

**O DRAMA ERA HAMLET...
E A IRONIA, MACHADIANA:**

Maria Luíza de Castro da Silva
(UNIPLI e UNESA)

Se a genialidade de Machado de Assis não está circunscrita à produção de peças teatrais, o teatro não deixou de alimentar de forma fecunda o meio ideal de expressão do autor: o texto literário. Dentre os autores teatrais cujas obras repercutiram no texto machadiano, destaca-se Shakespeare. São frequentes, na obra de Machado, as alusões às peças shakespearianas. A preferência do autor se marca sobretudo por citações de trechos das tragédias *Hamlet*, *Macbeth*, *Otelo* e *Romeu e Julieta*.

A este trabalho importa, especificamente, a tragédia *Hamlet*. O que se pretende é empreender uma reflexão sobre a maneira machadiana de reatualizar essa tragédia de forma a transformá-la em mais uma estratégia de jogo de linguagem que possa servir aos seus interesses estéticos.

Para Machado, não há absoluto nem definitivo. A eternidade é uma infinidade de momentos, nos quais não há normas fixas, pré-estabelecidas. Procura, então, captar a realidade através de flashes representativos em que o pitoresco e o cotidiano, confrontados com citações de autores clássicos, engendram um processo textual alegórico que visa denunciar as divergências e as rupturas. Interessa ao autor dissecar o lado contraditório e insípido da natureza humana e, por isso mesmo, sua análise, em consonância com as influências recebidas por Pascal, Schopenhauer e Montaigne, é eivada de pessimismo e ceticismo, visto que os descaminhos da humanidade apenas lhe suscitam o tédio e a melancolia e têm como resposta o

riso escarminho e a crítica mordaz. Para alcançar, com eficácia, soluções de jogo de linguagem que apresentem a ironia como resultado, o autor não se inibe em apropriar-se de trechos da tragédia hamletiana para recontextualizá-los parodisticamente.

UM ESCLARECIMENTO

Não nos ativemos a um romance. Em nossas especulações, dirigimo-nos a *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e, principalmente, às crônicas compiladas em *A Semana* que nos forneceram vasto material para que pudéssemos flagrar qual o tratamento dado à tragédia hamletiana pelo discurso ficcional de Machado

Como todas as citações que se referem às crônicas de Machado de Assis foram retiradas da mesma fonte, limitamos a dar a indicação bibliográfica na primeira citação de algum trecho de suas crônicas. A partir de então, citaremos apenas a data das crônicas de onde os trechos foram tirados.

Hamlet a serviço do discurso ficcional machadiano

A retórica foi o campo em que vicejou a arte machadiana que a empregava ou em sentido amplo (a *ars bene dicendi*) como instrumental para a montagem de suas "máscaras linguageiras" (expressão barthesiana), ou em sentido restrito, quando dá voz pomposa a vários personagens para denunciar um comportamento corriqueiro na sociedade de sua época: o de empregar uma linguagem ornamental plena de sonoridades e vazia de significados, com o objetivo de alcançar algum tipo de vantagem sobre as demais pessoas. Este procedimento, tão bem explicitado no conto "Teoria do Medalhão", é recorrente em toda obra machadiana e são inúmeros os exemplares de personagens que lançam mão da retoriquire para alcançar proveitos próprios. Um deles, por exemplo, é Camacho, persona-

gem do livro *Quincas Borba*, que, como eterno político, coleciona frases que possam ser proveitosas em diferentes ocasiões.

É através do jogo retórico que o leitor percebe o mascaramento de uma linguagem que, ao anunciar a subversão daquilo que está sendo enunciado, provoca a suspeita de que a ironia ali se instala, com meneios de cepticismo e de pessimismo. O processo escritural, ao estabelecer relação dialógica com outros textos, recorta e seleciona trechos que serão deslocados de seus contextos para se confrontarem dialeticamente com o momento textual que está se processando. Neste jogo, a paródia é peça fundamental para realizar uma leitura atualizadora que permita desnudar os sentidos embutidos na historiografia oficial.

É assim que vemos *Hamlet* ser trabalhado pela escritura machadiana. Mais do que o enredo da tragédia, o que importa é a atitude de submetê-la ao jogo retórico em que a paródia e o deslocamento têm a função de, expondo a trama de opressões e de constrangimentos da própria língua, denunciar o poder a quem ela serve.

