

III. Machado de Assis e a Itália

2. Machado e os italianos do Rio de Janeiro: a editoria, o teatro dramático e a ópera

Sonia Netto Salomão

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SALOMÃO, S.N. Machado e os italianos do Rio de Janeiro: a editoria, o teatro dramático e a ópera. In: *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura* [online]. 2nd ed. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2019, pp. 239-323. ISBN: 978-65-990364-8-4.
<https://doi.org/10.7476/9786599036484.0010>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Machado e os italianos do Rio de Janeiro: a editoria, o teatro dramático e a ópera

Um dia, quando todos os livros forem queimados por inúteis, há de haver algum, pode ser que tenor, e talvez italiano, que ensine esta verdade aos homens. Tudo é música, meu amigo.

Machado de Assis, *Dom Casmurro*, cap. IX, 1899.

Na segunda metade do século XIX, período áureo da imigração italiana no Brasil, a maioria dos grandes navios com imigrantes italianos atracava na Ilha das Flores para que cumprissem a quarentena. A soberana Maria Teresa Cristina de Bourbon¹ (1822-89) estimulou a vinda de imigrantes ligados ao comércio e às artes, ao Rio de Janeiro, ao lado do mais vasto contingente que foi, naturalmente, para a lavoura do café. Em 1898, numa população de aproximadamente um milhão de habitantes, 25.000 eram italianos; destes, cerca 3.000 no eixo Rio-Petrópolis. Na ca-

¹ Cf. A. A. Avella, *Una napoletana Imperatrice ai tropici, Teresa Cristina di Borbone sul trono del Brasile, 1843-1889*, Roma: Èxòrma, 2012.

pital, 12.000 imigrantes estavam distribuídos pela cidade e outros 5.000, pelos arredores.²

Basta nos lembrarmos dos irmãos Jannuzzi, oriundos do sul da Itália (Fuscaldo, Cosenza), protagonistas de uma saga familiar e de uma cadeia imigratória iniciada em 1874 no Rio de Janeiro, após breve passagem pelo Chile. Depois de colaborar com o engenheiro Cândido de Oliveira na construção do Plano Inclinado de Santa Teresa, constituem a Sociedade Antonio Jannuzzi & Irmão. Naquele período, Machado de Assis já predizia, num editorial da revista *Ilustração Brasileira*, o futuro de Santa Teresa como bairro da moda. Além da própria suntuosa casa, que ainda existe no final da Rua Monte Alegre, os irmãos Jannuzzi construíram o Clube de Engenharia, onde foram recebidos pelo compatriota italiano Adolfo Del Vecchio, responsável pela construção do castelo da Ilha Fiscal, sob encomenda de D. Pedro II, em 1885, numa arquitetura gótico-provençal que contrasta com o estilo português colonial da Praça Quinze. Além de ricas e refinadas residências, são exemplos típicos da construção italiana dos irmãos Jannuzzi no período a Igreja Metodista (1886) e o Moinho Fluminense (1887), no Porto, bairro da Saúde. Construíram, também, em Petrópolis, o Palácio do Barão do Rio Negro, no final dos anos 1880, assim como o Palacete Raul de Carvalho, o neorrenascentista Palacete Cândido Gaffrée e o Palácio Itaboraí, em 1892. Os irmãos Jannuzzi se interessaram, também, pela construção popular, um verdadeiro drama que a cidade do Rio de Janeiro começava a enfrentar com os cortiços e as primeiras favelas, onde vinte por cento da população já habitava, no final do século XIX.³

² Cf. A. Trento, *Do outro lado do Atlântico: um século de imigração italiana no Brasil*, São Paulo: Instituto Italiano de Cultura de São Paulo/Instituto de Cultura Ítalo-Brasileiro/Studio Nobel, 1989, pp. 102-3, e Idem, *Là dov'è la raccolta del caffè: l'emigrazione italiana in Brasile, 1875-1940*, Antenore: Padova, 1984. Cf. também: P. Bevilacqua, A. de Clementi, E. Franzina (orgs.), *Storia dell'emigrazione italiana*, vol. 2 *Arrivi*, Frosinone: Donzelli Editore, 2009, p. 5.

³ Cf. V. Capelli, *A belle époque italiana de Rio de Janeiro: aspectos e histórias da emigração meridional na modernidade carioca* [2013], tradução e organização de R. Salomão Khéde, Niterói: EdUFF, 2015.

Naquela época, havia um grupo bem grande de liberais italianos que se encontrava na Livraria de Paula Brito, dos quais o decano era Vicente de Simoni (Vincenzo De Simoni), professor das princesas imperiais, primeiro docente de italiano no Colégio D. Pedro II, diretor do Hospital da Misericórdia,⁴ além de animador da Ópera Nacional, que contou também com a colaboração de Machado. A De Simoni⁵ deve-se a difusão de autores italianos no Rio de Janeiro, por meio de traduções realizadas por ele mesmo (Dante, Leopardi, Foscolo, Alfieri), e de palestras de divulgação nos célebres cenáculos e saraus realizados na Corte e nas academias, como era comum no período. Nessa época, publicou-se no Rio o *Método prático para aprender a língua italiana*, de Galleano Rivara, professor e jornalista italiano residente na Corte.⁶ A notícia é dada pela revista *Marmota Fluminense*, caracterizada por uma posição original na mídia, para o período que estamos estudando. Além de publicar autores nacionais, a revista traduzia muito e acolhia assuntos bastante diversificados, como o anúncio, na edição de 9 de maio de 1854, de um novo método para o estudo da língua italiana: o “Professor Rivara e a língua italiana, demonstrada em 24 lições. Colégio Santa Cruz, Lavrado. [...] Brillhante sucesso e novo modelo”. O atento Paula Brito cuidava pessoalmente da inserção dos anúncios e, como Machado colaborava com o periódico e era muito amigo de Paula Brito, é lícito pensar que ele próprio tenha se interessado por esse método.⁷ Podemos acreditar num depoimento deixado por Machado, ao realizar uma crítica

⁴ Cf. L. V. de Simoni, “Importância e necessidade da criação de um manicômio ou estabelecimento especial para o tratamento dos alienados”, in *Italianos no Brasil. Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 2004, VII (1), pp. 142-59.

⁵ De Simoni mantinha correspondência com cientistas europeus, que convidou a visitar o Brasil, entre os quais: Johann Baptist Ritter von Spix, Carl Friedrich Philipp von Martius e Johann Natterer.

⁶ Cf. E. Bizzarri, “Machado de Assis e a Itália”, op. cit., p. 24; e F. Cenni, *Italianos no Brasil*, São Paulo: Martins Fontes/EdUSP, 1975, p. 275.

⁷ Cf. J-M. Massa, *A juventude de Machado de Assis*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 98.

elogiosa à atriz italiana Duse-Checchi,⁸ numa crônica da *Gazeta de Notícias* de 26 de julho de 1885?

Nem todos terão treze mil-réis para dar por uma cadeira do Teatro Lírico. Eu tenho cinco; faltam-me oito. Podia ir ao Teatro de São Pedro, onde a cadeira custa menos; *mas eu só entendo italiano cantado*, e a Duse-Checchi não canta. Fui lá algumas vezes levado pelo que ouvia dizer dela e da companhia; fui, gostei muito do diabo da mulher, fingi que rasgava as luvas de entusiasmo, para dar a entender que sabia daquilo; nos lugares engraçados ria que me escangalhava, muito mais do que se fosse em português; mas, repito, *italiano por música* (grifo nosso).⁹

O “italiano por música”, que efetivamente Machado seguiu, como veremos adiante, teria sido suficiente para a boa tradução que realizou do canto da *Divina comédia* de Dante?

2.1. A editoria ítalo-brasileira

No que diz respeito à editoria italiana ou de imigrantes cultos italianos, raríssimos estudos começam a surgir, geralmente de forma enviesada, já que pertencem a uma história da imprensa em geral ou a publicações dispersas, como aquelas das mostras comemorativas.

Reunindo e analisando esse material fragmentário, pode-se afirmar, com segurança, que as teorias mazzinianas eram conhecidas e divulgadas no Rio de Janeiro, sem muitas censuras, a não ser a da proibição geral por parte das autoridades brasileiras aos

⁸ As apresentações da famosa artista italiana foram recebidas com entusiasmo pelo público carioca, como registra o jornal *A Semana*, com um número especial dedicado à artista, do qual participou, também, Machado. Cf. R. Faria, *Machado de Assis, Do Teatro, textos críticos e escritos diversos*, cit., p. 575.

⁹ Cf. M. de Assis, in *Gazeta de Notícias*, 26 de julho de 1885. Cf. J. R. Faria (org.), *Machado de Assis, Do Teatro, textos críticos e escritos diversos*, cit., p. 576.

exilados políticos quanto ao proselitismo ideológico nos seus jornais. Diversas fontes são unânimes ao afirmar que, no entanto, havia circulação dessas ideias revolucionárias italianas, talvez pela importância que tiveram para a afirmação da democracia europeia através da forma republicana. Dá comprovação do fato, inclusive, uma carta de Garibaldi (1807-82) a Giuseppe Mazzini (1805-72), enviada do Rio de Janeiro, em 26 de janeiro de 1836, revelando ao patriota, político e jornalista italiano nascido na República Lígure que a imprensa local estampara a sua carta, de 1831, ao rei Carlos Alberto di Savoia, como um manifesto de abertura do jornal de inspiração mazziniana denominado *La Giovane Italia*.¹⁰ Nesse programa-manifesto, encontramos também a notícia de que as assinaturas ao novo periódico podiam ser feitas na Tipografia Patriota ou junto ao prestigioso livreiro, editor e tipógrafo Eduardo Laemmert,¹¹ sob o patrocínio do qual os grandes autores brasileiros publicavam, como de fato, mais tarde, o fez Machado de Assis. Por iniciativa de outros conhecidos patriotas italianos, exilados políticos no Brasil, deve-se a fundação, em 2 de junho de 1854, no Rio de Janeiro, do jornal literário *Iride Italiana*, fundado pelo já citado Galleano Rivara,¹² classificado por Pettinati como o primeiro periódico italiano publicado no Brasil, tendo o patrocínio do próprio imperador D. Pedro II.¹³ Após a morte de Rivara, interrompe-se a publicação que, no entanto, é retomada em 1861, gozando da colaboração

¹⁰ A “Giovine Italia” (ou “La Giovane Italia”) foi uma associação política no âmbito da insurreição fundada em Marselha, em julho de 1831, por Giuseppe Mazzini, cujo programa era publicado num periódico com o mesmo nome. O objetivo da organização era o de transformar a Itália numa república democrática, segundo os princípios de liberdade, independência e unidade, destituindo os governos dos precedentes estados anteriores à Unidade.

¹¹ Nesse período, não havia muita distinção entre livraria, tipografia e editoria, geralmente exercidas pelo mesmo sujeito.

¹² Cf. F. Pettinati, *O elemento italiano na formação do Brasil: de Amerigo Vespucci a Libero Badaró*, São Paulo: 1939, p. 255 e seg.

¹³ *Ibidem*, p. 259.

de personagens de prestígio como De Simoni e o publicista italiano Bosisio, que se torna o seu diretor. O *Monitore Italiano*, por sua vez, é o primeiro periódico publicado em língua italiana, no Rio de Janeiro, em 1870, na solene comemoração da tomada de Roma – então sob o domínio do Estado Pontifício – pelas forças que a seguir constituíram o Reino de Itália. Esse jornal, dirigido por um engenheiro e professor, Giovanni Fogliani, foi particularmente combativo nos últimos anos do Império, no período da proclamação da República brasileira, que coincidiu com o início das grandes correntes migratórias da Itália.¹⁴ Outro jornal republicano publicado em italiano foi o *Voce del Popolo*, fundado em 1881, no Rio de Janeiro, por Giovanni Luglio.¹⁵ Muitos outros jornais italianos surgem, principalmente em São Paulo e no Rio Grande do Sul,¹⁶ mas não interessam diretamente ao nosso tema.¹⁷

No *Quincas Borba*, Rubião, já bastante confuso mentalmente, deseja assemelhar-se a Napoleão III, e se dirige a um barbeiro francês, que lhe responde na sua língua. Como já analisado no capítulo I.(2.2.3), a cena ilustra como a cultura francesa importada está ligada à alienação do personagem, que responde ao barbeiro em português, pensando que seja em francês. Todo o episódio, que se inicia no capítulo CXLV e se desenrola até o capítulo CLV, além de representar o *status* de que gozava a cultura francesa no

¹⁴ Cf. G. Fumagalli, *La stampa periodica all'estero. Studio storico edito in occasione della Mostra "Gli italiani all'estero"*, Milão, 1909, p. 25; M. Nati, "Breve storia della stampa italiana in Brasile", in *Rassegna storica del Risorgimento*, aprile-giugno 1967, pp. 196-215.

¹⁵ Cf. A. Trento, *Do outro lado do Atlântico: um século de imigração italiana no Brasil*, cit., p. 188. Cf., também, J. C. Vanni, *Italianos no Rio de Janeiro: a história do desenvolvimento do Brasil, partindo da influência dos italianos na capital do Império*, Rio de Janeiro: Ed. Comunità, 2000.

¹⁶ Cf. J. C. Vanni, *Italianos no Rio de Janeiro, a história do desenvolvimento do Brasil, partindo da influência dos italianos na capital do Império*, cit., pp. 67-73.

¹⁷ Cf. F. Cenni, *Italianos no Brasil*, cit., pp. 273-95.

Brasil naquele período, realiza uma curiosa união com a Itália justamente por meio da figura de Napoleão III. Nesse contexto aparecerão a bomba de Orsini, inventada pelo nacionalista italiano Felice Orsini, que atirou uma delas em Napoleão III, sem, contudo, conseguir eliminá-lo, e a Batalha de Solferino, de 21 de junho de 1859, no âmbito da segunda guerra de independência italiana; guerra cruenta, que gerou a Convenção de Genebra e a fundação da Cruz Vermelha, e que Machado aproveita na construção dessa importante passagem do romance que o levará a Dante, como visto no capítulo referido. A cena informa-nos, igualmente, sobre as lutas republicanas na sua obra, por meio desses personagens revolucionários que Machado demonstra conhecer bem ao inseri-los com naturalidade em diálogos ou em comentários paralelos.¹⁸ Cavour é citado em outros momentos da obra machadiana como símbolo de obstinação, como no capítulo IV das *Memórias póstumas*, “Uma ideia fixa”, em que o nosso autor busca exemplos humorísticos para sustentar a sua tese: “Deus te livre, leitor, de uma ideia fixa; antes um argueiro, antes uma trave no olho. Vê o Cavour; foi a ideia fixa da unidade italiana que o matou”.

A partir de levantamento de Raymundo de Magalhães, principalmente, e dos seus biógrafos, temos conhecimento da forte participação do jovem Machado de Assis em prol da causa italiana. Na ocasião do acordo levado adiante por Cavour com a França, contra o domínio austríaco no norte da Itália, Machado escreve no *Correio Mercantil*, em 10 de fevereiro de 1859, o poema *À Itália*. Em 25 de novembro de 1861, numa crônica do *Diário do Rio de Janeiro*, sob o pseudônimo de Gil, o escritor carioca elogia o governo brasileiro por ter reconhecido sem delongas a unificação da Itália e demonstra conhecimento de causa, na sua exposição:

¹⁸ Ver R. Magalhães Jr., *Ao redor de Machado de Assis*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958, p. 52.

A opinião havia acolhido com entusiasmo a unificação da Itália; o governo acaba de reconhecer “com prazer” e sem delongas acintosas o novo reino italiano. Não é caso de milagre, mas também não é comum. [...] Mas a Itália, ouço eu dizer, assenta hoje a sua existência política nas mesmas bases da nossa: uniu-se para ser a Itália, e escolheu o governo que achou melhor, como o império se unira para ser o império, e como escolheu por uma revolução o governo que achou mais compatível consigo e com os tempos. Queria o governo brasileiro ser ilógico ou ridículo? Não alcançaria ele a clareza e a firmeza destes princípios? [...] E que nação, a Itália! Uma das que a providência das nações destina para ser um guia da raça latina, e conduzi-la através dos séculos ao aperfeiçoamento moral e intelectual de que ela é capaz. Seria lamentável, mas seria possível, e daqui vem que a imprensa e o país louvam todos os atos do governo.¹⁹

Vale destacar, ainda, neste panorama editorial italo-brasileiro, a figura de Angelo Agostini, oriundo de uma região do norte da Itália conhecida como Piemonte, onde nasceu em 1843, na cidade de Vercelli. Antes de ir para o Brasil, havia estudado pintura em Paris, por volta de 1858. Em 1860, vamos encontrá-lo em São Paulo, onde funda, em 1864, os jornais *Diabo Coxo*,²⁰ com Luís

¹⁹ M. de Assis, *Obra completa*, “Crônicas”, vol. 1, Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1938, pp. 73-4. Consultável também em: <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/cronica/macr01.pdf>>. Acesso em: 14 fev. 2015.

²⁰ Cf. A. L. Cagnin, “*Diabo Coxo*, o primeiro jornal ilustrado de São Paulo (1864-1894)”, in *D. O. Leitura*, São Paulo, 13(149), out. 1994, p. 3. Segundo Cagnin, o *Diabo Coxo*, fundado em São Paulo em 1864, apresentaria, por trás desse título, umas referências a títulos alusivos, com destaque para *El Diablo Cojuelo*, do espanhol Luiz Vélez de Guevara, de 1641, e de *Le Diable Boiteux*, de Lesage, de 1772. Diz ele: “*El Diablo Cojuelo*, do escritor espanhol Luiz Vélez de Guevara, lhe granjeou, logo ao ser publicado em 1641, um grande sucesso. Mais de um século depois, em 1772, Lesage repetiu-lhe a dose e o tom no romance com o mesmo título e assunto, *Le Diable Boiteux*. Era Asmodeu, o coxo, o pobre diabo que estava preso em uma garrafa. Libertado por um estudante, concedeu ao jovem o poder de ver, através dos tetos e das paredes das casas, o que se passava

Gama e Sizenando Barreto Nabuco, irmão de Joaquim Nabuco, e, dois anos depois, *O Cabrião*.²¹ Os dois periódicos inauguram a tradição dos jornais e revistas ilustrados, tendo sido considerados muito “audaciosos” para a “pacata São Paulo de 1864”.²² Essas publicações atingiam um público mais amplo do que a restrita elite letrada de São Paulo e do Rio de Janeiro, em função das imagens publicadas. Abordavam, também, temas diversificados e de interesse geral, como a Guerra do Paraguai, com as questões relativas ao recrutamento e aos problemas da economia advindos desse conflito, por exemplo, podendo-se dizer que inauguraram, em primeira mão, as histórias em quadrinhos no Brasil. Sobre Agostini, assim se pronunciou Werneck Sodr e:

Ninguém manejou o l apis como arma no nível e com a eficácia do ilustrador metuculofo, que apanhava com o seu traço inconfundível não apenas os detalhes da observa o colhida, mas a profundidade e a signific o do que se exteriorizava nesses detalhes.²³

Em 1867, Agostini foi para o Rio de Janeiro, onde estreou em *O Arlequim* e, pouco tempo depois, passou para *A Vida Fluminense*, cujo primeiro número saiu em 4 de janeiro de 1868 e o último, em 1875. A 1  de janeiro de 1876 fundou a sua própria revista, com um grupo de colaboradores: a *Revista Ilustrada*. O per dico de Agostini alcançou a tiragem de quatro mil exemplares, número que, segundo foi afirmado na edi o de 31 de dezembro de 1889, “jamais foi atingido por nenhum jornal ilustrado

com as pessoas no seu interior. Era uma forma c moda de retratar e satirizar, com espirituosidade, os costumes da sociedade”.

²¹ *O Cabrião*, semanário humorístico editado por Angelo Agostini, Américo Campos e Antonio Manoel dos Reis, São Paulo, 1866-67.

²² Cf. A. L. Martins, *Revistas em Revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República*, São Paulo (1890-1922), São Paulo: EdUSP, 2001, p. 41.

²³ Cf. N. W. Sodr e, *A História da imprensa no Brasil*, Rio de Janeiro: Civiliza o Brasileira, 1966, p. 250.

na América do Sul”. Segundo Nelson Werneck Sodré, a publicação desse periódico foi certamente “um dos grandes acontecimentos da imprensa brasileira”,²⁴ pela grande popularidade atingida logo em seu início. Lilia Moritz Schwarcz, no seu estudo sobre a imagem do imperador D. Pedro II, também sublinha a importância dessas revistas, no período de fermento republicano, em que o imperador era descrito como “Pedro Banana” ou “Pedro Caju”:

Três desenhistas de origem europeia eram os mais populares: Angelo Agostini, Luigi Borgomaiheiro – ambos italianos e que ilustravam, respectivamente, a *Revista Ilustrada* e *O Fígaro* – e Rafael Bordalo Pinheiro, amigo de Ramalho Ortigão e de Eça de Queirós, recém-chegado de Lisboa e autor de *O Mosquito*. [...] No final do Império essa revista [a *Revista Ilustrada*] era tão popular que vivia exclusivamente de assinaturas, ao mesmo tempo que se convertia em leitura obrigatória, ao menos nos círculos letrados da corte carioca.²⁵

A *Revista Ilustrada*, por sinal, é uma das primeiras a exercer o jornalismo com autonomia, porque não aceitava patrocínios e podia sobreviver com a própria tiragem. Nela, portanto, Agostini publica uma célebre série de caricaturas do imperador Dom Pedro II, com traço realista e com verossimilhança fotográfica e sátira cortante. A revista também aderirá à campanha abolicionista, com propaganda anticlerical e republicana.²⁶ Não resta dúvida que Machado estava inserido neste contexto em que as revistas, pelo seu caráter mais popular de divulgação, inclusive em função das ilustrações que, pouco a pouco, passavam a fazer parte integrante da edição, contribuíam para a veiculação da imagem de um novo

²⁴ Ibidem, p. 237.

