

MACHADO DE ASSIS E O *OTELLO* DE SHAKESPEARE

Quando, a convite de Baptiste Louis Garnier, Machado de Assis passa a escrever contos para o *Jornal das Famílias* (1863–1878), Shakespeare acompanhará a trajetória do escritor pelas páginas do periódico carioca nas quais tem início o seu aprendizado de contista. Antes mesmo de assumir o compromisso de colaborar a cada mês com um ou mais contos para a revista de Garnier, Machado já havia entrado em contato com o universo do dramaturgo inglês pela intermediação de João Caetano. Nem por isso, o consagrado ator será poupado pelo crítico de teatro que respondia pelos folhetins dramáticos da revista *O Espelho* (1859–1860), dirigida por Francisco Eleutério de Sousa.

Naquela altura, adepto do realismo teatral que a partir de 1855 passou a vigorar no Brasil, Machado de Assis faz críticas contundentes a João Caetano, tendo em vista o velho repertório romântico levado no Teatro São Pedro de Alcântara, como nesta crônica de 9 de outubro de 1859:

Em S. Pedro houve uma das antigas tragédias, *Nova Castro*. Não entro na apreciação dessa produção, porque é por demais conhecida. Entretanto uma observação não vem fora de tempo.

Aprecio o Sr. João Caetano, conheço a sua posição brilhante na galeria dramática de nossa terra. Artista dotado de um raro talento escreveu muitas das mais belas páginas da arte. Havia nele vigorosa iniciativa a esperar. Desejo, como desejam os que protestam contra a velha religião da arte, que debaixo de sua mão poderosa a platéia de seu teatro se eduque e tome uma nova face, uma nova direção; ela se converteria decerto às suas idéias e não oscilaria entre as composições-múmiás que desfilam simultâneas em procissão pelo seu tablado.¹

¹ ASSIS, Machado de. *Machado de Assis: de teatro. Textos críticos e escritos diversos*. Organização, estabelecimento de texto, introdução e notas de João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 145.

Ainda assim, foi graças a João Caetano que Shakespeare, mais precisamente, o *Otelo*, aportou nos palcos brasileiros, em 1837.² Trata-se, na verdade, de um *Otelo* que resultou de "tripla pulverização", nas palavras de Joaquim Nabuco:³ em primeiro lugar, a adaptação da peça shakesperiana por Jean-François Ducis ao gosto da tragédia francesa do século XVIII; em seguida, a tradução em verso para o português por Domingos José Gonçalves de Magalhães; por fim, a interpretação de João Caetano do *Otelo*, marcada, no relato de Joaquim Manuel de Macedo, "pela exageração dos impulsos apaixonados, pelos gritos selvagens e desentoados."⁴ Nas *Lições dramáticas*, o ator recupera o trabalho vocal e a caracterização psicológica que empregou na construção da personagem:

Lembro-me ainda que quando me encarreguei do papel do Otelo, na tragédia o *Mouro de Veneza*, depois de ter dado a este personagem o caráter rude de um filho do deserto, habituado às tempestades e aos embates, entendi que este grande vulto trágico quando falava devia trazer à idéia do espectador o rugido do leão africano, e que não devia falar no tom médio de minha voz; recorri por isso ao tom grave dela e conheci que o poderia sustentar em todo o meu papel; fiz um exercício apurado para lhe ajustar todas as inflexões naturais e convenientes às variadas paixões que Otelo devia exprimir. Consegui bom resultado desse estudo, porque a voz me era natural; porém, todos os que depois representaram a tragédia procuraram imitar o som de minha voz, e, não podendo sustentá-lo porque se valiam da voz contrafeita, não agradaram nunca.⁵

Muito embora João Caetano tenha encenado outras peças de Shakespeare, como *Macbeth* e *Hamlet*, a interpretação do *Otelo*, que ganhou 26 representações, de 1837 e 1860,⁶ foi a que lhe conferiu maior prestígio artístico ao longo de trinta e tantos anos de teatro. Não por acaso, talvez, o primeiro conto que Machado de Assis publicou, em 1858, na revista *A Marmota*, "Três tesouros perdidos",⁷ já indicia *ressonâncias* da

² PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 21.

³ NABUCO, Joaquim. *Escritos e discursos literários*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939. p. 33.

⁴ Apud PRADO, Décio de Almeida, op. cit. p. 28.

⁵ *Ibidem*, p. 29.

⁶ GOMES, Celuta Moreira. *William Shakespeare no Brasil: bibliografia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Biblioteca Nacional, 1965. p. 78.

⁷ ASSIS, Machado de. Três tesouros perdidos. In: _____. *Contos: uma antologia*. Seleção, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 63-65.