Hamlet: eis a questão

Hamlet representa o homem frente a si mesmo, com a dolorosa consciência de sua dimensão humana, da relativização das coisas e dos valores. A tragicidade está no conflito que se instala quando o herói busca a essência que se mascara por trás da aparência. Ao perceber a inevitabilidade e a insolubilidade deste conflito, o herói passa a aceitá-lo. É neste momento de aceitação que afirma seu destino como trágico.

Ao ser atualizado na escritura machadiana, Hamlet tem dissolvida a sua grandeza de herói trágico quando é contextualizado em um mundo burguês que, longe dos ideais de honra e dignidade, tem seus parâmetros no capital e no status que lhes confere:

Há duas astronomias, a do céu e a da terra; a primeira tem

astros e algarismos, a segunda dispensa os astros e fica só com os algarismos. Mas há também entre o céu e a terra, Horácio, muitas coisas mais do que sonha a vã filosofia. Uma dessas coisas é, como digo, a vertigem dos números.

11 de fevereiro de 1894

(ASSIS, 1944)

A fragmentação da tragédia hamletiana se dá até pela forma como é apropriada por Machado. Este transporta alguns recortes da peça e recontextualiza-os em um outro sistema significativo. Neste novo espaço, os recortes selecionados tornam-se peças móveis de que se serve o jogo parodístico para estabelecer constantes diálogos com outras realidades textuais e para colocá-los em confronto, inclusive, com as banalidades do cotidiano. Isto pode ser comprovado pela anteposição do adjetivo "vã" à palavra filosofia, sem fundamento, aliás, no original inglês do dito de Hamlet a Horácio. Este é um pormenor detectado por Eugênio Gomes, em seu livro *Espelho contra Espelho*, que pode ser justificado exatamente por marcar a vulgarização com que é tratada tal passagem.

A mesma estratégia pode ser detectada em *Quincas Borba*, nas duas passagens que constam dos capítulos CLXVI-II e CLXIX:

(...) Sem conhecer Shakespeare, ele emendou Hamlet: "Há entre o céu e a terra, Horácio, muitas coisas mais do que sonha a vossa vã filantropia".

(...) Em verdade, a conclusão não parecia estar nas premissas; mas era o caso de emendar outra vez Hamlet: "Há entre o céu e a terra, Horácio, muitas coisas mais do que sonha a vossa vã dialética".

Machado emenda o dito hamletiano, alterando filosofia por filantropia em uma citação, e por dialética, em outra. Esses deslocamentos geram a ambigüidade permeada por um tom irônico, que leva o leitor a perceber o homem de sua época como ser contraditório e dissonante.

A atitude de quem desconfia de sentimentos verdadeiros

e profundos, leva-o a desestruturar significações prontas, institucionalizadas, para desvendar a face oculta pelas aparências. E o que resta por detrás, está assinalado pela presença do adjetivo vã: fatuidade e frivolidade.

De algumas crônicas, retiramos as seguintes passagens que mostram a incidência da mesma frase hamletiana, apontada acima:

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

(2 de julho de 1893)

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

(27 de outubro de 1895)

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

(20 de dezembro de 1895)

É neste diálogo com o passado que a paródia machadiana se instala, inferindo a distância crítica que permite ao autor julgar a sociedade nacional à luz de um saber universal. Apresentando a multiplicidade de pontos de vista, realiza a quebra da unidade pela diversidade, provocando o questionamento e a problematização. A leitura que Machado faz do particular (a matéria local, o pitoresco e o cotidiano) em contraposição a um exemplo geral (a tragédia shakespeareana) possibilita repensar a absurda ordem social brasileira que insiste no descompasso entre os ideais do liberalismo burguês europeu e o decadente modo de produção escravista imposto por uma aristocracia agonizante.

É interessante notar que Machado busca capturar do texto shakespeareano formas discursivas que se tornaram clichês.

A expressão *To be or not to be, that is the question* é uma dessas formas que impregnam a escritura machadiana. Estas serão, pelo jogo paródico, contextualizadas em uma nova dimensão. O resultado é a ironia: um mecanismo retórico que tem por finalidade desvelar outros sentidos mascarados pelo senso comum:

Tem ou não tem privilégio o Sr. Greenough? "That is question" ... Colocado entre as duas pontas da interrogação de Hamlet, o Sr. Greenough prefere "to take arms against a sea of troubles" — em linguagem mais chã, prefere "abotoar o adversário"....

