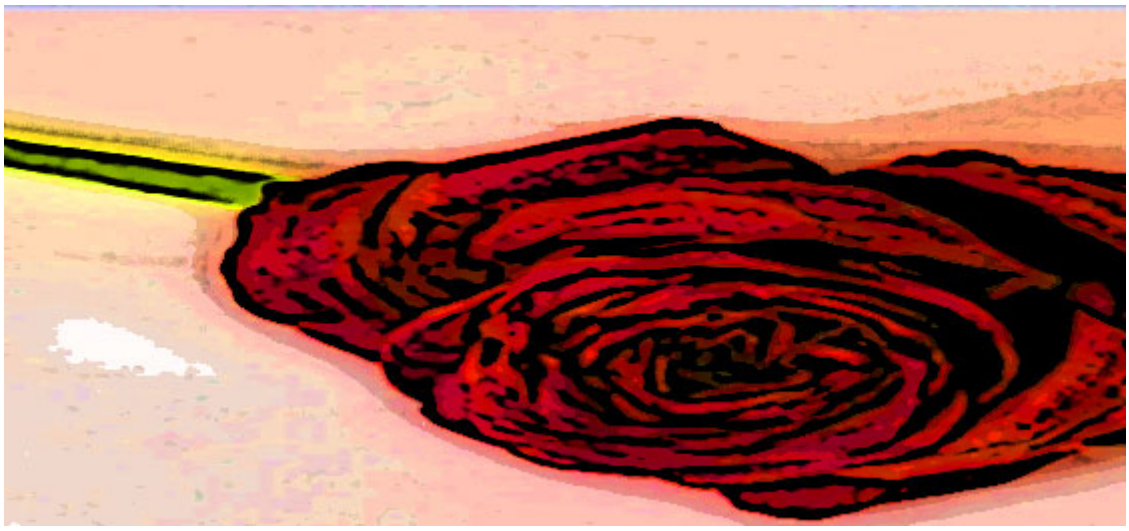

Machado de Assis e Shakespeare: reflexões sobre o trágico

Profa. Dra. Adriana da Costa Teles

Unilago/Faimi
União das Faculdades dos Grandes Lagos
driteles@ig.com.br

Localice en este documento
Buscar

Resumo: O presente artigo visa a discutir a intertextualidade entre *Memorial de Aires*, último romance do escritor brasileiro Machado de Assis, publicado em 1908, e a tragédia *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, primeiramente publicada em 1599. É nosso objetivo discutir a presença do drama shakespeariano no referido romance à luz da problemática que envolve o trágico. Acreditamos que a recuperação da tragédia é realizada de maneira irônica pelo escritor carioca, que, ao manipular o enredo, subverte alguns elementos essenciais para a composição do trágico, o que resulta no retrato de um interessante contexto social, cultural e estético.
Palavras-chave: Machado de Assis, Shakespeare, romance, tragédia, trágico.

Abstract:: This article aims to discuss the intertextuality between *Memorial de Aires*, the Brazilian writer Machado de Assis' last book, published in 1908, and the tragedy *Romeo e Juliet*, by William Shakespeare, first published in 1599. It is our aim to discuss the presence of the Shakespearean drama in the referred novel by the problems that involve the tragic. We believe that the recuperation of the tragedy is made in an ironic way by the Carioca writer who, by manipulating the plot, subverts some essential elements to the composition of the tragic, which results in a portrait of an interesting social, cultural and aesthetic context.
Keywords: Machado de Assis, Shakespeare, novel, tragedy, tragic.

Um dos traços marcantes da obra do escritor brasileiro Machado de Assis (1839-1908) é a constante referência que faz em seus textos a autores do cânone ocidental. Thackeray, Shelley, Sterne e Goethe são

apenas alguns dos nomes que freqüentam as crônicas, os contos e os romances machadianos. Dentre os autores representativos presentes em sua obra, destacamos a presença de um dos maiores dramaturgos da literatura ocidental, William Shakespeare.

Segundo José Luiz Passos em *Machado de Assis*: o romance com pessoas, "Shakespeare é, sem dúvida, o autor de presença mais sistemática na obra de Machado, contando, (...), com mais de duzentas referências diretas no conjunto de sua obra" (2007, p. 193). Helen Caldwell, responsável por um trabalho seminal na investigação da intertextualidade que Machado estabelece em *Dom Casmurro* com *Otelo*, *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*, publicado em 1960 nos Estados Unidos e traduzido em 2002 para o português, afirma sobre a presença de Shakespeare nas obras do escritor carioca:

> O *Otelo* de Shakespeare aparece no argumento de vinte e oito narrativas, peças e artigos. Otelo não foi a única peça de Shakespeare da qual Machado se serviu: *Romeu e Julieta* serve de trama para um romance e nove contos; o personagem Hamlet aparece um pouco por contaminação - mesmo quando se está tratando dos Otelos; Ofélia, Jaques, Caliban, Lady Macbeth e outros personagens ressurgem miraculosamente nos subúrbios do Rio de Janeiro (Caldwell, 2002, p.18-20).

