

A cena do cemitério: entre Shakespeare e Machado de Assis

Words, words, words.

(Hamlet, 2.2.189)

Quando se escreve sobre as influências estrangeiras na obra de Machado de Assis, os anglo-saxônicos aparecem normalmente relacionados à questão do *humour*, do sarcasmo e da ironia presente na obra do autor brasileiro. É possível traçar paralelos entre a obra de Machado, especialmente a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e o romance inglês de Sterne, Swift, Fielding e Dickens. Porém, não só romancistas compõem esse rol de influências inglesas: em diversos contos, crônicas e romances podemos notar que Machado era também leitor de William Shakespeare.

A presença de Shakespeare na obra de Machado de Assis é fato inegável: são inúmeras as citações, paródias e menções a personagens das peças do dramaturgo inglês. Helen Caldwell diz ter encontrado 255 referências a Shakespeare na obra de Machado¹. Biograficamente não é possível precisar quando o autor primeiro travou contato com a obra de Shakespeare, mas tanto Caldwell quanto Lúcia Miguel Pereira sugerem que o romancista tenha realizado um “estudo contínuo de Shakespeare no original”².

Aparentemente Machado tinha preferência por certas peças, às quais se referia mais frequentemente: *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth* e *Romeu e Julieta*³. Eugênio Gomes faz um levantamento de diversas ocasiões nas quais Machado cita Shakespeare e, ao que parece, *Hamlet* foi uma das obras que mais influenciou o autor; Gomes até mesmo diz que, de acordo com João do Rio, os livros de cabeceira de Machado eram *Hamlet* e *Prometeu*. Versos como *To be or not to be, that is the question* e *There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy* são retomados em diversos contos, crônicas e romances⁴.

Além das famosas frases, uma cena em especial parece ter chamado a atenção de Machado de Assis: é a conhecida cena do cemitério, que abre o quinto ato de *Hamlet*. Nela, vemos dois coveiros trabalhando e cantando, fazendo piadas sobre a morte e a

¹ CALDWELL (2008), p. 20.

² Ver *Ibidem* e PEREIRA (1988), p. 119.

³ GOMES (1976), p. 15.

⁴ Para uma listagem de citações shakespearianas na obra de Machado, ver GOMES (1961), pp. 158 – 186 e GOMES (1976), pp. 15 – 33. Apesar de serem bastante parecidos, os ensaios trazem algumas informações diferentes.

eternidade enquanto Hamlet e Horácio (mas principalmente Hamlet) ponderam sobre a transitoriedade da vida. Dá-se então o encontro dessas quatro personagens e mais jogos de palavras, envolvendo o valor da vida e da morte. O príncipe dinamarquês acaba por descobrir que a cova está sendo preparada para sua amada Ofélia, morta afogada num riacho. Ao ver Laertes, irmão de Ofélia, pular na cova da irmã, Hamlet se revela a todos (já que até então ninguém tem certeza de seu paradeiro) e entra em uma briga com Laertes. Por fim, a pedidos da rainha, Hamlet se retira, prometendo que a disputa ainda não havia terminado.

Machado de Assis publicou, na sua coluna do dia 3 de junho de 1894 em *A Semana*⁵, uma crônica com o título “A cena do cemitério”. Era uma paródia da cena shakespeariana, que depois foi republicada no livro *Páginas recolhidas*, de 1899. A alusão a Shakespeare já está presente no título e fica ainda mais evidenciada já no segundo parágrafo da crônica, no qual o narrador nos diz que teve um pesadelo depois de ler o jornal do dia e a primeira cena do quinto ato de *Hamlet*, logo antes de ir dormir. A partir daí Machado constrói sua paródia, na qual o narrador faz as vezes de Hamlet, José Rodrigues, criado do narrador, de Horácio e os coveiros cantam e brincam sobre títulos bancários que perderam valor na crise de 1890-91.

Como já foi dito, Machado lia muito Shakespeare, mas seria ingênuo acreditar que o autor brasileiro incorporou tantas referências ao inglês simplesmente por uma questão de gosto – ou, pior ainda, crer que as citações são na verdade demonstração de erudição, o que faria de Machado nada mais que um tipo medalhão.