(1 de dezembro de 1877)

Esta semana lembrei-me do velho problema insolúvel. Com os olhos, — não nos camarotes da quarta ordem, ao fundo, e o pé na casinha do ponto, como o Rossi, — mas pensativamente postos no chão, repeti o monólogo de *Hamlet*, perguntando a mim mesmo o que é que nasceu primeiro, se a baixa do câmbio, se o boato...

(10 de fevereiro de 1895)

Antes, muito antes que alguém se lembrasse de pôr em música o *Hamlet*, já nas assembléias legislativas se cantava (à surdina) o monólogo da indecisão: *To be or not to be, that is the question*.

(8 de julho de 1894)

Podem falar contra e votar a favor, e vice-versa, mas isso mesmo é sair da indecisão. Já não serão indecisos, serão inconsistentes. Hamlet, indeciso entre o ser e o não ser, tem o único recurso de sair de cena; os deputados podem fazer a mesma coisa.

(9 de junho de 1895)

Esta caça intencional ao que se tornou estereótipo no discurso hamletiano representa, para Machado, um comportamento retórico obsessivo de captura de desmantelamento do sentido que se tornou cristalizado pelo uso. A fragmentação do sentido se processa pela dualidade paradoxal que confronta a indecisão trágica e existencial do dito hamletiano com a indecisão inconsistente, vulgar, circunscrita no jogo de relações

sociais de seu tempo. O resultado é a desestruturação de significações prontas, seguida do riso escarninho do autor que, abrindo brechas para que a vida invada a escritura, leva o leitor a romper a passividade do texto, numa leitura atualizadora de novas e múltiplas direções. Fica evidente a crítica à homogeneização das individualidades, a uma sociedade que, pasteurizando as emoções, banaliza o sentido trágico que se depreende em *Hamlet*.

Quando desloca a frase hamletiana *Words, words, words...*, Machado a funde em sua escritura de tal forma que ela faça parte dos comentários dos acontecimentos da semana, nivelando-a a banalidades:

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

(23 de abril de 1893)

(...) Uma vez que a deixam ficar, podem discuti-la, examiná-la, revirá-la, redigir relatórios sobre relatórios, oficiar, inquirir, citar; *words, words, words*, diz ela também para citar alguma coisa. E ainda não saindo de Hamlet:.. *Se o sol não pode fazer nascer bichos em cachorro morto, não serão cães mortos que lhe faltem*. Quanto ao lençol de água, vê-lo-emos feito um formidável lençol de papel. *Papers, papers, papers*.

(18 de outubro de 1896)

Distanciada de seu contexto trágico, esta frase, esvaziada devido a seu sentido clichê, torna-se dessacralizada na medida em que é, paradoxalmente, pervertida em boato. É exibida na superfície textual, num jogo paródico com acontecimentos da semana, e provoca uma nova tragicidade: a do nada, a do esvaziamento do sentido de onde advém a melancolia do homem moderno em face da consciência da perda da sua originalidade e da sua singularidade.

No diálogo entre Polônio e Hamlet, no original shakes-

peareano, Polônio considerava as idéias de Hamlet como desconexas, só possíveis naquele que perdeu o fio da razão. Há em Hamlet a intenção de que assim pareça o seu discurso, mas o subtexto denuncia a máscara linguageira de que se cobre o texto primeiro: a anarquia de idéias é um mecanismo de que se utiliza Hamlet para desvelar um outro sentido, oculto pelo discurso manifesto. Colocados em cena, os conceitos de loucura e razão são mobilizados de tal forma que se percebe que sandice ou não é uma questão de ótica. Ou, como diz Machado: *As cousas têm o valor do aspecto, e o aspecto depende da retina.* (31 de maio de 1896)

O jogo cênico diante de Polônio denuncia que razão e verdade são meras convenções e que o discurso do louco é o discurso do excluído, daquele que expõe o que há de contraditório e diverso na uniformidade da ordem racional e científica. O senso comum impede a manifestação deste discurso, capaz de invalidar os mais caros valores da classe dominante. Institucionaliza-o como patológico e o obriga a calar.