²⁵ Cf. L. Moritz Schwarcz, *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 416.

²⁶ Ibidem, pp. 416-24.

país, graças às conquistas técnicas, também. Os italianos colaboraram com a tradição da caricatura, da crítica política e do humor. Nesse espaço, a literatura foi divulgada por meio das resenhas e da publicação, em forma de folhetim, de obras que seriam, a seguir, editadas em livro.

2.2. O teatro dramático e a ópera

Outro elemento a ser considerado neste âmbito diz respeito à importância que a ópera desempenhou no século XIX, em termos mundiais, já tendo sido estudada por críticos franceses em relação a Balzac, Flaubert e Stendhal,²⁷ por exemplo. Do mesmo modo, pode-se falar da influência auditiva e plástica da ópera que teria influenciado o Tolstói da *Sonata a Kreuser*, ou o D'Annunzio de *Il fuoco*, de ascendência wagneriana. Em âmbito luso-brasileiro, é conhecido um folhetim de Eça de Queirós, *A Sinfonia de Abertura*, publicado, em 1866, na *Gazeta de Portugal* (e, depois, póstumo, nas *Prosas bárbaras*), com dissertação sobre as difíceis relações de música e literatura. Texto, sem dúvida, conhecido no Brasil da época.

Em relação aos teatros, sabemos, hoje, que o Rio de Janeiro estava aparelhado com uma infraestrutura digna de muitas cidades europeias do período, para satisfazer à paixão de seus habitantes pelo teatro dramático e, principalmente, pela ópera. Havia, no então Largo do Rossio, o Teatro S. Pedro de Alcântara, onde fica hoje o João Caetano, na atual Praça Tiradentes.²⁸ Na Rua

²⁷ Cf. L. Guichaed, *La Musique e les lettres au temps du Romantisme*, Paris: Presses Universitaires de France, 1955, p. 55.

²⁸ Cf. C. Wehrs, *Machado de Assis e a magia da música*, Rio de Janeiro: Sete Letras, 1997, pp. 28-9. O Real Teatro de São João foi inaugurado em 12 de outubro de 1813; nele, em 1824, foi promulgada, com a presença do Imperador e da Imperatriz, a Primeira Constituição Brasileira; foi quando o teatro pegou fogo pela primeira vez, minutos após a saída do Imperador. Foi reconstruído e reinaugurado por D. Pedro I, em 1826, passando a chamar-se Teatro São Pedro de

do Lavradio, encontrava-se o Politeama Fluminense (1880), com capacidade para 2.500 pessoas. O Teatro Lírico Fluminense, inicialmente chamado de Teatro Provisório, porque devia durar três anos, foi inaugurado em 1852.²⁹ Ficava no Campo de Santana e tornou-se um ponto de encontro da sociedade elegante, que o frequentava nos espetáculos líricos, sinfônicos e de balé. Foi o centro da vida musical carioca por cerca de 25 anos, apesar da falta de estilo arquitetônico. Embora construído para substituir provisoriamente o S. Pedro, que estava sendo reconstruído depois de um incêndio, só deixou de existir em 1875, ano em que começou a ser demolido, em obediência ao plano de ajardinamento da praça. O Imperial Teatro Pedro II, inaugurado em 1871 com um baile de máscaras, passou, depois, a ser conhecido como o Teatro Lírico. Ficava na Rua da Guarda Velha, hoje Avenida 13 de Maio, junto ao Largo da Carioca. Quando foi inaugurado, era a maior casa de espetáculos do Brasil. Com excelente acústica, comportava 2.000 espectadores, com 42 camarotes de 1ª ordem e outros tantos de 2ª ordem e mais 500 lugares na galeria. Poderíamos citar, no entanto, mais outros 15 teatros que, mesmo se destinados, sobretudo, à arte dramática, também apresentavam espetáculos musicais. A essa estrutura de base devemos acrescentar o espírito empresarial que dominou o período e que contava com o apoio entusiástico do público. Naquela época, em termos de ópera, enfim, a vida musical do Rio de Janeiro era, de fato, a de um grande centro. Como lembra Luís Paulo Horta, “*O Rigoletto*, de Verdi, estreou

Alcântara. Em 1838, foi arrendado por João Caetano, sendo novamente destruído pelo fogo em 1851 e em 1856. João Caetano o reconstruiu em 1857. Em 1929, foi demolido e reconstruído em estilo *art déco*; em 1986, finalmente, foi reformado e ganhou sua forma atual, passando a chamar-se Teatro João Caetano, em homenagem ao grande ator e empresário oitocentista.

²⁹ Teatro Provisório, Rio de Janeiro, RJ: inaugurado em 25 de março de 1852 com este nome, pois sua duração estava prevista para três anos. Em 19 de maio de 1854, passou a se chamar Teatro Lírico Fluminense; foi fechado em abril de 1875 e, depois, demolido.

em 1851. Em 1853, estava em Londres; em 1855, em Nova York; em 1856, estava no Rio de Janeiro. *O Trovador* estreou em 1853; em 1854 já aparecia no Teatro Lírico. *A Traviata* é de 1853; chegou ao Lírico em 1855”.³⁰ Esta atmosfera teatral, marcante no período de formação do jovem Machado, não o abandonará mais, impregnando a sua obra de forma mais profunda do que se poderia supor.

2.2.1. Machado, homem de teatro

*Durante a infância a vida se apresenta
como uma decoração de teatro, vista de
longe. Durante a velhice, vista de perto.*
Schopenhauer

Se Machado esteve ligado ao teatro e por ele se interessou durante toda a sua vida, esta relação foi mais forte no período que vai de 1859 a 1862. Nesta fase, a sua atividade se dividiu, particularmente, entre a colaboração crítica ao *Diário do Rio de Janeiro* e o palco, tendo sido, nesse período, não só crítico de teatro, como autor, tradutor e censor do Conservatório Dramático Brasileiro.³¹ Frequentava, também, as reuniões de estudiosos de música, da Rua da Quitanda, nº 63, e o Clube Beethoven, de cuja diretoria fez parte, e onde se discutia, fundamentalmente, sobre música ou sobre poesia musicada. Dessas reuniões literomusicais participavam grandes nomes da cultura brasileira e muitos estrangeiros fixados no Rio de Janeiro, como o pianista italiano Achille

³⁰ Cf. L. P. Horta, “Machado de Assis e a Música”, in *Cadernos do Colóquio*, v. 10, nº 1, Rio de Janeiro: Unirio, 2009, p. 12.

³¹ Cf. S. Salomão Khéde, *Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

Arnaud.³² Não se deve esquecer, também, de que, quando ainda jovem diletante, Machado escreveu três libretos de ópera, sendo por meio deste gênero que iniciou a sua carreira dramática.³³ Daí, inclusive, a sua familiaridade com o gênero.

Foi um grande dramaturgo e professor de teatro italiano, Ruggero Jacobbi, quando se transferiu a São Paulo, em 1946, a reavaliar, por sinal, a estatura de Machado de Assis como dramaturgo e crítico teatral. Para Jacobbi, se Machado tivesse tido a oportunidade de trabalhar em outro contexto teatral, teria deixado uma obra-prima no teatro, também. O crítico italiano admirava, igualmente, o trabalho de crítico teatral machadiano, minucioso e atento, ao longo dos anos. Assim afirma ele:

Talvez os italianos não saibam ainda que o escritor verdadeiramente universal produzido pelo Brasil em toda a sua história é Joaquim Maria Machado de Assis, o qual não é apenas um dos cinco ou seis pontos mais altos atingidos ao longo da literatura de língua portuguesa, mas é o único narrador sul-americano cujas obras maiores poderiam estar tranquilamente na mesma prateleira em que se conservam Stendhal, e Nievo, Gogol e Defoe, Merimée e Manzoni. Tais obras – *Dom Casmurro*, *Brás Cubas* (sic), a série estupenda de contos – contradistinguem a onda de exuberância tropical da literatura à qual pertencem, justamente com a sua sobriedade, a sua lucidez, a sua ironia, o seu pessimismo racionalista; e superam num lance as três condições: romântica, parnasiana, naturalista da poesia e da prosa que se sucederam no Brasil durante a longa vida do escritor.³⁴ (Tradução nossa.)

Antes de considerar a relação de Machado com o teatro e a ópera italiana, portanto, convém lembrar que Machado de As-

³² Cf. C. Wehrs, *Machado de Assis e a magia da música*, cit., p. 33.

³³ Cf. E. Gomes, *O enigma de Capitu*, cit., p. 73

³⁴ Cf. R. Jacobbi, *Teatro in Brasile*, Bolonha: Cappelli Editore, 1961, pp. 74-6.

sis cultivou o teatro em todas as suas formas e atividades. Nessa relação profunda com o teatro, Machado levou muito da sua vivência, da sua reflexão e da sua experiência como dramaturgo para os seus romances e contos. Basta lembrar a abertura do *Quincas Borba*, com cortes e *flashbes*, como cenas que se superpõem e nos aproximam do personagem Rubião, visto em perspectiva. Vale reler a cena de abertura do capítulo I:

Rubião fitava a enseada, – eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra coisa. Cotejava o passado com o presente. Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo, Cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade.

– Vejam como Deus escreve direito por linhas tortas, pensa ele. Se mana Piedade tem casado com Quincas Borba, apenas me daria uma esperança colateral. Não casou; ambos morreram, e aqui está tudo comigo; de modo que o que parecia uma desgraça... (OC, I: 643).

Fitar, ver, admirar, pensar, cotejar, olhar, tudo com a enseada de Botafogo diante de si, numa grande casa. De professor a capitalista, nos diz o narrador, como a gritar “– que salto!”. Depois, acompanhamos o personagem no exame cinematográfico dos símbolos da sua riqueza: as chinelas de Túnis, o chambre de seda, o jardim, o casarão de Botafogo, diante do mar, num dos mais nobres endereços do Rio de Janeiro, de todos os tempos.

Mas voltemos ao crítico. O escritor escreve um pequeno texto em 1856, *Ideias vagas: a comédia moderna*, com o espírito

da geração que contestava a estética romântica representada pelo ator e empresário João Caetano, à frente do Teatro São Pedro de Alcântara. As suas ideias de então o levavam a aclamar a estética realista (à qual não aderiu completamente, tendo preservado o seu espírito crítico quanto aos exageros de escola), representada pelo empresário Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos, fundador do Teatro Ginásio Dramático, que acolhia jovens intelectuais como o nosso autor e outros então já consagrados, como José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e Quintino Bocaiúva.

O grande João Caetano, com as suas tragédias neoclássicas, os seus dramas e melodramas portugueses ou traduzidos do francês e, em menor escala, do italiano e do espanhol, já não representava o desejo de renovação que a comédia e o *vaudeville* iriam caracterizar com nomes novos como o de Martins Pena. O jovem Machado adere ao movimento de renovação do teatro nacional, com uma intensa atividade crítica, como notávamos, e, em 1859, com vinte anos, é indicado como crítico teatral de *O Espelho*, importante periódico semanal que não teve mais que seis meses de vida, editado no Rio de Janeiro sempre aos domingos, a partir de 4 de setembro de 1859, pela Tipografia de Paula Brito e sob a responsabilidade de F. Eleuterio de Souza. Seu último exemplar, o de número 19, é publicado pela Tipografia Comercial de Regadas, a 8 de janeiro de 1860. Em *O Espelho*, que, além da colaboração de Machado, contou com a de outros nomes de prestígio como os de Moreira de Azevedo, Silva Rabello, Macedo Junior, Justiniano José da Rocha e Casimiro de Abreu, pode ser encontrado um panorama da vida cultural do Segundo Reinado.

É justo afirmar, então, que foi como crítico teatral que Machado iniciou a sua primeira colaboração fixa na imprensa. Como já observou Jean-Michel Massa, Machado está ciente da responsabilidade das crônicas que escreverá de setembro

a dezembro de 1859 sob o título de “Revista de Teatros”. É o momento em que defende, com paixão, os princípios democráticos que, de qualquer modo, não são os da sociedade abastada à qual se dirige o periódico em que escreve. A revista tinha como programa a moralização e o divertimento, “quer nos salões do rico, como no tugúrio do pobre”, e se propunha a interessar também o público feminino, dedicando-lhe, inclusive, uma seção de moda. Nesse sentido, devemos mesmo partir daqui para compreender bem o hábil narrador do *Dom Casmurro*, e do *Quincas Borba*, que entendia como poucos de penteados, modistas, cafés literários e do luxo que a Rua do Ouvidor simbolizava, como palco destacado da contradança política, social e econômica do período. Machado dirigia-se, geralmente, ao público feminino, entremeando o seu juízo estético aos comentários galantes em que as leitoras eram envolvidas em situações como esta a seguir:

É uma bela invenção o leque. É uma qualidade de mais que a arte consagrou à mulher. Meu Deus! o que tem feito o leque no mundo! muitos romances nesta vida começam pelo leque, a intranquilidade de um esposo ou de um pai tem nascido muitas vezes no manejo calculado de um leque.

Mas também é uma arte o estudo de abrir e fechar este semi-círculo dos salões e dos teatros. Um bom fisiologista conhece o caráter mais impenetrável pelo modo de agitar o leque.³⁵

Travará conhecimento com a ópera italiana, também, já opinando sobre a tradução, os detalhes históricos do libreto e o confronto com os atores, como neste comentário sobre *Os Mártires*, de Donizetti,³⁶ apresentado no Teatro Lírico:

³⁵ M. de Assis, in *O Espelho*, 25 de setembro de 1859. Cf. J. R. Faria (org.), *Machado de Assis, Do Teatro, textos críticos e escritos diversos*, cit. 2008, p. 126.

³⁶ Domenico Gaetano Maria Donizetti (1797-1848) foi um grande compositor italiano, famoso, sobretudo, como operista. Escreveu mais de setenta óperas,

Foi aí no dia 15, em benefício do Sr. Mirate, *Os Mártires*, grande partitura de Donizetti. Os camarotes estavam cheios de lindas *toilettes* e perfis mais ou menos belos.

A ópera correu bem. O Sr. Mirate e a Sra. Medori foram freneticamente aplaudidos. O Sr. Mirate sobretudo mostrou os seus grandes talentos artísticos e, o que dele se esperava no *Ermani*, realizou-se também nos *Mártires*. E, com efeito, esteve arrebatador. No *Credo* do 3º ato, foi magnificamente bem, e se não teve a elevação majestosa e épica de Tamberlick, teve expressão e fé íntima, o que quanto a mim está com a música. No *duetto* final não se podia ir além do que foram Mirate e Medori. Foi uma bela noite; oxalá que sempre tenhamos dessas no meio da monotonia em que vegetamos neste país sensaborão.

Não passarei porém sem uma observação: Por que o imperador, depois de atravessar a praça no meio de seu triunfo, tira o chapéu para arengar ao povo? Duas razões se opõem a isso. A primeira é que um imperador daquele tempo, e um imperador severo não tinha essa dose de polidez para com o povo que o levasse a descobrir-se diante da canalha, e da canalha de Roma; a segunda é que o ar constipa, e o sol faz sezões. Ora, o imperador Severo sempre teria bom senso para não se pôr ali na rua de calva à mostra.

É talvez uma inovação do Sr. Reina que então reinava em Roma e seus aderentes; ou então um pretexto para mostrar o seu ar garboso; porque, aqui para nós, minha leitora, o Sr. Reina quando deu o seu barrete a um dos acólitos deu um passo de verdadeira tragédia. Melpomene não o faria melhor. Mas deixemos o Sr. Reina, e concluamos esta revista, que mais longe chegamos do que esperávamos.³⁷

além de numerosas composições de música sacra e de música de câmara.

³⁷ M. de Assis, in *O Espelho*, cit. Cf. J. R. Faria (org.), *Machado de Assis, Do Teatro, textos críticos e escritos diversos*, cit. p. 124.

Além das 18 crônicas que compõem a *Revista de Teatros*, de 1859, Machado publica outros estudos em *O Espelho*, sob o título de “Ideias sobre o teatro”. Mais uma vez demonstra o perfeito conhecimento crítico do seu objeto de estudo. Salienta, por exemplo, a falta de iniciativa e de empreendimento, o acaso e a improvisação que fazem com que as poucas individualidades sejam abafadas pela falta de sistematização dramática:

Não sendo, pois, a arte um culto, a ideia desapareceu do teatro e ele reduziu-se ao simples foro de uma secretaria de estado. Desceu para lá o oficial com todos os seus atavios: a pêndula marcou a hora do trabalho, e o talento prendeu-se no monótono emprego de copiar as formas comuns, cediças e fatigantes de um aviso sobre a regularidade da limpeza pública.³⁸

Eis o teatro visto como uma atividade burocrática, em que não há iniciativa, isto é, não há mão poderosa que abra uma direção aos espíritos: “há terreno, não há semente; há rebanho, não há pastor; há planetas, mas não há outro sistema”.³⁹ Devemos ter presente que a perspectiva cultural dominante no período, tanto no Brasil como no exterior, era a da dramaturgia como educação moral e civilizatória. O público devia ser educado, não só do ponto de vista do gosto e das tradições artísticas, como também do ponto de vista “moral”, entendendo-se por moral desde o aspecto relativo aos “bons costumes” e o respeito pelo “decoro” público, como também pelas leis mais amplas que regulam uma sociedade civilizada do ponto de vista liberal que o termo começava a assumir então.

Desde a transmigração da Família Real portuguesa para o Brasil, em 1808, por outro lado, o teatro servia de mediação entre

³⁸ Ibidem, p. 130.

³⁹ Ibidem, p. 131.

os súditos e o poder monárquico, uma vez que todos os principais acontecimentos da vida pública eram levados para o palco. Os teatros eram também subvencionados com as chamadas loterias anuais e dependiam do poder real e dos seus ministros. Daqui parece advir o malabarismo para conseguir conquistar a benevolência do imperador Pedro II, que fundou a Imperial Academia de Música e a Ópera Nacional, em 1857, destinadas a formar músicos brasileiros e a desenvolver e difundir o canto lírico. Machado não hesita em afirmar: “é palpável que a este respeito somos o povo mais parvo e pobretão entre as nações cultas”.⁴⁰

As ideias também são claras quanto às causas negativas do teatro brasileiro, que deveriam ser buscadas na excessiva imitação dos modelos estrangeiros, na inundação das peças francesas, das más traduções, dos galicismos. Machado não dá a culpa ao público, como era costume no período, pois lembra que as comédias de Martins Pena e de Joaquim Manuel de Macedo eram aplaudidas e reconhecidas como de boa qualidade. Sobre o teatro, possui um amplo conhecimento do que hoje chamaríamos, com Pierre Bourdieu, o campo intelectual no qual estava inserido.⁴¹ Machado propõe uma lei sobre o direito das representações, discute a questão relativa aos orçamentos, às traduções e aos respectivos impostos, não se esquecendo dos aspectos formais relativos à linguagem e às leis internas à dramaturgia.

Como já tivemos a oportunidade de verificar, ao escrever a história da primeira fase (1839-64) do Conservatório Dramático do Rio de Janeiro, sabemos que o escritor carioca foi censor dessa instituição, num segundo momento (1845-65).⁴² O órgão, inicialmente criado para incentivar a dramaturgia nacional, julgando aspectos relacionados com a língua, a encenação e demais

⁴⁰ Ibidem, p. 245.

⁴¹ Cf. P. Bourdieu, *Economia das trocas simbólicas*, op. cit.

⁴² Cf. E. Gomes, “Machado de Assis, Censor Dramático”, in *Machado de Assis*, Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958, pp. 9-15.

elementos estruturais internos, acabou por exercer uma censura policial e ideológica, ligada aos interesses da política imperial, reduplicando, inclusive, a censura da polícia, também exigida para que as peças teatrais fossem encenadas.⁴³ Machado muito se rebelou contra isso nos pareceres, mas cumpriu a lei, como era de seu feitio.

2.2.2. *O sistema do bel canto e dos trágicos: Candiani, Ristori, La Grua, Carlos Gomes, Rossi e Salvini*

Como lembra Maria de Lourdes Rabetti,⁴⁴ ainda é pouco explorada, no âmbito da história do teatro no Brasil, a importância que a música italiana desempenhou, principalmente para a criação da comédia de costumes brasileira. Para a estudiosa mineira, a história do teatro no Brasil segue o conceito de sistema elaborado por Antonio Cândido na sua *Formação da Literatura Brasileira*, sendo os críticos “intérpretes” do século XX muito influenciados por esse conceito, sem dúvida fértil, principalmente quando relacionado ao conceito de identidade nacional. Mas, lembra a historiadora, outros circuitos, “não nacionais”, devem ser levados em consideração, também. E, entre eles, é necessário considerar, no que diz respeito ao nosso tema italiano, que a elite monárquica e burguesa realizou um mecenato direto, favorecendo, nos dois sentidos, na Itália e no Brasil, a vinda, à América do Sul, de importantes companhias de lírica e de prosa italianas, com passagem obrigatória pela corte do Rio de Janeiro. Algumas dessas companhias foram envolvidas em verdadeiras missões político-diplomáticas. Um fenômeno que, certamente, teve papel fundamental na formação do espetáculo e do público no Brasil do século XIX. Devemos citar, necessariamente, Adelaide Ristori, da Compagnia Reale Sarda,

⁴³ Cf. S. Salomão Khéde, *Censores de pincenê e gravata, dois momentos da censura teatral no Brasil*, cit., pp. 56-81.