Para buscar o elo entre ambos autores, se faz necessária, primeiramente, uma análise da crônica levando em conta as figuras que organizam a lógica machadiana de composição, a saber: o ponto de vista impossível, o ponto de vista da morte, o regime do limite, o duplo, a luta de morte, o pêndulo da má infinidade, o *tour de force*, o enigma, a idéia fixa e o fetiche⁶. É preciso dizer, no entanto, que tais figuras são derivadas do modelo teórico da volubilidade, apresentado por Roberto Schwarz em “Complexo, moderno, nacional e negativo” e depois desenvolvido em *Um mestre na periferia do capitalismo*.

⁵ *A Semana* foi uma série que Machado de Assis escreveu para o jornal *Gazeta de Notícias*, a qual se estendeu de 1892 a 1897.

⁶ As figuras são fruto da pesquisa do Prof. José Antonio Pasta Jr. e foram apresentadas e discutidas durante as aulas do curso O Romance de Machado de Assis: Metafísica e História, realizado no segundo semestre de 2008.

Schwarz chega ao princípio da volubilidade analisando o narrador de *Memórias póstumas de Brás Cubas*: o Brás defunto-autor parece assumir um diferente papel e mudar de opinião a cada período. Ele pode ser galante, chauvinista, cínico, religioso, liberal, grave, cômico e escravista em um mesmo parágrafo, alterando também o estilo de sua prosa. E tudo no romance está subordinado à volubilidade, caracterizando-a como princípio formal⁷: “já não se trata de uma disposição passageira, psicológica ou estilística, mas de um princípio rigoroso, sobreposto a tudo, e que portanto se expõe e se pode apreciar em toda linha”⁸. A volubilidade foi o princípio formal desenvolvido por Machado para que o romance europeu pudesse funcionar no Brasil. Devido à nossa matéria histórica, não havia aqui o indivíduo burguês, figura central do romance europeu. O que havia aqui era apropriação de idéias européias sempre com alguma incongruência, o que no século XIX vai resultar na coexistência paradoxal e no entanto longa e verdadeira de dois sistemas tão díspares como o capitalismo e a escravidão. As relações capitalistas pressupõem um sujeito autônomo e, portanto, constituído como indivíduo isolado reflexivo. Já no escravismo, não há autonomia para grande parte da população (escravos e homens livres e pobres, donde se configura a existência sistemática do favor⁹), o que vai impedir a formação de um indivíduo burguês aos moldes europeus. É essa dualidade da matéria histórica brasileira que dá origem à volubilidade e às outras formas da lógica machadiana. Elas se fizeram necessárias para explicar uma situação em que o sujeito é e não é autônomo, ou seja, em que o mesmo é distinto e ao mesmo tempo não é distinto do outro: “em outras palavras, a volubilidade de Brás Cubas é um mecanismo narrativo em que está implicada uma problemática nacional”¹⁰. A partir da volubilidade, outras figuras de composição poder ser desdobradas e, como veremos, várias delas estão presentes na crônica “A cena do cemitério”.

A primeira frase da crônica já o tom da composição do texto: “não mistureis alhos com bugalhos”, diz o narrador, e continua: “a noite passada, por infringir essa regra, tive um pesadelo terrível”. Machado nesse momento foi quase explícito – e um tanto didático – com relação à volubilidade entre o mesmo e o outro. Quando ele diz “não mistureis alhos com bugalhos”, o leitor atento sabe que ele aconselha a não se

⁷ SCHWARZ (2002), p. 119.

⁸ SCHWARZ (2000), p. 32.

⁹ Ver “As idéias fora do lugar”, de Roberto Schwarz. In *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34.

¹⁰ SCHWARZ (2000), p. 47.

misturar o mesmo com o outro. Ao mesmo tempo, ele deixa a possibilidade de uma leitura totalmente diversa. Devemos nos lembrar de que estamos tratando de uma crônica, um pequeno relato publicado em jornal que será lido e esquecido com a leitura da próxima edição. Este, claro, não foi o caso de inúmeras crônicas de Machado, que não foram textos menores e obliterados. É possível que o próprio autor também pensasse assim, já que escolheu um bocado de crônicas para serem republicadas no livro *Páginas recolhidas*. Era sinal de que elas mereciam ao menos uma segunda leitura, ainda que o leitor não tivesse quatro estômagos¹¹. Ao mesmo tempo, nesse mesmo parágrafo inicial Machado lança a armadilha: o relato do narrador não passa de um pesadelo, digno apenas de cinco minutos de atenção. Pode ser lido como uma história divertida, de entretenimento e nada mais.

