

## **“O CAPITÃO MENDONÇA”, UMA FICÇÃO CIENTÍFICA MACHADIANA? – CONSIDERAÇÕES SOBRE O FANTÁSTICO**

**Cilene Margarete Pereira**

O conto “O capitão Mendonça” foi publicado, por Machado de Assis, em abril e maio de 1870 no *Jornal das famílias*,<sup>1</sup> periódico conservador voltado “aos interesses domésticos das famílias brasileiras” que, como tal, exigia de seus colaboradores narrativas bastantes sentimentais com finais condizentes com a moral da elite brasileira da época. Uma carta da redação destinada ao seu público, publicada em 1869, revela não só a tendência moral do periódico como os temas escolhidos para desfilar por suas páginas: romances amenos e anedotas pueris, de pura distração; conselhos domésticos e distintos trajes da última moda parisiense.

Graciosos romances têm sido publicados em nossas colunas nos seis anos de existência que já contamos, e parece-nos que nem uma só vez a delicada susceptibilidade de VV. EEx. tem sido ofendida. Anedotas espirituosas e

---

<sup>1</sup> O *Jornal das Famílias*, de propriedade de Baptiste Louis Garnier, circulou (mensalmente) entre os anos de 1863 e 1878, tendo sido suspenso inexplicavelmente entre os meses de abril e setembro de 1873. Este periódico substituiu outra revista, intitulada *Revista Popular*. No *Jornal das Famílias*, Machado começou como colaborador da seção literária em junho de 1864 com a narrativa “Frei Simão”, publicada posteriormente pelo autor em sua primeira coletânea, *Contos Fluminenses* (1870).

morais têm por certo causado a VV. EEx. o prazer que as pessoas de finíssima educação experimentam nesse gênero de amena literatura, e mais de uma vez conseguiram dissipar as névoas da melancolia que se haviam acumulado nas belas frentes das nossas leitoras.

A economia doméstica, confiada a uma senhora, reúne a utilidade ao prazer, e cremos não enganarmo-nos supondo que mais de uma receita foi aproveitada com suma vantagem pelas mães de família que nos honram com a sua assídua leitura.

Empenhamos todos os esforços para que os figurinos e os moldes, acompanhados de suas respectivas explicações, estivessem a par do que de melhor se publica em Paris, onde temos um agente especialmente incumbido deste importantíssimo objeto (*J.F.*, 1869, p. 2-3).

Publicado primeiramente em formato folhetim e destinado a um público bem específico, “O capitão Mendonça” apareceria em livro, sem modificações, apenas em duas coletâneas organizadas pelo crítico Raimundo Magalhães Jr., *Contos Recolhidos* (1956) e *Contos fantásticos de Machado de Assis* (1975). No prefácio da edição de *Contos Recolhidos*, Magalhães Junior observava que “O capitão Mendonça” “é uma história que poderia ter acontecido, mas não aconteceu. Pertence a um gênero quase macabro, a uma fórmula que Machado de Assis lançou mão em várias oportunidades.” (MAGALHÃES JR, 1956, p. 13). A este gênero pertenceriam os contos “A chinela turca”, “Sem olhos”, “Decadência de dois grandes homens” e “Um esqueleto”. Para Raimundo Magalhães Jr., a fórmula utilizada por Machado é a mesma: “uma realidade, que é prosaica, em contraste com o sonho, que é extraordinário, fantasmagórico, arrepiante, ou com simples narrativas de fundo macabro”. (MAGALHÃES JR, 1956, p. 13).

A fórmula aludida pelo crítico, “gênero quase macabro”, se insere no campo da literatura fantástica, mais precisamente no do estranho, pois conforme aponta Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*, este ocorre quando uma personagem e/ou o leitor decidem “que as leis da realidade permaneceram intactas e permitem explicar os fenômenos [sobrenaturais] descritos”. (TODOROV, 1975, p. 48). É o que efetivamente ocorre no conto machadiano a partir da explicação convencional dos episódios incomuns pelos quais passa o narrador. Entretanto, antes de termos “solucionados” os estranhos fatos que circundam a experiência insólita de Amaral, protagonista e narrador do conto, sua hesitação diante do ocorrido (e por consequência a do leitor) promove o fantástico. Nas palavras de Todorov, “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento sobrenatural. O

conceito de fantástico se define pois com relação aos de real e imaginário”. (TODOROV, 1975, p. 31).<sup>2</sup>