⁴⁴ Cf. M. de Lourdes Rabetti, “Presença musical italiana na formação do teatro brasileiro”, in *ArtCultura*, v. 9, n. 15, Uberlândia, jul.-dez. 2007, pp. 61-81.

mas poderíamos lembrar, também, Tommaso Salvini, Augusta Candiani, Ida Edelvira, as bailarinas Maria Baderna e Emilia Bernacchi, que viveram ou estiveram vários anos no Brasil (em alguns casos, até a morte, como Candiani e Baderna) e que, ao menos no momento de partida da Europa, tiveram algum apoio oficial ou privado para a garantia da viagem. Deve ser considerado, igualmente, o fato de que, nos anos mais férteis do Segundo Reinado, além da presença de renomados artistas da lírica, da prosa e da dança, experiências menos ilustres e sem qualquer tipo de chance-la oficial fizeram conhecer a música italiana por meio de circuitos inesperados e imprevistos. A inegável presença da lírica italiana na formação do teatro brasileiro não se fez só de excursões ou missões elevadas, como as comumente referidas.

Em relação à questão do mecenato, tanto o Brasil como a Itália eram dois Estados que nasciam no século XIX, faltando para ambos uma política diplomática institucionalizada. A ideia de sistema e de produção pode ser melhor compreendida se analisarmos a figura de Adelaide Ristori, em função da produção organizada em torno da cantora na Itália, dali se irradiando por todo o mundo. Por meio deste exemplo, entende-se melhor o que acontecia na época machadiana, assim como podemos compreender a parte que coube ao escritor carioca nesse sistema e o que dele foi levado para a sua obra.

Adelaide Ristori (1822-1906) estreia na Compagnia Reale Sarda aos 15 anos de idade, incentivada pelo pai, ator de pouco valor, mas bom empresário de sua filha. Após vencer as resistências de sua aristocrática família, o marquês Giuliano Capranica del Grillo, filho da princesa Odescalchi, casa-se com Ristori, selando um encontro que foi fundamental para a carreira da jovem artista, num período em que os atores possuíam posição social humilde. O marquês, além do brasão, doou à Ristori o seu grande

espírito empresarial, construindo ao redor da mulher uma verdadeira máquina de propaganda moderna ligada ao espírito familiar que sempre existiu em torno da atividade teatral. Além do público seletivo que o seu nome galvanizava, construiu uma companhia teatral, a Companhia Alberto Nota, que acabou servindo de trampolim para o retorno de Adelaide Ristori como primeira atriz da importante Compagnia Reale Sarda, com a qual deu a volta ao mundo. A partir de 1856, os Capranica-Ristori organizam a *Compagnia Drammatica Italiana* e abrem a estrada para outros atores e cantores italianos como Tommaso Salvini e Ernesto Rossi, que nos interessarão a seguir.⁴⁵

Embora assustados com a América do Sul, em função das frequentes epidemias de febre amarela, os atrativos de uma turnê que envolveria sempre Rio de Janeiro, Montevidéu e Buenos Aires, realizada nos meses de verão e de férias na Europa e num período mais ameno quanto à temperatura tropical, acabaram atraindo as grandes companhias.

Em 19 de junho de 1869, o navio *Estremadura* ingressa no porto do Rio de Janeiro, e a atriz de fama internacional e primeira atriz italiana de peso após a Unificação desembarca como embaixadora da cultura tricolor, sendo recebida pelo ministro da Itália no Rio, Cavalchini, e por uma comitiva de notáveis que declamam poemas elaborados especialmente para a ocasião.⁴⁶ Na biografia divulgada em 1874 pelo *entourage* da atriz, ela é retratada como uma enérgica patriota, cujo trabalho em prol da cultura italiana favorecia a afirmação unitária da genialidade nacional. Não faltavam sequer as cartas do conde de Cavour, ministro do rei

⁴⁵ Para um quadro completo da biografia de Adelaide Ristori e da sua relação com o Brasil, consultar: A. Vannucci (org.), *Uma amizade revelada, correspondência entre o Imperador Dom Pedro II e Adelaide Ristori, a maior atriz de seu tempo*, Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2004.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 22-5.

Vitório Emanuel, que a encorajava a prosseguir no seu “patriótico apostolado”. No mesmo tom, manifesta-se Giuseppe Garibaldi, louvando tudo o que fizera em favor dos voluntários italianos.⁴⁷

A este coro se unirá D. Pedro II, amante do *bel canto*, juntamente com D. Teresa Cristina de Bourbon. No âmbito desse recanto de italianidade brasileira deve-se colocar, também, o objetivo do Segundo Reinado de interpretar a emancipação nacional do ponto de vista de uma aproximação do modelo moderno europeu, com particular favorecimento para o teatro dramático e o operístico italianos. Em nome de uma latinidade que uniria Portugal, Itália e Brasil, a arte teria uma função civilizatória, liberal e esclarecida. Para o desenvolvimento do projeto, não faltou a subvenção à ópera por parte de D. Pedro, aliás.

Quanto a Ristori, ainda, ao reabilitar uma galeria de nobres heroínas (Judith, Medeia, Maria Stuart) dedicadas à boa causa da pátria e do governo, em chave antirromântica, a cantora italiana recebe a aclamação dos grandes intelectuais brasileiros, como Gonçalves Dias e Machado de Assis, que assim se pronuncia:

É supérfluo comemorar aqui os aplausos que Ristori tem merecido por toda parte onde quer que vai manifestar os admiráveis rasgos do seu gênio. Ninguém tem o direito de ignorar Ristori; é uma dessas figuras que se impõe à admiração dos povos, e cujo nome, como uma larga auréola, vai além do teatro de seus triunfos.

A noite de 28 de junho último deve ficar memorável nos anais do teatro brasileiro. [...] figura imponente, escultural, rosto severo, voz sonora e vibrante, que possui todos os tons do sentimento, desde a indignação até a ternura. Depois, a fim de que a obra lhe ficasse de todo completa, fê-la nascer na Itália, terra clássica da arte, onde a cada passo se encontra um monumento, e uma

⁴⁷ Idem, pp. 28-9.

tradição, e cuja língua, harmoniosa entre todas, é um dos mais cabais instrumentos da palavra humana.⁴⁸

No período, também se combatia uma certa degradação trazida pelos gêneros ligeiros e populares, como o teatro de sal-timbancos na Itália, o *vaudeville* de quiprocós na França e o palco das *soubrettes* no Rio de Janeiro. Adelaide Ristori e os demais nomes da grande lírica e da grande dramaturgia italiana vinham em defesa desta luta.

Outro elo simbólico desse ambiente de italianidade artística é representado por Carlos Gomes (1836-96), que estudava no Rio de Janeiro com Gioacchino Giannini (maestro italiano, professor de composição no Imperial Conservatório desde 1855)⁴⁹ e que, sob pressão da imperatriz napolitana e com o financiamento do próprio imperador Dom Pedro II, seguiu para Milão para se aperfeiçoar com Lauro Rossi.⁵⁰ Em 1866, no último dos quatro artigos que dedicou ao teatro de Joaquim Manuel de Macedo, Machado dá notícias do futuro sucesso do músico brasileiro:

Terminaremos hoje com duas notícias literárias. A primeira foi publicada no *Correio Mercantil*, em correspondência de Florença: traduziu-se para o italiano o belo romance *O Guarani* do Sr. J. de Alencar. O correspondente acrescenta que a obra do nosso

⁴⁸ M. de Assis, “Homenagem a Adelaide Ristori”, Rio de Janeiro: Dupont e Mendonça, 1869, pp. 18-52, in J. R. Faria (org.), *Machado de Assis, Do Teatro, textos críticos e escritos diversos*, cit., pp. 489-512 [à p. 491]. Machado de Assis dedicou-lhe quatro resenhas críticas, que saíram no *Diário do Rio de Janeiro*, em 1869. A seguir, foram editadas por Antônio Feliciano de Castilho sob o título de *Homenagem a Adelaide Ristori*, cit. acima.

⁴⁹ Cf. P. Castagna, *A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional no Brasil no século XIX*. Disponível em: <http://www.academia.edu/1082742/A_Imperial_Academia_de_Musica_e_Opera_Nacional_ea_opera_no_Brasil_no_seculo_XIX>. Acesso em: 3 out. 2013.

⁵⁰ F. Cenni, *Italianos no Brasil*, cit., p. 89. O imperador, também entusiasmado com o sucesso do jovem compositor, agraciou-o com a Imperial Ordem da Rosa.

compatriota teve grande aceitação no mundo literário. Um escritor do país, o Dr. Antônio Scalvini [1835-1881], tirou desse romance um poema para ópera, que vai ser posto em música pelo compositor brasileiro Carlos Gomes.⁵¹

Carlos Gomes estudou na Itália a partir de 1864, e obteve em Milão o título de Maestro, junto ao Conservatório. Grande admirador de Giuseppe Verdi – que, por sua vez, o aclama também, – o músico brasileiro é recebido no importante Teatro Scala de Milão, universalmente conhecido como o templo da música, com aplauso do público e da crítica; façanha esta não garantida *a priori* e de difícil êxito, em geral. O seu *Guarany* é recebido com sucesso em março de 1870. Na ópera, com libreto de Antonio Scalvini, substituiu-se o aventureiro italiano, Loredano, pelo espanhol Gonzales e fizeram-se algumas alterações no enredo. A adaptação não altera, no entanto, a imagem indianista romântica criada por Alencar, do amor entre Cecy e Pery, que a tudo sobreviverá.

As últimas duas décadas do século XIX brasileiro surpreendem pela riqueza de uma sociedade verdadeiramente em movimento. No seu *Ordem e Progresso*, Gilberto Freyre analisa a transição da sociedade patriarcal brasileira para a modernidade, mostrando as transformações que ocorreram na vida privada das elites brasileiras. Entre essas mudanças, Freyre trata de hábitos de comportamento sexuais de brasileiros da elite, no momento em que a prostituição nativa é substituída pela prostituição “urbana e estrangeira”, acompanhada, segundo ele, pelo cafetismo. A importação de prostitutas francesas torna-se uma política de Estado, deixando as mulheres brasileiras em pânico e fazendo a alegria dos brasileiros ilustres. Segundo Freyre, a francesa Susana, nessa época, tornara-se uma lenda como cafetina, seduzindo quase todos

⁵¹ M. de Assis, “O teatro de Joaquim Manuel de Macedo”, *Semana Literária*, 8 de maio de 1866, in J. R. Faria (org.), *Machado de Assis, Do Teatro, textos críticos e escritos diversos*, cit., p. 459.

os homens das elites brasileiras. A esta fase devemos este curioso comentário de Gilberto Freyre:

Do próprio Machado de Assis é lícito supor-se ter devido parte do seu refinamento de gosto e de maneiras a essas “estrangeiras”: *cocottes* ou atrizes ou modistas – *mesdames* ou *mesdemoiselles* – de chapéu de plumas e punhos de renda, do tipo da famosa Susana, com as quais Machadinho esteve muito em contato nos seus dias de crítico de teatro.⁵²

Na verdade, as cantoras de ópera faziam parte do imaginário dessa elite, no que diz respeito a uma nova figura de mulher, desconhecida na sociedade colonial brasileira. O prestígio, a auréola de glória, o fato de serem estrangeiras contribuía para a construção do mito e para o louvor que os poetas geralmente lhes atribuíam. Nas crônicas escritas a cerca de trinta ou quarenta anos de distância, vamos encontrar, como nos exemplos citados anteriormente, o mesmo calor e a mesma vibração do Machado jovem:

Outro fato de algum interesse é a ressurreição da Candiani. Mas os velhos, como eu, ainda se lembram do que ela fez, porque eu fui (*me, me adsum*), eu fui um dos cavalos temporários do carro da prima-dona, nas noites da bela *Norma*. Ó tempos! Ó saudades! Tinha eu 20 anos, um bigode em flor, muito sangue nas veias e um entusiasmo, um entusiasmo capaz de puxar todos os carros, desde o carro do estado até o carro do sol – duas metáforas, que envelheceram como eu. Bom tempo! A Candiani não cantava, punha o céu na boca, e a boca no mundo. Quando ela suspirava a *Norma*, era de pôr a gente fora de si. O público fluminense, que morre por melodia como macaco por banana, estava então nas suas auroras líricas. Ouvia a Candiani e perdia

⁵² Cf. G. Freyre, *Ordem e progresso*, Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 192.

a noção de realidade. Qualquer badameco era um Píndaro. E hoje [conclui Machado] volta a Candiani, depois de tão largo silêncio, a acordar os ecos daqueles dias. Os velhos como eu irão recordar um pouco da mocidade: a melhor coisa da vida, talvez a única.⁵³

Carlota Augusta Candiani (1820-90) chegara ao Rio de Janeiro, em 1843, como prima-dona da Compagnia Italiana dell’Opera, debutando na Corte no ano seguinte com a *Norma* de Bellini, no Teatro São Pedro de Alcântara. Morreu pobre e esquecida num subúrbio do Rio de Janeiro, depois de ter sido aclamada e de ter reinado como uma diva em vários estados brasileiros onde encenou e ensinou música. No *Memórias póstumas de Brás Cubas*, romance cuja ação se desenvolve no contexto social e político do Brasil oligárquico do século XIX, são enfatizadas as décadas que vão de 1830 a 1860, período áureo da Candiani, que é citada em diversas passagens do romance, como no capítulo LXIII, “Fujamos!”, em que Machado traça o perfil superficial de Virgília aproveitando-se, justamente, da cantora italiana, para ressaltar o caráter mundano da personagem. Poucos instantes antes de o marido de Virgília entrar em casa, o casal adúltero planejava fugir, num momento de tensão dramática. Lobo Neves, chegando em casa, anuncia à mulher um camarote para a noite, e a cena descrita é a seguinte:

- Cansado? – perguntei eu.
- Muito; aturei duas maçadas de primeira ordem, uma na Câmara e outra na rua. E ainda temos terceira, acrescentou, olhando para a mulher.
- Que é? – perguntou Virgília.

⁵³ M. de Assis, *Ilustração Brasileira*, 15 de julho de 1877, in J. R. Faria (org.), *Machado de Assis, Do Teatro, textos críticos e escritos diversos*, cit., p. 553.

– Um... Adivinha!

Virgília sentara-se ao lado dele, pegou-lhe numa das mãos, compôs-lhe a gravata, e tornou a perguntar o que era.

– Nada menos que um camarote.

– Para a Candiani?

– Para a Candiani.

Virgília bateu palmas, levantou-se, deu um beijo no filho, com um ar de alegria pueril, que destoava muito da figura; depois perguntou se o camarote era de boca ou do centro, consultou o marido, em voz baixa, acerca da *toilette* que fazia, da ópera que se cantava, e de não sei que outras cousas. (OC, I: 577).

Brás Cubas é obrigado a jantar com o casal, para não despertar suspeitas, mas o faz com grande irritação e até mesmo com rancor de Virgília, pois a mudança de comportamento tinha sido muito brusca, despertando-lhe o ciúme. Dois capítulos mais adiante, “Olheiros e escutas”, será a vez de Brás Cubas ser reprovado pela baronesa que, ao visitar Virgília, o encontra na casa da amiga, confirmando boatos que já circulavam sobre a relação amorosa:

A baronesa entrou daí a pouco. Não sei se contava comigo na sala; mas era impossível mostrar maior alvoroço.

– Bons olhos o vejam! – exclamou. Onde se mete o senhor que não aparece em parte nenhuma? Pois olhe, ontem admirou-me não o ver no teatro. A Candiani esteve deliciosa. Que mulher! Gosta da Candiani? É natural. Os senhores são todos os mesmos. O barão dizia ontem, no camarote, que uma só italiana vale por cinco brasileiras. Que desaforo! E desaforo de velho, que é pior. Mas por que é que o senhor não foi ontem ao teatro? (OC, I: 579).

A Candiani⁵⁴ estará presente, também, na cena em que Machado retrata de forma admirável um provinciano que chega à Corte, no capítulo XCII, *Um homem extraordinário*:

Gostava muito de teatro; logo que chegou foi ao Teatro de São Pedro, onde viu um drama soberbo, a *Maria Joana*, e uma comédia muito interessante, *Kettly*, ou a *Volta à Suíça*. Também gostara muito da Deperini, na *Safo*, ou na *Ana Bolena*, não se lembrava bem. Mas a Candiani! Sim, senhor, era papa-fina. Agora queria ouvir o *Ernani*, que a filha dele cantava em casa, ao piano: *Ernani, Ernani, involami...* – E dizia isto levantando-se e cantarolando a meia voz. – No Norte essas cousas chegavam como um eco. A filha morria por ouvir todas as óperas. Tinha uma voz muito mimosa, a filha. E gosto, muito gosto. Ah! Ele estava ansioso por voltar ao Rio de Janeiro. (OC, I: 600).

No *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ainda, o protagonista afirma, no capítulo CIII, que, quando não se sabe o que responder, “alguns preferem recitar uma oitava dos *Lusíadas*, outros adotam o recurso de assobiar a *Norma*”.⁵⁵A síntese do apreço carioca

⁵⁴ Segundo A. Pujol, L. Miguel Pereira e J-M. Massa, o poema “Teu canto”, de 1855, teria sido dedicado à Candiani. Cf. M. de Assis, *Obras completas*, v. III, cit., p. 284. Cfr. também p. 334.

⁵⁵ Em 1853, chega ao Rio outra celebridade, Rosina Stoltz, que será rival da Candiani. José de Alencar assim se pronuncia em folhetim da época: “Um dileitante é hoje, no Rio de Janeiro, o homem que se acha nas melhores condições higiênicas e que deve menos temer a invasão do cólera, porque ninguém o ganha em exercício. A cabeça bate o compasso mais regularmente do que a vaqueta do Barbieri; as mãos dão-se reciprocamente uma sova de bolos, como não há exemplo que tenha dado o mais carrasco dos mestres de latim de todo o orbe católico. Dos pés, não falemos: são capazes de macadamizar numa noite a rua mais larga da cidade. Ajunte-se a isso os bravos, os foras, os espirros, os espreguiçamentos, e, de vez em quando, um passeio lírico de uma légua e meia fora da cidade, e ver-se-á que, dora em diante, quando os médicos quiserem curar alguma moléstia que exija exercício, em vez de mandarem o doente para a serra ou para os arrabaldes, lhe aconselharão que se aliste nalgum dos partidos, chartonista ou casalonista, e vá ao teatro. Felizmente o incômodo da Charton foi passageiro, e

pela cantora italiana será dada neste trecho de Machado, já citado, mas que não custa repetir:

A Candiani não cantava, punha o céu na boca [...]. Quando ela suspirava a *Norma*, era de pôr a gente fora de si. O público fluminense, que morre por melodia como o macaco por banana, estava, então, em suas auroras líricas. Escutava a Candiani e perdia a noção da realidade.⁵⁶

Na segunda metade do século XIX, era comum que grande espaço fosse dedicado à ópera nos jornais, principalmente em *A*

as *soirées* líricas continuaram sem mais transferências até sexta-feira, em que nos deram a *Semiramide*, em benefício da Casaloni. A noite foi ruidosa: aplausos, rumor, flores, versos, brilhantes, houve de tudo, até mesmo uma pateada solene. Foi por conseguinte uma festa completa [...] Para fazer diversão à música italiana, ofereceram-nos, sábado da semana passada, no Teatro de São Pedro, um outro benefício de música alemã clássica, no qual os entendedores tiveram ocasião de apreciar coros magníficos a três e quatro vozes, e de gozar belas recordações dos antigos maestros, hoje tão esquecidos por causa das melodias de Rossini e Donizetti e das sublimes e originais inspirações de Verdi e Meyerbeer". Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1854, in "Folhetins" do *Correio Mercantil*, in A. de Andrade, *Francisco Manuel da Silva e seu tempo. 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*, v. 2, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, p. 48. Machado também participa desse entusiasmo. Com 22 anos (portanto, em 1861), ele escreve, no dia 21 de novembro, no *Diário do Rio de Janeiro*: "Dizem que a gente experimenta uma certa mudança moral de sete em sete anos. Consultando a minha idade, vejo que se confirma em mim a crença popular, e que eu entrei ultimamente no período lírico. É isso o que explica hoje a minha preferência pelas representações desse gênero, e que me faz um adepto fervente da música. Como se vê, não me devo em parte lastimar, porque com esta mudança coincidiu o movimento lírico, que se vai observando na atualidade". Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/html/cronica/macr01.htm>>. Acesso em: 14 fev. 2015.

⁵⁶ M. de Assis, *Ilustração Brasileira*, 15 de julho de 1877, in J. R. Faria (org.), *Machado de Assis, Do Teatro, textos críticos e escritos diversos*, cit., p. 553. Em 1876, começa a atividade empresarial do maestro Angelo Ferrari, que prosseguirá por cerca de dez anos. Nos anos 1870, estarão no auge as cantoras Antonietta Baroldi Fricci, Antonietta Pozzoni Anastasi, Maria Luisa Durand, Marietta Biancolini, Ermínia Borghi-Mano e o célebre tenor Francesco Tamagno. Cf. V. Capelli, *A belle époque italiana de Rio de Janeiro: aspectos e histórias da emigração meridional na modernidade carioca*, cit., p. 21.