O que veremos a partir daí é uma situação que se dá no regime do limite. Trata-se de um momento – o limite – em que o mesmo e o outro, ou, para colocar em termos mais “shakespearianos”, o ser e o não-ser coexistem. Há uma oscilação infinita entre os dois. Primeiramente, temos o narrador que é, ao mesmo tempo, ele próprio e Hamlet. Ele não estava apenas vestido com Hamlet: “sonhei que era Hamlet. (...) Tinha a própria alma do príncipe da Dinamarca”. Na seqüência, vemos que o criado do narrador, José Rodrigues, era Horácio. O espaço também é definido pelo regime do limite: era “metade cemitério, metade sala”. Em seguida descobrimos que “os coveiros eram ao mesmo tempo corretores”, e os ossos “não eram bem títulos nem bem caveiras; eram as duas cousas juntas, uma fusão de aspectos, letras com buracos de olhos, dentes por assinaturas”. O crânio de Yorick, por fim, é também uma *debênture*.

O narrador dá uma explicação para a ambivalência: ele havia lido, antes de dormir, a cotação da praça e depois a cena do cemitério no *Hamlet*. Como resultado dessa coincidência, o pesadelo. Ele nos diz que “nos sonhos há confusões dessas, imaginações duplas ou incompletas, mistura de cousas opostas, dilacerações, desdobramentos inexplicáveis”. Porém, sabemos que na obra de Machado não há incidentes e os desdobramentos existem exatamente para serem analisados e explicados.

O regime do limite aparece também no processo formal da crônica, uma vez que ela é uma paródia de outro texto. Ela é obra de Machado de Assis, mas ao mesmo tempo

¹¹ Referência a um trecho de *Esau e Jacó*, de Machado de Assis – capítulo LV: “O leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida”.

é *Hamlet*, porque são oriundos da peça seus personagens, seu espaço e sua estrutura. Vemos o coveiros cantando:

*Era um título novinho,
Valia mais de oitocentos;
Agora que está velhinho
Não chega a valer duzentos.*

Na peça de Shakespeare, também os coveiros cantam e também em tom jocoso:

*In youth when I did love, did love,
Methought it was very sweet
To contract-a the time for-a my behove,
O, methought there-a was nothing-a meet!*

Na crônica, o narrador-Hamlet e seu criado-Horácio, assim como na peça, permanecem primeiramente escondidos, escutando a conversa dos coveiros. E até mesmo o famoso discurso sobre o crânio de Yorick aparece, completamente dentro do regime do limite, no qual o crânio é uma debênture:

- Alas, poor Yorick! Eu o 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, Horácio.¹²

Nesse trecho, parece que o narrador é mais Hamlet que ele mesmo – e por “ele mesmo” entendemos o narrador do início da crônica, leitor de jornal e de Shakespeare. Apesar de ser ambos ao mesmo tempo, em determinados momentos ele oscila entre um

¹² Em *Hamlet*: “Alas, poor Yorick. I knew him, Horatio. A fellow of infinite jest, of most excellent fancy. He hath bore me on his back a thousand times, and now how abhorred in my imagination it is. My gorge rises at it. Here hung those lips that I have kissed I know not how oft. Where be your jibes now – your gambols, your songs, your flashes of merriment, there were wont to set the table on a roar? Not one now to mock your own grinning, quite chapfallen. Now get you to my lady’s table and tell her, let her paint an inch thick, to this favour she must come. Make her laugh at that. Prithee, Horatio, tell me one thing.” *Hamlet*, 5.1.174-185

e outro. Não só ele como também seu criado, que por vezes é chamado José, por vezes Horácio. Podemos que dizer que essas personagens se encontram no pêndulo da má infinidade, outra figura da lógica machadiana e que anda de mãos dadas com o regime do limite. Nela, assim como no regime do limite, nunca há síntese: há uma dialética “capenga”, que foge à hegeliana. O mesmo e o outro – a tese e a antítese – não conseguem escapar ao movimento do pêndulo, que fica eternamente indo de um para outro que, por vezes, acabam por existir concomitantemente num momento indecídulo. E no caso do narrador, podemos ainda dizer que ele é um sujeito de formação supressiva, pois em diversos momentos ele se configura como sujeito quando passa a ser Hamlet – ou seja, ele se forma quando suprime o outro. Todas essas figuras da lógica machadiana de composição estão interligadas e é notório como em uma crônica tão breve podemos encontrar tantas delas.

