

## O “OLHO DE TEATRO” DE MACHADO DE ASSIS<sup>1</sup>

Gilson Motta. (Cenógrafo, figurinista, mestre e doutor em Filosofia pela UFRJ, professor do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da UFPE).

### Entre Nietzsche, Machado de Assis e a cena

Este texto constitui-se, em parte, de análises desenvolvidas em minha tese de doutorado, de outra parte, de reflexões surgidas com os estudos preparatórios para a montagem teatral do conto *O espelho*, de Machado de Assis. O estudo sobre a criação artística analisada a partir da teoria nietzschiana da crueldade e o estudo sobre a teatralidade do texto machadiano relacionam-se, pois, no texto da tese utilizei-me de alguns contos de Machado de Assis para elucidar certos fenômenos e experiências, tais como, a necessidade da distância do sentimento e da ausência de compaixão como condição para o gesto criador. Esta distância associa-se à própria dureza ou crueldade do criador. Aqui, abordaremos ainda este distanciamento, considerando-o agora como fator determinante da teatralidade. Segundo uma teoria de Nietzsche, tal distanciamento estabelece uma espécie de “olho de teatro”. É este olhar que tentaremos tornar visível no texto machadiano.

### O olho de teatro

Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche reinterpreta o sentido das noções de poesia épica e de poesia lírica, propondo uma inversão dos valores. A distinção entre o épico e o lírico refere-se apenas ao elemento fundador da obra de arte, pois a operação artística essencial é idêntica: a criação de imagens, enquanto ação transfiguradora. O primeiro cria a aparência a partir do jogo entre sonho e realidade; o segundo supera a aparência através do jogo com a própria embriaguez, com o impulso formador das próprias imagens; o poeta sonha e sabe que sonha: “o servidor de Dioniso deve estar em estado de embriaguez e, ao mesmo tempo, permanecer postado atrás de si mesmo, como um vigia”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Este texto foi publicado na Revista FOLHETIM, Teatro do Pequeno Gesto, número 11, ano 2001, Rio de Janeiro.

Consideremos esta experiência: o permanecer atrás de si, enquanto modo de ver o próprio ato de imaginar, numa conciliação de lucidez e embriaguez. Nietzsche retoma esta idéia de recuo em outros textos. Em *Aurora*<sup>2</sup>, o tema reaparece já com um sentido extra-estético<sup>3</sup>. O recuo frente ao imediato cria um espaço de visão: o “terceiro olho” ou “o olho de teatro” que, vendo o mundo através dos dois outros olhos, mantém uma distância do acontecimento – isto é, do sentimento e da paixão – resguardando-se da dor e conservando um acesso à alegria. Enquanto os dois olhos sonham, o terceiro sabe que sonha: o apaixonado sabe que está sendo movido pela paixão e tal saber é a condição para que ele a domine. O distanciar-se de si mesmo e dos outros permite ver a vida como se estivesse no teatro, a vida como uma representação. O tema reaparece em *A gaia ciência*<sup>4</sup>: os artistas de teatro seriam os criadores de uma sensibilidade que permitiu ao homem, por intermédio da distância, ver a sua existência com um certo prazer. O resgate desta sensibilidade provém do reconhecimento de que o teatro inventou para o homem a arte de se “pôr em cena” frente a si mesmo, a arte de distanciar-se de si que possibilita relativizar o valor das coisas, dos sentimentos e das paixões. O corolário deste distanciamento é a transmutação dos valores.

Assim, o “olho de teatro” produz o sentimento de distância que permite a contemplação da vida como fenômeno estético e, neste movimento de contemplação, ver – sob o modo de um vigiar – aquilo que funda os valores.

### **A visão da crueza da realidade**

O “olho de teatro” põe o homem em cena e vê a vida transformada em representação. A partir deste recuo julga-se não mais a representação do trágico e do cômico no teatro, mas sim na própria vida. Visa-se assim a essência da dor e do prazer considerados por Nietzsche como fatores cardinais da Vida ou da Vontade de Poder. Por Vontade de Poder compreende-se o impulso intrínseco determinante de toda manifestação, estruturando-a enquanto forma, e, ao mesmo tempo, levando-a a uma constante desestruturação. Este jogo de instauração e destruição das formas constitui a dinâmica do poder. Por envolver fortes e fracos, vencedores e vencidos,

dominadores e dominados, a dinâmica de poder comporta também prazer e desprazer, sentimentos que resultam do exercício da Vontade de Poder, da luta entre as forças. Porém, o que Nietzsche – e Machado de Assis – revelam é que a dinâmica de poder, tanto implica uma sutil interdependência entre os dois termos da oposição, quanto a ambivalência dos valores: o trágico passa a ser cômico, a compaixão se revela como crueldade e a virtude como vício. Deste modo, tal interdependência de prazer e desprazer faz da crueldade um aspecto constitutivo da vida: a ótica de uma psicologia da Vontade de Poder revela que a dor alheia é a condição para a intensificação do sentimento de potência, o aumento do prazer.