Uma das obras machadianas em que a referência ao drama de Shakespeare se faz presente é *Memorial de Aires*, último romance do autor, publicado no ano de sua morte, 1908. No referido romance a intertextualidade se faz de maneira explícita com a tragédia *Romeu e Julieta* e ainda é praticamente inexplorada pela crítica que trabalha com o autor. O que chama a atenção do leitor quando se detém na retomada que o escritor brasileiro faz da tragédia shakespeariana é que Machado parece ironizar alguns elementos básicos do conflito vivido pelos heróis de *Romeu e Julieta*, o que é extremamente interessante de se observar. O objetivo do presente artigo é justamente discutir essa retomada irônica e as implicações desse novo arranjo proposto por Machado de Assis em seu último romance.

Memorial de Aires e *Romeu e Julieta*

Logo no início de *Memorial de Aires*, romance que tem a forma de um diário que seria composto pelo Conselheiro que dá nome ao livro, tomamos conhecimento da história de Fidélia, jovem viúva que vive com o tio, o desembargador Campos, na cidade do Rio de Janeiro. O ano é 1888, uma vez que, embora o romance seja escrito em 1908, a história é contextualizada vinte anos antes. Fidélia é a viúva de Eduardo Noronha e ambos filhos de famílias inimigas e rivais da Paraíba do Sul, cidade localizada no interior do estado do Rio de Janeiro. Por meio da narração de uma das personagens ao narrador Aires e da transcrição que este faz para seu diário (o livro que lemos), ficamos sabemos que Fidélia havia conhecido Eduardo alguns anos antes no teatro no Rio de Janeiro. Quando os dois souberam quem eram, "já o mal estava feito" (Machado de Assis, 2003, p. 270).

Sabendo da paixão da filha pelo filho do inimigo, Santa-Pia, pai de Fidélia, leva a jovem de volta para a fazenda na Paraíba do Sul, onde moravam, e a proíbe de qualquer relacionamento com o rapaz. A jovem, por sua vez, teima em prosseguir com o romance, e, encontrando resistência intermitente por parte da família, fecha-se em seu quarto, recusa comida e acaba doente. Por fim, o pai cede aos apelos da filha e permite a união sob condição de nunca mais a ver, nem ir ao casamento. O mesmo se dá com o pai de Eduardo.

Fidélia muda-se, então, para a casa do tio na cidade do Rio de Janeiro. Poucos meses depois casa-se com Eduardo, vai para Lisboa, onde o marido morre. O tempo que o casal vive junto não nos é informado. Somente sabemos que foi pouco tempo: "A felicidade foi grande, mas curta" (Machado de Assis, 2003, p. 272). Fidélia, após a morte do marido, traz seu corpo para o Rio, onde o enterra e se instala novamente na casa do tio, rompida que estava com a família. É nesse momento que o diário de Aires se inicia, dois anos após a morte de Eduardo. A partir daí seguimos os passos de Fidélia, que é tida pelas demais personagens como uma viúva convicta. Por meio do olhar do narrador, acompanhamos a chegada de Tristão vindo da Europa, seu envolvimento com a jovem viúva, a união de ambos poucos meses depois e a mudança definitiva do novo casal para a Europa.

A intertextualidade com *Romeu e Julieta* é explícita e trazida pelo próprio narrador do romance, o Conselheiro Aires: "Romeu e Julieta aqui no Rio, entre a lavoura e a advocacia, - porque o pai do nosso Romeu era advogado na cidade da Paraíba, - é um desses encontros que importaria conhecer para explicar" (Machado de Assis, 2003, p. 254). Mais do que uma recuperação temática do conflito ou fonte

dramática, tal intertextualidade parece estabelecer um interessante diálogo entre os textos.

Ao contrário do que ocorre na versão de Shakespeare, em *Memorial de Aires* Fidélia não pensa em dar cabo à própria vida quando o marido morre em Lisboa, pelo contrário, retorna ao Rio, enterra o finado, reencontra o amor e recomeça tudo de onde havia interrompido: Lisboa. O relacionamento entre os amantes criados por Shakespeare é marcado pela impossibilidade de superação do conflito entre as famílias, o que também aparece modificado na obra machadiana. Nesta, Fidélia e Eduardo conseguem romper com certa ordem externa, o que é mostrado pela negociação com a família e pela união por meio do matrimônio.

Desse modo, a recuperação da clássica história de amor proposta por Machado é irônica e merece ser observada com atenção. Um primeiro elemento que desponta nessa observação mais atenta é que a trama machadiana não soa trágica como a shakespeariana. Pelo contrário, Machado parece ironizar e subverter elementos chave que ajudam a compor o trágico em *Romeu e Julieta*. No entanto, para que tal constatação seja factual, faz-se necessário que nos voltemos para o trágico, enquanto fenômeno que expressa determinada relação do homem com o mundo, elemento base da tragédia, do qual *Romeu e Julieta* é expressão.