"tragédia do Ciúme", como já foi chamado o *Otelo*.⁸ Trata-se aquele de um conto moral, o esboço esquemático da história de um equívoco: um homem casado, que pensa estar sendo enganado pela mulher, ameaça o suposto amante, intima-o a partir e até chega a dar-lhe dinheiro para viajar. Em seguida, fica-se sabendo que a mulher era mesmo infiel, mas não com o presumido amante, porquanto fugiu com outro, que é, como esperado, o melhor amigo do esposo. O marido fica louco, pois que, além de enganado, perdeu tudo – a mulher, o amigo e ainda o dinheiro que dera ao desconhecido. A ação se desenrola em dois lugares: o apartamento do desconhecido e o do marido, que não são nem ao menos esboçados. Somente a vida das personagens interessa ao contista. De fato, o conto é constituído de uma seqüência de diálogos, e haveria poucas modificações a serem feitas para transformá-lo numa peça de teatro.

Se o adultério, praticado pela personagem feminina (por isso talvez ela não apareça em cena), distancia "Dona E..." de Desdêmona, que morre inocentemente, o destaque ao tema da mulher que trai o marido aproxima o conto machadiano da comédia realista francesa, na abordagem moralizadora dos costumes da burguesia, em questões relativas à família, ao casamento, ao adultério, à prostituição.⁹ Outra diferença entre "Três tesouros perdidos" e o *Otelo* diz respeito à mudança de gênero dos respectivos textos: a tragédia deu lugar à comédia, não aquela que faz rir, mas a comédia que, a serviço das virtudes e dos deveres do homem, provoca o sorriso da cumplicidade. Por fim, o ciúme em chave de ironia – o marido enganado que perdeu "três tesouros", mulher, amigo e dinheiro – a fazer frente às situações violentas, às tensões agudas da tragédia shakespeariana.

Oito anos mais tarde, agora nas páginas do *Jornal das Famílias*, Machado publica o conto "Astúcias de marido", que também poderia se chamar, num título (ou subtítulo) mais extenso, "O marido que não quis ser enganado". Está de volta o triângulo amoroso, desta vez sem a consumação do adultério por parte da mulher: Valentim ama Clarinha, que ama Ernesto, que ama a prima, mas que não é amado pelo pai da moça por ser pobre o rapaz. O roteiro da história é bastante conhecido, na observação do narrador:

⁸ GOMES, Eugênio. O ciúme de Otelo. In:_____. *Leituras inglesas: visões comparatistas*. Organização, apresentação e seleção dos textos de Ívia Alves. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Salvador: EDUFBA, 2000. p. 39.

⁹ FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 26.

Aqui devo eu fazer notar aos leitores desta história, como ela vai seguindo suave e honestamente, e como os meus personagens se parecem com todos os personagens de romance: um velho maníaco [o pai de Clarinha]; uma velha impertinente, e amante platônica do passado [a tia de Clarinha]; uma moça bonita apaixonada por um primo, que tive o cuidado de fazer pobre para dar-lhe maior relevo, sem todavia decidir-me a fazê-lo poeta, em virtude de acontecimentos que se não de seguir; enfim, os dois amantes à borda de um abismo condenados a não verem coroados os seus legítimos desejos, e ao fundo do quadro um horizonte enegrecido de dúvidas e de receios.¹⁰

Mas um pouco de cegueira faz parte de qualquer marido: melhor partido do que Ernesto, Valentim conseguiu se casar com Clarinha, mas só depois do casamento percebeu que a mulher não o amava. É então que entra em cena o ciúme, ou antes, o *Otelo*, mas também a dúvida: "Desde então a questão do Otelo entrou no espírito de Valentim e fez cama aí: ser ou não ser amado, tal era o problema do infeliz marido."¹¹

Se a hesitação caracteriza o comportamento de Hamlet, Valentim, ao contrário, é homem da ação, mas também do cálculo, pois que prefere estudar a situação para só depois tomar a atitude que julga correta e de bom senso. De qualquer forma, os atos extremos estão descartados: nem matar Clarinha, nem matar Ernesto, mas conceber um plano, ao mesmo tempo rápido e eficaz, para tirar o rival definitivamente do caminho. O meio escolhido foi meter o primo em situações ridículas, sabendo o marido que Clarinha não resistiria ao ridículo "de convenção", isto é, aquele que "o mundo aceita como tal, sem que o seja muitas vezes."¹² Por exemplo: obrigar Ernesto a montar um cavalo feroso só pelo prazer de vê-lo ser jogado no chão; ou, então, forçar o rapaz a fazer um brinde, sabendo que o primo não era bom orador; por fim, desafiá-lo para um duelo, embora o outro não primasse pela coragem. A gargalhada de Clarinha como remate dos desastres de Ernesto reitera a recriação em tom de comédia do *Otelo* de Shakespeare, como também o afastamento do conto machadiano da interpretação apaixonada de João Caetano da personagem.