Ao contrário de tantas narrativas publicadas por Machado de Assis no *Jornal das Famílias*, em que se priorizava a temática amorosa – sobretudo os desacertos existentes entre concepções do amor e a instituição do casamento<sup>3</sup> –; “O capitão Mendonça” se inscreve na linhagem do fantástico, do estranho. Ainda assim, este é construído a partir de sua subordinação ao tema amoroso que perpassa o conto de duas maneiras: uma acidental, motivadora da história (que leva Amaral ao teatro depois de um arrufo com a amada), e outra mais organizacional da narrativa (se podemos dizer assim), que está ligada ao próprio trecho do conto. Desse modo, mesmo praticando o “gênero quase macabro”, conforme designou Magalhães Jr., Machado de Assis dialoga com a temática preferida de suas jovens e senhoras leitoras. Não por acaso, este aspecto é apontado pelo próprio autor em outra narrativa, publicada seis anos depois, “Uma visita de Alcibíades” (1876). Neste conto, temos a presença do desembargador Alvares, apresentado pelo narrador como um homem galhofeiro e bonachão que trazia sempre “no alforje da memória boa cópia de anedotas que distribuía às meninas e rapazes curiosos...” (ASSIS, s/d, p. 213). A composição falastrona e anedótica da personagem se associa bem a sua plateia, formada expressamente por jovens afoitos ao romanesco e ao fantasioso. Assim, a história narrada pelo velho desembargador gira também em torno do elemento fantástico: o aparecimento, em pleno século XIX brasileiro, do grego Alcibíades, morto há vinte séculos.

A relação entre os dois contos se dá, aqui, a partir da figuração dessa plateia, que funciona como uma espécie de reflexo daquela real representada pelos leitores do *Jornal das Famílias*, sobretudo suas leitoras, “mocinhas ávidas por histórias”. O que liga, enfim, as duas narrativas é a visualização de uma plateia que se dispõe ao romanesco e, por consequência (não inequívoca, é claro), ao fantástico. Imagine só que

---

2 Para Todorov, há textos, no entanto, “que mantém a ambiguidade até o fim, o que quer dizer também: além. fechado o livro, a ambiguidade permanecerá”. O caso se aplica, por exemplo, ao romance de Henry James, *A outra volta do parafuso*: “O texto não nos permitirá decidir se fantasmas assombram a velha propriedade, ou se se trata de alucinações da professora, vítima do clima inquietante que a cerca.” (TODOROV, 1975, p. 50).

3 Das duas primeiras coletâneas de contos publicadas por Machado de Assis, *Contos Fluminenses* (1870) e *Histórias da Meia Noite* (1873), formadas por textos já publicados no *Jornal das famílias* – com exceção de “Miss Dolar” – todas são “histórias de amor” que têm como imagem central o casamento, seja nos preparos que antecedem o contrato ou em seus aspectos cerimoniais, seja na intimidade conjugal dos lares já concebidos.

sucesso não seria uma história que fundisse duas exigências dos leitores da época? É o que efetivamente Machado de Assis faz em “O capitão Mendonça” ao desentranhar o tema amoroso de uma história “quase macabra”.

Vamos ao conto. “O capitão Mendonça” é dividido em cinco partes, nas quais Amaral narra duas histórias, ou melhor, narra uma história dentro de outra história. A primeira narrativa seria uma espécie de “moldura” do conto, na qual Amaral, depois de se arrufar com a amada, vai ao teatro se entreter dos problemas sentimentais.

Não quis saber que peça se representava; entrei, comprei uma cadeira e fui tomar conta dela, justamente quando se levantava o pano para começar o primeiro ato. O ato prometia; começava por um homicídio e acabava por um juramento. Havia uma menina, que não conhecia pai nem mãe, e era arrebatada por um embuçado que eu suspeitei ser a mãe ou o pai da menina. Falava-se vagamente de um marquês incógnito, e aparecia a orelha de um segundo e próximo assassinato na pessoa de uma condessa velha. O ato acabou com muitas palmas (ASSIS, 1956, p. 94-95).

Como vemos, para se distanciar do problema amoroso, Amaral se mete numa peça ultrarromântica, com todos os lances previsíveis, tão ao gosto dos leitores de folhetins.<sup>4</sup> Estamos, mais uma vez, no território do romanesco onde tudo cabe – e o amor e o terror podem andar de mãos dadas. A descrição esquemática da peça é fator decisivo para dois aspectos do conto: enfatizar o enfado da personagem e a própria história aterrorizante que se seguirá.

Apenas caiu o pano houve a balbúrdia do costume; os espectadores marcavam as cadeiras e saíam para tomar ar. Eu, que felizmente estava em lugar onde não podia ser incomodado, estendi as pernas e entrei a olhar para o pano da boca, no qual, sem esforço da minha parte, apareceu a minha arrufada senhora com

---

4 “Paixão, ódio, ciúme, ambição e vingança; coincidências, idas e vindas, prolongamentos e repetições; paternidades desconhecidas, ricos gananciosos e pobres lutadores; tramas diabólicas e perseguições infundáveis; e no final, recompensa para os bons e punição para os maus.” As palavras acima caracterizam muito bem os elementos romanescos presentes e necessários ao folhetim e aparecem na contracapa do importante estudo de Marlyse Meyer, *Folhetim, uma história* (1996). José Ramos Tinhorão observa que “é do romance de folhetim que se originam as principais características da técnica do romance no Brasil: a constante intervenção do autor no desenrolar das histórias (...); a extrema complicação dos enredos, num desdobramento linear de quadros sem preocupação com a verossimilhança; a finalização de cada capítulo em clima de suspense; e a surpresa da retomada de personagens e situações anteriores em conexão inesperada com ações atuais (...)”. (TINHORÃO, 1994, p. 28).

os punhos fechados e ameaçando-me com olhos furiosos.