Alguns aspectos sobre o conceito de trágico

Discutir o trágico é uma tarefa que se distancia de pragmatismos. Primeiramente, há de se considerar que o fenômeno data da antiguidade clássica, o que envolve mais de dois mil anos de produção literária. O gênero dramático, principalmente a tragédia, gozou de grande prestígio nesse período. Foi quando Aristóteles escreveu a *Poética*, tomando como referência para discussão as tragédias de Sófocles, um dos grandes expoentes do gênero. De lá para cá, não apenas as discussões que envolvem a tragédia e o trágico ganharam espaço entre os teóricos, como também o gênero ganhou feições renovadas.

Soma-se a isso, a problemática que por si só envolve a conceituação do termo trágico. Como ocorre com outras terminologias literárias, tais como romantismo ou realismo, para citar alguns exemplos, o trágico é geralmente usado sem uma definição estrita. Isso gera uma espécie de banalização do termo, que acaba esvaziado de seu conteúdo próprio, perdendo, assim, seu significado original e assumindo outros sentidos. No geral, o que envolve eventos de certa intensidade negativa é chamado de trágico. Um dos elementos geradores de tal equívoco é a própria dificuldade de se lidar com algo que é tão resistente a definições. Quando discute a problemática de sua conceituação, Bornhein afirma que:

> A principal dificuldade advém da resistência que envolve o fenômeno trágico. Trata-se, em verdade, de algo que é rebelde a qualquer tipo de definição, que não se submete integralmente a teorias. Justifica-se: deparamos na tragédia com uma situação humana limite, que habita regiões impossíveis de serem codificadas. As interpretações permanecem aquém do trágico, e lutam com uma realidade que não pode ser reduzida a conceitos (Bornhein, 1975, p. 71).

Outro aspecto a ser ressaltado é que, como pontua Peter Szondi em *Ensaio sobre o trágico*, a tragédia vem sendo discutida desde a antiguidade grega, no entanto, o sentimento trágico começa a ser uma preocupação teórica sistematizada apenas a partir do século XVIII: "desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico" (2004, p. 23).

Do século XVIII até os dias de hoje, muitos foram os teoristas que se dedicaram ao assunto. Schelling, Hegel, Goethe, Kierkegaard, Nietzsche, Benjamim, dentre inúmeros outros. Não é nosso objetivo aqui mapear o conceito ou discutir posicionamentos específicos que tomaram espaço ao longo de quase três séculos de debates. Para nossa discussão, fizemos um recorte teórico e buscamos suporte em estudiosos contemporâneos, ou seja, teoristas do século XX, tais como Gerd Bornhein, Albin Lesky, Arnold Hauser e Emil Staiger. É preciso pontuar que, uma vez que não estamos preocupados com aspectos estruturais da tragédia, não nos voltaremos para a *Poética* de Aristóteles que, apesar de uma referência quando se discute o gênero, mantém-se centrada em aspectos que tentam dar conta de elementos estruturais do drama.

Ao discutir a tragédia, Bornhein afirma que um elemento básico para que se possa verificar o trágico é que ele seja vivido por alguém, ou seja, que exista um homem trágico (1975, p. 73). Segundo o estudioso, outro elemento fundamental para a configuração do trágico é o sentido da ordem dentro da qual se inscreve o herói: "se o homem é um dos pressupostos fundamentais do trágico, outro pressuposto não menos importante é constituído pela ordem e pelo sentido que forma o horizonte existencial do homem" (Bornhein, 1975, p.73). Para o teórico, o conflito trágico existe devido a um desequilíbrio entre estes dois

pólos: "no momento em que estes dois pólos, de modo imediato ou mediato, entram em conflito, temos a ação trágica" (1975, p.74).

Segundo Bornhein, Aristóteles foi certeiro ao se recusar a compreender a tragédia a partir apenas do homem. Para o estudioso,

> não é o caráter que determina o trágico, e sim a ação; o caráter é próprio do homem e restringe-se a ele; a ação, pelo contrário, deve ser compreendida, em última instância, a partir daquela polaridade a qual nos referimos: o homem e o mundo em que ele se insere (Bornhein, 1975, p. 74).