Marmota, no qual La Grua, Casaloni e Charton (esta, cantora francesa) eram consagradas. Em 15 de novembro de 1896, no primeiro número do periódico *República*, do Rio de Janeiro, Machado publica um texto denominado “Um agregado”, especificando entre parênteses: “Capítulos dum livro inédito”.⁵⁷ A Comissão Machado de Assis, ao publicar a edição crítica de *Dom Casmurro*, coloca em apêndice esse texto que, embora muito importante para a discussão da elaboração do romance, interessa-nos, aqui, pelo valor jornalístico e cultural quanto ao tema que abordamos mais de perto a seguir: a ópera italiana. Assim Machado de Assis descreve o movimento cultural do Rio de Janeiro, onde a música italiana é bem representada:

A vida externa era festiva, intensa e variada. Tinham acabado as revoluções políticas. Crescia o luxo, abundava o dinheiro, nasciam melhoramentos. Tudo bailes e teatros. Um cronista de 1853 (se vos não fiais em mim) dizia haver trezentos e sessenta e cinco bailes por ano. Outro de 1854 escreve que do princípio ao fim do ano toda a gente ia ao espetáculo. Salões particulares à porfia. Além deles, muitas sociedades coreográficas, com seus títulos bucólicos ou mitológicos, a Campestre, a Sílfiade, a Vestal, e outras muitas chamavam a gente moça às danças, que eram todas peregrinas, algumas recentes. A alta classe tinha o Cassino Fluminense. Tal era o amor ao baile que os médicos organizaram uma associação particular deles, a que chamaram Cassino dos Médicos. Hoje, se dançam, dançam avulsos. *A ópera italiana tinha desde muito os seus anais; no decênio anterior, mais de uma cantora entontecera a nossa população maviosa e entusiasta; agora desfilava uma série de artistas mais ou menos célebres, a Stoltz, o Tamberlick, o Mirate, a Charton, a La Grua. O próprio Teatro*

⁵⁷ M. de Assis, *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969, p. 251.

Dramático mesclava nos seus espetáculos o canto e a dança, árias e duos, um passo a três, um passo a quatro, não raro um bailado inteiro. Já havia corrida de cavalos [...] Modinhas e serenatas brasileiras iam de par com árias italianas. As festas eclesiásticas eram numerosas e esplêndidas; na igreja e na rua, a devoção geral e sincera, as romarias e patuscadas infinitas (grifo nosso).⁵⁸

Segundo Jean-Michel Massa, Emma La Grua estreou no Rio de Janeiro em 6 de agosto de 1855.⁵⁹ Dela, sabemos que foi um soprano que nasceu em Palermo, em 1831, de uma família de cantores que a levava consigo em suas viagens. Estudou em Dresden e aperfeiçoou-se em Paris, sob a orientação da famosa Ungher-Sabatier. Durante três anos permaneceu na América Latina, entre Rio de Janeiro, Buenos Aires e Montevideú. Machado a ela se refere em muitas passagens da sua obra, como nesta crônica de 1865, quando comemora a figura de Paula Brito e da *Petalógica*, associação predominantemente literária que se reunia aos sábados na casa do livreiro e jornalista carioca:⁶⁰

Este livro é uma recordação, – é a recordação da *Petalógica* dos primeiros tempos, a *Petalógica* de Paula Brito – o Café Procópio de certa época, – onde ia toda a gente, os políticos, os poetas, os dramaturgos, os artistas, os viajantes, os simples amadores, amigos e curiosos, – onde se conversava de tudo – desde a retirada de um ministro até a pirueta da dançarina da moda; onde se discutia tudo, *desde o dó de peito do Tamberlick* até os discursos do marquês de Paraná, verdadeiro campo neutro onde o estreato das letras se encontrava com o conselheiro, onde o cantor italiano dialogava com o ex-ministro. Assim como tinham entrada

⁵⁸ Ibidem, p. 252, com grafia atualizada.

⁵⁹ Cf. J-M. Massa, *A juventude de Machado de Assis*, cit., p. 87.

⁶⁰ Cf. C. Süsskind de Mendonça, *Salvador de Mendonça*, Rio de Janeiro: MEC, 1960, p. 21.

os conservadores e os liberais, tinham igualmente entrada *os la-gruistas e os chartonistas: no mesmo banco, às vezes, se discutia a superioridade das divas do tempo e as vantagens do ato institucional*; os sorvetes de José Tomás e as nomeações de confiança aqueciam igualmente os espíritos; era um verdadeiro *pêle-mêle* de todas as coisas e de todos os homens. [...].⁶¹

Essas óperas se apresentavam no Teatro Lírico Fluminense e, em algumas ocasiões, no Teatro São Pedro. Enrico Tamberlick (1820-89) foi um tenor romano que estreou em Nápolis, tendo seguido para Lisboa onde, segundo a sua biografia oficial, a sua voz teria sofrido uma espécie de elevação vocal. Em São Petersburgo, foi nomeado cantor da Corte imperial, tendo sido aclamado também em Madrid e em Paris, onde acabará os seus dias, depois de saudado e glorificado como intérprete magistral de Bellini, Rossini e, principalmente, Verdi. Era considerado perfeito no *Otello*, no *Rigoletto* e no *Don Ottavio*.⁶²

Nove anos mais tarde, em 1874, vamos encontrar, no romance *A mão e a luva*, a mesma reconstrução entusiasta da crônica de 1865, que comprova, como os biógrafos machadianos assinalaram, o envolvimento do jovem Machado nessas disputas de mocidade:

[...] A Corte divertia-se, apesar dos recentes estragos do cólera; – bailava-se, cantava-se, passeava-se, ia-se ao teatro. O Cassino abria os seus salões, como os abria o Club, como os abria o Congresso, todos três fluminenses no nome e na alma. Eram os tempos homéricos do teatro lírico, a quadra memorável daquelas lutas e rivalidades renovadas em cada semestre, talvez por um

⁶¹ M. de Assis, *Diário do Rio de Janeiro*, 3 de janeiro de 1865, in Idem, *Obras completas*, org. por A. Leite Neto, A. Lima Cecílio, H. Jahn, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008², v. 4, p. 237.

⁶² Cf. Maira Mariano, *Um resgate do teatro nacional: o teatro brasileiro nas revistas de São Paulo (1901-1922)*, São Paulo: USP, 2008, p. 149. Disponível em: <www.biblioteca-digital.unicamp.br/document/?view=vtls000418763>. Acesso em: 30 jan. 2014.

excesso de ardor e entusiasmo, que o tempo diminuiu, ou transferiu – Deus lhe perdoe – a cousas de menor tomo. Quem se não lembra, – ou quem não ouviu falar das batalhas feridas naquela clássica plateia do Campo da Aclamação, entre a legião casualônica e a falange chartônica, mas sobretudo entre esta e o regimento lagruísta? Eram batalhas campais, com tropas frescas – e maduras também – apercebidas de flores, de versos, de coroas, e até de estalinhos. Uma noite a ação travou-se entre o campo lagruísta e o campo chartonista, com tal violência, que parecia uma página da *Iliada*. Desta vez, a Vênus da situação saiu ferida do combate; um estalo rebentara no rosto de Charton. O furor, o delírio, a confusão foram indescritíveis; o aplauso e a pateada deram-se as mãos – e os pés. A peleja passou aos jornais. “Vergonha eterna” – dizia um – “aos cavalheiros que cuspiram na face de uma dama!” – “Se for mister” – replicava outro – “daremos os nomes dos aristarcos que no saguão do teatro juraram desfeitear Mille. Lagrua. [...] Estêvão é uma das relíquias daquela Troia, e foi um dos mais fervorosos lagruístas, antes e depois do grau. A causa principal das suas preferências era decerto o talento da cantora; [...] – Oh! Aquele buço! – exclamou Estêvão nos intervalos de uma ópera. Aquele delicioso buço há de ser a perdição da gente de bem!” – “Patuleia desenfreada!” – “Fidalguice balofa!”. (OC, I: 204-205).

A referência aos *lagruistas* e aos *chartonistas* é duplamente curiosa. São interessantes, em primeiro lugar, os neologismos para aludir aos verdadeiros partidos e às torcidas formados à volta das cantoras La Grua e Charton. Sublinhe-se, igualmente, o interesse em torno aos cantores que, certamente, formavam o gosto musical carioca. Ayres de Andrade, no seu estudo sobre *Francisco Manuel da Silva e o seu tempo*, registra aspectos pitorescos daquele universo operístico, como os choques às vezes violentos entre os defensores desta ou daquela intérprete. Escreve Ayres:

Em 1854, a Casaloni e a Charton deram origem aos dois mais combativos partidos de que há notícia na história do teatro lírico do Rio de Janeiro. A tal ponto chegaram eles em suas lutas no interior do Provisório (um dos principais teatros da época) que não raro era necessária a intervenção da polícia para que o espetáculo pudesse prosseguir.⁶³

Ao lado do *bel canto*, devemos destacar a forte impressão que a atuação de atores como Rossi e Salvini deixou em Machado de Assis. Na verdade, como veremos a seguir, para um homem de teatro como Machado, tudo era aproveitado através de sua preparação técnica e crítica, ao lado da sensibilidade de escritor e do conhecimento intelectual dos textos. O que estava em jogo era a interpretação, não só como qualidade técnica, mas também como qualidade textual, uma vez que a interpretação se fundava em boas traduções; principalmente quando se referiam a textos de interesse do nosso autor, como é o caso dos dramas de Shakespeare. Eugênio Gomes já anotara esse processo, confirmando a nossa tese:

[...] a partir de 1876, começaram a aparecer com maior frequência os reflexos do teatro shakespeariano em sua obra, uma ou outra vez, com alusão a Rossi e também a Salvini, que ambos proporcionaram à metrópole brasileira as melhores interpretações de Hamlet, Otelo e outros personagens trágicos do gênio inglês, até então vista em nosso país.⁶⁴

Quanto à atuação dos dois atores italianos, especificamente, Machado registra as suas impressões em duas crônicas. A primeira, intitulada “Macbeth e Rossi”, foi publicada em 25 de junho de

⁶³ Cf. A. de Andrade, *Francisco Manuel da Silva e seu tempo. 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*, cit., pp. 48-9.

⁶⁴ Cf. E. Gomes, *Shakespeare no Brasil*, cit. p. 160.

1871 na *Semana Ilustrada*. Machado considera, nesse trabalho, a encenação do teatro shakespeariano pelo ator:

Além do gosto de aplaudir um artista como Ernesto Rossi, há outras vantagens nestas representações de Shakespeare; vai-se conhecendo Shakespeare, de que o nosso público apenas tinha notícia por uns arranjos de Ducis (duas ou três peças apenas) ou por partituras musicais.⁶⁵

Na segunda crônica, “Rossi – Carta a Salvador de Mendonça”, publicada em 20 de julho de 1871 em *A Reforma*, Machado refere-se à atuação do ator italiano numa perspectiva mais ampla:

Não tem clima seu: pertencem-lhe todos os climas da terra. Estende as mãos a Shakespeare e a Corneille, a Alfieri e Lord Byron: não esquece Delavigne, nem Garret, nem V. Hugo, nem os dois Dumas. Ajustam-se-lhe no corpo todas as vestiduras. É na mesma noite Hamlet e Kean. Fala todas as línguas: o amor, o ciúme o remorso, a dúvida, a ambição. Não tem idade; é hoje Romeu, amanhã Luís XI.⁶⁶

Quanto a Salvini, menos citado, temos este testemunho da carta a Salvador de Mendonça:

O que eu desejava, meu caro Salvador, sabes tu o que era? Eu desejava uma coisa impossível, um sonho imenso. Era vê-los aos dois [Rossi e Ristori], e não só eles, mas também esse outro [Salvini], que a fama apregoa, e que os nossos irmãos do Prata estão

⁶⁵ M. de Assis, *Semana Ilustrada*, 25 de junho de 1871, in J. R. Faria (org.), *Do Teatro, textos críticos e escritos diversos*, cit., p. 459. É, ainda, bastante discutida a autoria dos textos publicados com a inicial M. Poderiam ser de autoria coletiva.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 523.

ouvindo e vendo, era vê-los todos três juntos, a combaterem pela mesma causa e a colherem vitórias comuns.⁶⁷

Como afirma Roberto Faria, sempre sobre Salvini, “é muito provável que o tenha visto em cena, pois se refere a ele num texto curto de 17 de julho de 1885 e numa crônica da *Gazeta de Notícias* de 3 de julho de 1894”.⁶⁸ Faria observa também, na sua recolha de textos machadianos sobre o teatro, que a impressão era indelével na memória do escritor carioca, como se percebe deste comentário a alguns fatos relativos à Alfândega, registrados em crônica de 14 de junho de 1896: “*Ecco il problema*, diria enfaticamente o finado Rossi” (OC, III: 713). Faria anota que “o ator italiano havia falecido dez dias antes”.⁶⁹

Outro dado importante encontramos na observação de Décio de Almeida Prado, quando afirmava que “Shakespeare fora uma exclusividade inglesa. Coube a Ernesto Rossi e Tommaso Salvini revelá-lo como poeta dramático aos países de língua latina”.⁷⁰ Na verdade, o crítico paulista recolhe inúmeros depoimentos de grandes personagens da cena cultural oitocentista, quando assistem à interpretação de Ernesto Rossi, no Rio de Janeiro, colocando entre eles o nosso Machado de Assis que, como assinalamos, no período da “Revista de Teatros” em *O Espelho*, referira-se, com reservas, à atuação de João Caetano. De fato, Machado, após assistir à representação de Rossi, assim afirma, corrigindo-se: “O nosso João Caetano, que era um gênio, representou três dessas tragédias [de Shakespeare],

⁶⁷ *Ibidem*, p. 526. R. Faria anota ser esta referência a Salvini que, no mesmo ano de 1871, foi recebido com sucesso no Rio de Janeiro.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 86.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 526.

⁷⁰ Cf. D. de Almeida Prado, *João Caetano, o ator, o empresário, o repertório*, cit., p. 188.

e conseguiu dar-lhes brilhantemente a vida, que o sensaborão Ducis lhes havia tirado”.⁷¹

Adriana da Costa Teles, num seu estudo sobre Machado e o teatro, assim conclui:

Dessa forma, a presença de Shakespeare no Brasil em 1871 parece importante para o escritor Machado menos pelo caráter de revelação do autor inglês, já conhecido pelo escritor, mas por ter representado a vivência de uma experiência estética única, que teria possibilitado ao brasileiro incorporar em sua ficção elementos de tal dramaturgia com força nos anos que se seguiram.⁷²

Muito se poderia continuar a narrar sobre os personagens da lírica italiana na segunda metade do Oitocentos brasileiro, presentes na obra de Machado: nos romances, nos contos, nas crônicas. Já se escreveram estudos específicos sobre a relação de Machado com a música, inclusive, embora do ponto de vista das citações e das ocorrências. A nós interessa localizar, na sua obra, um nível mais profundo de absorvimento do cânone italiano. Vamos concluir justamente este item considerando a relação do *Dom Casmurro* com a ópera italiana.

2.2.3. *Dom Casmurro e a ópera italiana*

O *Dom Casmurro* é um romance que propõe uma teoria de construção literária e de percurso filosófico-existencial expressa principalmente em três capítulos: o capítulo IX, “A ópera”, e os

⁷¹ M. de Assis, *Semana Ilustrada*, 25 de junho de 1871, in J. R. Faria (org.), *Do Teatro, textos críticos e escritos diversos*, cit., pp. 517-18.

⁷² Cf. A. da Costa Teles, “Machado de Assis e o teatro: Ristori, Salvini e Rossi nos palcos cariocas e a encenação das tragédias de Shakespeare”, *Lengua y literatura*, vol. 6, n. 1 (2011). Disponível em: <<http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/view/687/879>>. Acesso em: 30 dez. 2013.

capítulos LXXII, “Uma reforma dramática”, e LXXIII, “O contrarregra”. O primeiro, embora esteja estruturado no romance como se fosse uma das famosas “digressões” machadianas, na verdade é um prólogo que apresenta, com forte marca alegórica, a estória que vai se desenrolar. Trata-se, como se sabe, da teoria exposta pelo velho tenor italiano, Marcolini:

– A vida é uma ópera e uma grande ópera. O tenor e o barítono lutam pelo soprano, em presença do baixo e dos comprimários, quando não são o soprano e o contralto que lutam pelo tenor, em presença do mesmo baixo e dos mesmos comprimários. Há coros numerosos, muitos bailados, e a orquestração é excelente... [...] Deus é o poeta. A música é de Satanás, jovem maestro de muito futuro, que aprendeu no conservatório do céu. [OC, I:817].

Como adverte o próprio tenor, a rebelião tramada pelo diabo no Conservatório do Céu – e descoberta a tempo, de modo que o demônio foi expulso do conservatório divino – não passaria de um episódio menor, caso o diabo não possuísse um gênio trágico, e Deus não houvesse escrito um libreto de ópera que, justamente, tem como tema a vida dos homens:

Pode ser também que a música em demasia doce e mística daqueles outros condiscípulos fosse aborrecível ao seu gênio essencialmente trágico. [O diabo] Tramou uma rebelião que foi descoberta a tempo, e ele expulso do conservatório. Tudo se teria passado sem mais nada, se Deus não houvesse escrito um libreto de ópera do qual abrisse mão, por entender que tal gênero de recreio era impróprio da sua eternidade. Satanás levou o manuscrito consigo para o inferno. Com o fim de mostrar que valia mais que os outros, – e acaso para reconciliar-se com o céu, – compôs a partitura, e logo que a acabou foi levá-la ao Padre Eterno. (OC, I: 817-8).

Deus recusa-se a ouvir a música, mas cede diante da insistência do diabo. Abre mão dos direitos autorais, não quer saber dos ensaios, mas acaba por permitir que a ópera se execute num teatro especial: este planeta Terra. Segundo o narrador, esse desinteresse divino foi negativo:

Foi talvez um mal esta recusa; dela resultaram alguns desconcertos que a audiência prévia e a colaboração amiga teriam evitado. Com efeito, há lugares em que o verso vai para a direita e a música para a esquerda. Não falta quem diga que nisso mesmo está a beleza da composição, fugindo à monotonia, e assim explicam o terceto do Éden, a ária de Abel, os coros da guilhotina e da escravidão. Não é raro que os mesmos lances se reproduzam, sem razão suficiente. Certos motivos cansam à força de repetição. Também há obscuridades; o maestro abusa das massas corais, encobrindo muita vez o sentido por um modo confuso. As partes orquestrais são aliás tratadas com grande perícia. Tal é a opinião dos imparciais. (OC, I: 818).

Num seu estudo sobre “Schopenhauer e Machado de Assis”, no qual examina também o modo como Machado faz as suas citações, Eugênio Gomes enfatiza muito o capítulo “Parêneses e Máximas” do filósofo do Reno, no qual Machado teria se inspirado. O famoso capítulo machadiano em que a vida é comparada com uma ópera, por meio da explicação do tenor italiano, teria sido inspirado pela leitura de Schopenhauer e, muito provavelmente, pela citação de Chamfort, inserida pelo filósofo no capítulo V do seu *Aforismos para a sabedoria da vida*:

Chamfort diz de maneira encantadora: *la société, les cercles, les salons, ce qu'on appelle le monde, est une pièce misérable, un mauvais opéra, sans intérêt, qui se soutient un peu par les machines, les costumes et les décorations*. [A sociedade, os círculos, os salões, isso que se chama de mundo, é uma peça miserável, uma ópera ruim, sem interesse, que se sustenta um pouco pelas maquinarias, as roupas e as decorações.]⁷³

Este é um daqueles capítulos encadeados, que se encontram com muita frequência nos romances machadianos. Nele, Bentinho constata que a sua vida não havia iniciado até aquele momento; ou seja, até o momento em que José Dias, no capítulo III, “A Denúncia”, o revela a si mesmo. Bentinho compreende, das palavras do agregado, que já é um homem, que está interessado em Capitu e que, mais ainda, tudo isso pode estar comprometido pela promessa de sua mãe de mandá-lo para o seminário. No capítulo VIII, portanto, ele afirma: “tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabecas, a sinfonia... Agora é que eu ia começar a minha ópera”. (OC, I: 817).

A ideia do mundo como representação (*Theatrum Mundum*) também se relaciona à perspectiva da ópera como obra de arte total, na qual a palavra e a música se ligam. Este conceito, vamos encontrá-lo no capítulo CI do romance, numa nítida relação ao ideal de Wagner sobre o *Gesamtkunstwerk*:⁷⁴

⁷³ A. Schopenhauer, “Parêneses (exortações) e Máximas”, in *Aforismos para a sabedoria da vida* [Aphorismen zur lebensweisheit, 1851], tradução, prefácio e notas de J. Barboza, São Paulo: Martins Fontes, 2002, pp. 148-49.

⁷⁴ *Gesamtkunstwerk* (em português, “obra de arte total”) é um termo que foi usado pela primeira vez em 1827 pelo escritor e filósofo alemão K. F. E. Trahndorff e, em seguida, utilizado, a partir de 1849, inclusive por Richard Wagner, que o inseriu no interior do seu ensaio *Arte e revolução* (*Die Kunst und die Revolution*). Trata-se, portanto, de um conceito estético oriundo

Em seguida, fez sinal aos anjos, e eles entoaram um trecho do *Cântico*, tão concertadamente, que desmentiram a hipótese do tenor italiano, se a execução fosse na terra; mas era no céu. A música ia com o texto, como se houvessem nascido juntos, à maneira de uma ópera de Wagner. Depois, visitamos uma parte daquele lugar infinito. Descansa que não farei descrição alguma, nem a língua humana possui formas idôneas para tanto. (OC, I: 908).