Deste modo, o que o terceiro olho vê – e avalia – é a luta entre as forças, o jogo de poder como motor fundamental, como motivo oculto das ações e dos comportamentos. O distanciamento possibilita, portanto, um aprofundamento da visão que desmascara ou desnuda a realidade. Ora, esta operação se faz presente em Machado de Assis. “Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu, com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto”<sup>5</sup>. O ato de desnudar ou de descobrir pode ser chamado também de crueldade.

O desnudamento é crueldade por revelar a realidade em sua crueza, isto é, a realidade desprovida de elementos que a tornem dotada de um valor superior, que tornem a vida mais significativa: nada há além do jogo de forças regido pelo acaso, pela contradição e pelo egoísmo radical. No contexto da sociedade brasileira do final do século XIX, a aquisição de valor está profundamente relacionada à ascensão social, ao fato de se estar integrado a um mundo de convenções e de formalidades, regidos por um crescente cientificismo. O valor recai sobretudo no “ser para os outros” e não no “ser para si”. O ceticismo e o niilismo de Machado dizem respeito a estes novos valores e, mais profundamente, ao próprio valor original do homem. Neste sentido, a revelação da crueza identificar-se-á ao mostrar as forças que movem esta ascensão. E ainda, mostrar como a vitória dos mais fortes é falsidade, é parte de uma grande representação: uma melhor capacidade de “ser para os outros”.

## **A metamorfose do narrador: o olhar como construtor da teatralidade**

Notamos assim que o “olho de teatro” envolve um jogo com a visibilidade. De um modo geral, a relação vidente-visível é construtora do próprio espaço do teatro. O teatro é o espaço organizado por esta relação. O teatro tem como condição de existência o olhar do outro: há um vidente (espectador) e um visível (ator), sendo que, este visível assume a si mesmo como um objeto a ser olhado, tendo consciência do vidente. O espetáculo teatral apresenta-se assim como um jogo de sustentação do olhar. Em toda narrativa, a relação vidente-visível é construída por um elemento intermediário, o narrador: é este que instaura e observa os videntes e os visíveis. O narrador teatraliza na medida mesmo em que determina os espaços. Ele “sonha e sabe que sonha”, podendo a qualquer momento, subverter estas relações. No conto machadiano, a narrativa tende, em alguns casos, a se estruturar pela dinâmica da observação. Enquanto articuladora simultânea da proximidade e da distância, a relação vidente-visível instaura a própria imagem enquanto representação.

Em pelo menos dois contos - *A causa secreta* e *O espelho* -, dá-se uma operação onde o “terceiro olho” ou narrador se transforma no olhar de um personagem inserido na trama: o próprio personagem passa a narrar a história, ele passa a ser aquele que cria as imagens, sendo ele mesmo, uma imagem criada pelo narrador. Esta transfiguração do narrador em personagem estabelece a distância e cria o espaço para o espectador: narrador e leitor transformam-se em espectadores da cena/texto. Este movimento determina o caráter teatral da própria imagem.

*A causa secreta* possui uma intensa carga imagética. Neste conto, cujo tema central é a convivência da ciência e do sadismo, o narrador se propõe a mostrar a própria gênese – a “causa secreta” – do quadro inicial que ele apresenta. Segue assim uma descrição da trajetória dos personagens, descrição esta conduzida pela ótica do personagem Garcia, cuja motivação fundamental é a de “penetrar muitas camadas morais, até apalpar o segredo de um organismo”<sup>6</sup>. Após mostrar a gênese do primeiro quadro, o narrador retoma a sua posição inicial, como vidente, e a narrativa prossegue mostrando um desfecho, no mínimo, assombroso.

Ora, é a motivação fundamental de Garcia – a vontade de saber – que o conduz ao sofrimento, pois ela o leva tanto ao sádico Fortunato, quanto a Maria Luísa: a percepção de uma dor moral escondida, o faz apaixonar-se por ela. Reencontramos em Garcia aquela disposição de desmascarar, tão cara ao próprio autor. Mas, o fato de o olhar interessado ser o do personagem e não o do narrador/autor, possibilita o desmascaramento do próprio Garcia. A sutileza e a ironia deste conto residem justamente na sugestão de uma afinidade entre os dois personagens: ambos são atraídos para a dor alheia, um pela paixão, outro pela crueldade. A vitória cabe ao cruel: é ele quem contempla longamente a dor de Garcia: de observado, Fortunato passa a ser observador, esta é a vitória final. Assim, na exposição da ambigüidade presente na vontade de saber, Machado critica o comportamento científico.