Albin Lesky demonstra uma linha de pensamento similar ao discutir o fenômeno. O teorista busca em Goethe a noção de contradição irreconciliável e a partir de tal referência fundamenta e explica o trágico. Ao abordar a tragédia, seja a grega ou a renascentista, o estudioso afirma que: "a contradição trágica pode situar-se no mundo dos deuses, e seus pólos opostos podem chamar-se Deus e homem, ou pode tratar-se de adversários que se levantem um contra o outro no próprio peito do homem" (Lesky, 1976, p. 25). Lesky parece concordar com Borhnein que o conflito entre o homem e a ordem em seu mundo representa um dado essencial para a configuração do fenômeno. A contradição trágica, nome que dá para esse desequilíbrio, dá-se, de acordo com ele, entre o homem e o mundo dos deuses, no caso da tragédia grega antiga, ou trata-se de um conflito centrado no indivíduo, o homem em luta consigo mesmo, no caso da tragédia renascentista. Ambos os teóricos concordam que o conflito - ou a contradição trágica, como Lesky o denomina - é irreconciliável, ou seja, não é passível de atenuação ou acomodação. A esse respeito Bornhein pontua que, se um dos dois elementos envolvidos no conflito, herói ou mundo, perde sentido ou força, o trágico se enfraquece e desaparece. Portanto, se o conflito é conciliado e a situação é atenuada, o aspecto trágico não é completamente caracterizado:

> Herói e sentido da ordem se resolvem, pois, em termos de conflito e reconciliação. Na medida em que um dos pressupostos perde sentido e força, o teor trágico da ação enfraquece, perde a sua razão de ser (Bornhein, 1975, p. 75).

Sobre o conflito trágico, Staiger afirma que este expressa um "fracasso irreconhecível, um desespero mortífero que não visualiza salvação" (1997, p. 148). Para Staiger, o conflito trágico é aquele que "rouba ao homem seu pouso, sua meta final, de modo que ele passa a cambalear e a ficar fora de si" (1997, p. 148). Dessa forma, o trágico não expressa apenas a frustração de um desejo ou uma esperança, mas "destrói a lógica de um contexto" (1997, p. 148). O trágico assim compreendido não se relaciona propriamente com a dramaturgia, mas com a metafísica. De acordo com seu ponto de vista, é trágico

> um cético que fracassa em sua verdade leva seu ceticismo a sério, e desesperado dá cabo de sua existência; ou um crente que vê seu amor a Deus escarnecido por algo terrível, (...), e por isso não consegue mais se aprumar; ou ainda um amante como Werther para quem a paixão é o valor supremo e que chega à conclusão de que sua paixão destrói a ele e aos outros (Staiger, 1997, p. 148).

É importante, ainda, que nos lembremos das situações em que a tragédia e o sentimento trágico afloraram com vigor na cultura ocidental. A tragédia foi um gênero literário que despontou em momentos muito específicos, particularmente em períodos turbulentos da história da humanidade, nos quais idéias estabelecidas foram desestabilizadas por novos desenvolvimentos. Ou seja, momentos em que o homem viu a lógica de seu contexto se esfacelar.

A tragédia despontou primeiramente no século V a.C. quando o homem grego estava passando do pensamento mítico para o racional. Após o surgimento e esgotamento do gênero na Grécia antiga e mais tarde em Roma no século I com Sêneca, este reapareceu na Europa a partir do século XVI, quando o homem, mais uma vez, presenciou mudanças que desestabilizaram sua maneira de conceber a realidade e o mundo. O período, geralmente referido como Renascença, foi marcado por profundas tensões geradas por novas idéias no campo da ciência, da religião, da política e da cultura, por exemplo. O homem do século XVI assistiu à Reforma na Igreja, às descobertas de Copérnico, às grandes navegações, à teoria do realismo político de Maquiavel, para citar alguns pontos.

A tragédia assumiu características peculiares nos momentos em que aflorou, o que faz com que o fenômeno trágico também adquira traços particulares. O conflito que caracteriza o trágico na tragédia antiga envolve basicamente o eu e o mundo que o rodeia, ou seja, o eu e o mundo dos deuses. O homem da antiguidade crê numa espécie de ordem acima de si e da qual não consegue driblar. Situação diferente se daria na tragédia moderna, leia-se renascentista, que tem o conflito centrado no eu, caracterizando-se

como um conflito psicológico ou interno. Sobre isso, afirmam Costa e Remédios:

> A tragédia moderna do caráter distingue-se em geral da tragédia antiga do destino; o destino no drama moderno não é mais transcendente e dependente dos deuses ou dos poderes acima dos deuses; mas está implícito no caráter do herói. (...) O conflito trágico centra-se no indivíduo (...). O herói agora está só (1988, p.38).

O homem renascentista é parte de uma sociedade já delineada pelo individualismo e seus atos decorrem como resposta a tal realidade. Dessa forma, o conflito que o herói experimenta na tragédia moderna é pessoal, vivido por um indivíduo que deve resolver sozinho o desequilíbrio entre ele o mundo do qual é parte.

O trágico em Shakespeare e em Machado de Assis

Os amantes de *Romeu e Julieta* vivem um conflito: o casal se ama, no entanto as famílias são inimigas e rivais e jamais admitirão a união. Os jovens sofrem profundamente com as consequências de seu amor desde o início do drama, tentando, todo o tempo, driblar os limites impostos pelo contexto em que estão imersos. No segundo ato da peça, Julieta reflete sobre o fato de amar o homem que é filho da família inimiga à sua:

JULIET: O Romeo, Romeo, wherefore art thou Romeo?
Deny thy father and refuse thy name.
Or if thou wilt not, be but sworn my love,
And I'll no longer be a Capulet.
(II.ii.35-38)

Romeu, por sua vez, não se comporta de maneira diferente; ele compartilha com a amada a adversidade da situação de ambos:

JULIET: What man art thou, that thus bescreen'd in night So stumblest on my counsel?