O tema da dúvida de matiz shakespeariano será ainda abordado, com variações, em dois contos publicados por Machado no *Jornal das Famílias*: "Questão de vaidade",

¹⁰ ASSIS, Machado de. *Contos recolhidos*. Organização e prefácio de Raimundo Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, s/d. p. 85.

¹¹ Ibidem, p. 87.

¹² Ibidem, p. 90.

de 1864, e "Onda", de 1867. O primeiro conta a história de Eduardo, dividido entre o amor da viúva Maria Luísa e o da donzela Sara. O segundo é o relato de uma "guerra de amor": Ernesto aposta com os amigos que conquistará Onda, mas acabará sendo vencido pela donzela. Os títulos dos contos, por sua vez, indiciam em "Questão de Vaidade", a perspectiva moralizante, enquanto "Onda" se propõe como enigma, logo desfeito pelo narrador, nas primeiras linhas da narrativa:

Na pia chamara-se Aurora; Onda era o nome que lhe deram nos salões.
Por quê? A culpa era de Shakespeare; dela que o mereceu; de Shakespeare, que o aplicou à instabilidade dos corações femininos.
[...]
De tais facilidades em dar asilo a uns, mesmo quando outros ainda estavam sob o teto hospitaleiro, é que lhe nasceu a denominação que serve de título a estas páginas.¹³

Enquanto a indecisão de Eduardo encontra explicação, e justificativa, por se tratar de uma "alma egoísta",¹⁴ carente do amparo do amigo Pedro Elói, que de Petrópolis lhe escreve cartas de aconselhamento, a instabilidade, ou antes, a dissimulação de Onda em relação aos homens parece ser mais grave do que o comportamento volúvel do Don Juan dos trópicos, a julgar pelo epíteto conferido à moça por um de seus "enganados": "*pérfida como a onda*".¹⁵

Tudo indica, segundo Helen Caldwell, "uma familiaridade de Machado com a tradução de *Otelo* de Alfred de Vigny", que transforma as palavras da personagem shakespeariana – "*false as water*" – em "*pérfide et légère / comme l'onde*".¹⁶ As restrições de Justiniano José da Rocha ao desempenho de João Caetano no *Otelo*, em particular a pronúncia exagerada das palavras – "pronuncia as palavras *pérfida e calma* da maneira seguinte: *peeeer... fi... da e caaaal... ma*; o que é um defeito insuportável"¹⁷ – dão a entender que, também no palco, o contato com a peça shakespeariana passava pela intermediação do escritor francês. Por sua vez, na crônica "Conversa com as

¹³ Ibidem, p. 46; itálico no original.

¹⁴ ASSIS, Machado de. *Histórias românticas*. Organização e prefácio de Raimundo Magalhães Júnior. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, s/d. p. 24.

¹⁵ ASSIS, Machado de. *Contos avulsos*, cit. p.46.

¹⁶ CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê, 2002. p. 19.

¹⁷ Apud PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*, cit. p. 50.

mulheres", assinada pelo Dr. Semana, e publicada na *Semana Ilustrada*, cuja parte IV examina "As mulheres pérfidas", a expressão volta a aparecer, aqui, sem que Vigny seja mencionado como o autor da recriação. O tom de crítica e ressentimento, que perpassa o texto, levanta a hipótese se não teria sido escrito por um dos "enganados" de Onda:

Pérfida como a onda, diz Otelo; e nunca uma imagem mais viva e 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 tudo quanto há de pior nas diversas classes de mulheres; a mulher caprichosa só 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 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 pérfida consiste simplesmente em ganhar todos os lucros do amor, sem arriscar nem a vida nem a liberdade!¹⁸

Associado ao perfil da "mulher pérfida", identificam-se características da "mulher fatal" – mulher atraente e volúvel que usa os poderes de sedução para destruir a vida dos homens que por ela se apaixonam –, tema de larga fortuna dentro da literatura ocidental, em particular, durante o Romantismo, nas versões da prostituta-anjo, *grisette* e cigana. Gilberto Pinheiro Passos recupera a relação ambígua do homem com esse império feminino transgressor:

Misto de misoginia, desconhecimento psicológico e preocupação médica – ligados à histeria e à propagação de doenças –, a relação ambígua (atração/repulsa) se dá não apenas no âmbito sexual, mas também sócio-cultural, pois incorpora suas figuras míticas, cuja força probante se exercia ao longo dos séculos, funcionando como um repositório demonstrativo do que a submissão ao encanto podia proporcionar.¹⁹

Não é difícil reconhecer no texto "Conversa com as mulheres" aspectos configuradores da relação entre amor e ódio do homem com a mulher sedutora, o que permite, inclusive, compreender o destaque à cena em que Desdêmona, no leito, é morta

¹⁸ *Semana Ilustrada*. Rio de Janeiro, 5º. Ano, nº. 236, 18 de junho de 1865. p. 1885-1886.