Nota-se assim que, neste conto, a teatralidade se constrói justamente a partir de fatores como: a relação vidente-visível (o olhar como uma forma de poder), a relação entre as forças em conflito e o desmascaramento.

### **A teatralidade radical de *O espelho***

Em *O espelho*, a metamorfose do narrador – do terceiro olho – em personagem é muito mais radical. Neste conto, o teatro e a teatralidade se fazem muito mais presentes do que em qualquer uma das peças do autor. O teatro repercute nos contos machadianos, seja por intermédio das imagens visuais, seja pela organização da narrativa, seja ainda pela construção psicológica dos personagens, marcada pela inadequação entre a interioridade e a exterioridade. Mas, *O espelho* contém ainda aquela operação básica fundadora do ato teatral: a exposição para um espectador da metamorfose do ator em personagem e, de maneira recíproca, a metamorfose do espectador como efeito desta exposição. O texto trata assim do “duplo”: o jogo entre aquele que se mascara e a própria máscara, entre o ser e a aparência.

No conto, por intermédio do personagem Jacobina, Machado de Assis expõe uma nova – e irônica – teoria da alma humana: o ser humano teria duas almas, uma exterior e outra interior. Jacobina assume o papel do narrador (ou o narrador se

transfigura em personagem) e conta como ele mesmo adquiriu, perdeu e recuperou a alma exterior e, simultaneamente, como esta alma fez desaparecer a alma interior.

Jacobina conta esta experiência para seus quatro amigos “investigadores das cousas metafísicas”<sup>7</sup>. Este ato de contar é extraordinário, pois Jacobina nunca participava ativamente dos debates, limitando-se a ser um mero espectador das discussões. Para poder narrar, Jacobina exige que todos se tornem espectadores, que não intervenham na exposição. Notamos assim que há uma troca de papéis: de vidente-ouvinte, Jacobina passa a ser visível-falante. A esta operação de mudança de função e de posição espacial, se acrescentará uma outra ainda mais surpreendente: o próprio personagem narra a história de como ele mesmo se tornou um personagem para si. Ver-se como personagem significa contar-mostrar aos espectadores o modo como ele mesmo vivenciou a aquisição de uma máscara social: a de alferes da Guarda Nacional. O traje de alferes é o elemento concreto que produz a metamorfose de si mesmo em outro, assim como um ator se transfigura no personagem.

Em seguida, o personagem conta como, estando sozinho num determinado lugar, vivenciou de maneira angustiante (a experiência da angústia deve ser compreendida aqui no sentido existencial) a perda desta alma exterior (máscara social), perda que, por sua vez, implica a revelação da alma interior. Opera-se assim um desnudamento. Finalmente, Jacobina mostra como recuperou sua identidade por intermédio de um espelho. Assim, em *O espelho* o personagem expõe a arte de se “pôr em cena” frente a si mesmo, conforme a expressão de Nietzsche.

Neste movimento de aquisição, perda e recuperação o que se coloca em operação é justamente o desnudamento e, com este a ironia do conto se revela: a existência de duas almas atesta a inexistência do sujeito, isto é, da própria alma. O homem só é ele mesmo quando é outro: a máscara faz-se necessária. O ser do homem nunca é unívoco, devido à existência de uma dupla natureza: a social, o ser para o outro, e a espiritual ou o ser para si. Ambas são inconstantes: a mobilidade dos costumes, subordinados às paixões, aos interesses e às convenções, soma-se a fugacidade dos afetos, a inconstância da vida interior. A alma exterior só existe

porque os outros existem: é o reino da impessoalidade que cria, ao mesmo tempo, a identidade (fonte de prazer, de afirmação da força) e a desumanização ou o desprazer. Porém, paradoxalmente, se a máscara do alferes é mais forte que a do homem, posto que a elimina, ela também é o lugar da fraqueza, já que sua força depende de um elemento externo, mais precisamente, do olhar do outro, do mesmo modo como uma representação teatral depende essencialmente do olhar do espectador. Assim sendo, quando se pensa que o homem que está por trás da máscara seria o elemento de sustentação da unidade, revela-se o pior: o homem não é absolutamente nada. Quer dizer, a interioridade é pura possibilidade de ser, mera disponibilidade que, como tal, é pura indeterminação. Assim, a alma interior mostra-se tão obscura quanto a alma exterior e o desnudamento conduz ao vazio, à morte. E, paradoxalmente, é neste espaço da morte que o personagem sonha com o retorno de si mesmo, enquanto outro, isto é, o retorno de seu duplo: a máscara de alferes.