Como já dissemos, Machado de Assis não escreve nada por acaso. A matéria histórica brasileira, com sua eterna dualidade, é sempre presente em sua obra. Na crônica em questão, o autor trata em primeiro nível de um episódio ocorrido na transição do Império para a República. Uma forte crise econômica dominou a última década do século XIX no Brasil, num período que ficou conhecido por Encilhamento. “Os primeiros anos que se seguem imediatamente à proclamação da República serão dos mais graves da história das finanças brasileiras. (...) Abater-se-á sobre o país uma forte crise financeira. A origem desta crise – embora complicando-se depois com outros fatores – está no funcionamento do sistemas monetário e sempre recorrente apelo a emissões incontroláveis e mais ou menos arbitrárias”¹³, nos diz Caio Prado Jr. Logo após a abolição, surgiu um novo contingente de mão-de-obra que, a partir de então, deveria ser paga. O capital necessário para os novos salários seria um quarto do total de dinheiro em circulação na época. Além disso, o governo viu necessidade em ajudar os antigos proprietários de escravos, prejudicados por terem perdido sua mão-de-obra. Assim, teve início um período de emissão desenfreada de títulos, especialmente da dívida pública, e de pura especulação. Caio Prado Jr. explica que

“começam a surgir em grande número novas empresas de toda ordem e finalidade. Eram bancos, firmas comerciais, companhias industriais, de estrada de ferro, toda sorte de negócios possíveis e impossíveis. (...) Naturalmente a quase totalidade das novas empresas era fantástica e não tinha existência senão no papel. Organizavam-se

¹³ PRADO Jr. (1994), p. 218.

apenas com o fito de emitir ações e despejá-las no mercado de títulos, onde passavam rapidamente de mão em mão em valorizações sucessivas. (...) Ninguém se lembrava nunca de indagar da exequibilidade de uma empresa, das perspectivas do negócio. (...) Está claro que tal situação não podia durar. Em fins de 1891 estoura a crise e rui o castelo de cartas levantado pela especulação. De um momento para outro desvanece-se o valor da enxurrada de títulos que abarrotava a bolsa e o mercado financeiro”¹⁴.

É esse o contexto do pesadelo narrado na crônica; daí a enxurrada de caveiras-títulos que não valem mais nada – como cantavam-apregoavam os coveiros-corretores. Uma observação muito interessante a respeito da matéria sócio-histórica na obra machadiana foi feita por José Antonio Pasta Jr.: “quanto mais procura deitar raízes em solo histórico, mais a investigação machadiana dará com formas anti-históricas, desistoricizantes, projetando-se em uma espécie degradada de metafísica”¹⁵. Apesar de isso ser mais evidente em romances como *Esau e Jacó*, tratando de espiritismo e previsão do futuro, vemos que nessa pequena crônica há uma alusão direta à crise da transição e a forma escolhida é a onírica. Os problemas econômicos que existem e persistem no Brasil desde os tempos de colônia fazem apenas parte de um pesadelo. Se, por um lado, a forma onírica serve como escusa para os “absurdos”, como nos explicou o narrador, por outro ela evidencia o absurdo, torna patente a situação caótica que tinha a economia brasileira nos primeiros anos da República (e que, claro, era fruto de séculos de problemas). É pensando no período de especulações e subsequente falências (que, aliás, nos é muito atual) que entendemos o comentário 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”.

Esse pesadelo, onde tudo é si mesmo e outra coisa ao mesmo tempo, nos evidencia por meio da comicidade aspectos da matéria histórica brasileira. O espaço, no limite, é cemitério e sala, mas, acima disso, é o Rio de Janeiro e Dinamarca de *Hamlet*. Como não pensar na célebre frase “something is rotten in the state of Denmark” (*Hamlet*, 1.4.90) e não lembrar que o príncipe nos diz que a Dinamarca é uma prisão (2.2.242)? É nesse espaço, porém, que os coveiros-acionistas riem e “as caveiras riam, as árvores, torcendo-se aos ventos da Dinamarca, pareciam torcer-se de riso, e as covas abertas riam”. Apesar de o narrador nos estar contando um suposto pesadelo, o que

¹⁴ Idem, p. 220.