¹⁹ PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em Dom Casmurro*. São Paulo: Editora Nankin, 2003. p. 27-28.

por Otelo. Não vem ao caso esclarecer que se trata do assassinato de uma mulher inocente, pois que tão-somente a suspeita de traição justificaria a justiça praticada pelo próprio marido. A julgar pelo exemplo do *Otelo*, as "mulheres pérfidas" deveriam sofrer o mesmo destino da personagem shakespeariana. No caso daquelas, a vingança ainda mais se aplicava, posto que a "pérfida", além de "ganhar todos os lucros de amor", não arriscava "nem a vida nem a liberdade". Compreende-se que, em vista do comportamento traiçoeiro da "mulher pérfida", a se fazer acompanhar de castigo exemplar, João Caetano, também para empolgar a jovem e inculta platéia brasileira, tenha dado preferência às imagens mais fortes e mais dramáticas da peça de Shakespeare, ou seja, Otelo matando Desdêmona.

Ao contrário da docilidade de Sara e Maria Luísa, de "Questão de vaidade", Onda age com autonomia e espírito crítico, a exemplo da cena do "lenço de cambraia",²⁰ inspirada na célebre passagem da tragédia do *Otelo*, em que o lenço, presente de Otelo, perdido por Desdêmona, e encontrado no quarto de Cássio, funciona como peça incriminatória da traição da mulher com o amigo do marido. No conto machadiano, a situação guarda vaga ressonância com o original inglês, apenas mantido o sentido simbólico do objeto, que aqui ganha nova interpretação: enquanto para Ernesto o lenço deixado por Onda em sua mão era sinal de comprometimento, para a moça aquele fato tinha sentido diametralmente oposto, como ela vai dizer ao desapontado rapaz: "– Lenço é apartamento. Vamos experimentar se nos havemos de separar."²¹

Já no conto "Questão de vaidade", a peça readquire sentido incriminador: o lenço com o monograma de Sara, que Eduardo inadvertidamente tira do bolso diante de Maria Luísa, é a prova de que o homem amado a estava traindo. Nem por isso, o rapaz será penalizado, mas sim, a jovem e indefesa Sara, que não resiste ao saber que Eduardo estava apaixonado por outra mulher. O sacrifício de Sara – vítima inocente, assim como Desdêmona –, justifica-se, por outro lado, em função do ponto de vista moralizante do conto: foi preciso que uma de suas "vítimas" morresse para que o volúvel conquistador se convertesse "ao dever."²²

²⁰ ASSIS, Machado de. *Histórias românticas*, cit. p. 51.

²¹ ASSIS, Machado de. *Contos avulsos*, cit. p. 52.

²² ASSIS, Machado de. *Histórias românticas*, cit. p. 90.

Por volta de 1870, Machado de Assis já estaria lendo Shakespeare, muito provavelmente no original, a tomar como indício o poema "A morte de Ofélia", "paráfrase em verso" do episódio no *Hamlet*, de Shakespeare, que, vindo a integrar o livro *Falenas*, não foi aproveitada pelo autor na sua edição das *Poesias completas* (1901).²³ Sabe-se também, a partir dos trabalhos de Jean-Michel Massa²⁴ e José Luís Jobim,²⁵ que Machado tinha em sua biblioteca várias edições de Shakespeare: a obra completa, em tradução francesa, compilada em dez volumes, edições de 1867 a 1872; uma antologia intitulada *The beauties of Shakespeare*, numa edição de 1839; e 13 tomos de *Shakespeare, The hand volume*, de 1868.²⁶

O contato de Machado com a obra de Shakespeare, em inglês, coincidiu com a vinda de Ernesto Rossi ao Brasil, em 1871 e também de Tommaso Salvini, poucos meses depois, quando ambos já tinham conquistado a França, a Espanha e Portugal. Até então, segundo Décio de Almeida Prado, "Shakespeare fora uma exclusividade inglesa. Coube a Ernesto Rossi e Tommaso Salvini revelá-lo como poeta dramático aos países de língua latina."²⁷ Pouco depois que Ernesto Rossi aportou no Rio de Janeiro, Machado de Assis, que, além de contista do *Jornal das Famílias*, atuava como colaborador da *Semana Ilustrada*, em comentário ao desempenho de Rossi, menciona o elenco de peças de Shakespeare representadas pelo ator italiano – *Hamlet*, *Otelo*, *Julieta e Romeu* (conforme o cronista intitula a peça), *Macbeth*, *King Lear*, *Coriolano*, "grandes figuras do teatro, pela maior parte nunca vistas na cena brasileira". Até então, o público carioca apenas tinha notícia de Shakespeare, "por uns arranjos de Ducis (duas ou três peças apenas) ou por partituras musicais". Por isso, para o cronista, a grande contribuição de Ernesto Rossi foi tornar Shakespeare conhecido entre nós (ou melhor, entre a elite

²³ SOUSA, José Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1955. p. 448.