O não dito invade a escritura, fragmentando o enunciado, numa relação dialógica e paradoxal. Da tensão surgida entre os dois discursos — o manifesto e o latente — é que se faz o sentido, cuja finalidade é denunciar a relativização dos valores e dos parâmetros humanos: razão, lucidez, verdade, loucura, farsa são relativos e fazem parte do mesmo espetáculo encenado pela linguagem.

Machado, de maneira diferente, não deixa de realizar o mesmo procedimento. Ao apropriar-se de Hamlet de forma paródica, tem por objetivo expor as discrepâncias ocorridas entre o discurso ideológico e as ações da sociedade brasileira. É uma sociedade tecida de palavras que apresenta, entre o que diz e o que faz, um desnível enorme, pleno de incoerências e contradições. Seu discurso, compromissado com o prestígio e o sucesso, está a serviço da máscara: sem aprofundar discussões sobre os problemas nacionais, não deixa de tratar sobre eles.

No palco nacional, os atores sabem da importância da eloquência e da retórica para a arte do convencimento. Seus personagens são construídos pelos discursos que apresentam. Se há incongruência entre ditos e atos, a culpa é do espectador que não se deixou seduzir pelo clima farsesco e ameno, tão propício a frivolidades.

Palavras, palavras, palavras ou *Boatos, boatos, boatos* ou, ainda *Papers, papers, papers* são todos títulos extremamente cabíveis para a peça que se encena no teatro brasileiro, na época de Machado.

As frases feitas são a companhia cooperativa do espírito. Dão o trabalho único de as meter na cabeça, guardá-las e aplicá-las oportunamente, sem dispensa de convicção, é claro, nem daquele fino sentimento de originalidade que faz de um mulambo seda.

(7 de outubro de 1894)

(...) mas os conceitos falsos, e principalmente absolutos, sendo brilhantes, parecem verdades puras. Toda questão é expressá-los com o gesto largo e a convicção nos braços.

(26 de maio de 1895)

A generalidade dos homens adotou, em vez disso, o simples papel branco e a letra preta. Os espíritos garridos, porém, não cedem do enfeite, e, quando tudo parece que devia estar lívido, está cor de ouro. Concluamos que há uma força íntima que nos impele a fazer de uma calamidade uma gravata, e de um tiro mortal um ósculo comprido.

(13 de agosto de 1893)

Percebe-se que, subjacentes, os limites entre razão / loucura, logicidade / ilogicidade estão embaralhados. Machado, em um outro trecho, aponta para a questão quando diz: *onde acharei método para distinguir um louco de um homem de juízo?* (31 de maio de 1896). Cabe ao leitor decifrar o enigma, tentando responder se os mesmos se encontram no discurso anárquico do próprio autor ou no comportamento social, flagrado pelo seu texto, com todas as suas fissuras.

A anarquia de idéias que parece configurar um discurso desconexo é uma técnica de montagem de que lança mão o autor para permitir fluir para a superfície textual a catástrofe, a ruína e a morte que estão escamoteadas em uma ordem que se pretende racional e que se arvora do poder de manutenção dos ideais burgueses.

Na constatação dos desconcertos da sociedade em que se insere, o autor trata do particular refletindo sobre o universal. A paródia, sendo o diálogo do outro com o mesmo, mostra que, tanto em *Hamlet* quanto na escritura machadiana, a falência dos valores, a hipocrisia, a contradição e a corrupção são males do mundo. Ao autor, como a *Hamlet*, resta o terrível sentimento de pessimismo e de melancolia frente a um mundo em decomposição: *Com efeito, não há outra melhor que diga o sentido do grande melancólico. Palavras, boatos, poeira, nada, cousa nenhuma.* (23 de abril de 1893)

A morte é vista, em *Hamlet*, como elemento de afirmação do sentido trágico: encoberta pelo véu do mistério, original por ser insondável, é capaz de restaurar o equilíbrio perdido pela ação degradante do próprio homem. Duas passagens da tragédia exemplificam o argumento apresentado:

Quem gostaria de suportar tão duras cargas, gemendo e suando sob o peso de uma vida afanosa, se não fosse o temor de alguma coisa depois da morte, região misteriosa de onde nenhum viajante jamais voltou, confundindo nossa vontade e impelindo-nos a suportar aqueles males que nos afligiram, ao invés de nos atirmos a outros que desconhecemos? (SHAKESPEARE, 1981: 252)

Ó morte orgulhosa, que festim está sendo preparado em teu eterno antro, para que assim de um golpe hajas derrubado tão ferozmente tantos príncipes? (SHAKESPEARE, 1981: 323)

E é pela paródia mais uma vez que Machado provoca, em sua escritura, a reversão do sentido da morte. Esta passa pelo mesmo processo de banalização com que é tratada a vida. A morte desconstruída perde o seu caráter de irreversibilidade.