¹⁵ PASTA Jr. (2008), p. 262.

lemos é uma paródia permeada pela comicidade da irrisão e da ironia. Se no *Hamlet* inglês há a comicidade “clown” dos coveiros, há também todo o tom solene e trágico das elucubrações de Hamlet a respeito da transitoriedade da vida, que culminam na briga entre ele e Laertes dentro da cova de Ofélia. Na cena do cemitério machadiana não há lugar para o sublime; tudo é ironia: o comentário (já transcrito) de José-Horácio a respeito da Companhia das Batatas Econômicas, os nomes dos bancos e companhias cujos títulos apregoavam os coveiros-corretores (Banco Único, Banco Eterno, Banco dos Bancos, Companhia Salvadora, Banco Pronto Alívio: todos no campo semântico religioso-milagroso e indo à falência), a história da Companhia Exploradora de Além-Túmulo, que vendia lotes de trinta metros quadrados no Paraíso e acabou perdendo a credibilidade (e os acionistas) porque, afinal, “se nada há seguro neste mundo conhecido, pode havê-lo no incognoscível?”, a descrição do crânio de Yorick como uma “debênture escangalhada”. Sandra Vasconcelos observa que “a redução desse momento solene e elevado, na tragédia de Shakespeare, ao mundo da troca e do capital opera um deslocamento da função modelar normalmente desempenhada pela literatura européia que, nesse caso, deixa de ser modelo e passa a ser motivo, deliberadamente usada para fins críticos e paródicos”¹⁶.

Não é incomum a presença da comicidade na obra de Machado de Assis. É sabido que o cômico propicia o distanciamento, o que torna possível a crítica daquilo que é o objeto da comicidade. Desde a Antiguidade o riso tem aparecido na história da crítica teórico-literária como um objeto de correção social: rimos daquilo que, dentro de nossa normal social, seja considerado baixo, errado, repreensível e que não deve ser imitado. Houve momentos, como em determinados momentos na Inglaterra dos séculos XVII e XVIII em que tal tipo de riso foi condenável, porque era visto como causador de constrangimento àqueles que eram seu objeto¹⁷ – ou melhor seria dizer alvo? Swift e Sterne, constantemente referidos como influências para a obra machadiana, eram considerados autores de mau gosto. Entretanto, no geral a comédia é vista como mecanismo de exposição de comportamentos ou situações não exemplares.

Para Roberto Schwarz, a comicidade machadiana está diretamente ligada à volubilidade do narrador: “a cada um destes passos [Schwarz se refere aqui aos “papéis” assumidos pelo narrador no capítulo dois de *Memórias póstumas de Brás Cubas*] algo

¹⁶ VASCONCELOS (2001), p. 19.

¹⁷ Para um histórico mais aprofundado sobre o humor na Inglaterra durante os séculos XVII e XVIII, ver *The Amiable Humorist*, de Stuart Tave.

se rompe, em idéia ou forma, o que força o leitor ao riso e proporciona uma vitória ao narrador. Esta comicidade muito amarrada é um traço da prosa machadiana, um traço que à primeira vista é desagradável e parece fraqueza, mas que acaba se impondo como um achado capital”¹⁸. Na crônica “A cena do cemitério”, a comicidade está sem dúvida ligada ao regime do limite, que rebaixa os elementos trágicos da cena shakespeariana ao mundo das finanças e nos apresenta coveiros-corretores, caveiras-títulos e um Yorick-debênture. O pesadelo que o narrador nos apresenta está longe da esfera do terror e do medo: é uma paródia que traz um sorriso ao leitor.

Deve-se notar, entretanto, que a comicidade presente na crônica (e em diversas obras de Machado) não é uma que faça o leitor rir. É uma comicidade que faz o leitor sorrir e é por vezes um tanto irônica e cínica; sorrimos, mas com um gosto amargo no canto da boca. Schwarz diz que há nos textos machadianos “uma comicidade muito especial, ligada às faculdades de abstração e raciocínio”¹⁹. Ela é de difícil definição e foge a sistematizações sobre o humor como a feita por Henri Bergson²⁰. Talvez seja a comicidade do chamado *humour* inglês (que também não é facilmente definido, mas ao qual Bergson relaciona o tratamento de uma matéria “baixa” em termos de extrema *respectability*, o que pode ser uma chave para começarmos a desvendá-lo), que tantos dizem estar presente em Machado – é sabido que, assim como Sterne, Machado adotou o gênero da sátira menipéia, do qual podemos dizer que a paródia faz parte, e que tem por características a ousadia na ruptura com os chamados “gêneros sérios” (como o épico e o trágico), forte presença de insensatez e loucura e muitas ocorrências de oposições e contrastes²¹. Se pensarmos na dualidade da matéria brasileira, não é difícil de entender o porquê de Machado ter escolhido a tradição da sátira menipéia, apesar de esta não ter estado em voga em sua época.