Relendo esses capítulos e considerando a forma memorialista em que são narrados, não podemos deixar de pensar nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Na verdade, a associação de *Dom Casmurro* às *Memórias póstumas* já foi feita por um importante crítico contemporâneo de Machado: José Veríssimo. No seu comentário ao

do romantismo alemão do século XIX, geralmente associado ao compositor alemão Richard Wagner. O termo refere-se à conjugação de música, teatro, canto, dança e artes plásticas, em uma única obra de arte. Wagner acreditava que, na antiga tragédia grega, esses elementos estavam unidos, mas, em algum momento, separaram-se. O compositor criticava o estado da ópera do seu tempo, em que toda ênfase era dada à música, em detrimento da qualidade do drama. O termo é usado com frequência, principalmente na Alemanha, para descrever qualquer integração de diferentes formas de expressão artística. Na construção de seu teatro em Bayreuth, Wagner deu grande importância a elementos que proporcionassem ao público uma total imersão no mundo da ópera – como o escurecimento do teatro, efeitos sonoros, rebaixamento da orquestra e reposicionamento dos assentos para focar a atenção no palco. Esses conceitos foram revolucionários na época e hoje fazem parte da maioria das produções operísticas. “Ópera é o termo genérico utilizado para denominar obras dramático-musicais, nas quais os atores cantam alguma porção ou todas as suas partes. É a união de música, drama e espetáculo, combinados em graus e maneiras diversas em diferentes países e períodos históricos, embora tendo a música, normalmente, o papel dominante. [...] A ópera é talvez a mais elaborada das formas artísticas, e recorre às práticas e habilidades reunidas do poeta, compositor, artista plástico, [regente], e (por vezes) coreógrafo, para criar uma ‘obra de arte completa’ (*Gesamtkunstwerk*, usando o termo wagneriano)”, in *Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti*, vol. I, *Il lessico*. Turim: UTET, 1999, pp. 93-5. (Tradução nossa).

Dom Casmurro, intitulado *Um irmão de “Brás Cubas”*, o crítico oitocentista, de fato, afirma:

Sem ser uma reprodução de *Brás Cubas*, *Dom Casmurro* tem com ele mais que o ar de família dos filhos do mesmo pai, semelhança de irmãos gêmeos. São semelhanças, entretanto, que não deixam lugar à confusão. Parecem-se mas não são o mesmo, nem se podem confundir. Se *Brás Cubas* e *Dom Casmurro* contam ambos os dois a sua história, cada um tem o seu estilo, a sua língua, a sua maneira de contar. No que mais se assemelham é no fundo da sua filosofia e no modo de considerar as coisas. Mas ainda assim há no homem do Primeiro Reinado e da Regência, que era *Brás Cubas*, e no homem do Segundo Império, que foi *Dom Casmurro*, sensíveis diferenças de épocas, de civilização, de costumes.⁷⁵

Justamente a filosofia da ópera, que é aceita por *Dom Casmurro*, pela sua “verossimilhança”, vai nos levar ao “delírio” de *Brás Cubas*, com o seu niilismo. Sendo os dois romances fruto do memorialismo, mesmo se ficcional, não há como não pensar nesta visão da história como um acúmulo de erros ou de acasos, tanto no âmbito pessoal como no coletivo. As memórias seguiriam, assim, ao ritmo de uma ópera, partindo da tese do tenor Marcolini de que o planeta em que vivemos é o palco onde a tristeza, o ciúme, o egoísmo, a alegria, a pena e a compaixão se alternam até o infinito, como conclui ele mesmo no *Dom Casmurro*. Comparemos:

⁷⁵ Cf. J. Veríssimo, “Um irmão de ‘Brás Cubas’”, in *Estudos de literatura brasileira*, 3ª série, Rio de Janeiro-Paris, 1903, p. 65.

Dom Casmurro

Capítulo IX, “A ópera”

Com efeito, há lugares em que o verso vai para a direita e a música, para a esquerda. Não falta quem diga que nisso mesmo está a beleza da composição, fugindo à monotonia, e assim explicam o terceto do Éden, a ária de Abel, os coros da guilhotina e da escravidão. Não é raro que os mesmos lances se reproduzam, sem razão suficiente. Certos motivos cansam à força de repetição. Também há obscuridades; o maestro abusa das massas corais, encobrendo muita vez o sentido por um modo confuso. As partes orquestrais são aliás tratadas com grande perícia. Tal é a opinião dos imparciais.

Os amigos do maestro querem que dificilmente se possa achar obra tão bem acabada. Um ou outro admite certas rudezas e tais ou quais lacunas, mas com o andar da ópera é provável que estas sejam preenchidas ou explicadas, e aquelas desapareçam inteiramente, não se negando o maestro a emendar a obra onde achar que não responde de todo ao pensamento sublime do poeta. Já não dizem o mesmo os amigos deste. Juram que o libreto foi sacrificado, que a partitura corrompeu o sentido da letra, e, posto seja bonita em alguns lugares, e trabalhada com

Memórias póstumas de Brás Cubas

Capítulo VII, “O delírio”

Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo. A história do homem e da terra tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a imaginação, mais vaga, enquanto que o que eu ali via era a condensação viva de todos os tempos. Para descrevê-la seria preciso fixar o relâmpago. Os séculos desfiliavam num turbilhão, e, não obstante, porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo o que passava diante de mim – flagelos e delícias –, desde essa cousa que se chama glória até essa outra que se chama miséria, e via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade. Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem, como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo. Eram as formas várias de um mal, que ora mordida a víscera, ora mordida o pensamento, e passeava eternamente as suas vestes de arlequim, em derredor da espécie humana. A dor cedia alguma vez, mas cedia à indiferença, que era um sono sem sonhos, ou ao prazer,

arte em outros, é absolutamente diversa e até contrária ao drama. O grotesco, por exemplo, não está no texto do poeta; é uma excrescência para imitar as Mulheres Patúscas de Windsor. Este ponto é contestado pelos satanistas com alguma aparência de razão. Dizem eles que, ao tempo em que o jovem Satanás compôs a grande ópera, nem essa farsa nem Shakespeare eram nascidos. Chegam a afirmar que o poeta inglês não teve outro gênio senão transcrever a letra da ópera, com tal arte e fidelidade, que parece ele próprio o autor da composição; mas, evidentemente, é um plagiário.

– Esta peça – concluiu o velho tenor – durará enquanto durar o teatro, não se podendo calcular em que tempo será ele demolido por utilidade astronômica. O êxito é crescente. Poeta e músico recebem pontualmente os seus direitos autorais, que não são os mesmos, porque a regra da divisão é aquilo da Escritura: “Muitos são os chamados, poucos, os escolhidos”. Deus recebe em ouro, Satanás, em papel. (OC, I: 818).

Capítulo X, “Aceito a teoria”

Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição. Cantei um duo terníssimo, depois um trio, depois um quatuor... (OC, I: 819).

que era uma dor bastarda. Então o homem, flagelado e rebelde, corria diante da fatalidade das cousas, atrás de uma figura nebulosa e esquiva, feita de retalhos, um retalho de impalpável, outro de improvável, outro de invisível, cosidos todos a ponto precário, com a agulha da imaginação; e essa figura – nada menos que a quimera da felicidade – ou lhe fugia perpetuamente, ou deixava-se apanhar pela fralda, e o homem a cingia ao peito, e então ela ria, como um escárnio, e sumia-se, como uma ilusão. (OC, I: 523).

Como não ver, nesses dois trechos, uma espécie de síntese de todas as óperas a que Machado assistiu? No *Memórias póstumas*, uma teoria da história é mais desenvolvida e complexa, embora comprometida com o mesmo caos do delírio. Se em *Dom Casmurro* estamos diante do delírio amoroso, do delírio das paixões pessoais, do ciúme, dos conflitos religiosos e sociais, mas no âmbito individual, no “Delírio” de Brás Cubas tudo é mais abrangente e coletivo.

É necessário anotar, também, que o *Dom Casmurro* já foi estudado como uma possível ópera dividida em três partes, nas quais se incluíam duetos, trios e outras peças musicais e melodramáticas.⁷⁶ O tema é curioso, embora não se sustente muito do ponto de vista da estrutura do romance, do qual, aliás, se produziu uma ópera, com o mesmo título, com música do maestro João Gomes Júnior e letra de Antonio Piccarolo,⁷⁷ sem que se respeitasse a tal divisão tripartida sugerida pelo estudo referido. A ópera, *Dom Casmurro*, foi apresentada, em 1922, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

John Gledson, no seu estudo sobre *Dom Casmurro*, relaciona o capítulo IX ao romantismo:

⁷⁶ Cf. T. J. Pires Vara, “Dom Casmurro e a ópera”, in *Revista de Letras*, São Paulo: Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 1965, vol. 6.

⁷⁷ Militante fundador do Partido Socialista Italiano, em 1892, tornou-se um de seus intelectuais proeminentes, tendo dirigido jornais e sindicatos ligados ao partido. Em 1904, foi convidado pelo Partido Socialista Italiano, seção de São Paulo, para dirigir o jornal *Avanti!*, publicado em língua italiana nessa mesma cidade brasileira. Já no Brasil, em 1908, editou um trabalho pioneiro em sua área, *O socialismo no Brasil*, livro no qual adaptava ideias marxistas à situação do país e defendia a imigração italiana como a mais adequada para o desenvolvimento econômico e social brasileiro. Dirigiu no país diversos órgãos de comunicação além do *Avanti!*, tais como: *Il Secolo* (1906-10), *La Rivista Coloniale* (1910-24), *La Difesa* (1923-26), *Il Risorgimento* (1928). Foi, também, colaborador do jornal *O Estado de São Paulo*. Nos anos 1920, liderou a oposição dos italianos de São Paulo contrários ao fascismo, que, não obstante, se assenhoreou da “colônia” paulista, desde aquele período até a Segunda Guerra Mundial. Traduziu o *Dom Casmurro* para o italiano, em 1914 (*Don Casmurro*, trad. ital. A. Piccarolo. São Paulo: La Rivista Coloniale, 1914).

[...] a escolha da ópera como metáfora apropriada da vida, ainda que possa ser uma batalha ou uma viagem marítima, não é acidental. Esse gênero, por sua vez uma confusão de duas artes distintas, é a representação de um movimento (o romantismo) que, de sua parte, é uma fonte de erros e distorções.⁷⁸

A ideia do romantismo como um “Pai de mentiras” é associada, segundo o crítico inglês, ao diabo, a *Quincas Borba* e a sua teoria do Humanitismo, e ao próprio tenor Marcolini:⁷⁹

É neste amor pelo teatro e pela música, e sobretudo pela combinação de ambos em ópera, que Machado enxerga uma característica da irrupção do romantismo no Brasil, ao menos pela forma como afetava o grosso da população carioca.⁸⁰

Gledson defende, também, que Machado associa a ópera, com o seu estilo grandiloquente, ao modo de pensar brasileiro, principalmente quando o Bentinho narrador faz uma espécie de oposição, no início do romance, entre a vida pacata da família Santiago e a vida fora dos seus muros domésticos: “há aqui o mesmo contraste da vida interior, que é pacata, com a exterior, que é ruidosa”. Efetivamente, se voltarmos ao trecho de 1896, já citado, do texto “Um agregado”, vamos ler ali, com todas as letras, a comparação que no *Dom Casmurro* é silenciada; pelo menos naquele trecho do capítulo II:

A vida externa era festiva, intensa e variada. [...] Um cronista de 1853 (se vos não fiais em mim) dizia haver trezentos e sessenta e cinco bailes por ano. Outro de 1854 escreve que do princípio

⁷⁸ Cf. J. Gledson, *Machado de Assis, impostura e realismo*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 155.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 158.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 155.

ao fim do ano toda a gente ia ao espetáculo. [...] *A ópera italiana tinha desde muito os seus anais; no decênio anterior, mais de uma cantora entontecera a nossa população **maviosa e entusiasta**; agora desfilava uma série de artistas mais ou menos célebres, a Stoltz, o Tamberlick, o Mirate, a Charton, a La Grua. O próprio Teatro Dramático mesclava nos seus espetáculos o canto e a dança, árias e duos, um passo a três, um passo a quatro, não raro um bailado inteiro. Já havia corrida de cavalos [...] Modinhas e serenatas brasileiras iam de par com árias italianas.*⁸¹ (grifos nossos).

Eugênio Gomes, por sua vez, lembra a impressão que deixou em Machado o suicídio do maestro italiano Mancinelli, no Rio de Janeiro, quase no fim da montagem da temporada lírica de 1894. Associa a figura desse maestro ao personagem Marcolini, sugerindo que o nome ficcional é quase um anagrama do nome real. Diz o crítico:

Entusiasmado com a vinda dessa companhia quando o rescaldo da revolta naval, abafada em março daquele ano, ainda aquecia as paixões políticas, Machado de Assis, numa crônica de julho, congratulava-se com Mancinelli por sua benéfica e suavizadora iniciativa. E, através de seus comentários, estabelecia relações entre a vida e a ópera, repetindo-as no *Dom Casmurro* pela boca de um velho tenor italiano, que é, afinal, o fantasma de Mancinelli reencarnado em Marcolini.⁸²

Quanto à construção da figura do agregado, por sinal, marcada por certa ênfase e, principalmente, pelos adjetivos que, como já sublinhamos no capítulo 3, têm valor psicológico e caricatural, não se deve desprezar a sugestão melodramática do adjetivo no superlativo. Numa crônica de 1878, sob o pseudônimo de Eleazar,

⁸¹ M. de Assis, *Dom Casmurro*, Comissão Machado de Assis, cit., p. 252.

⁸² Cf. E. Gomes, *O enigma de Capitu*, cit., p. 78.

Machado comenta a ópera cômica *A sonâmbula*, com música do maestro Policiani, criando um título que é, ele mesmo, uma espécie de propaganda, de um cartaz de ópera. No mesmo ano, ainda, sob o pseudônimo de Manassés, encontramos este eloquente exemplo:

Uma ideia nova! exclama o coletor, abanando as orelhas, – Novíssima! bradam todos os outros edis, depois de ouvirem a ideia. Os edis: Novíssima, / Raríssima, / Riquíssima. / Com que pode vostra Ilustríssima / Encher o erário municipal. (bis) O Coletor: Na verdade, é originalíssima, Sim, senhor, é original. Infelizmente, aparece...⁸³

E, em 1884, o escritor carioca propõe acrescentar, aos nomes de alguns dirigentes municipais, estes superlativos: Pontuadíssimos, Liberalíssimos e Delicadíssimos.⁸⁴ De 1884 é, ainda, o conto “Trio em lá menor”, cuja divisão segue a de uma partitura musical, como se sabe: “I – *Adagio cantabile*; II – *Allegro ma non troppo*; III – *Allegro Appassionato* e IV – *Minuetto*”.

A vida de Bentinho foi como uma ópera, portanto. Provavelmente, igual ao *Otelo*. Mas qual?

2.3. *Dom Casmurro* e o *Otello* italiano: as variantes

Se a matriz do *Othelo*⁸⁵ shakespeariano no *Dom Casmurro* já foi devidamente estudada por alguns críticos, entre os quais

⁸³ Machado de Assis, *Crônicas*, 30 de junho de 1878: disponível em: <http://www.cronicas.uerj.br/home/cronicas/machado/rio_de_janeiro/ano1878/30jun78.htm>. Acesso em: 8 mar. 2015. Cf., também, E. Gomes, *O enigma de Capitu*, cit., p. 76.

⁸⁴ Machado de Assis, “Crônicas de Lélío”, 8 de janeiro de 1884, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958, p. 258.

⁸⁵ Usaremos as grafias correspondentes às diversas línguas; assim, *Othelo*, para Shakespeare; *Othello*, para as adaptações francesas; *Otello*, para as italianas e, finalmente, *Otelo*, em português.

Eugênio Gomes e Helen Caldwell, a cujos trabalhos voltaremos, maior consideração merecem as variantes italianas. Do mesmo modo que pudemos constatar a forte impressão que deixou, em Machado, a atuação dos atores italianos, quer líricos, quer dramáticos, sabemos que, a partir de 1847, será conhecida no Rio de Janeiro a ópera de Rossini, de 1816, com libreto de Berio di Salsa. Quanto ao *Otello* de Giuseppe Verdi, com libreto escrito por Arrigo Boito, representou-se pela primeira vez em 5 de fevereiro de 1887, no Teatro Scala de Milão, e em duas vezes, com certeza, no Rio de Janeiro: em setembro de 1889, no Teatro D. Pedro II, precedendo a estreia da ópera em Londres (1891) e em Paris (1894), e em 1894.⁸⁶ Ernesto Rossi e Tommaso Salvini, após a sua consagração internacional, apresentam-se no Rio, em italiano, num período que vai de 1871 a 1896.⁸⁷ Passagem que, como vimos, foi comentada por Machado em duas crônicas (“Macbeth e Rossi”, publicada em 25 de junho de 1871, na *Semana Ilustrada* e “Rossi – Carta a Salvador de Mendonça”, publicada em 20 de julho de 1871, em *A Reforma*). Mas a impressão da encenação dramática também faz parte de sua obra narrativa, no *Dom Casmurro* e nos contos, como “Curta história”.

Como se sabe, a fonte principal do *Othello* de Shakespeare é a sétima da terceira série de dez novelas publicadas, em 1565, por Giovanbattista Giraldi Cinthio (1504-73) no seu *Hecatommithi, ovvero cento novelle*,⁸⁸ numa cidade do Piemonte italiano, Mondovì. Essas novelas, que caracterizam o tardo renascimento italiano,

⁸⁶ Cf. D. F. Elyseu Rhinow, *Visões de Otelo na cena e na literatura dramática nacional do século XIX*. Tese de Doutorado, São Paulo: USP, 2007, p. 151, e *Revista Teatral*, ano 1, n. 5, 1894, p. 3.

⁸⁷ Cf. A. de Andrade, *Francisco Manuel da Silva e seu tempo. 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*, v. 2, cit., p. 16.

⁸⁸ Cf. G. Giraldi Cinthio, “Terza decade, novella VII”, in *Hecatommithi, ovvero cento novelle*, 2 vols., Mondovì, 1565.

influenciaram outros grandes autores como Cervantes⁸⁹ e Lope de Vega,⁹⁰ pelo seu potente conteúdo fabulatório e ficcional. O modelo narrativo é o *Decamerone*, de Boccaccio: um grupo de viajantes – homens e mulheres que escaparam do saque de Roma, em 1527 –, durante a viagem que os conduziria à salvação em Marselha, reúne-se para ouvir histórias de assuntos gerais. O tema da série em questão é o da infidelidade de maridos e mulheres. Pela análise comparativa realizada, os estudiosos estão convencidos de que Shakespeare teria consultado o texto em língua italiana.⁹¹ De qualquer modo, Giraldi Cinthio é reconhecido na história da literatura italiana como um dos primeiros autores modernos de tragédias (*Orbecche*, 1541) que seguem o modelo aristotélico,⁹² embora com ambientação exótica, tramas fabulosas e episódios coloridos que suscitavam horror e reprovação nos seus leitores, pela intenção moralista já de sabor contrarreformista.⁹³

A novela em questão contém a maior parte dos elementos fundamentais do drama shakespeariano. O importante e sugestivo episódio do lenço teria vindo de *Orlando Furioso*, embora seja necessário não esquecer que a tais cânones se unem sempre a mediação dos clássicos: as comédias de Plauto e Terêncio, as tragédias de Sêneca (cujo modelo, por sinal, fora retomado nas *Orbecche*, de Giraldi Cinthio). O tema do lenço, que será simbolicamente explorado por Shakespeare, foi, aliás, muito deplorado na França, principalmente quando, na Comédie, foi introduzida a palavra *mouchoir*, em uma adaptação em versos alexandrinos

⁸⁹ Cf. M. C. Ruta, “Lecturas italianas de Cervantes”, in *Penínsulas – Revista de Estudos Ibéricos*, n. 4, 2007, pp. 11-21.

⁹⁰ Cf. A. Gasparetti, “Giovannbattista Girardi Cinthio e Lope de Vega”, in *Bulletin Hispanique*, vol. 32, n. 32-4, 1930, pp. 372-403.

⁹¹ Cf. G. Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, 8 vols. (London: Routledge, 1957-75), VII, *Major Tragedies: Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth* (1973, 1978), pp. 193-265.

⁹² S. Villari, *Per l'edizione critica degli Hecatommithi*, Messina: Sicania, 1988.