ROMEO: By a name,
I know not how to tell thee who I am:
My name dear saint, is hateful to myself,
Because it is an enemy to thee;
Had I it written, I would tear the word. (II.ii.55-61)

Os jovens, sabendo que não teriam o consentimento das famílias para a união, planejam um casamento às escondidas e esperam poder, com semelhante ato, viverem juntos e proporcionar a conciliação entre as partes. No entanto, as coisas não se mostram tão simples assim. O conflito no qual estão envolvidos está enraizado na ação do início ao fim do drama. Um bom exemplo disso pode ser encontrado na cena em que Tybalt, primo de Julieta, provoca Romeu para uma briga em uma praça pública na manhã seguinte ao casamento. Romeu tenta ignorar a provocação, deixando evidente que está disposto a deixar o lugar ao invés de aceitar a briga. Na ocasião, Tybalt o chama de "boy", chamamento depreciativo e ofensivo:

TYBALT: Romeo, The love I bear thee, can afford
No better term than this thou art a villain.

ROMEO: Tybalt, The reason I have to love thee,
Doth much excuse the appertaining rage
To such a greeting: villain am I none.
Therefore farewell, I see thou know'st me not.

TYBALT: Boy, this shall not excuse the injuries
That thou hast done me, therefore turn and draw.

ROMEO: I do protest I never injur'd thee,
But love thee better then thou canst devise:
Till thou shalt know the reason for my love,
And so good Capulet, which name I tender
As dearly as mine own, be satisfied.

(III. i. 61-71)

Como vemos, Romeu age com tranqüilidade, assegurando ao outro que não quer confusão, mas paz e concórdia. O herói sabe que está unido à família de quem o insulta por meio do casamento com Julieta. Busca a conciliação entre as partes. No entanto, a ordem daquela sociedade parece conspirar contra suas intenções e o impede de evitar o conflito. Seu parceiro, Mercutio, vendo que Romeu não aceita a provocação, toma seu lugar. A briga entre Tybalt e Mercutio resulta na morte do último, o que leva Romeu irremediavelmente à revanche:

ROMEO: He gone in triumph, and Mercutio slain?
Away to heaven, respective lenity,
And fire and fury, be my conduct now.
Now Tybalt take the villain back again,
That hate thou gav'st me, for Mercutio's soul
Is but a little way above our heads,
Staying for thine to keep him company:
Either thou or I, or both, must go with him.

TYBALT: Thou wretched boy that didst consort him here,
Shalt with him hence.

ROMEO: This shall determine that.
They fight. Tybalt falls.
(III. i. 122-132)

A briga que se origina, como vemos, resulta na morte do primo de Julieta. Como conseqüência, Romeu é expulso de Verona pelo príncipe que governa a cidade e o conflito resulta ainda mais tenso.

Vemos, em seguida, uma nova tentativa de união entre o casal e de superação do conflito, dessa vez com a ajuda de Friar Laurence. No entanto, o plano alternativo que o frei sugere à Julieta: tomar a poção e se passar por morta enquanto Romeu é avisado de que tudo é parte de um plano e que deve encontrá-la no mausoléu da família Capuleto, também fracassa. O suicídio de Romeu, que pensa estar vendo Julieta morta, e posteriormente o de Julieta, que constata a impossibilidade de viver com o amado, é fruto do desespero dos heróis, que não vêem saída para o seu conflito.

Os dizeres do frei para Julieta no momento em que ouve pessoas se aproximarem do mausoléu onde estavam e que antecede o suicídio da jovem evidencia um ponto interessante, o quão impossível é burlar a ordem daquela sociedade:

Friar Laurence: I hear some noise Lady, come from that nest.
Of death, contagion and unnatural sleep:
A greater power than we can contradict
Hath thwarted our intents, come, come away,
Thy husband in thy bosom there lies dead:
And Paris too: come, I'll dispose of thee,
Among a Sisterhood of Holy Nuns:
Stay not to question, for the watch is coming,
Come go good Juliet, I dare no long stay.
[grifo nosso] (V. iii. 160-169)

As palavras proferidas pelo frei: *A greater power than we can contradict/Hath thwarted our intents, come, come away,* evidencia a impossibilidade de se romper com a ordem estabelecida, inserindo a referida tragédia shakespeariana dentro de um conflito que ainda envolve o homem e certa ordem cósmica da qual ele não tem controle; as personagens acreditam em uma ordem superior que não pode ser rompida. Assim, é interessante observar que o conflito vivido em *Romeu e Julieta* parece dar-se mais entre o eu e o mundo, do que ser caracterizado por um conflito interno e psicológico, que marcaria tragédias importantes de Shakespeare como *Hamlet* e *Otelo*, por exemplo.