É o que atestamos, por exemplo, nesta passagem de *Esau e Jacó*:

Ainda uma vez, não há novidades nos enterros. Daí o provável tédio dos coveiros, abrindo e fechando covas todos os dias. Não cantam, como os de Hamlet que temperam as tristezas do ofício com as trovas do mesmo ofício. (ASSIS, 1977)

O deboche e o desdém pelo mundo dos vivos marcam a visão machadiana da morte como espetáculo. O mistério é uma encenação porque, para o autor, quando caem as máscaras, sobra apenas a melancolia, o tédio e o nada, como se vê no trecho abaixo, retirado de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*:

E foi assim que cheguei à clausura dos meus dias; foi assim que me encaminhei para a "undiscovered country" de Hamlet, sem as dúvidas do moço príncipe, mas pausado e trôpego, como quem se retira tarde do espetáculo. (ASSIS, 1982: 15)

Na "terra do papelório" (expressão machadiana), o homem apresenta-se destituído de sua glória, sem uma cosmovisão profunda. A autenticidade deu lugar à efemeridade; o que resta é a corrosão de um sentido essencial. Institucionalizando o seu "estar-no-mundo", o homem, ilusoriamente, garante sua continuidade. Anônimo, servil ao trabalho, não percebe que sua vulnerabilidade está, exatamente em tornar a verdade uma instituição, estática e imutável:

Assim morrem afinal os usos, os costumes, as instituições, as sociedades, o bom e o mal. Assim morrerá o universo, se não se renovar constantemente.

(19 de junho de 1892)

Machado mobiliza o tema da morte, colocando o leitor em confronto com o sentido duplo que esta apresenta, estabelecendo a tensão necessária para uma pluralidade de leituras:

Um coveiro de Hamlet diz que o ofício de coveiro é o mais fidalgo do mundo, por ter sido o ofício de Adão; mas é preciso lembrar que a Empresa Funerária não estava inventada, nem no tempo de Adão nem sequer no de Hamlet.

(30 de junho de 1895)

É preciso, portanto, resgatar o sentido plural tanto da vida quanto da morte, libertá-las da estagnação provocada pelos impulsos opressores de continuidade e de estabilidade (*A monotonia é a morte. A vida está na variedade.* (25 de fevereiro de 1893), romper com a redoma de convenção que as cerca e deixar brotar, das fendas, o reprimido, o contido e o inesperado:

Vivam os mortos! Os mortos não nos levam os relógios. Ao contrário, deixam os relógios, e são os vivos que os levam, se não há cuidado com eles. Morram os vivos!

(16 de janeiro de 1895)

Imagine que morria gente, que havia pernas esmigalhadas, ventres estripados, crâneos arreventados, lágrimas, gritos, viúvas, órfãos, angústias, desespero...Era triste, mas que comoção pública! Que assunto fértil para três dias!...

(16 de setembro de 1894)

Nem a morte escapa à regulamentação universal; o finado há de ter velas e responsas, um caixão fechado, um carro que o leve, uma sepultura numerada como a casa que viveu...

(22 de junho de 1894)

Evidenciando o que não é contemplado pela historiografia oficial, a escritura machadiana desestrutura o caráter linear da história e faz recircular o que foi reprimido ou fossilizado. Desta forma, afirma as ruínas como potencialidades de uma nova interpretação: *A morte tem esta punição, faz viver aquelas a quem não pode matar.* (20 de agosto de 1893).