⁹³ Cf. F. Tammaro, “Ambivalenza dell’Otello Rossiniano”, in *Il melodramma italiano dell’Ottocento. Studi per Massimo Mila*, Turim: Einaudi, 1977, pp. 187-235.

realizada por Alfred de Vigny, em 1829, por parecer indigna de comparecer numa tragédia. Shakespeare, por sua vez, faz importantes alterações, como a criação do primeiro ato em Veneza, enquanto a novela italiana inicia com o envio a Chipre do Mouro e sua mulher, depois de um período de certa felicidade conjugal. O dramaturgo inglês inventa, também, outros personagens, como Rodrigo, o cortejador desafortunado de Desdêmona, enganado por Iago, assim como eleva Cássio a uma espécie de delfim de Otelo (*l'alfiere*, o alferes), enquanto, na novela, ele é um simples cabo, ou soldado raso. Outra novidade é a introdução dos nomes de todos os personagens que, em Giraldo Cinthio, estão apenas indicados com as respectivas funções: o alferes, o cabo, e assim por diante. Desdêmona já existia (Disdemona), com o sentido de nome azarento, porque significa “infeliz” em grego. Em Shakespeare, os nomes são vagamente alusivos ao respectivo destino do nomeado, como no caso de Cássio, que será “cassado” (“cashiered”, degradado), e, sobretudo, no de Iago, como o santo espanhol, São Iago, ou Sant’Iago, conhecido com o apelativo de “mata-mouros”, grande adversário dos invasores islâmicos. Nesse sentido, Helen Caldwell tem razão quando defende a sua tese sobre a escolha machadiana do sobrenome “Santiago” para Bentinho, lembrando não só esse fato como também a ideia do par “santo” mais “demônio” (este, representado por Iago em Sant + Iago).⁹⁴ Quanto a Otello, parece que o nome existia na Itália da época, embora fosse muito raro, supostamente derivado do nome do imperador Ottone (Otho). Os nomes analisados fazem parte da praxe shakespeariana de exploração psicológica dos indivíduos, coisa que não acontece na novela porque Giraldo Cinthio se limita a registrar os fatos e as motivações do delfim para trair de modo tão cruel o seu superior, Otello. O Iago italiano apaixona-se por Desdêmona e, quando percebe que não conseguiria conquistá-la,

⁹⁴ Cf. H. Caldwell, *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*, cit., p. 69.

acredita – errando – que seja necessário eliminar o alferes Cássio, pelo qual Desdêmona estaria secretamente apaixonada; num segundo momento, o amor transforma-se em ódio, e o canalha quer simplesmente se vingar de Desdêmona. O Iago de Shakespeare é, ao contrário, um personagem muito complexo, que se autodescreve mais de uma vez, mesmo se os seus monólogos não contribuem para a revelação das suas zonas de sombra, ao contrário do que acontece com os monólogos do Hamlet. Não parecem convincentes as razões que Iago dá a Ludovico, e ao público em geral, para o seu rancor por Othelo. A Ludovico, Iago explica que a mágoa advém da preferência dada por Othelo a Cássio, um dândi perfeito; ao público, revela, inclusive, uma sua suspeita de que Othelo tenha se enfiado na sua cama com Emilia. Mas nada faz pensar, no decorrer da peça, que isso seja verdade. Em relação ao primeiro ponto, ninguém mais no drama parece compartilhar a mesma opinião; e, de qualquer modo, a crueldade da reação de Iago é exagerada. O presumível adultério de sua mulher com Othelo afigura-se, assim, como um pretexto, uma vez que entre Othelo e Emilia há uma familiaridade meramente formal. Estas justificações que, segundo muitos críticos, Iago dá a si mesmo não fariam o público elisabetano de Shakespeare ter dificuldade de ver Iago como a encarnação medieval do Vício; ou seja, do falso amigo cujo objetivo oculto era o de levar Othelo à ruína, mesmo se, externamente, se apresenta como homem de confiança. É por isso que Iago vem sempre chamado de “honesto” Iago, adjetivo que se une à espontaneidade com a qual ele apresenta o seu perfil militar, enfatizado por palavras fortes, blasfemas e até mesmo obscenas. Outro dado sobre o Iago shakespeariano é que, parecendo, inicialmente, querer apenas sabotar Cássio, ele prossiga com a sua maldade, mesmo quando alcança o seu objetivo.

As outras duas inovações do bardo inglês, muito estudadas pelos seus intérpretes, dizem respeito à questão do tempo e da cor de Othelo. Os fatos narrados por Giraldo Cinthio duram

muitos meses, e até mesmo o final se desenrola por muito tempo. O Mouro, por exemplo, jamais admitiu ter matado Desdêmona. É preso, torturado e, quando liberado, acaba por ser assassinado pelos parentes da mulher. Iago volta para a sua cidade – que não é especificada – e ali comete outros delitos, sendo, por sua vez, torturado por aqueles a quem ofendeu, morrendo em consequência disso. Na peça de Shakespeare, depois da cena inicial em Veneza, que se desenvolve toda ela na mesma noite, entre a chegada a Chipre e a morte violenta dos personagens protagonistas, transcorrem apenas dois dias. Sem a parte inicial de Veneza (retirada, como veremos, do *Otello* de Giuseppe Verdi), *Othelo* respeita a unidade de tempo, lugar e ação aristotélicas. E, com efeito, no âmbito da representação, o público, transportado pela voragem da progressiva e irrefreável queda do protagonista no abismo, descuida os detalhes que apontamos e as muitas contradições, também.

Quanto à cor da pele do Mouro, na novela de Giraldi Cinthio, *Otello* é definido como um mouro, ou seja, alguém que se presume tenha vindo do Oriente ou do norte da África, com uma pele cor de azeitona, como se diz em italiano (*olivastro*); seria, para um brasileiro, um pardo ou mulato claro. Embora seja estrangeiro, está completamente inserido nos costumes de Veneza, assimilado, pelo que se vê, e a sua origem não tem muito peso no enredo. Na peça shakespeariana, *Othelo* é muito respeitado militarmente, gozando de uma autoridade indiscutível, como provam as poucas palavras que lhe bastaram para acabar com qualquer veleidade da armada enviada por Brabâncio para prendê-lo: “Embainhai vossas armas reluzentes, para que não as embacie o orvalho...”⁹⁵ No entanto, diversamente do Mouro de Giraldi Cinthio, tem dois motivos para se sentir pouco à vontade com sua mulher: é muito

⁹⁵ W. Shakespeare, *Otello*, tradução de O. de Pennaforte, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 48. A expressão em inglês é: “Keep up your bright swords, for the dew will rust them” (*Othello*, in *The Oxford Shakespeare complete works*, org. de W. J. Craig, M. A., London: Oxford University Press, 1974, p. 945).

mais velho do que ela (a quem conquistou justamente com as sedutoras histórias da sua longa e aventureosa vida, cheia de sofrimento) e é, decididamente, de pele escura, numa sociedade em que o branco é considerado belo e o negro, monstruoso. Na verdade, Othelo é descrito como negríssimo, de boca grossa e com os “braços ferrugentos de um ser [...] feito para inspirar terror e não prazer”.⁹⁶ O próprio Othelo declara-se incapaz de belas palavras, porque toda a sua vida foi dedicada à guerra e às rudezas da luta. E é exatamente Iago quem traz à tona a questão, perguntando se uma jovem dama aristocrática, à parte o tempo que possa durar um capricho, seja capaz de amar verdadeiramente um homem assim. Se o Iago de Giraldo Cinthio é um traidor astuto que engana um marido ciumento, o Iago shakespeariano é um fino psicólogo, que identifica o ponto de debilidade de um homem que todos acreditavam invulnerável porque valorosíssimo; mas justamente a ênfase nesse valor é a expressão de um terrível complexo de inferioridade. Quanto material para um Machado mulato, numa sociedade branca e não tão veladamente racista, casado com uma branca portuguesa!...

A problemática relativa à cor de Othelo, todavia, só recentemente assumiu o tom do conflito racial. Os contemporâneos de Shakespeare viviam numa Inglaterra na qual os estrangeiros eram raros e onde não eram vistos como uma ameaça. A peça foi recebida como uma ótima história de amor e morte, tendo sido, como anota a crônica da época, muitas vezes representada. Ao longo do tempo, dependendo do país em que foi encenado, o *Othelo* ganhou adaptações diversas, sendo que, a partir do romantismo até a metade do século XX, duas concepções bastante diversas se alternaram: aquela, aderente à letra do texto, ou seja, mais fiel a um Othelo muito negro e africano, e a do Othelo café com leite, árabe, muitas vezes quase branco; em resumo, um oriental. A essas

⁹⁶ Idem, p. 49.

duas concepções correspondiam, também, dois conceitos: a ideia de um homem saído da selva e pouco educado, cuja relação com Desdêmona assumia um tom passional, rude e inaceitável (caso dos Estados Unidos, onde estava em vigor, ainda, a escravidão, quando, na Inglaterra, tinha sido abolida, em 1803) e, ao contrário, a concepção – talvez mais próxima da novela de Giraldo Cinthio – de um homem proveniente do Oriente, representante de uma civilização não menos refinada do que aquela renascentista: um homem fino, educado, eloquente, magnânimo e incapaz de ambiguidade, sendo, por isso mesmo, mais exposto à falta de escrúpulos de um Iago.⁹⁷

O que desejamos ressaltar, para efeito do nosso estudo, é sempre bom lembrar, é que Machado tomou conhecimento do *Othelo* por meio de variantes diversas, não tendo sido indiferente às versões italianas que se debruçaram, como não poderia deixar de ser, sobre as fontes italianas de Shakespeare (a novela de Giraldo Cinthio, o *Decamerone*, o *Ariosto*). Ele mesmo nos dá notícia dessas suas impressões, como já citado, quando conhece a interpretação dos dois atores italianos, além dos cantores que certamente ouviu, e afirma, quanto às peças shakespearianas representadas no Rio de Janeiro – *Hamlet*, *Otelo*, *Romeu e Julieta*, *Macbeth*, *King Lear*, *Coriolano*: “grandes figuras do teatro, pela maior parte nunca vistas na cena brasileira [...] Esta verdade deve dizer-se: Shakespeare está sendo uma revelação para muita gente”. (OC, III: 801).

Para entendermos melhor a importância das variantes italianas no *Dom Casmurro* e em outras narrativas de Machado, devemos considerar, resumidamente, um pouco do contexto imediatamente anterior àquele que estamos analisando. No que

⁹⁷ Vamos deixar de lado, aqui, porque não interessa diretamente ao nosso tema, as questões relativas às versões do texto inglês do *Othelo*. Para o tema, consultar A. J. Honigmann, *The Texts of Othello and Shakespearian Revision*, London: Routledge, 1996.

diz respeito à recepção das obras shakespearianas, após um período de obscurantismo puritano na Inglaterra, em que os teatros foram fechados, aproximadamente de 1642 a 1660, o modelo teatral francês se impôs. Shakespeare passou a ser considerado, mesmo na Inglaterra, como melhor poeta que dramaturgo, principalmente quando o neoclassicismo francês do século XVIII consagrou a regra das três unidades, repudiando a mistura dos gêneros, as cenas violentas e o vocabulário de baixo calão nas representações dramáticas. Várias foram as traduções e as adaptações para o francês das peças shakespearianas, em que as cenas consideradas desnecessárias, corriqueiras ou indecorosas eram cortadas. Entre os vários escritores que adaptaram e traduziram o bardo inglês, interessa-nos o trabalho de Jean-François Ducis, dramaturgo francês do final do século XVIII que, não conhecendo o inglês, chega à Shakespeare a partir de outras traduções (*La Place*, *La Tourneur*), com o mesmo objetivo de adaptar os enredos às regras clássicas do bom teatro do período. Ducis, como já fizera Voltaire no seu *Zaïre*, modifica os nomes dos personagens, com exceção de Othello, e a sua adaptação é representada na França, pela primeira vez e de forma consagrada (em cena, o ator Talma) em 26 de novembro de 1792. Esta, portanto, foi a versão canônica na França até 1849, mesmo após outra aplaudida tradução, em versos, de Alfred de Vigny, de 1829,⁹⁸ que muita influência teve também na Itália, em Portugal e na Espanha, ao lado do *Othello* de François Victor Hugo – filho do renomado poeta –, de 1860.

Na versão de Ducis, além da modificação dos nomes para efeitos da rima em francês (AABBCC), o lenço é transformado em diadema, e Desdêmona (*Hedelmonde*) é apunhalada e não asfixiada. Ducis acaba por escrever um final feliz, um ano após a estreia da peça, em 1793, a ser representado nas diferentes praças.

⁹⁸ Cf. A. de Vigny, *Le more de Venise, Othello*, traduite de Shakespeare en vers français par le C^{te} Alfred de Vigny et représentée à la Comédie Française le 24 octobre 1829. Paris: Urbains Canel Libraire, 1830.

Outro elemento estrutural importante é o enfraquecimento da figura de Iago, sob a alegação de que o público francês não suportaria a monstruosa personalidade do personagem.⁹⁹ A aceitação ou não do casamento entre o mouro e a jovem aristocrática era o ponto fulcral da versão, que privilegiava o poder encantatório da palavra (feitiçaria). Othello pensa, primeiramente, em matar-se (como o personagem machadiano); depois, decide-se por matar Desdêmona-Hedelmonda. Na verdade, a tendência das adaptações do período até o início do século XIX previa o final feliz.

Por que a versão de Ducis é importante? Fundamentalmente, porque dela se originou a tradução de Gonçalves de Magalhães para o português, encenada muitas vezes por João Caetano. Na tradução de Magalhães, não há o final feliz, embora o poeta romântico tenha elaborado um monólogo final alternativo para Oteló.¹⁰⁰ Ele não segue, também, o esquema original de rimas, escolhendo o decassílabo. Machado, portanto, já havia entrado em contato com o universo shakespeariano a partir de 1855, quando defendia o realismo teatral, criticando as representações de João Caetano, ator português que, como é sabido, dominou a cena teatral oitocentista como ator e produtor, tendo realizado 26 representações do *Oteló*, de 1837 a 1860.¹⁰¹ O *Oteló* de João Caetano aparece no Rio de Janeiro, pela primeira vez, em 1837, segundo referência de

⁹⁹ Cf. J.-F. Ducis, *Othello*, édition critique par C. Smith, Exeter: University of Exeter Press, 1991, p. 3. Cf. *Œuvres* de J.-F. Ducis, Paris: Rignoux, 1877.

¹⁰⁰ Traduzi esta tragédia em poucos dias para comprazer ao insigne actor João Caetano dos Sanctos, que ardentemente, e com toda brevidade desejava representá-la em seu benefício; e sendo esta tradução mui conhecida, por ter sido impressa em 1842 e tantas vezes representada em vários theatros do Brasil, julguei dever incluí-la nesta collecção, de que excluo outras menos aceitas. Fazendo esta declaração sinto prazer em escrever ainda uma vez o nome desse grande artista brasileiro, que tanta vida deo ao nosso theatro, que hoje por elle chora.” (G. de Magalhães, 1865, p. 265, incluído em: <http://www.archive.org/stream/tragediasantonio00magauoft/tragediasantonio00magauoft_djvu.txt>.) Acesso em: 23 jan. 2015.

¹⁰¹ Cf. C. Moreira Gomes, *William Shakespeare no Brasil: bibliografia*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Cultura, Biblioteca Nacional, 1965, p. 78.

Décio de Almeida Prado.¹⁰² Joaquim Nabuco observa, a respeito dessa representação, que resultara de uma pulverização tripla: em primeiro lugar, porque seguia a adaptação de Jean-François Ducis, de acordo com o referido estilo neoclássico francês do século XVIII; adaptação que é, em seguida, traduzida para o português por Gonçalves de Magalhães, como já observado; finalmente, contribuiria para a desintegração do *Othelo* shakespeariano a interpretação de João Caetano, considerada, por muitos, exagerada, pelos gritos selvagens e desentoados.¹⁰³ O próprio João Caetano confirmaria ter emprestado, na sua interpretação, o “caráter rude de um filho do deserto, habituado às tempestades e aos embates [...]”. Como afirma o grande ator, ainda: “entendi que este grande vulto trágico quando falava devia trazer à ideia do espectador o rugido do leão africano, e que não devia falar no tom médio de minha voz”.¹⁰⁴ Como se vê, João Caetano filia-se a uma das linhas de interpretação assinaladas anteriormente, e os dois atores italianos também seguem esta perspectiva, embora com nuances diversas e técnica diferente.

Quanto ao *Otello* de Rossini, Berio di Salsa foi igualmente influenciado por múltiplos fatores: pelo gosto do período e do lugar, pelas exigências do teatro, em relação, inclusive, aos tenores que iriam interpretar os personagens, pela própria experiência e particular cultura. A sua versão também se baseia na adaptação de Ducis. Como anotaram muitos comentadores famosos, entre os quais Byron, o drástico redimensionamento da figura de Iago salta aos olhos.¹⁰⁵ As suas atrozidades maquinações contra Otelo diluem-se num

¹⁰²Cf. D. Almeida Prado, *João Caetano: o ator, o empresário, o repertório*, São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 21.

¹⁰³Cf. J. Nabuco, *Escritos e discursos literários*, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939, pp. 25-33.

¹⁰⁴Cf. J. Caetano, *Lições dramáticas*, Rio de Janeiro: Tipografia de J. Villeneuve & C., 1862, p. 26.

¹⁰⁵Em 1820, o *Otello* de Rossini foi proibido em Roma pela censura e pelas autoridades eclesiásticas. Rossini escreve um outro final para a ópera, em que os protago-

enredo em que se desenvolve o esquema já aprovado pelo público do período, levando-se em conta o amor entre a jovem e o herói, a oposição ao matrimônio por parte do pai da protagonista com o ciúme do mouro que julga a amada infiel. O *Otello* de Rossini, no entanto, é um dos primeiros exemplos em que um libreto italiano sério começa a distanciar-se de inspirações classicistas ou afrancesadas e conclui-se com um final trágico, com o golpe mortal dos protagonistas (Desdêmona é apunhalada e não asfixiada). Todavia, também para Rossini existirá, nas sucessivas representações depois da estreia, a praxe da substituição do final infausto com uma conclusão alegre, de acordo com a expectativa do público nas diversas praças. O mérito de Rossini foi o de abrir o teatro italiano a Shakespeare de modo que, quando estreia o *Otello* de Verdi, o de Rossini é ainda representado, obrigando o público e a crítica a um inevitável confronto entre os dois grandes musicistas italianos. O que salta aos olhos é que a diferença está não na qualidade da música – deslumbrantes, ambas – mas na concepção operística e, principalmente, na qualidade dos libretos e da harmonia destes com a música.

2.3.1. *Traduções, libretos, interpretação cênica e emulação*

Por tudo o que expusemos acima, é fácil compreender que a questão relativa aos libretos e às representações dramáticas coloca em causa o tema das traduções e das respectivas interpretações realizadas pelos atores italianos. Após muitas pesquisas, conseguimos apurar que Ernesto Rossi e Tommaso Salvini se apoiavam na tradução de Giulio Carcano.¹⁰⁶ Ambos os atores representaram a

nistas fazem as pazes. No segundo ato, Otello já entra em cena refletindo sobre uma possível infidelidade de Desdêmona.

¹⁰⁶W. Shakespeare, *Otello*, trad. Giulio Carcano, tomo IV, Milão: Luigi di Giacomo Pirola, 1852. Disponível em: <http://books.google.it/books?id=JlhZAAAAcAA-J&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 29 jan. 2015.

tragédia em 1856, a poucos meses de distância um do outro e ambos com sucesso, embora as duas interpretações caracterizassem os próprios personagens de modo muito diverso, o que acrescenta uma importância a mais ao fato que estamos discutindo aqui. Deve-se recordar que o *script* de uma peça será modificado, também, em função do público e de pequenos ajustamentos relativos à sensibilidade de cada ator. Machado, como comprovam inúmeros depoimentos seus, não permaneceu indiferente a essas nuances, como vimos. O próprio Ernesto Rossi encomendou a Carcano uma nova versão do *Othelo*, já em 1852, tendo levado quatro anos para preparar o personagem. A atenção do ator justifica-se não só pelo seu conhecido perfeccionismo técnico¹⁰⁷ – que inspirou, inclusive, o famoso método de interpretação desenvolvido por Konstantin Stanislavski – como pelo receio de um falimento, de fato acontecido com o seu mestre, o grande ator Gustavo Modena.

É muito provável que Machado se refira à interpretação de Ernesto Rossi, de 1871, no capítulo CXXXV, denominado, exatamente, “Oteló”.¹⁰⁸ Nele, há uma pista interessante. Assim afirma o narrador: “Jantei fora. De noite fui ao teatro. Representava-se justamente *Oteló*, que eu não vira nem lera nunca; sabia apenas o assunto, e estimei a coincidência”. É como se Machado, por intermédio do narrador-personagem, quisesse fazer passar a influência do *pathos* dramático sobre o personagem, através da

¹⁰⁷O seu método de estudo, muito particular, consistia, inclusive, no estudo dos vários personagens que interpretou a partir da invenção de um passado plausível para eles. O ator estudava todas as condições que poderiam influir sobre os personagens (cultura, tempo atmosférico dos países e das cidades onde viveram, estrato social e político desses lugares, tradições de que fariam parte). Todo esse rigor impressionou muito Konstantin Stanislavski, que, após inúmeras conversas com o ator italiano, escreveu os seus famosos ensaios de interpretação. Foram praticamente o ator de Livorno e o dramaturgo russo os criadores do método e das técnicas mais usadas pelos atores de hoje em todo o mundo.

¹⁰⁸R. Faria também sugere, *en passant*, essa possibilidade; cf. J. R. Faria (org.), *Do Teatro, textos críticos e escritos diversos*, cit., pp. 89-90.

encenação.¹⁰⁹ Como sabemos, Bentinho está no auge do seu ciúme e já havia comprado o veneno com o qual se mataria para castigar Capitu com o senso de culpa que lhe adviria. Bentinho faz muitas observações, tomado pelo entusiasmo do público. Diz ele:

Ouvi as súplicas de Desdêmona, as suas palavras amorosas e puras, e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público.