O humor de Machado é um humor ligado ao *wit*, à ironia e à derrisão, que permite o distanciamento e a crítica, mas que, ao mesmo tempo, quase nunca é óbvio ao leitor ingênuo. No caso da crônica, pode-se lê-la apenas como o relato de um pesadelo, achá-la um tanto amalucada e não perceber a crítica e a ironia: se rimos da crônica,

¹⁸ SCHWARZ (2002) p. 119.

¹⁹ Idem, p. 120.

²⁰ Refiro-me aqui a *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*, obra na qual Bergson procura definir, analisar e sistematizar os mecanismos produtores de comicidade. Ele conclui que é a mecanização, presente nos gestos, nos atos, nas palavras ou no caráter dos personagens, que é a matriz do riso. Para o autor, este último é, sem dúvida, uma ferramenta de correção social.

²¹ Para uma discussão mais aprofundada sobre as características da sátira menipéia e da paródia, ver *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, de Mikhail Bakhtin.

estamos rindo de nós mesmo e dos problemas da nossa História. Se pensarmos no riso como meio de correção social, não há nada de errado em rir de nossa História e a partir daí encontrar um olhar crítico; o problema está em rir da crônica sem se saber o porquê, ou apenas pelo absurdo do cemitério-pregão *per se*. Também esse humor do *wit* encontramos em Shakespeare. Os jogos de palavras estão sempre presentes em sua obra, seja na fala de personagens “baixos”, como os coveiros, seja em momentos de elevado grau de *pathos*, como vemos diversas vezes nas falas de Hamlet – o humor não é exclusivo do gênero cômico em Shakespeare.

Tanto na obra de Machado quanto na do inglês, o humor – ou o *humour* – cumprem o papel de tornar possível o distanciamento e a crítica. No caso de *Hamlet*, as brincadeiras dos coveiros dialogam com as idéias do príncipe sobre a transitoriedade da vida e os valores e àquelas parecem explicitar estas. Na crônica, onde não há mais vestígios do trágico, “o alvo da crítica é, claramente, a roda mercantil que transforma tudo em mercadoria, em valor de troca. Num mundo em que tudo foi reduzido a mercadoria, não há lugar para o sublime, restando apenas o olhar irônico”²².

Podemos agora voltar à questão inicial e nos perguntar: por que Machado teria incluído tanto Shakespeare em suas obras? Um caminho para a resposta é pensar que, apesar de gêneros diferentes, o teatro shakespeariano tem em sua lógica de composição muitas das mesmas formas que encontramos na prosa machadiana. Podemos dizer, por exemplo, que a ação *Hamlet* é desencadeada pelo ponto de vista da morte: é o fantasma do pai de Hamlet que pede por vingança e faz com que, a partir daí, o príncipe simule loucura, brigue com Ofélia, mate Polônio, monte a peça para determinar a culpa do tio e decida-se, por fim, a assassiná-lo. Sem a “intervenção do além”, a ação da peça não transcorreria²³. O pêndulo da má infinidade encontra um exemplo emblemático no famoso solilóquio do “Ser ou não ser”. Vemos um Hamlet que para o público finge estar louco, mas que, para quase todos os personagens da peça, realmente perdeu a razão: é o regime do limite, no qual convivem o ser e o não ser. O príncipe, a partir do momento em que tem certeza da culpa do tio pelo assassinato do pai, fica obcecado pela idéia de vingar o pai – afinal, ele disse ao fantasma que o faria – com o assassinato do tio: é a idéia fixa de Hamlet.

²² VASCONCELOS (2001), p. 19.

²³ É notória também a intervenção de forças ocultas ou mágicas no desenrolar da ação em diversas outras peças, como *Macbeth* e *Sonho de uma noite de verão*.

