O jovem Fortinbras, que chega vitorioso da Polónia, saúda com esta salva marcial aos embaixadores da Inglaterra.

HAMLET – Oh, eu morro, Horácio. O veneno poderoso subjugou meu espírito por completo. Não posso viver o suficiente para ouvir as notícias da Inglaterra, porém pressaço que a eleição recairá sobre Fortinbras; tem a seu favor minha voz moribunda. Conte-lhe, com os incidentes que, grandes e pequenos, me impulsionaram. O resto é silêncio.<sup>22</sup>

Às portas da morte, após a qual sobrevém o silêncio, Hamlet solicita a Horácio que seja seu biógrafo, aclarando o significado dos acontecimentos e comunicando seu voto póstumo em nome da legitimidade do pleito de Fortinbras, seu legatário. Desacredita a hipótese de uma vida *post mortem*, ainda que tenha testemunho dela, representada pelas sucessivas reaparições de seu pai, no estado de fantasma; porém, não desconfia da eficácia da História, que deseja ver celebrada na voz do fiel amigo Horácio.

Brás Cubas, tão descrente quanto seu precursor na eventualidade da existência pós-morte, e sem contar com o testemunho de fantasmas ou outros seres sobrenaturais, não dispõe de herdeiros, muito menos de biógrafos que falem em seu nome. Para garantir a História, em que igualmente confia, só pode dispor de si mesmo, convertendo-se, pois, em seu próprio sucessor, razão por que recorre à narrativa de que se originam as *Memórias póstumas*.

Em certo sentido, Machado de Assis desloca para Brás Cubas a função de fantasma, ocupada pelo velho Hamlet. Reinterpreta o mito também sob este prisma, e conta com o antecedente de Shakespeare para garantir a verossimilhança do livro: se o protagonista de *Hamlet* rejeita a condição sobrenatural, ele não nega a do pai, deixando para trás a probabilidade de uma exposição realista da trama. Abre o caminho para que Machado de Assis, incorporando elementos dessa tragédia, siga trilha similar. Só que, para o Machado negativista de *Memórias póstumas*, não há salvação, nem segunda chance, como a que obteve o jovem príncipe da Dinamarca, ainda que de modo atabalhado. Eis por que transfere a posição fantástica para o protagonista-narrador, que manifesta sua adesão ao drama shakespeariano já nas primeiras linhas do romance, citado no terceiro parágrafo do primeiro capítulo da versão original da obra.

As ligações de Machado de Assis com a dramaturgia de Shakespeare acompanharam sua trajetória intelectual, de que são prova cabal os livros constantes em sua biblioteca pessoal. O romancista leu-os em francês e, provavelmente, em inglês, língua em que cita os trechos de que se utiliza. A adoção de temas, personagens e expressões presentes em peças e poemas de Shakespeare é explícita, porque, tanto em *Memórias póstumas*, quanto em *Dom Casmurro* ou *Memorial de Aires*, em que alude a *Romeu e Julieta*, o escritor faz questão de indicar a procedência do material. Talvez por honestidade, talvez por não ter certeza de que seus leitores reconheceriam as fontes, talvez até por esnobismo intelectual, o ficcionista sempre fez questão de esclarecer de onde provinham suas referências, fossem as shakespearianas, aqui lembradas, fossem outras, igualmente freqüentes.

No caso do recurso à obra de Shakespeare, e em particular ao *Hamlet*, em *Memórias póstumas*, tratava-se de buscar paradigmas que ajudassem, de um lado, a construir a

personalidade – sua propensão à melancolia, por exemplo – e o comportamento do protagonista – a apatia e a inaptidão para projetos de ordem política. De outro, as obras de Shakespeare, e sob esse ângulo a alusão a *Macbeth* também se justifica, forneciam-lhe um padrão narrativo que lhe possibilitava contornar as exigências de realismo de que se ressentia a literatura de seu tempo, tanto na ficção, como na poesia.