Retomando as noções de vidente e visível, nota-se que, em *O espelho*, por um lado, aquele que é originalmente o visível é também o vidente de si mesmo: Jacobina comporta-se como um ator/narrador que vê a si como personagem; por outro lado, os demais personagens-videntes – investigadores da alma – transformam-se em espectadores da atuação de Jacobina, e, cumprem a função de espectadores de teatro, enquanto pessoas que, vendo a realidade a partir de um afastamento, investigam as “causas secretas” dos comportamentos. Deste modo, o jogo dos espelhos e da metamorfose se estabelece: o personagem é espectador, o espectador é personagem. Mais profundamente: ao passar à condição de visível, Jacobina revela o motivo mais profundo de seu comportamento inicial, o de vidente passivo: o questionamento sobre a razão de ser da realidade carece de sentido, pois, no fundo, só há indeterminação, jogo de máscaras e alheamento. Revelar esta ausência de substância é mostrar a crueldade do real: a ausência de valor das coisas. Assim, a própria relação de poder é invertida quando Jacobina transforma-se em vidente.

A dinâmica do poder – relação de fortes e fracos, de vencedores e vencidos, de prazer e desprazer – se faz presente aqui como força do cabotino: a vitória do mais forte apresenta-se como máscara, como puro jogo, já que a força pessoal, a

identidade, é uma propriedade alheia. Assim, a força maior encontra-se no saber representar, no ter a boa consciência da máscara. Essa consciência é possível porque, em Machado de Assis, não há uma dissociação extrema entre a alma interior e a alma exterior ou máscara, isto é, a máscara não é um disfarce: há um vínculo sutil entre a loucura e a razão, o prazer e o desprazer, a vida e a morte, do mesmo modo como há um vínculo entre o compassivo e o cruel no conto *A causa secreta*.

Em suma, *O espelho* mostra justamente o ato constitutivo do próprio espaço teatral: um ser que se transforma em outro e que conta/mostra algo para outros que o observam e o escutam. A operação lúdica de tornar-se outro e de voltar a si, de mascarar-se e desmascarar-se, mostra-se como um desnudamento: o desnudar-se para o outro revelando o jogo das máscaras e a vida como pura representação. Aqui, é o próprio personagem que parece conter aquele “olho de teatro”: ele olha para si mesmo e para seus espectadores como imagens de um sonho. O “eu” que fala de si (lírico) é também o “eu” que vê a si e que narra sua história (épico). Deste modo, tal como ocorre em Nietzsche, este si mesmo não se reduz à subjetividade, pois é visão primordial do mundo, além disso, o outro que se vê não é puramente objetivo, visto ser uma projeção do “eu”. A teatralidade radical do texto encontra-se no modo como este jogo impõe e demanda o espaço, a plasticidade, e, sobretudo, o corpo desdobrado em ser e aparência.

---

<sup>1</sup> NIETZSCHE, Friedrich. “La vision dionysiaque du monde”, § 1, *IN La naissance de la tragédie*, Paris: Éditions Gallimard, 1977, p. 291. “Le serviteur de Dionisos doit être en état d’ivresse et en même temps rester posé derrière soi-même comme un guetteur”.

<sup>2</sup> Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *Aurore*, § 509. Paris: Gallimard, 1980, p. 261. « Le troisième œil : Quoi ! Tu as encore besoin de théâtre ! Es-tu si jeune encore ? Apprends la sagesse et cherche la tragédie et la comédie là où on les joue le mieux ! Là où tout se passe de façon plus intéressante et intéressée ! Certes, il n’est facile d’y rester simple spectateur, - mais apprends-le ! Et dans presque toutes les situations difficiles et pénibles pour toi, tu conserveras une petite porte sur la joie et un refuge, même lorsque tes propres passions fondront sur toi. Ouvre ton œil de théâtre, le grand troisième œil qui considère le monde à travers les deux autres ! ».

<sup>3</sup> O aforismo de número 509 de *Aurora* é citado também por Rosana Suarez, no artigo “O filósofo-comediante: notas sobre Nietzsche e Molière” *IN Folhetim*, nº 3, Rio de Janeiro : Teatro do Pequeno Gesto, Janeiro, 1999, p. 37-46.



---

<sup>4</sup> Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*, § 78. São Paulo: Hemus Livraria Editora, 1981.

<sup>5</sup> ASSIS, Machado. *Obras completas: A Semana*, Vol. III, Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1959. p. 772. *Apud.* REALE, Miguel. *A filosofia na obra de Machado de Assis*, São Paulo: Pioneira, 1982. p. 16.

<sup>6</sup> ASSIS, Machado de. “A causa secreta” *IN Obras completas de Machado de Assis: Várias histórias*, (Vol.XIV) Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W. M. Jackson Inc. Editores, 1952.

<sup>7</sup> ASSIS, Machado de. “O espelho” *IN Obras completas de Machado de Assis: Papéis avulsos*, (Vol.XII), Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W. M. Jackson Inc. Editores, 1952.