²⁴ MASSA, Jean-Michel. La bibliothèq̃ue de Machado de Assis. *Revista do livro* (Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura), 21-22, Ano VI, mar.-jun. 1961. p. 195-238.

²⁵ JOBIM, José Luís (Org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks/Academia Brasileira de Letras, 2001.

²⁶ SENNA, Marta de. Shakespeare, Sterne, Machado: "a little more than kin and less than kind". In: _____. *O olhar oblíquo do Bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 55.

²⁷ PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*, cit. p. 188.

letrada): "Esta verdade deve dizer-se: Shakespeare está sendo uma revelação para muita gente."²⁸

Nem por isso, a atuação de Rossi (e Salvini) deixava de lembrar João Caetano, seja pelo repertório, seja pelo estilo heróico de representação. "Os nossos palcos voltaram a reboar com vozes poderosas, a emoção trágica tornou a agitar nervosamente o coração do público. João Caetano estava justificado, até mesmo em seus excessos."²⁹ Salvador de Mendonça, que fora assistir ao *Otelo* de Ernesto Rossi, na companhia de César Múzzio, registra a emoção que tomou conta do amigo no momento em que Otelo atirou-se sobre Iago com um salto de pantera, e rugidos de animal feroz, e ele perguntou-lhe se já não tinha visto aquilo, e o outro respondeu: "Como era grande o nosso João Caetano!"³⁰ Machado de Assis, que ao tempo da "Revista de Teatros" de *O Espelho*, não hesitou em anunciar as suas reservas quanto ao modo de atuar de João Caetano, não deixará também de prestar suas homenagens ao "Talma brasileiro", quando da estada de Ernesto Rossi na Corte: "O nosso João Caetano, que era um gênio, representou três dessas tragédias [de Shakespeare], e conseguiu dar-lhes brilhantemente a vida, que o sensaborão Ducis lhes havia tirado."³¹

Se sob o influxo de Ernesto Rossi foi que Machado de Assis entrou em contato com Shakespeare no original, na década de 1870, o conto "Sem olhos", publicado entre dezembro de 1876, e janeiro e fevereiro de 1877 no *Jornal das Famílias*, é prova inquestionável de que o dramaturgo inglês, ou antes, o *Otelo*, ganha complexidade nesta recriação machadiana, por conta do jogo intertextual, aí implícitas as operações escriturais que recriam e absorvem obras anteriores, e que não se limitam à tragédia de Shakespeare. Tão-somente o fato de o texto não fazer qualquer alusão nem ao nome do dramaturgo inglês, nem ao da personagem shakespeariana, permite entender que é o universo do ciúme objeto de problematização, ao mesmo tempo centro propulsor da mescla entre o nacional, corporificado sem localismos excessivos, e o universal, a presença da literatura estrangeira à qual o Brasil estava indissolavelmente preso.

²⁸ ASSIS, Machado de. Macbeth e Rossi. *Semana Ilustrada*. Rio de Janeiro, 11º. ano, nº. 550, 25 de junho de 1871. p. 4.379-4.380.

²⁹ PRADO, Décio de Almeida. *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*, cit. p. 188.

³⁰ *Ibidem*, p. 189.

³¹ ASSIS, Machado de. *Semana Ilustrada*, 25 de junho de 1871. p. 4.380.

Muito embora seja da responsabilidade do narrador em terceira pessoa a abertura do conto "Sem olhos", assim também a apresentação e a caracterização das personagens – o Sr. Bento Soares e esposa, D. Maria do Céu, o bacharel Antunes e o desembargador Cruz –, o fulcro da história foge de sua alçada, sendo assumida por dois outros narradores: o desembargador que conta às três personagens-ouvintes a experiência que viveu na juventude, quando travou conhecimento com Damasceno Rodrigues, homem de hábitos esquisitos, solitário convicto, médico inclinado aos estudos bíblicos, e tido como louco pela vizinhança; e Damasceno que, por sua vez, relata ao outro a história que aos vinte anos viveu em Jeremoabo, quando foi trabalhar com um médico baiano, homem rico, estudioso de botânica e mineralogia, e fica conhecendo sua mulher, por quem se apaixona.