O paralelo com o texto machadiano é curioso. Em *Memorial de Aires*, observamos que as famílias de Eduardo e Fidélia são inimigas à semelhança do que ocorre na tragédia shakespeariana. Também é similar o fato de desconhecerem a procedência de cada um, quando se apaixonam:

_ Conheceram-se aqui na corte, disse Rita; na roça nunca se viram. Fidélia passava uns

> tempos em casa do desembargador (a tia ainda era viva), e o rapaz, Eduardo, estudava na escola de medicina. A primeira vez que ele a viu foi das torrinhas do Teatro Lírico, onde estava com outros estudantes; viu-a à frente de um camarote, ao pé da tia. Tornou a vê-la, foi visto por ela, e acabaram namorados um do outro. Quando souberam quem eram, já o mal estava feito, mas provavelmente o mal se faria, ainda que o soubessem desde o princípio, porque a paixão foi repentina (Machado de Assis, 2003, p. 270).

A oposição das respectivas famílias impossibilita, a princípio, que a união entre ambos se estabeleça. No entanto, começam a surgir interessantes pontos divergentes entre as obras. As famílias dos amantes, em *Memorial de Aires*, diferente do que ocorre em *Romeu e Julieta*, tomam conhecimento do romance. Rita narra a Aires que Santa Pia, pai de Fidélia, se opôs frontalmente ao namoro e a ameaçou "com palavras duras, dizendo-lhe que a poria fora de casa, se continuasse a pensar tal atrevimento" (Machado de Assis, 2003, p. 271). A reação do pai de Eduardo não foi diferente: "A oposição da gente Noronha não foi menor. Ao saber da paixão do filho pela filha do fazendeiro, o pai de Eduardo mandou-lhe dizer que o deixaria na rua se teimasse em semelhante afronta" (Machado de Assis, 2003, p.271).

Apesar da oposição ferrenha, inicia-se uma espécie de pressão dos jovens sobre as famílias. Fidélia, após jurar "uma e muitas vezes que tinha um noivo no coração e casaria com ele, custasse o que custasse" (Machado de Assis, 2003, p. 271), começa a passar os dias no quarto chorando e acaba doente. Quando deixa de comer, a mãe faz uma primeira interferência pela jovem junto ao pai:

> Vendo isso, a mãe, com receio de algum acesso de moléstia, começou a pedir por ela mas o marido declarou que não lhe importava vê-la morta ou até douda, antes isso que consentir na mistura do sangues com o da gente Noronha (Machado de Assis, 2003, p. 271).

A intransigência de Santa Pia, representante típico do sistema patriarcal brasileiro de fins de século XIX, também contará com a intervenção de seu irmão, o desembargador Campos, que lhe diz que "Ninguém o obrigava a humilhar-se diante da gente Noronha, nem a fazer as pazes com ela; bastava que os filhos casassem e fossem para onde quisessem" (Machado de Assis, 2003, p.271).

A situação em princípio insolúvel encontra, ao final de algum tempo, desfecho positivo para os jovens, por meio de nova e decisiva interferência da mãe de Fidélia:

> A mãe resolveu pedir ao marido que cedesse, o marido concedeu finalmente, impondo a condição de nunca mais receber a filha nem lhe falar, não queria saber dela. (...). O pai do noivo também declarou que os não queria ver (Machado de Assis, 2003, p.272).

Vemos, portanto, que o conflito irreconciliável que caracteriza o trágico e que é bastante evidente em *Romeu e Julieta*, é atenuado no romance de Machado de Assis. Isso porque há uma espécie de negociação entre os jovens e seus familiares. Apesar de estes imporem sansões aos noivos, terminam por aceitar e consentir na decisão de Eduardo e Fidélia. Não há um embate entre as partes e a suspensão do conflito. Este permanece, embora amortecido pela ruptura de ambos os jovens com as famílias que, assim, mantém a "honra" de não ceder ao inimigo, preservada.

Aliás, é curioso assinalar que Fidélia conseguirá, após a morte de Eduardo e seu retorno ao Brasil, o perdão do pai. A viúva irá também unir a ambos por meio de um retrato, que pendurará na sala após a morte de Santa-Pia:

> Fidélia mandou encaixilhar junto as fotografias do pai e do marido, e pô-las na sala. Não o fez nunca em vida do barão para respeitar os sentimentos deste; agora que a morte os reconciliou, quer reconcilia-los em efígie (Machado de Assis, 2003, p. 316).