Com efeito, talvez tenha sido essa a questão formal que mais exigiu de Machado de Assis. Avesso ao programa naturalista,<sup>23</sup> cuja emergência avassaladora assistiu, durante a década de 70 do século XIX, e que requeria absoluta fidelidade ao real mais próximo e concreto, o escritor viu-se obrigado não apenas a fugir desse parâmetro, como ir em busca de outro que lhe desse suporte e legitimidade. Encontrou-o não no romance do século XVIII, embora fosse provavelmente leitor de romancistas como Swift e Sterne, verificáveis em sua biblioteca, e sim em dramas como os de Shakespeare, que abordavam, de modo verossímil, exigência de que Machado nunca abriu mão,<sup>24</sup> temas sobrenaturais e figuras fantásticas, como bruxas e fantasmas.

Machado procede, assim, a apropriações que conferem sustentação a seu projeto artístico. Ao fazê-lo, contudo, não deixa de expor sua visão das obras a que recorre, interpretando-as – como ao *Hamlet*, cuja trama edípica interessa-lhe pouco, enfatizando antes o tema da aptidão para o poder – e recriando-as. Shakespeare é, dessa maneira, matéria de sua crítica e presença em seu imaginário, afinando a literatura que faz a uma trajetória que pode não ter pátria, mas tem paternidade e território entre os artistas que atuaram na passagem do século XVI para o XVII.

## Notas

<sup>1</sup> Cf. JOBIM, José Luís (Org.). **A biblioteca de Machado de Assis** Rio de Janeiro: Topbooks; Academia Brasileira de Letras, 2001.

<sup>2</sup> Cf. MASSA, Jean-Michel. *La Bibliothèque de Machado de Assis*. **Revista do Livro**, v. 6, n. 21 - 22, pp. 195 - 238, mar. - jun. 1961.

<sup>3</sup> Cf. VIANNA, Glória. *Revendo a biblioteca de Machado de Assis*. In: JOBIM, José Luís. Op. cit.

<sup>4</sup> Cf. GOMES, Eugênio. **Influências inglesas em Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976.

<sup>5</sup> Cf. CALDWELL, Helen. **The Brazilian Othello of Machado de Assis** Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1960. Cf. igualmente VASCONCELLOS, Celia Martha. *A retórica subjetiva de Dom Casmurro e Hamlet*. **Revista Tempo Brasileiro** Rio de Janeiro, 133-134, p. 43 – 154. Nesse estudo, a autora contesta a tese de Helen Caldwell, aproximando Bentinho, o herói de **Dom Casmurro**, e **Hamlet**.

<sup>6</sup> ASSIS, Machado de. *Memórias posthumas de Brás Cubas*. **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 1, jan.-mar. 1880. O romance foi publicado em dezessete partes, entre março e dezembro de 1880, na **Revista Brasileira**, de onde se retiraram as citações. Conserva-se a ortografia original.

<sup>7</sup> Cf. ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas** São Paulo: Mérito, 1959.

<sup>8</sup> SHAKESPEARE, William. *As you like it*. In: \_\_\_\_\_. **The Complete Works**. London and Glasgow: Collins, s. d.

<sup>9</sup> Cf. GOMES, Eugênio. *As correções de Machado de Assis*. In: \_\_\_\_\_. **Espelho contra espelho**. Estudos e ensaios. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1949. p. 104.

<sup>10</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. **The Origin of German Tragic Drama** London: NLB, 1977.

<sup>11</sup> Cf. MARLOWE, Christopher. **La trágica historia del Dr. Fausto** Buenos Ayres: Xanadu, 1977.

<sup>12</sup> **As you like it** dataria de 1600, e **Hamlet**, de 1601.

<sup>13</sup> ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas** São Paulo: Mérito, 1959. p. 176.