Se, por um lado, a narrativa em primeira pessoa confere verossimilhança ao relato, "supondo-se", nas palavras de Alfredo Bosi, "que o narrador ao assumir-se como sujeito do enunciado, seja a testemunha mais idônea para contar a sua própria história", por outro lado, são conhecidas igualmente as armadilhas desse procedimento retórico, dado o comportamento arbitrário desse narrador, que conta o que bem entende, sob o respaldo de que abre mão da "presunção da certeza universal suposta no historiador em terceira pessoa."³² No conto machadiano, esse elemento complicador é explorado em todo o seu potencial, dado que aqui não há somente uma narrativa em primeira pessoa, mas duas narrativas em primeira pessoa, uma dentro da outra, os limites embaralhados, o leitor sem saber onde uma história começa, onde outra acaba.

Como se não bastasse o *imbroglio*, outro aspecto deve ser considerado: ambas as narrativas são discursos memorialísticos, experiências marcantes vividas na juventude por ambos os narradores, que irão acioná-las em situações bastante particulares e contrastantes: o desembargador Cruz, a pedido das visitas, conta a história de Damasceno Rodrigues como fecho de uma noitada em casa do casal Vasconcelos; Damasceno Rodrigues, às portas da morte, relata ao desembargador a história de amor que viveu com Lucinda, mulher daquele "Dr. Adr...", as reticências a sugerir zelo pelo anonimato do outro, ou porque, passados tantos anos, isso agora não tinha importância, ou então porque a simples menção daquele nome ainda lhe causasse calafrios.

³² BOSI, Alfredo. Brás Cubas em três versões. In:_____. *Brás Cubas em três versões: estudos machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 7-8.

É em meio a esse clima nebuloso, onde se misturam memória e loucura, que se instala no interior da Bahia a tragédia do ciúme. O mouro de Veneza, agora um quase anônimo, é homem "sábio, taciturno e ciumento". Desdêmoma passa a se chamar Lucinda – alusão ao romance homônimo de Friedrich Schlegel –, mulher de tanta modéstia e recato – e talvez muito medo do marido –, "que o ciúme dele podia dormir com as portas abertas". "Mas não era assim", continua Damasceno (ou o comendador Cruz?): "o marido era cauteloso e suspeitoso; ameaçava-a e fazia-a padecer". A compaixão por Lucinda foi a perdição de ambos: a compaixão, "sentimento pérfido", apoderou-se de Damasceno, transformando-se em amor, "amor silencioso, cauto, sem esperança nem repercussão". Até que um dia, o amor cauteloso do rapaz e o amor contido da mulher casada se encontraram, nesta cena costurada quase só de silêncio e troca de olhares:

Um dia, em que a vi mais triste que de costume, atrevi-me a perguntar-lhe se padecia. Não sei que tom havia em minha voz, e certo é que Lucinda estremeceu, e levantou os olhos para mim. Cruzaram-se os meus, mas disseram nesse único minuto – que digo? nesse único instante, toda a devastação de nossas almas; corando, ela abaixou os seus, gesto de modéstia, que era a confirmação de seu crime; eu deixei-me estar a contemplá-la silenciosamente. No meio dessa sonolência moral em que nos achávamos, uma voz atroou e nos chamou à realidade da vida. Ao mesmo tempo achou-se defronte de nós a figura do marido. Nunca vi mais terrível expressão em rosto humano! A cólera fazia dele uma Medusa. Lucinda caiu prostrada e sem sentidos. Eu, confuso, não me atrevia a explicar nem a pedir explicações. Ele olhou para mim e para ela. Sucedera à primeira manifestação silenciosa da cólera uma coisa mais apagada e mais terrível, uma resolução fria e quieta. Com um gesto despediu-me; quis falar, ele impôs silêncio com os olhos.³³

Se, no *Otelo* de Shakespeare, o lenço de Desdêmoma prova a traição da mulher e justifica a vingança do mouro, para o marido do conto "Sem olhos", a "sonolência moral" em que flagra os dois apaixonados é o quanto basta para confirmar o "crime" praticado, este, menos da ordem dos atos, e mais da esfera do pensamento, residindo talvez aí maior perigo. Em lugar da cólera vociferante do Otelo, a "terrível expressão" do rosto do "Dr. Adr...", e a força de seu olhar, é o bastante para levar Lucinda ao desmaio e emudecer o jovem rapaz. Da mesma forma, a vingança anunciada por Otelo

³³ ASSIS, Machado de. Sem olhos. Disponível em <http://ww2.uol.com.br/machadodeassis>. Acesso em 25 de junho de 2008.

dá lugar a "uma coisa mais apagada e mais terrível, uma resolução fria e quieta". Trata-se da punição de Lucinda, engendrada naquele momento, mas que ficará escondida nas dobras da cólera silenciosa do marido, gerando tensão e expectativa. Damasceno, o comendador Cruz e o leitor só depois de algum tempo tomarão conhecimento da extensão da crueldade daquele marido "enganado", que nessa hora deixava extravasar os ímpetos do homem do sertão.