– E era inocente – vinha eu dizendo rua abaixo –; que faria o público, se ela deveras fosse culpada, tão culpada como Capitu? E que morte lhe daria o mouro? Um travesseiro não bastaria; era preciso sangue e fogo, um fogo intenso e vasto, que a consumisse de todo, e a reduzisse a pó, e o pó seria lançado ao vento, como eterna extinção... (OC, I: 935).

Em um conto de 1886, “Curta história”, Machado relata a importância da interpretação de Ernesto Rossi por meio do enredo que mostra o encantamento de uma jovem quando assiste à representação do ator italiano em *Romeu e Julieta*. Transcrevemos, aqui, um trecho:

A leitora ainda há de lembrar-se do Rossi, o ator Rossi, que aqui nos deu tantas obras-primas do teatro inglês, francês e italiano. Era um homenzarrão, que uma noite era terrível como Otelo, outra noite meigo como Romeu. (OC, II: 1061).¹¹⁰

Na verdade, o conto é uma “curta história” não só de como se preparava o público para essas representações, como também do efeito psicológico que tais representações geravam: uma sorte de destino fabuloso, uma espécie de emulação:

¹⁰⁹Disponível em: <http://www.intralinea.org/archive/article/Rito_e_sacrificio_nelle_traduzioni_di_Otello>. Acesso em: 29 jan. 2015.

¹¹⁰M. de Assis, *Obra completa*, vol. II, cit., p. 1061.

Apareceu Rossi, revolucionou toda a cidade. O pai de Cecília prometeu à família que a levaria a ver o grande trágico. Cecília lia sempre os anúncios, e o resumo das peças que alguns jornais davam. *Julieta e Romeu*¹¹¹ (sic) encantou-a, já pela notícia vaga que tinha da peça, já pelo resumo que leu em uma folha, e que a deixou curiosa e ansiosa. Pediu ao pai que comprasse bilhete, ele comprou-o e foram. [...] Subiu afinal o pano, e começou a peça. Cecília não sabia inglês nem italiano. Lera uma tradução da peça cinco vezes, e, apesar disso, levou-a para o teatro. Assistiu às primeiras cenas ansiosa. Entrou Romeu, elegante e belo, e toda ela comoveu-se; viu depois entrar a divina Julieta, mas as cenas eram diferentes, os dois não se falavam logo; ouviu-os, porém, falar no baile de máscaras, adivinhou o que sabia, bebeu de longe as palavras eternamente belas, que iam cair dos lábios de ambos. (OC, II: 1062).

Este trecho do conto, como se depreende, descreve também como era possível, a quem não soubesse inglês ou italiano, seguir a encenação e fazer coincidir o conteúdo dos resumos lidos em traduções precárias e feitas apressadamente, geralmente para a propaganda das peças nos jornais. No conto, Cecília acaba casando com um pretendente muito abaixo das suas possibilidades, e o narrador sugere que a moça assim o faça porque, para ela, o rapaz representa o Romeu da peça que ela incorporara, definitivamente, como modelo, a partir do efeito da representação dos artistas e de Rossi-Romeu, particularmente:

A comoção foi grande. No fim do ato, a mãe notou-lhe que ela estivera muito agitada durante algumas cenas.

– Mas os artistas são bons! explicava ela.

– Isso é verdade, acudiu o pai, são bons a valer. Eu, que não entendo nada, parece que estou entendendo tudo... (OC, II: 1062).

¹¹¹Em vários momentos o título é citado desse modo. Parece ser a forma escrita nos cartazes de promoção do espetáculo, provavelmente por influência do contexto italiano, em que encontrei a mesma forma em textos de época.

Desse modo, como num filme de Woody Allen, em que só falta mesmo que os personagens shakespearianos interpretados pela companhia italiana saiam do palco para dançarem com a personagem machadiana, o autor carioca completa o quadro, agora referindo-se ao medíocre noivo, Juvêncio:

No carro, em casa, ao despir-se para dormir, era Romeu que estava com ela; era Romeu que deixou a eternidade para vir encher-lhe os sonhos. Com efeito, ela sonhou as mais lindas cenas do mundo, uma paisagem, uma baía, uma missa, um pedaço daqui, outro dali, tudo com Romeu, nenhuma vez com Juvêncio. Nenhuma vez pobre Juvêncio! Nenhuma vez. [...] O que quer dizer que todo amado vale um Romeu. Casaram-se meses depois; têm agora dois filhos, parece que muito bonitos e inteligentes. Saem a ela. (OC, II: 1062).

Também Roberto Faria, na introdução ao volume que reúne textos críticos de Machado de Assis sobre o teatro, quando comenta justamente o conto “Curta história” analisado no item acima, refere-se a Ernesto Rossi e arrisca a hipótese já referida:

Por fim, não custa arriscar uma hipótese: o *Otelo* que Bentinho vê no teatro, pelos olhos de Machado, é o de Ernesto Rossi. O personagem de *Dom Casmurro* não menciona o nome do ator. Mas a informação, no capítulo CXXXI, de que “começava o ano de 1872”, nos dá uma pista extraordinária. Como nesse ano não houve nenhuma representação de *Otelo* no Rio de Janeiro, é muito provável que o escritor tenha sido traído pela memória. Mas errou por um ano apenas, pois, como sabemos, foi em 1871 que Rossi interpretou os papéis shakespearianos para a plateia fluminense.¹¹²

¹¹²Cf. R. Faria (org.), *Machado de Assis, Do Teatro, textos críticos e escritos diversos*, cit., p. 89.

Por precisão, Eugênio Gomes já havia sugerido esta conjectura, e a sua justificação tem, para o nosso estudo, um valor a mais: o do comentário filológico:

Acresce que, em nossa língua, não havia ainda nenhuma tradução metrificada do *Otelo*, e, a menos que fosse de alguma versão adotada pelos trágicos italianos, Rossi e outros, que estiveram no Brasil, aquela citação procede do teatro lírico.¹¹³

A primeira observação a fazer é a de que não devemos confundir o *script*, a partir do qual o ator faz a sua recitação, com o libreto das óperas. Essa citação de Gomes refere-se aos versos “E tu m’amavi per le mie sventure / Ed io t’amavo per la tua pietà”, que aparecem no capítulo LXXII, em versos traduzidos do decassílabo italiano: “Ela amou o que me afligira, / Eu amei a piedade dela”. Confrontamos esse trecho com a tradução de Gonçalves de Magalhães e, para concluir este capítulo sobre as traduções e sobre os *scripts* e os libretos, faremos o resumo do que nos chegou e do que pudemos apurar até agora.

A partir da bibliografia de Celuta Moreira Gomes e Theresa Silva Aguiar, João Caetano teria trabalhado com uma adaptação da tradução livre de Vigny, de inspiração romântica, em tradução de J. C. Craveiro, passando à tradução de Gonçalves de Magalhães, como já referido. João Caetano coloca em cena, em 1837, dois anos antes do nascimento de Machado, o *Otelo* de Ducis, em tradução portuguesa de Gonçalves de Magalhães, solicitado pelo grande ator. É o próprio escritor a nos contar o episódio, na introdução às suas *Tragédias*, publicadas em 1865; texto que pudemos examinar:

Traduzi esta tragédia em poucos dias para comprazer ao insigne ator João Caetano dos Santos, que ardentemente, e com toda a brevidade desejava representá-la em seu benefício; e sendo esta

¹¹³Cf. E. Gomes, *O enigma de Capitu*, cit., p. 80.

tradução mui conhecida, por ter sido impressa em 1842 e tantas vezes representada em vários teatros no Brasil, julguei dever incluí-la nesta coleção, de que excludo outras menos aceitas.¹¹⁴

O trecho comentado anteriormente, e que faz parte do ato I, cena III do libreto de Boito, é diverso da tradução de Magalhães-Ducis, na qual o trecho vem no ato I, cena V. Portanto, temos:

<p>Shakespeare (1604c.) <i>Othello</i> Act I, Scene III.</p> <p><i>She lov'd me for the [dangers I had pass'd, And I lov'd her that she [did pity them.</i></p> <p>This only is the [witchcraft I have us'd: Here comes the lady; [let her witness it.</p>	<p>Ducis-Magalhães (1819-[1865]) <i>Othello-Otelo</i> Ato I, cena V</p> <p><i>Da piedade por mim [o amor nasceu-lhe; Seu aspecto piedoso [a alma tocou-me...</i></p> <p>Eis aqui por que meio, [e por que geito Um amor innocente [seduzio-nos.</p>	<p>Boito-Verdi (1887) <i>Otello</i> Ato I, cena III</p> <p>Desdemona Ed io veeđa fra le tue [tempie oscure splender del genio [l'eterea beltà.</p> <p>Otello <i>E tu m'amavi per [le mie sventure ed io t'amavo per la tua [pietà.</i></p>
---	--	---

O que podemos dizer, com base nas pesquisas que realizamos, é que Rossi e Salvini se apoiaram na tradução de Carcano, considerada a melhor do século XIX, na Itália, e que esta tradução era feita em versos livres. Portanto, a citação de Machado era de Verdi, inclusive porque mais próxima ao texto shakespeariano.

¹¹⁴Cf. J. G. de Magalhães, “Othelo, ou O Mouro de Veneza, tragédia de Ducis”, in *Obras de D. J. G. de Magalhães, Tragédias*, Tomo III, Rio de Janeiro: Livraria de B. L. Garnier, 1865, pp. 255-362. [Modernizamos o texto]. Disponível em: <http://www.archive.org/stream/tragediasantonio00magauoft/tragediasantonio00magauoft_djvu.txt>. Acesso em: 23 jan. 2015.

Colocamos, a seguir, a versão de Alfred de Vigny,¹¹⁵ em alexandrinos, porque, segundo Helen Caldwell, Machado teria conhecido esta versão. A citação de Machado, como se pode observar, confirma-se, mais uma vez, como mais próxima do libreto de Verdi:

<p>Alfred de Vigny (1830) Otello Ato I, cena VIII</p> <p>Je pus à cet aveu parler sans [crime extrême, <i>Pour mes périls passés elle m'aima;</i> [de même, <i>Je l'aimai quand je vis qu'elle</i> [en avait pitié. <p>A toute ma magie on est initié Seigneurs, consultez-la, je la vois [qui s'avance. </p></p>	<p>Machado de Assis Dom Casmurro Cap. LXXII, “Uma Reforma Dramática”</p> <p><i>Ela amou o que me afligira,</i> <i>Eu amei a piedade dela.</i> (OC, I: 883-884)</p>
--	---

Examinamos, igualmente, a versão de Ducis, publicada em 1819, e o trecho aparece muito diverso do *Dom Casmurro*, também. Confrontamos, ainda, a tradução italiana de Carcano, na qual se apoiava Rossi, e a de Rusconi, também muito conhecida na época, mas em prosa.¹¹⁶

¹¹⁵W. Shakespeare, “Le More de Venise, Othello”, représentée a la Comédie Française le 24 octobre 1829, in *Theatre, Œuvres Complètes*, VI, par le conte A. de Vigny, Paris: H. Delloye, 1839, p. 189.

¹¹⁶Na verdade, Boito apoia-se também em outras traduções italianas: a de Carlo Rusconi (*Otello*, traduzido do original inglês em prosa italiana por Carlo Rusconi, Padova: Minerva, 1838), e a de Andrea Maffei (Florença: Le Monnier, 1869), sem deixar de lado as traduções francesas, como se depreende das cartas trocadas entre Verdi e Boito. Segundo a tradução de Rusconi, a um certo ponto Iago diz a Rodrigo: “Se il Moro io fossi / Veder non mi vorrei d’attorno un Iago” (Ato I, cena I). Em Shakespeare, a frase é muito diversa, com o uso ambíguo do verbo ser, que aparece mais de uma vez em relação a Iago: “Were I the Moor, / I would not be Iago...”. Verdi estava indeciso porque Maffei e Hugo haviam feito uma tradução literal. Boito defende a sua versão, dizendo que “exprime mais coisas do

<p>Ducis (1819) Otello, Ato I, cena VII</p> <p><i>Ce More l'adorait; [son front victorieux Sut à force d'exploits [s'embellir à ses yeux.¹¹⁷</i></p>	<p>Rusconi (1838) Otello, Ato I, cena 3</p> <p><i>[...] ella m'amò pei pericoli che aveva corsi; io l'amai per la compassione ch'ella sentiva delle mie sventure: tali sono state le mie ma- lie. Desdemona si avan- za: confermi ella stessa quanto dissi fin qui.</i></p>	<p>G. Carcano (1852) Otello, Ato I, cena III</p> <p>A tali detti anch'io [parlai: per tutti <i>I miei corsi perigli ella [m'amava, Ed io l'amai per la pietà [che n'ebbe.¹¹⁸</i></p>
---	---	---

Em outro ponto, no entanto, Faria fornece-nos um dado importante no comentário introdutório à sua recolha dos textos machadianos de jornais e revistas de época; o crítico observa que o narrador-personagem refere-se à “fúria do mouro” e aos “aplausos frenéticos do público” na cena da morte de Desdêmona, anotando que o adjetivo *frenético* aparece nos comentários jornalísticos do período em relação à vigorosa representação de Otelo por parte de Rossi.¹¹⁹ O próprio Machado acrescenta outro dado, este sobre a interpretação dos atores, como já vimos:

Olha Shakespeare. Nenhum poeta imprimiu mais vitalidade própria nas páginas de seus dramas; nenhum parece dispensar tanto o prestígio do tablado. E contudo poderia o Rossi, poderia ninguém, reproduzi-lo com tanta verdade, se se limitasse a ler e decorar-lhe os caracteres? A vida que a esses caracteres imortais

que no texto original, revelando o mau caráter de Iago e a boa fé de Otelo” (Cf. a respeito: G. Verdi, *Lettere*, Milão: Mondadori, 2000, p. 353). Tradução nossa.

¹¹⁷ Cf. J. F. Ducis, “Othello, Le more de Venise”, in *Ceuvres* de J. F. Ducis, tomo II, Paris: Neveu, 1819, p. 199. Disponível em: <<https://play.google.com/books/reader?id=ehfrAAAAMAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=it>>. Acesso em: 25 jan. 2015.

¹¹⁸ Cf. W. Shakespeare, *Otello*, tradução de Giulio Carcano, cit., p. 4.

¹¹⁹ Cf. W. Shakespeare, *Otello*, tradução de Andrea Maffei, Firenze: Le Monnier, 1869.

deu a nossa imaginação, sentimo-la em cena quando o gênio prestigioso do Rossi os interpreta e traduz, não só com alma, mas com inteligência criadora.¹²⁰

Esses comentários corroboram a tese, que defendemos aqui, sobre a influência italiana na obra de Machado a partir de um mecanismo que o próprio escritor nos explica, como vimos, por intermédio da personagem Cecília no conto citado e comentado, “Curta história”. Machado, de certo modo, seria uma espécie de Cecília; ou pelo menos os seus personagens o seriam, como Bentinho quando assiste a *Otello*. O efeito de emulação seria muito forte e consistente.

2.3.2. Dom Casmurro, o *Otello de Verdi* e as *disjunções machadianas*

Quanto a Verdi, ainda, Helen Caldwell afirma em nota do primeiro capítulo do seu estudo que, à parte o rumor da estreia do *Otello* verdiano em Nápoles, “nada mais se encontra que sugira uma relação mais próxima entre o romance [*Dom Casmurro*] de Machado e a obra de Verdi”.¹²¹ Não estamos de acordo com esta afirmação. Pelo contrário, Machado parece muito influenciado pelo *Otello* de Verdi, embora vá misturar as águas, também. Voltamos ao já citado capítulo CXXXV, do *Dom Casmurro*: “Otelo”. O narrador faz aquela curiosa observação: “Representava-se justamente *Otelo*, que eu não vira nem lera nunca; sabia apenas o assunto, e estimei a coincidência”. A consequência desse capítulo, como se sabe, é enorme para o desfecho do romance. O narrador Bentinho-Dom Casmurro deixa-se influenciar pelos “aplausos frenéticos do público”, e muda de ideia quanto à sorte que daria

¹²⁰Cf. R. Faria (org.), *Machado de Assis. Do Teatro, textos críticos e escritos diversos*, cit., p. 525.

¹²¹Cf. H. Caldwell, *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*, cit., p. 20.

ao seu destino. Se Desdêmona era inocente e mereceu tamanha sorte, como reagiria o público, diante da culpa de Capitu?

– E era inocente – vinha eu dizendo rua abaixo –; que faria o público, se ela deveras fosse culpada, tão culpada como Capitu? E que morte lhe daria o mouro? Um travesseiro não bastaria; era preciso sangue e fogo, um fogo intenso e vasto, que a consumisse de todo, e a reduzisse a pó, e o pó seria lançado ao vento, como eterna extinção... (OC, I: 935).

Tendo sempre presente o efeito de emulação teorizado pelo próprio Machado no conto “Curta história”, de 1886, analisado no item anterior, e levando-se em consideração que o personagem-narrador conhecia apenas o “assunto” do *Othelo*, é grande o impacto da cena na sua vida. Não há como ignorar o capítulo LXXII, “Uma reforma dramática”, quando o narrador comenta:

Nem eu, nem tu, nem ela, nem qualquer outra pessoa desta história poderia responder mais, tão certo é que o destino, como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem o desfecho. Eles chegam a seu tempo, até que o pano cai, apagam-se as luzes, e os espectadores vão dormir. Nesse gênero há porventura alguma cousa que reformar, e eu proporia, como ensaio, que as peças comessem pelo fim. Otelo mataria a si e a Desdêmona no primeiro ato, os três seguintes seriam dados à ação lenta e decrescente do ciúme, e o último ficaria só com as cenas iniciais da ameaça dos turcos, as explicações de Otelo e Desdêmona, e o bom conselho do fino Iago: “Mete dinheiro na bolsa”. Desta maneira, o espectador, por um lado, acharia no teatro a charada habitual que os periódicos lhe dão, porque os últimos atos explicariam o desfecho do primeiro, espécie de conceito, e, por outro lado, ia para a cama com uma boa impressão de ternura e de amor:

Ela amou o que me afligira,
Eu amei a piedade dela. (OC, I: 883-884).

Julgamos resolvido este ponto com a análise das traduções e dos libretos, realizada no item anterior. Há outro episódio que aproxima *Dom Casmurro* do *Otello* de Verdi: trata-se da cena do beijo, no capítulo XXXIII, “O penteado”.

O *Otello* de Arrigo Boito (1842-1918) e de Giuseppe Verdi (1813-1901) apresenta-se, antes de tudo, como um trabalho maduro de dois grandes conhecedores da obra do bardo inglês. Verdi, o mais importante nome da ópera italiana e mundial na segunda metade do Oitocentos, já havia apresentado o seu *Macbeth* em 1847, bastante apoiado no texto inglês e não nas adaptações românticas do período, familiarizando o público italiano com as bruxas e demais aparições tidas como exóticas na época, de modo a criar uma atmosfera fantástica até então desconhecida. Tentou musicar o *Rei Lear*, também, mas desistiu da empresa, depois de muitos anos de estudo. Boito, por sua vez, excelente poeta, de sólida formação cultural, já escrevera, em 1865, um bom libreto para o *Hamlet*. Além disso, criou, em 1868, um grandioso melodrama musical – representado no Teatro Scala de Milão, *Mefistófeles*, que condensava o inteiro *Fausto* de Goethe. Verdi constrói o seu *Otello* com grande inovação para a época, depois do triunfo da *Aida* (1871), numa surpreendente unidade musical, mantida em cada ato e capaz de gerar, ao mesmo tempo, um fluxo narrativo e musical contínuo e ininterrupto. O trabalho de escritura, tanto da música como da letra, foi feito em uníssono com Boito. Os 3.500 versos da peça são reduzidos a 800 na ópera, de modo que todo o primeiro ato é cortado. A ópera começa já no clímax, pelo tumulto físico da paixão que prepara o clima para a tempestade psicológica. Embora se ganhe em intensidade dramática, Verdi não ignora o primeiro ato de Shakespeare, que é recuperado em várias cenas. No primeiro ato de Verdi, por exemplo, o dueto amoroso entre Otelo e Desdêmona retoma trechos do primeiro ato shakespeariano, como a

cena do Senado e o encontro do par amoroso em Chipre. Surge nesse ato verdiano, também, um tema que estará presente em toda a ópera como um *leitmotif*: o tema do beijo, que será retomado na cena final. No primeiro ato, temos:

OTELLO (appoggiandosi ad un rialzo degli spaldi)
Ah! la gioia m'inonda
si fieramente... che ansante mi giacio...
Un bacio...

DESDEMONA Otello!

OTELLO Un bacio... ancora un bacio, (fissando una plaga del cielo stellato)
Già la pleiade ardente al mar discende.

DESDEMONA Tarda è la notte.

OTELLO Vien... Venere splende.
(s'avviano abbracciati verso il castello).¹²²

Esta cena é importante porque representa uma espécie de trégua, no meio do ápice dramático, em que o veneno do ciúme já começa a dar os seus efeitos. Em Verdi prevalece – assim como em todo o teatro oitocentista – o tema tabu da sexualidade. As muitas metáforas quase bestiais do texto shakespeariano são suprimidas, como a simbologia sexual da serpente, por exemplo, censurada. No entanto, a mistura da dor provocada pelo ciúme com a doçura do enleio amoroso é mantida e reforçada pela música e pelo dueto de Otelo e Desdêmona. “Un bacio, un bacio, ancora un bacio” é uma invocação que surge nesse clima de crescente tensão e se repropõe na cena final do quarto ato:

¹²² Cf. W. Shakespeare, *Otello*, música de G. Verdi e libreto de A. Boito. Disponível em: <<http://www.librettidopera.it/zpdf/otello.pdf>>, p. 13. Acesso em: 12 jan. 2014.