O drama era Hamlet, e a ironia... machadiana

Há uma crônica de *A Semana*, datada de 3 de junho de 1894, que merece um estudo especial. Ela ilustra perfeitamente a arte com que Machado monta seu jogo paródico com a finalidade de formular seu texto como alegoria capaz de transformar *as experiências individuais concretas em experiência coletiva universalizante.*(KOTHE, 1986: 39)

Deslocando a cena do cemitério da peça hamletiana, o autor contextualiza-a em contraponto com um acontecimento da semana que pretende comentar. O acontecimento girava em torno da cotação da praça e das oscilações da bolsa do dia anterior. O assunto, que nada tem de grandiloquente, é paradoxalmente confrontado com o trecho hamletiano, que é forte em tragicidade.

Parte o autor para a montagem de um jogo retórico, tramando o desvio do curso discursivo com a função de evidenciar a relação de poder mascarada no acontecimento que narra.

A frase-clichê com que inicia a crônica, tem forte poder de desconstrução: *Não mistureis alhos com bugalhos*. O choque se acentua quando dessacraliza a leitura da tragédia, ao comentar que a mesma foi escolhida ao acaso, após a leitura dos jornais (que representam mercadoria descartável e de consumo fácil):

Afinal pus os jornais de lado, e não sendo tarde, peguei de um livro, que acertou de ser Shakespeare. O drama era Hamlet. A página aberta, ao acaso, era a cena do cemitério, ato V.

Submete a leitura / escritura a sismos ao estabelecer relações absurdas quando realiza a *mistura de poesia e cotação de praça, de gente morta e dinheiro vivo*. Tais aproximações, por paradoxais que sejam, deslocam a ordem dos sentidos, permitindo brechas para o surgimento de uma nova ordem para além da que é padrão.

O próximo passo — o pesadelo — nada mais é que a encenação da tragédia hamletiana às avessas, onde o autor desempenha o papel de Hamlet, seu fiel criado José passa a ser Horácio e os corretores representam os coveiros, tratando de *ossos e papéis*. O palco podia ser a Dinamarca como a Primeiro de Março ou, ainda, alguma sala / cemitério.

A ação tem como fio condutor o episódio da tragédia,

mas tão desfocado que se confunde e se entrecruza com outra história: a do episódio da venda e compra de ações, de valorização e desvalorização da moeda.

A loucura parece ser a tônica do texto, instaurando o caos, a fenda, a ruptura. Mas é com este procedimento que o autor estilhaça o *topoi* e mobiliza o sentido, submetendo-o a uma reversão: caem as máscaras e se instala o humor caustico de quem denuncia o jogo da especulação e da falta de escrúpulos que assola o país. Ricos e arruinados se fazem da noite para o dia. O novo regime (a República), longe dos ideais democráticos, instaura a anarquia de valores, a política de repressão e de intervenção. Distante da *res / publica*, temos um governo de uma classe dominante que, dissociada dos interesses do povo, visa ao enriquecimento rápido pela violência e pela fraude.

Diante de tal situação textual, novamente tornamos a perguntar: onde a loucura, então? No texto ou na realidade empírica? A tragicidade (aqui também esvaziada de seu sentido primeiro, beirando a comicidade) se concretiza na constatação do nada, do caos, do vazio. A linguagem cumpre a sua função: desvelar o poder que, segundo Barthes,

Está nos mais finos mecanismos do intercâmbio social: não somente no Estado, nas classes, nos grupos, mas ainda, nas modas, nas opiniões correntes, nos espetáculos, nos jogos, nos esportes, nas informações, nas relações familiares e privadas, e até mesmo nos impulsos liberadores que tentam contestá-los.

(BARTHES, 1980)

Pervertendo a tragédia, subjugando-a ao humor, Machado evidencia o pessimismo cético com que analisa os homens, enfatizando a decadência dos seus valores. A morte impregna todo o texto, mas desaturizada da dignidade que se detecta na tragédia hamletiana. Aqui ela é, semiologicamente, associada às idéias de ruína e de decomposição.

O homem moderno perdeu a dimensão trágica que lhe era outorgada, na época clássica, pela delimitação de um Uni-

verso absoluto, que lhe permitia uma identidade com o cosmos, e, na época elisabetana, pela descoberta de um universo interior. Tal dimensão conferia-lhe um sentido patético e catártico. Descentrado, passa a viver a emergência de um mundo em ruínas. Sua vontade identifica-se com mecanismos de uma ordem sistêmica, ideológica, que lhe impõe a pasteurização de seus valores, que passam a serem regidos pela lei do capital e do lucro. A catástrofe inaugura o novo sentido do homem:

Saímos de casa para o cemitério; atravessamos a rua que nos pareceu ser a Primeiro de Março e entramos em um espaço que era metade cemitério, metade sala.