A cena em que Otelo asfixia Desdêmona, embora violenta, mesmo porque ela acontece diante da vista do espectador, assume a força da maldade no conto machadiano: embora aqui o leitor não presencie o ato bárbaro praticado pelo marido, o resultado é ainda mais horripilante (se isso é possível), posto que Lucinda, sofrendo muito, ainda vive. O espetáculo chega ao leitor filtrado pela memória enlouquecida de Damasceno, passa pelo desembargador Cruz, igualmente contagiado por esse ambiente de horror, e ganha organização discursiva por obra do "autor-modelo."³⁴ A cena resulta do diálogo (antes monólogo) entre Damasceno e o desembargador Cruz: nela ecoam as vozes do primeiro e do "Dr. Adr...", recuperadas na forma do discurso indireto e indireto livre:

– Não tenha medo, disse ele, venha ouvir o resto, que é pouco, mas instrutivo. Fui ter com o médico. Logo que soube que eu o procurava veio receber-me contente. Disse-lhe francamente o que ouvira dizer a respeito da mulher, as opiniões, as versões diferentes, a necessidade que havia de instruir o povo da verdade e retirar de sobre ele alguma suspeita terrível. Ouviu-me calado. Logo que acabei, disse-me que eu fizera bem em ir vê-lo; que Lucinda estava viva, mas podia morrer no dia seguinte; que, depois de cogitar que punição que daria ao olhar da moça resolvera castigar-lhe simplesmente os olhos... Não entendi nada; tinha as pernas trêmulas e o coração batia-me apressado. Não o acompanharia decerto, se ele, apertando-me o pulso com a mão de ferro, me não arrastasse até uma sala interior... Ali chegando... vi... oh! é terrível! vi, sobre a cama, o corpo imóvel de Lucinda, que gemia de modo a cortar o coração. "Vê, disse ele – só lhe castiguei os olhos". O espetáculo que se me revelou então, nunca, oh! nunca mais o esquecerei! Os olhos da pobre moça tinham desaparecido; ele os vazara, na véspera, com um ferro em brasa... Recuei espavorido. O médico apertou-me os pulsos clamando com toda a raiva concentrada em seu coração: "Os olhos delinqüiram, os olhos pagaram!"

³⁴ ECO, Umberto. Entrando no bosque. In:_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Fiest. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 20.

Aquele marido ciumento sabia o lugar certo do corpo feminino para onde apontar a arma, ou antes, o ferro em brasa! Pois que aniquila o único recurso de que se podia valer a mulher, no século XIX, que dispunha do olhar como meio de dar a conhecer os seus sentimentos, "sem o compromisso da palavra que, mais social e marcante, vincula de modo imperioso."³⁵

Nessa tragédia do ciúme, que teve como cenário o sertão baiano, se o "Dr. Adr..." fez o papel de Otelo, Lucinda, o de Desdêmona, a quem caberia interpretar a personagem Iago? Seria o desembargador Cruz, depositário da história de Damasceno, mas também conhecedor da peça shakespeariana, que ao recriá-la oralmente para o auditório de ouvintes, incrimina o amigo, fazendo-o passar por Cássio?

É possível que para os ouvintes do desembargador Cruz, assim também para os leitores do *Jornal das Famílias*, pouco importasse saber que as personagens do conto "Sem olhos" foram inspiradas no *Otelo*, de Shakespeare. E muito menos, talvez, que a cena dos olhos vazados de Lucinda tem origem naquele que é considerado um dos clássicos do gênero fantástico, "O homem de areia", de Ernest Theodor Amadeus Hoffmann, versátil personalidade do romantismo alemão. Como se pode lembrar, "O homem de areia" conta a história de um rapaz, Natanael, que se apaixona por uma mulher perfeita, Olímpia, na verdade, um autômato, criação do professor Spalanzani. No dia em que ia pedir a moça em casamento, Natanael presencia violenta cena entre Spalanzani e Coppélius – figura sinistra que povoa suas memórias da infância –, a disputar a boneca de madeira, e o rapaz, estarecido, viu "que o rosto de cera de Olímpia, mortalmente lívido, não tinha olhos – no lugar deles, cavidades negras – ela era uma boneca sem vida."³⁶

Seis anos antes da publicação de "Sem olhos", Machado de Assis já havia entrado em contato com o famoso conto de Hoffmann, que irá recriar em "O capitão Mendonça", este também vindo a público no *Jornal das Famílias*, em 1870. Aqui, como no original alemão, há um criador de autômatos, o capitão Mendonça, em cujo laboratório é gerada Augusta, por quem o Dr. Amaral ficará enamorado. Também não

³⁵ PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em Dom Casmurro*, cit. p. 38.