Se o trágico é marcado pelo conflito irreconciliável, o herói é um elemento primordial dentro desse contexto. O herói trágico, assinala Arnold Hauser (1972), se encontra preso na sua solidão, na medida em que enfrenta sua desgraça sozinho. Sendo assim, não hesita quando se sente em uma situação limite de conflito. Ainda sobre o herói, é relevante citar as palavras de Schelling que em *Filosofia da arte* (2001), afirma que "na falta de outro destino, o caráter teria de se tornar destino para ele. Não importa de que espécie seja a matéria exterior: a ação tem sempre de provir dele mesmo" (Schelling, 2001, p. 321).

O perfil delineado por Hauser e Schelling parece bastante adequado a *Romeu e Julieta*, que não hesitam frente a seu desejo e descartam qualquer envolvimento externo para a tomada de sua decisão. A atitude dos amantes quando descobrem quem são é a de se unirem, o que prontamente realizam, marcando suas trajetórias pela ação.

A ação do herói no romance machadiano, por outro lado, provém do consentimento externo e não do caráter de cada um dos amantes. O que Fidélia, de quem temos mais informação, faz, é uma espécie de chantagem emocional para que a família lhe permita agir. A solidão do herói trágico abre espaço em *Memorial de Aires* para a sociabilização do conflito e parece marcar uma atitude muito mais caprichosa do que trágica.

No que diz respeito à heroína da tragédia shakespeariana, Anna Stegh Camati afirma:

> a ousadia de Julieta é reconhecida universalmente pelos críticos: ela questiona a autoridade paterna e se recusa a seguir os códigos sancionados pela estrutura normativa do patriarcalismo, priorizando sua identidade pessoal em detrimento da social (Camati, 2008, p. 141).

Fidélia, numa atitude que a princípio se faz semelhante à de Julieta, também se rebela contra a autoridade paterna. No entanto, faz-se aí outro paralelo interessante entre os textos: os motivos de cada uma das personagens. Julieta e Romeu, ao se unirem, imaginam provocar a união entre as famílias, ao contrário do que ocorre no romance machadiano. A inimizade entre as famílias, que já era estabelecida, contamina também a relação entre os pais e os filhos, acentuando a ruptura. Aliás, essa é a condição do casamento, fato que é aceito sem maiores problemas pelos envolvidos. Desde que a vontade deles (Fidélia e Eduardo) seja feita, não há preocupação com as conseqüências. A nobreza da atitude dos amantes shakespearianos cede espaço para o egoísmo e a comodidade no romance machadiano.

No entanto, as coisas entre o jovem casal não saem como imaginam e Eduardo, pouco tempo depois do casamento, morre em Lisboa, onde estavam. Fidélia, distante de um ato extremo, translada o corpo do marido para o Rio de Janeiro, onde passa a viver com o tio. O fim do relacionamento entre Romeu e Julieta, marcado pela morte trágica dos amantes, ganha uma alternativa que é bastante distante do trágico no romance de Machado de Assis.

A viuvez da jovem, que é tida então como convicta, é observada com ironia pelo narrador:

> Rita contou-me então alguma coisa da vida da moça e da felicidade grande que tivera com o marido, ali sepultado há mais de dous anos. Pouco tempo viveram juntos. Eu, não sei por que inspiração maligna, arrisquei esta reflexão:
>
> — Não quer dizer que não venha a casar outra vez.
>
> — Aquela não casa.
>
> — Quem lhe diz que não?
>
> — Não casa; basta saber as circunstâncias do casamento, a vida que tiveram e a dor que ela sentiu quando enviuvou (Machado de Assis, 2003, p.252).

Mas, a "Julieta da Paraíba do Sul", como a chama o narrador, não resiste a um novo amor. Poucos meses após o início do diário que Aires escreve, Tristão, afilhado dos Aguiar, família próxima da viúva, chega da Europa e meses depois eles estão casados. Fidélia dá início então a uma nova vida, com um novo amor, o que se dá, curiosamente, na mesma cidade onde havia morado com Eduardo e onde este havia morrido: Lisboa.

> Hoje apareceram-me os recém-casados pela primeira vez, encontro casual, na Rua do Ouvidor, às duas horas da tarde; iam a compras. Gostei de os ouvir, e ainda mais de a ver. A graça com que ela dava o braço ao marido e deslizava na rua era mais completa que a anterior ao casamento; obra do casamento e da felicidade. Iam ouvindo, iam falando, iam parando os mostradores.
>
> Descem definitivamente no dia 20 deste mês, e partem nos primeiros dias de agosto para Lisboa; irão logo a outras partes (Machado de Assis, 2003, p. 405).

O Conselheiro Aires, distante de qualquer tipo de julgamento de valor, parece ser o porta-voz de um momento em que a disposição trágica não cabe nas atitudes que norteiam o destino e o comportamento humano. Sobre o destino de Fidélia, afirma o narrador, pouco antes desta se casar:

> Tudo poderia existir na mesma pessoa, sem hipocrisia da viúva, nem infidelidade da próxima esposa. Era o acordo ou o contraste do indivíduo e da espécie. A recordação do finado vive nela, sem embargo da ação do pretendente; vive com todas as doçuras e melancolias

> antigas, com o segredo das estréias de um coração que aprendeu na escola do morto. Mas o gênio da espécie faz reviver o extinto em outra forma, e aqui lho dá, aqui lho entrega e recomenda (Machado de Assis, 2003, p. 376).