O saber, associado à ideologia burguesa, adquire o valor de bem de consumo (como mercadoria a ser consumida, deve ser leve, atraente e atender às necessidades imediatas de dilettantismo). É, portanto, um saber frívolo e fugaz, usado como máscara da mediocridade. Machado, que considera a cultura o maior bem que o homem pode adquirir, assume a postura de escárnio frente a tal situação.

CONCLUSÃO

Não é novidade o fato de que a ideologia de uma sociedade passa pelos discursos que ela acata e reproduz, de acordo com as idéias vigentes no tempo e no espaço em que esta se insere. Na busca de preservação da ordem, do equilíbrio e, conseqüentemente, da manutenção das forças de dominação que lhe asseguram o poder, esta sociedade instaura um discurso que faz calar a voz do que lhe é diferente (e que, portanto, se encontra como dominado), camuflando as rupturas e mascarando o caos.

A denúncia de toda esta situação vai ser configurada, na obra de Machado, não em forma panfletária nem com propostas revolucionárias que induzissem a tomadas de atitudes contra o poder institucionalizado. Ela se pauta pela atitude corro-

siva, na qual a paródia e a ironia são peças fundamentais que, articuladas, vão estruturar a alegoria de uma sociedade que prima pelo artificialismo. A sutileza de seu jogo de linguagem traça, por contigüidade, o perfil da humanidade em seus desconcertos. Se o mundo é capaz apenas de despertar, no escritor, tédio e melancolia, se não acredita em possíveis saídas para os descaminhos da humanidade, volta-se para a arte como legado de prazer e como veio por onde destila sua crítica mordaz contra a imperfeição a que está predestinado o ser humano.

Recorrendo ao seu traço de cronista, Machado captura o leitor, através de uma escritura que aparentemente parece tratar de superficialidades, de intrigas amorosas ou, ainda, de histórias de defuntos e de loucos. O objetivo é levá-lo a uma atitude ativa frente ao texto e, ao mesmo tempo, pô-lo em contato com as idéias daqueles que considerava como grandes mestres da história da humanidade.

Pela via intertextual, a arte passa a forjar mecanismos que permitem a utilização de fragmentos da memória cultural com o objetivo de colocá-los em posição de diálogo com as formas do presente, de modo a estabelecer, criticamente, uma avaliação recíproca dos dois recortes de tempo. É, ainda, uma maneira de, não só recuperar do passado como evidenciar, no presente, as práticas discursivas recalcadas pelos discursos dominantes. A obra de Shakespeare, ao ser reconhecida como um clássico universal, é levada, pela institucionalização, a ocupar o lugar do estabelecido. Tal fato traz como consequência uma super-codificação que se traduz numa recepção imobilizada por fórmulas estereotipadas. Com a finalidade de desconstruir tal processo, Machado explora a intertextualidade parodística. Apropriando-se do texto shakespeariano, o escritor inaugura novas possibilidades de escritura, fazendo recircular formas que tendiam à cristalização da imortalidade.

Através do processo de dialogismo diferencial, o autor utiliza recortes da tragédia de Shakespeare para recontextuali-

zá-los. A finalidade é que os fragmentos, contrapostos a outros, formem um texto que fale desta nova realidade que, naquele momento, estão representando. Banalizando o sentido trágico da tragédia hamletiana, perverte o mesmo e leva-o a instalar um leque de inusitadas possibilidades trágicas: a do nada, a do vazio existencial, a da máscara como elemento assertivo do caráter humano, a da ironia do sem saída e de outras tantas, possíveis nesta marcha descompassada da espécie humana.

BIBLIOGRAFIA

ASSIS, J. M. Machado de. *A Semana*. Rio de Janeiro: Jackson, 1944.

———. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: INL, 1977.

———. *Memórias Póstumas de Brás Cubas / Dom Casmurro*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

———. *Quincas Borba*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1957.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1977.

KOTHE, Flávio. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

SHAKESPEARE, William. *Tragédias*. São Paulo: Cultrix, 1981.