³⁶ HOFFMANN, Ernest Theodor Amadeus. O homem de areia. In: _____. *Contos sinistros*. Tradução de Ricardo Henrique. Posfácio "No olho do outro" de Oscar Cesarotto. São Paulo: Max Limonad, 1987. p. 48.

podia faltar a famosa cena em que Olímpia, aliás, Augusta, aparece "sem olhos", o macabro de Hoffmann atenuado, nas mãos de Machado, em "quase macabro",³⁷ em particular, o momento em que o capitão Mendonça oferece os dois belos olhos da "filha" a Amaral, o que deixa estarecido o rapaz:

Olhei para Augusta. Era horrível. Tinha no lugar dos olhos dois grandes buracos como uma caveira. Desisto de descrever o que senti; não pude dar um grito; fiquei gelado. A cabeça da moça era o que mais hediondo pode criar a imaginação humana; imaginem uma caveira viva, falando, sorrindo, fitando em mim os dois buracos vazios, onde pouco antes nadavam os mais belos olhos do mundo. Os buracos pareciam ver-me; a moça contemplava o meu espanto com um sorriso angélico.³⁸

Ao final, tudo não passou de um sonho, no qual Amaral mergulhou, sob o efeito de um dramalhão soporífero que fora assistir no Teatro São Pedro, cujo enredo faz lembrar aqueles levados ao tempo de João Caetano, duramente criticados por Machado de Assis quando colaborador de *O Espelho*, agora satirizados pelo contista do *Jornal das Famílias*:

[...] comprei uma cadeira e fui tomar conta dela, justamente quando se levantava o pano para começar o primeiro ato. Havia uma menina, que não conhecia pai nem mãe, e era arrebatada por um embuçado, que eu suspeitei ser a mãe ou o pai da menina. Falava-se vagamente de um marquês incógnito, e aparecia a orelha de um segundo e próximo assassinato na pessoa de uma condessa.³⁹

Uma vez que a presença de Hoffmann, ou antes, de "O homem de areia", no conto "O capitão Mendonça" está associada ao dramalhão romântico, este, por sua vez, imprime perspectiva irônica e paródica na recuperação do mito de Prometeu, tendo em vista a voga cientificista no Brasil, dos anos de 1870. No conto machadiano, se a aventura do Dr. Mendonça tem sabor de desafio divino, não há risco de desfechos trágicos, mas tão-somente a volta à realidade, sólida e comezinha. Daí também certo tom de comicidade a acompanhar a cena em que Augusta deixa cair os olhos nas mãos

³⁷ MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. Prefácio dos *Contos recolhidos*. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, s/d. p. 13.

³⁸ ASSIS, Machado de. *Contos recolhidos*, cit. p. 99.

³⁹ *Ibidem*, p. 94-95.

do "pai" e este os oferece a Amaral, que nem por isso enlouquece, nem deixa de freqüentar a casa do estranho cientista, nem desiste da moça, mesmo sabendo tratar-se de um manequim animado, pois que, nas palavras do narrador-personagem, "prevendo o triunfo do capitão, lembrei-me logo de ir agarrado às abas da sua imortalidade."⁴⁰

Já em "Sem olhos", sob o influxo da tragédia *Otelo*, Machado de Assis recupera o aspecto nuclear do conto "O homem de areia" e o recria enquanto ato – o olhar – que, associado ao ciúme, permite ao contista brasileiro explorar o vasto campo semântico e metafórico da ação do olho. Se no conto de 1876, publicado no *Jornal das Famílias*, não há lugar para cientistas amalucados, nem bonecas mecânicas, ainda assim é possível identificar ressonâncias da matriz hoffmanniana na história brasileira: tanto a crueldade do Dr. Adr..., em vazar os olhos da mulher com ferro em brasa, remete ao gesto de Spalanzani e ao do Dr. Mendonça de arrancar os olhos de suas criações (e enquanto criadores poderiam dispor como quisessem de suas criaturas), quanto o comportamento de Lucinda, paralisada pelo medo ao marido, faz lembrar a rigidez de movimentos de Olímpia e Augusta. Simulacros perfeitos de belas mulheres, até podiam ter olhos, mas, seres sem alma, seriam incapazes de olhar, ato de rebeldia que Lucinda – frágil ser humano – ousou praticar; aquele "único minuto" em que seus olhos cruzaram com os de Damasceno, e ela, fora de si, entregou-se ao amor.

Sílvia Maria Azevedo

UNESP / Assis

Sílvia Maria Azevedo é professora adjunta de Teoria Literária da UNESP de Assis. É autora dos ensaios "Machado de Assis, entre o teatro e o conto" (*Revista Ângulo*, número dedicado a Machado de Assis. Lorena, SP: CCTA, no. 113, abril-junho de 2008) e "As crônicas de Machado de Assis na *Ilustração Brasileira*" (*Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo: Editora da Unesp, 2008), dentre os mais recentes.

⁴⁰ *Ibidem*, p.101.