Há inúmeros exemplos em toda a obra shakespeariana das figuras da lógica machadiana. Machado viu em Shakespeare muito daquilo que ele próprio usaria para descrever a matéria histórica brasileira. Tal fato não é coincidência. Assim como Machado, Shakespeare foi um homem da transição e sua obra, plena de características do maneirismo, é também fruto de uma crise: a crise da Renascença. Arnold Hauser caracteriza tal crise como uma época paradoxal, na qual os padrões perfeitos que a arte havia implantado na Renascença não podem mais ser mantidos. Foi um período de mudanças no campo da religião, com a Reforma e a Contra-Reforma, nas ciências, com as descobertas de Copérnico e nas idéias políticas, com Maquiavel explicitando o padrão duplo de moralidade em *O Príncipe*. A partir de todas essas tensões, dá-se o nascimento do indivíduo moderno – não apenas individual no sentido de que se distingue dos outros, mas como um indivíduo que pensa e acredita no individualismo²⁴. São com os pintores, autores e pensadores maneiristas que emerge “um caráter íntimo e uma sensibilidade previamente desconhecidas, uma tensão nervosa e uma suscetibilidade tão cheias de promessas quanto de perigo, e um modo de expressão incomparavelmente mais pessoal, embora mais impertinente e desafiador”²⁵. Hauser define assim o maneirismo:

*ele possui tanto aspectos naturalistas quanto não-naturalistas e seus elementos racionais não são menos importantes do que seus elementos irracionais. Só é possível obter um entendimento adequado do maneirismo se ele for observado como o produto de uma tensão entre o classicismo e o anticlassicismo, naturalismo e formalismo, racionalismo e irracionalismo, sensualismo e espiritualismo, tradicionalismo e inovação, convencionalismo e revolta contra o conformismo; pois sua essência repousa nessa tensão, nessa união de opostos aparentemente inconciliáveis*²⁶.

Ou seja, foi um período de tensão, no qual o ser e o não ser também coexistiram. Shakespeare escreveu sobre essa matéria histórica, daí as semelhanças com Machado. A diferença é que o indivíduo da crise da Renascença foi capaz de realizar, a partir da tese e da antítese, a síntese. Hamlet também o faz: ao final da peça, ele já decidiu entre o ser e o não ser e determina: “the readiness is all” (5.2.200).

Sabemos que “não deixa de ser verdade (embora essa verdade talvez pertença apenas ao passado, de um modo mais radical do que hoje suspeitamos) que a literatura

²⁴ HAUSER (1993), p. 36.

²⁵ Idem, p. 38.

²⁶ Idem, p. 21.

foi o *organon* pelo qual o Brasil, no vaivém de seus surtos formativos, procurou figurar-se, se não conhecer-se a si mesmo”²⁷. Nessa perspectiva, a obra de Machado é fundamental para que se compreenda a História do Brasil – não só a História, como também seu processo de formação histórica. Tanto em sua obra como em Shakespeare há uma tensão entre o mesmo e o outro, entre o ser e o não ser. Machado foi um homem da transição: da tentativa do país de se formar como pátria independente, da Abolição e da República (no caso específico da crônica “A cena do cemitério”, da economia no período da transição, após a proclamação da República). A dualidade da matéria história brasileira, que sempre segue um movimento modernizante e arcaizante, está configurada nos escritos de Machado. Também a dualidade da matéria histórica européia está configurada na obra de Shakespeare. Lá, porém, a tensão resultou em síntese. Resta saber se aqui, no Brasil, algum dia acontecerá o mesmo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Machado de. “A Cena do Cemitério”. In: *Obra completa – volume II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, pp. 649 – 651.
- CALDWELL, Helen. *O Otelô Brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- GOMES, Eugênio. *Shakespeare no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961.
- _____. *Machado de Assis: influências inglesas*. Rio de Janeiro: Pallas, 1976.
- HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da Renascença e o surgimento da arte moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- PASTA Jr., José A. “Variação machadiana sobre o tema da formação”. In: PERES, Daniel Tourinho *et alli* (orgs.) *Tensões e passagens: filosofia crítica e modernidade*. São Paulo: Singular/ Esfera Pública, 2008, pp. 255 – 263.
- PRADO Jr., Caio. *História econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

²⁷ PASTA Jr. (2008), p. 257.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Editado por Ann Thompson e Neil Taylor. Londres: Arden Shakespeare, 2006.

SCHWARZ, Roberto. “Complexo, moderno, nacional e negativo”. In: *Que horas são?*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2002, pp. 115 – 125.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

VASCONCELOS, Sandra G. T. “Hamlet à Brasileira: Machado lê Shakespeare”. In: AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra G. T. (orgs.) *Imagens da Europa na literatura brasileira*. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, 2001, pp. 11 – 20.