<sup>14</sup> Em outro momento, Brás Cubas refere-se a **Otelo**, mas acidentalmente, sem que se relacione à trama, e sim ao comentário em que celebra as vantagens das vestes e da civilização. Eis o trecho: "*Ao contemplá-lo, cobrindo casta e redondamente o joelho, foi que eu fiz uma descoberta subtil, a saber, que a natureza previu a vestidura humana, condição necessaria ao desenvolvimento da nossa especie. A nudez habitual, dada a multiplicação das obras e dos cuidados do individuo, tenderia a embotar os sentidos e a retardar os sexos, ao passo que o vestuario, negaceando a natureza, aguça e attráe as vontades, activa-as, reproduz-as, e consequentemente faz andar a civilisação. Abençoado uso que nos deu Othello e os paquetes transatlanticos!*"

<sup>15</sup> Curiosamente, em **A mão e a luva**, romance de 1874, Machado, pela voz do narrador onisciente em terceira pessoa, vale-se de descrição similar, quando se refere a Estêvão, uma das personagens principais da obra: "*O jovem bacharel, para não perder o sestro dos primeiros tempos, avocava todas as suas reminiscências literárias; a desconhecida foi sucessivamente comparada a um serafim de Klopstock, a uma fada de Shakespeare, a tudo quanto na memória dele havia mais aéreo, transparente, ideal*" [ASSIS, Machado de. **A mão e a luva**. São Paulo: Mérito, 1959. p. 38] Poder-se-ia dizer que Brás Cubas, quem sabe involuntariamente, está citando Machado de Assis...

<sup>16</sup> Na versão final, este parágrafo tem a seguinte redação: "*Sem remorsos / Não tinha remorsos. 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. Mas eu não tenho aparelhos químicos, como não tinha remorsos; tinha vontade de ser ministro de Estado. Contudo, se hei de acabar este capítulo, direi que não quisera ser Aquiles nem lady Macbeth; e que, a ser alguma coisa, antes Aquiles, antes passear ovante o cadáver do que a mancha; ouvem-se no fim as súplicas de Príamo, e ganha-se uma bonita reputação militar e literária. Eu não ouvia as súplicas de Príamo, mas o discurso do Lobo Neves, e não tinha remorsos. [ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas** São Paulo: Mérito, 1959. p. 359].*

<sup>17</sup> Cf. por exemplo REGO, Enylton de Sá. **O calundu e a panacéia**. Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1979.

<sup>18</sup> A respeito, pode-se consultar ZILBERMAN, Regina. *Memórias póstumas de Brás Cubas*: diálogos com a tradição literária. **Revista Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, 133-134, p. 155 – 170. Abril – Setembro de 1998. ZILBERMAN, Regina. *De "Memórias póstumas de Brás Cubas" a "Grande sertão: veredas" – o demônio em viagem*. **Veredas** 3 - I (Porto, 2000) 195 – 215.

<sup>19</sup> Eis o trecho posteriormente cortado: "*Tão boa, tão simples, minha mãe guardava no fundo do coração uma sombra de melancolia, que eu herdei, como herdei de meu pae a fatuidade. De si mesma era melancolica; penso, entretanto, que os aspectos da vida lhe acrescentaram a tendencia natural. Tinha coração de mais, uma sensibilidade melindrosa, exigente, doentia. Uma e outra dessas qualidades se combinavam e alternavam na minha pessoa.*"

<sup>20</sup> Cf. FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos** Rio de Janeiro: Imago, s. d.

<sup>21</sup> Cf. Bloom, Harold. **The Western Canon**. The Books and School of the Ages. New York: Harcourt Brace and Company, 1994.

<sup>22</sup> SHAKESPEARE, William. *Hamlet, Prince of Denmark*. In: \_\_\_\_\_. **Tragedies**. Londres: Dent, 1964. p. 573.

<sup>23</sup> Cf. ASSIS, Machado de. *A nova geração*. In: \_\_\_\_\_. **Crítica literária**. São Paulo: Mérito, 1959.

<sup>24</sup> Cf. ASSIS, Machado de. *Ideal do crítico*. In: \_\_\_\_\_. **Crítica literária**. São Paulo: Mérito, 1959.