Palavras Finais

Um dos pontos que une Machado de Assis e William Shakespeare é uma percepção brilhante que possuem e expressam de suas respectivas épocas. Semelhante capacidade de síntese atinge níveis universalizantes ao colocar o homem frente a seus limites, fazendo com que ainda hoje, suas respectivas abordagens se mostrem atuais. Shakespeare captou o espírito de seu tempo, reproduzindo em seu drama a angústia do homem renascentista e sua relação tensa com o mundo e seus conflitos. Machado de Assis, por sua vez, soube como poucos retratar o comportamento em sociedade na sua época. Por meio de uma construção elaborada e sempre rompendo os limites estéticos do romance, o escritor brasileiro tece diálogos entre seus textos e os de outros autores e gêneros e nos deixa o legado de ainda instigar discussões sobre o retrato que traça de seu tempo, seja em termos de representação do comportamento humano, seja na reflexão estética que seu trabalho propicia.

No que diz respeito à intertextualidade discutida no presente artigo, destacamos que o diálogo traçado por Machado entre *Memorial de Aires* e *Romeu e Julieta* não se restringe a uma recuperação temática do conflito, mas origina uma reconstrução irônica, que deve ser observada com atenção. Em sua "adaptação" da história renascentista ao contexto brasileiro do século XIX, Machado transpõe o tradicional conflito amoroso dos amantes de Verona para uma sociedade e período muito diferentes. Fidélia e Eduardo são produtos de outro contexto cultural e social e propiciam um novo desfecho para a velha e conhecida história.

Ao subverter os principais aspectos que configuram o trágico, Machado traça o perfil de uma sociedade que encara de maneira diferente a resolução dos conflitos humanos. Tal aspecto parece mostrar que, no final do século XIX, tanto as regras de sobrevivência como de comportamento social são mediadas por atitudes que são, acima de tudo, convenientes e propícias, afastadas, portanto, das questões de honra e de caráter.

Há de se destacar, ainda, uma interessante discussão sobre o gênero romance, que deve ser percebida nesse jogo intertextual proposto por Machado de Assis. Como afirma Staiger, o trágico é mais propício ao dramático (1997, p.149) e esse índice configura-se como um dado curioso a ser discutido por meio de tal reflexão. O romance, especialmente o realista, não visa a explorar o confronto do eu com o meio nos moldes da tragédia. A transposição do conflito trágico, expressão limite do período renascentista, aparece tragada e subvertida por um gênero que, em alta no final do século XIX, explora a acomodação do homem burguês.

Tal perspectiva de abordagem, ao mesmo tempo em que nos ajuda a discutir o homem e o momento delineados por Machado, coloca a literatura em um contexto de tradição e renovação, uma vez que propicia a revisão e rediscussão de seus métodos e procedimentos, acicatando no homem contemporâneo a problemática do papel da literatura na busca de sentidos a compor seu universo existencial.

Cabe ressaltar ainda que semelhante subversão, ao invés de afastar Machado de Assis de Shakespeare, poderia justamente mostrar a proximidade que dois grandes expoentes da literatura ocidental possuem. O caráter de ruptura para com alguns parâmetros instituídos parece ser uma máxima a orientar a produção desses escritores. Da mesma maneira que Shakespeare instaura um teatro de rupturas, ao quebrar as unidades de tempo, espaço e ação, dentre inúmeros outros índices que caracterizam seu drama, Machado não apenas subverte o trágico, mas incorpora o drama em seu romance, mescla os gêneros, mostra, à semelhança do muitas vezes faz Shakespeare, que o trágico pode se tingir de cores cômicas e que a tradição deve e será sempre colocada em uma dinâmica fascinante.

Bibliografia

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. Tragédia e modernidade. *Letras e Letras*. Uberlândia, UFU., 1(2), 41p. dez. 1985.

BORNHEIN, Gerd. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. In: ___ *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975, 23p.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

COSTA, Lígia M. REMÉDIOS, Maria Luísa R. *A tragédia*: estrutura e história. São Paulo: Ática, 1988.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

LEÃO, Lina de Camargo & SANTOS, Marlene Soares dos. *Shakespeare*: sua época e sua obra. Curitiba: Beatrice, 2008.

LESKY, Albin. *A tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memorial de Aires*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

PASSOS, José Luis. *Machado de Assis*: o romance com pessoas. São Paulo: Edusp/Nankin Editorial, 2007.

SCHELLING, F.W.J. *Filosofia da arte*. Trad., introdução e notas Marcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001.

SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. London: Penguin, 1994.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2004.

© Adriana da Costa Teles 2010

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/tragico.html

---

Portada