OTELLO Pria d'ucciderti... sposa... ti baciai.
 Or morendo... nell'ombra... in cui mi giacio...
 Un bacio... un bacio ancora... un altro bacio...
 (e muore).¹²³

No capítulo XXXII, “Olhos de ressaca”, o narrador faz o seguinte comentário, iniciando o tom melodramático que nos levará à cena do beijo do capítulo seguinte:

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. Quantos minutos gastamos naquele jogo? Só os relógios do céu terão marcado esse tempo infinito e breve. A eternidade tem as suas pêndulas; nem por não acabar nunca deixa de querer saber a duração das felicidades e dos suplícios. Há de dobrar o gozo aos bem-aventurados do céu conhecer a soma dos tormentos que já terão padecido no inferno os seus inimigos; assim também a quantidade das delícias que terão gozado no céu os seus desafortunados aumentará as dores aos condenados do inferno. Este outro suplício escapou ao divino Dante; mas eu não estou aqui para emendar poetas. Estou para contar que, ao cabo de um tempo não marcado, agarrei-me definitivamente aos cabelos de Capitu,

¹²³ Idem, p. 47.

mas então com as mãos, e disse-lhe – para dizer alguma coisa – que era capaz de os pentear, se quisesse. (OC, I: 843).

A dramaticidade da cena, marcada pelos olhos de ressaca de Capitu, será revelada pouco a pouco, no decorrer do romance. Neste ponto da história (e da leitura), pensamos apenas em seguir a descrição daquele primeiro encontro amoroso, em que os olhos de Capitu despertam o desejo, ainda desconhecido ao jovem Bentina. O narrador fala de “retórica dos namorados” e cita Dante, risonhamente, insinuando um jogo entre céu e inferno de que ele mesmo participará a seguir. Todavia, no capítulo XXXIII, o beijo será uma das cenas mais liricamente bem descritas, útil para selar a relação e a vida futura dos dois protagonistas, justamente como no *Otello* verdiano:

Em vez de ir ao espelho, que pensais que fez Capitu? Não vos esqueçais que estava sentada, de costas para mim. Capitu derreou a cabeça, a tal ponto que me foi preciso acudir com as mãos e ampará-la; o espaldar da cadeira era baixo. Inclinei-me depois sobre ela, rosto a rosto, mas trocados, os olhos de um na linha da boca do outro. Pedi-lhe que levantasse a cabeça, podia ficar tonta, machucar o pescoço. Cheguei a dizer-lhe que estava feia; mas nem esta razão a moveu.

– Levanta, Capitu!

Não quis, não levantou a cabeça, e ficamos assim a olhar um para o outro, até que ela abrochou os lábios, eu desci os meus, e...

Grande foi a sensação do beijo; Capitu ergueu-se, rápida, eu recuei até à parede com uma espécie de vertigem, sem fala, os olhos escuros. (OC, I: 844).

Da cena, já por si envolvente e de nostálgico romantismo, virá outra informação: trata-se da capacidade de disfarçar, em que Capitu é exímia. Dado fornecido simultaneamente e à socapa. Se

Bentinho possui a inocência dos seus quinze anos, a sua companheira de jogos, um ano mais nova do que ele, já possuía a malícia da dissimulação, segundo o narrador. Note-se que, nesse momento, Bentinho apenas descreve a cena, sem inferir. A comparação com o jovem cavaleiro Desgrieux, que é um dos principais personagens de *Manon Lescaut*, de François Prévost (1697-1763), é outro dado curioso. O tema foi muito popularizado no fim do século XIX graças à ópera de Puccini (1858-1924), que estreou em Turim, em 1893. Quem conhece a beleza musical deste passo de Verdi, “Un bacio... ancora un bacio”, pode incluir este elemento no repertório do *Dom Casmurro* de Machado.

Quanto à imagem da ressaca, muitos já foram os comentários críticos ao longo de mais de cem anos. Aqui, convém reter um dado de interesse para o nosso tema, porque, no nosso entender, Machado realiza uma disjunção. Aproveita o motivo do beijo verdiano, marcado, aliás, por uma cena musical muito intensa, mas coloca, mesmo se de modo ainda leve, o tema da perfídia. Na tradução francesa de Alfred de Vigny (1797-1863) do *Othello*, publicada em 1829, a frase “false as water” (ato 5, cena 2) do *Othello* é traduzida em francês por “pérfide et légère / comme l’onde (ato 5, cena 3). No seu estudo sobre o *Dom Casmurro*, Helen Caldwell afirma que Machado teria consultado esta tradução francesa de Vigny, justificando a sua tese com este exemplo. A questão merece um aprofundamento pela importância que este símile reveste não só no *Dom Casmurro*, como em outros textos do autor. No *Jornal das Famílias*, Machado escreve “Questão de vaidade”, em 1864, e “Onda”, em 1867, sobre o tema da mulher pérfida. Nesta última narrativa, encontramos este trecho:

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.¹²⁴

O tema é ainda desenvolvido na crônica “Conversa com as mulheres”, sob o pseudônimo de Dr. Semana, publicada na *Semana Ilustrada*, em 1865:

Pérfida como a onda diz Otelo; e nunca uma imagem mais viva e mais 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 o assassinato lento, calculado, cruel, frio: é tudo quanto há de pior nas diversas classes de mulheres; a mulher caprichosa 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 perfídia consiste simplesmente em ganhar todos os lucros de amor, sem arriscar nem a vida nem a liberdade!¹²⁵

Nesses anos, Machado não poderia conhecer o libreto de Boito/Verdi que, como vimos, só foi divulgado com a apresentação da ópera, em 1877. No *Dom Casmurro*, após 23 anos, todavia, o beijo e a perfídia estão unidos através daquela arte sutil machadiana de tornar contíguos os dados que deseja insinuar na cabeça do leitor. Mas temos que separar o tema verdiano daquele shakespeariano. Na versão de Ducis, por sinal, no ato V, cena IV,

¹²⁴M. de Assis, *Histórias românticas*, organização e prefácio de R. Magalhães Junior, Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint, s.d., p. 24.

¹²⁵M. de Assis, “Conversa com as mulheres”, *Semana Ilustrada*, 8 de junho de 1865, in J. R. de Faria (org.), *Do Teatro, textos críticos e escritos diversos*, cit., p. 371.

temos: “Du plus perfide coeur la plus noir imposture”,¹²⁶ sempre em relação a Desdêmona. Helen Caldwell já chamou a atenção para a ideia de fluxo e refluxo relacionados ao mar no *Romeu e Julieta*, ato II, cena 2.¹²⁷ Neste caso, a relação perfídia/onda está como que sugerida e confirmada por Shakespeare e seus tradutores, como Alfred de Vigny.

Convém assinalar, igualmente, que todas as Desdêmonas, da heroína de Shakespeare às adaptadas por Ducis, Rossini e Verdi, são inocentes. Quanto ao adultério, é um dos temas estruturais da literatura oitocentista. Em âmbito brasileiro, a peça de Gonçalves Dias, *Leonor de Mendonça*, apresenta um prólogo em que o dramaturgo compara Othelo ao Duque, dizendo que Othelo mata e chora por amor, enquanto o segundo não chora e mata por orgulho. Mas a heroína de Gonçalves Dias é cheia de defeitos: é imprudente, por exemplo. E o mesmo se poderia dizer de Capitu, segundo o narrador-Casmurro: interesseira, curiosa, artilosa, dissimulada.

Podemos chamar em questão, igualmente, Dante, quanto à imagem da onda, presente numa citação do *Dom Casmurro*, no capítulo CXXIX, quando Bentinho se dirige a Sancha, levantando a hipótese de que ela poderia ler o seu livro:

Um dia, iremos daqui até à ponta do céu, onde nos encontraremos renovados, como as plantas novas, *come piante novelle*.

Rinovellate di novelle fronde.

O resto em Dante. (OC. I: 931).

Estes versos (*Purgatório*, XXXIII) são a parte final do canto em que Dante sai purificado das águas do rio sagrado:

¹²⁶Cf. J.-F. Ducis, “Othello, Le more de Venise”, in *Œuvres*, cit., p. 199: “Perfide avec naïveté / Ce front pourra s’armer contre la vérité”.

¹²⁷Cf. H. Caldwell, *O Othelo brasileiro de Machado de Assis*, cit., p. 174.

Io ritornai da la santissima onda
 rifatto sì come piante novelle
 rinovellate di novella fronda,
 puro e disposto a salire alle stelle.¹²⁸

Como se pode perceber, há inúmeros modelos e nuances em relação ao *Othello* shakespeariano. É de supor que Machado tenha confundido as águas, selecionando entre os diversos tipos aqueles traços que melhor serviriam para a sua obra, como é natural. Voltando ao modelo italiano, outro elemento importante para Machado está no segundo ato do *Otello* verdiano, em que há uma inovação muito discutida pela crítica: trata-se do *Credo* criado por Boito, com a aprovação de Verdi, para ser recitado por Iago. O Iago shakespeariano encarna uma ideia nova do mal como banalidade, que grande fortuna terá tanto na literatura (*Os irmãos Karamazov*, de Dostoievski), como na filosofia (*A banalidade do mal: Eichmann em Jerusalém*, de Hannah Arendt)¹²⁹ e na teologia (o papel de Deus depois de Auschwitz). Verdi, de certa forma, explica a natureza do mal. Na peça shakespeariana, Iago pratica o mal e parece ser o primeiro espectador a se divertir com a sua ação. Quando, no final, é desmascarado, as suas últimas palavras diante da atrocidade da morte de Desdêmona e de Otelo, no ato V, cena 2, resumem-se a: “Não perguntem mais nada. Aquilo que se sabe, se sabe! Deste momento em diante não direi mais nada” (“Demand me nothing: what you know, you know. From this time forth I never will speak word”¹³⁰).

¹²⁸Cf. D. Alighieri, *A Divina comédia*, Purgatório, versos finais do canto XXXIII: Refeito retornei da onda santa, / como de novas folhas, ao rompê-las / de sua ramagem, se renova a planta: / puro e disposto a subir às estrelas. Tradução de Italo Eugenio Mauro, São Paulo: Ed. 34, p. 220.

¹²⁹Cf. H. Arendt, *La banalità del male: Eichmann a Gerusalemme*, tradução de Piero Bernardini, Milão: Feltrinelli, 2003.

¹³⁰Cf. W. Shakespeare, “Othello”, in *The Oxford Shakespeare Complete Works*, cit., p. 976.

Verdi, ao escrever o *Credo*, transforma um criminoso sem consciência, um “puro agente do mal”, como definirá Coleridge, em um demônio consciente:

Iago: Credo in un Dio crudel che m'ha creato
 simile a sè e che nell'ira io nomo.
 Dalla viltà d'un germe o d'un atòmo
 vile son nato.
 Son scellerato
 perchè son uomo;
 e sento il fango originario in me.
 Sì! questa è la mia fé!
 Credo con fermo cuor, siccome crede
 la vedovella al tempio,
 che il mal ch'io penso e che da me procede,
 per il mio destino adempio.
 Credo che il guisto è un istrion beffardo,
 e nel viso e nel cuor,
 che tutto è in lui bugiardo:
 lagrima, bacio, sguardo,
 sacrificio ed onor.
 E credo l'uom gioco d'iniqua sorte
 dal germe della culla
 al verme dell'avel.
 Vien dopo tanta irrision la Morte.
 E poi? E poi? La Morte è il Nulla.¹³¹

¹³¹ Cf. W. Shakespeare, *Otello*, música de G. Verdi e libreto de A. Boito. Disponível em: <<http://www.librettidopera.it/zpdf/otello.pdf>>, p. 15. Acesso em: 12 jan.2014. “Creio em um Deus cruel que me criou / símile a si e que na ira eu nomeio. / Da vileza de um germe ou de um átomo eu nasci, / vil eu nasci. /Sou iníquo / porque sou homem;/ e sinto o barro originário em mim. / Sim, esta é a minha fé! / Creio com o todo o coração, come crê / a viúva no templo, / que o mal que eu penso e que de mim procede, / para o meu destino cumpro. / Creio

Portanto, o niilismo de Iago, que não é expresso em Shakespeare, porque dado como adquirido, é, ao contrário, sublinhado por Verdi nesse credo quase blasfemo. Não há esta fé no mal, em Shakespeare, embora a ironia do personagem também esteja presente em Verdi.¹³² A figura de Iago, que é trabalhada de modo particular por Boito e Verdi, no romance machadiano se dilui na representação de José Dias, de prima Justina e do próprio Bentinho-Casmurro. Num primeiro momento, quando Capitu indaga Bentinho sobre o eventual interesse de José Dias sobre a relação deles, o namorado responde deste modo:

– Acho que nenhum; foi só para fazer mal. É um sujeito muito ruim; mas, deixe estar que me há de pagar. Quando eu for dono da casa, quem vai para a rua é ele, você verá; não me fica um instante. Mamãe é boa demais; dá-lhe atenção demais. Parece até que chorou. (OC, I: 828).

Segundo Bentinho, portanto, o agregado teria agido por maldade. Sabemos que José Dias tinha outros interesses, como, aliás, Iago. E, embora diversos por contexto e por natureza, pode-se dizer que ambos eram mesquinhos interesses de despeito ou de vingança. No contexto machadiano, o pai de Capitu era uma espécie de concorrente do agregado e um seu desafeto.¹³³ Prima Justina, por sua vez, outra agregada, mas de *status* superior, digamos, porque membro da família, era uma mulher ácida e predisposta ao julgamento

que o justo é um comediante irônico, / e no rosto e no coração / tudo é nele falso: / lágrima, beijo, olhar, / sacrifício e honra. E creio que o homem seja jogo de sorte iníqua / do germe do berço / ao verme da tumba. / Vem após tanto sarcasmo a Morte / E depois? E depois? A morte é o Nada”. (Trad. da autora)

¹³²Cf. R. Iovino e M. Saccaluga, *Verdi & Shakespeare, un dialogo*, Gênova: Le Mani Edizioni, 2012, pp. 43-65.

¹³³Já Iago sentia-se preterido por Desdêmona e por Othello, que havia escolhido Cassio no seu lugar.

mesquinho. Há algumas passagens bem nítidas desse seu comportamento. No capítulo XXI, é apresentada em linhas gerais:

A mentira espantou-me, não menos que a franqueza da notícia. Não é que prima Justina fosse de biocos, dizia francamente a Pedro o mal que pensava de Paulo, e a Paulo o que pensava de Pedro; mas, confessar que mentira é que me pareceu novidade. Era quadragenária, magra e pálida, boca fina e olhos curiosos. Vivía conosco por favor de minha mãe, e também por interesse; minha mãe queria ter uma senhora íntima ao pé de si, e antes parenta que estranha. (OC, I: 831).

Será ela a corroborar a opinião de Bentinho sobre José Dias: “Note que é só para fazer mal, porque ele é tão religioso como este lampião”. (OC, I: 832). Em relação a Capitu, quando esta se faz presente na casa de D. Glória, – no período em que Bentinho está no seminário, e a futura sogra requisita os cuidados da menina quando adoece, – prima Justina solta este comentário lapidar, dirigido a Capitu: “Não precisa correr tanto; o que tiver de ser seu às mãos lhe há de ir”. (OC, I: 878). Finalmente, quando Ezequiel, já adulto, volta ao Rio de Janeiro e deseja visitar a tia, no seu leito de morte, Santiago o impede, com este comentário feito ao leitor:

Prima Justina quis vê-lo; mas, estando enferma, pediu-me que o levasse lá. Conhecia aquela parenta. Creio que o desejo de ver Ezequiel era para o fim de verificar no moço o debuxo que porventura houvesse achado no menino. Seria um regalo último; atalhei-o a tempo. (OC, I: 943).

A observação fornece verossimilhança à tese do adultério. O narrador sugere que também prima Justina desconfiava de Capitu e teria a confirmação das suas dúvidas ao ver Ezequiel. Mas

o trecho, além disso, pode servir à tese oposta, naturalmente, no sentido de ser tudo englobado pelo raciocínio casmurro.

Finalmente, temos a posição já desenvolvida pela crítica, do Bentinho-Casmurro (Sant'Iago), misto de santo e de demônio. Depois de tentar se matar, tentar matar o filho e desejar que o mesmo morresse de cólera, acaba por mandar a mulher para o exílio, consumando a sua vingança; “come bem” e não “dorme mal”, como um Iago moderno:

Entretanto, vida diferente não quer dizer vida pior; é outra cousa. A certos respeito, aquela vida antiga aparece-me despida de muitos encantos que lhe achei; mas é também exato que perdeu muito espinho que a fez molesta, e, de memória, conservo alguma recordação doce e feiticeira. Em verdade, pouco apareço e menos falo. Distrações raras. O mais do tempo é gasto em hortar, jardinar e ler; como bem e não durmo mal. (OC, I: 944).

O Iago machadiano, à parte os comentários sobre José Dias, é, sem dúvida, mais shakespeariano que verdiano. No entanto, na construção da figura de Capitu-Desdêmona, há uma outra passagem do libreto de Boito/Verdi que parece ter sido aproveitada por Machado. Trata-se da *Ave Maria*, criada por Verdi, na cena anterior ao delito. Em Shakespeare, Desdêmona pronuncia apenas uma reza muda. Em Verdi, há toda uma cena dedicada a ela. Devemos acrescentar que, no *Otello* de Rossini, essa cena é uma das melhores, sendo considerada, pela crítica especializada, até mesmo responsável pela qualificação da ópera rossiniana como obra-prima. Rossini usa versos de Dante, nesse tema, criando um canto para os gondoleiros de Veneza, retirados do episódio de Francesca (*Inferno*, V, vv. 121-3):

[...] Nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria...

O próprio Rossini explica ter sido ele a introduzir os versos dantescos no seu *Otello*, apesar de o libretista, Berio di Salsa, ter-lhe lembrado que os gondoleiros de Veneza não conheciam Dante... Rossini responde-lhe que é verdade, embora conheçam e cantem Tasso. De qualquer modo, o grande maestro reafirma: “in quella scena avevo bisogno di versi danteschi”.¹³⁴ Rossini, portanto, necessitava de versos dantescos que exprimissem a dramaticidade do momento. Na ópera de Verdi, o confronto entre Desdêmona e Otello acompanha-se por um furioso temporal ao qual se seguem as cenas velozes do assassinato de Desdêmona e do suicídio de Otello.

No *Dom Casmurro*, a cena é igualmente dramática:

Grande foi a estupefação de Capitu, e não menor a indignação que lhe sucedeu, tão naturais ambas que fariam duvidar as primeiras testemunhas de vista do nosso foro. [...] Assim que, sem atender à linguagem de Capitu, aos seus gestos, à dor que a retorcia, a coisa nenhuma, repeti as palavras ditas duas vezes com tal resolução que a fizeram afrouxar. Após alguns instantes, disse-me ela:

– Só se pode explicar tal injúria pela convicção sincera; entretanto, você que era tão cioso dos menores gestos, nunca revelou a menor sombra de desconfiança. Que é que lhe deu tal ideia? Diga, – continuou vendo que eu não respondia nada, – diga tudo; depois do que ouvi, posso ouvir o resto, não pode ser muito. Que é que lhe deu agora tal convicção? Ande, Bentinho, fale! fale! Despeça-me daqui, mas diga tudo primeiro.

– Há coisas que se não dizem.

– Que se não dizem só metade; mas já que disse metade, diga tudo. Tinha-se sentado numa cadeira ao pé da mesa. Podia estar

¹³⁴Cf. R. Iovino e M. Saccaluga, *Verdi & Shakespeare, un dialogo*, cit., p. 61.

um tanto confusa, o porte não era de acusada. Pedi-lhe ainda uma vez que não teimasse.

– Não, Bentinho, ou conte o resto, para que eu me defenda, se você acha que tenho defesa, ou peço-lhe desde já a nossa separação: não posso mais! (OC, I: 937).

Capitu defende-se, embora mantenha a sua dignidade, com resignação.

– Sei a razão disto; é a casualidade da semelhança... A vontade de Deus explicará tudo... Ri-se? É natural; apesar do seminário, não acredita em Deus; eu creio... Mas não falemos nisto; não nos fica bem dizer mais nada. (OC, I: 937).

Os capítulos que precedem o desenlace (o “banimento” de Capitu) giram em torno da missa. Capitu vai à igreja, lá se demora e volta a falar com Bentinho. No *Otelo* brasileiro, a proposta da Desdêmona shakespeariana é aceita: “O! banish me, my lord, but kill me not!”.¹³⁵ Mas a *Ave Maria* de Verdi também é recebida e adaptada no *Dom Casmurro*: é transformada numa missa.

¹³⁵ Cf. W. Shakespeare, “Othello”, in *The Oxford Shakespeare Complete Works*, cit., p. 973. A tradução de Alfred de Vigny é fiel, também, neste trecho, no ato 5, cena 2: “Oh! Ne me tuez pas, bannissez-moi!”. (Cf. W. Shakespeare, “Le More de Venise, Othello”, in *Théâtre, Œuvres Complètes*, cit., p. 189).