- Que lhe parece a peça, Sr. Amaral? (ASSIS, 1956, p. 95, grifos nossos).

Sutilmente, temos aí a representação, no nível ficcional, de um indício da passagem para o fantástico sem que o leitor se dê, ainda, por conta disso; as palavrinhas mágicas são “estendi as pernas e entrei a olhar para o pano da boca, no qual, em esforço da minha parte...”. O ato mostra o narrador disposto ao romanesco por meio do alheamento, de sua capacidade de se distrair, imaginar, fantasiar... Tudo isso é sugerido pelo próprio enfado que a peça revela à personagem.

O corte brusco se dá pela chegada do capitão Mendonça, que fora amigo de seu pai no exército. O narrador trata de situar a composição geral da nova personagem: “aduela de menos”; “olhar vago”; “a expressão da cara não era má; mas o olhar vago e as sobrancelhas espessas e salientes transtornavam o rosto”. (ASSIS, 1956, p. 95). Em resumo, o homem, na opinião do narrador, parece um “doido manso”. Aclimatado pela tensão da própria peça, somos, como leitores, introduzidos no mundo da loucura via o aparecimento repentino do capitão Mendonça.

Se a cena acima, na qual vimos a tendência de Amaral à distração e à imaginação, já ajuda a compor o trânsito para o fantástico; a seguinte efetivamente faz com que transponhamos o limite do real.

Ao cabo de vinte minutos o público começou a inquietar-se com a extensão do intervalo e a orquestra dos tacões executou a sinfonia do desespero.

Justamente nesse momento veio um sujeito chamar o capitão para ir a um camarote. O capitão quis adiar a visita para outro intervalo, mas, instando o sujeito, cedeu e apertou-me a mão dizendo:

- Até já.

Fiquei outra vez só; os tacões cederam lugar às rabeças, e ao cabo de alguns minutos começou o segundo ato.

Como aquilo para mim não era distração nem ocupação, acomodei-me o melhor que pude na cadeira e cerrei os olhos ouvindo um monólogo do protagonista, que cortava o coração e a gramática.

Não tardou que fosse despertado pela voz do capitão. Abri os olhos e vi-o de pé. - Quer saber de uma coisa? perguntou ele. Eu vou ceiar; acompanha-me? (ASSIS, 1956, p. 96, grifos meus).

Se antes Amaral se distraía olhando concentrado para o pano vermelho das cortinas; agora, ele dorme, passando a atuar em outro espaço, onde o fantástico é permitido. A cena acima é complementada pela última do conto, na qual, pondo fim ao pesadelo, o porteiro do teatro sacode Amaral, chamando-o de volta à realidade:

- Eu dormi esse tempo todo?
- Como uma pedra.
- Que vergonha!
- Realmente, não fez grande figura; todos que estavam perto riam de o ver dormir enquanto se representava. Parece que o sono foi agitado.
- Sim, um pesadelo... (ASSIS, 1956, p. 108).

Essa moldura narrativa é o que podemos chamar de primeira história que, tão logo Amaral dorme, dá lugar a outra, essa bem mais agitada e aterrorizante, já introduzida pelo clima da peça vista pela personagem. É preciso apontar que Machado de Assis constrói seu conto a partir de uma série de elementos que escamoteiam a ideia do sonho; a todo o momento, diante de fatos estranhos, o narrador se certifica de que não está sonhando ou nos aponta indícios da realidade, como a passagem do tempo e a localização espacial precisa dos eventos. Dessa forma, o leitor machadiano não pode, de fato, afirmar que os acontecimentos são frutos de um sonho ruim do narrador, já que os acompanhamos passo a passo.

Segundo Cortazar, em “Alguns aspectos do conto”, esse acompanhamento gradual do leitor diante de fatos ainda não conhecidos é fundamental para que se promova a tensão narrativa que junto do elemento temático significativo (que pode ou não ser dotado de excepcionalidade) e da intensidade (a recusa ao supérfluo) constroem um “clima de comoção” capaz de sequestrar momentaneamente o leitor: um clima que isola o leitor de “tudo que o rodeia, para depois, terminado o conto, voltar a pô-lo em contato com o ambiente de uma maneira nova, enriquecida, mais profunda...” (CORTAZAR, 1993, p. 157-158). Esse acompanhamento gradual do leitor ajuda a construir uma das bases do fantástico, pois, segundo Todorov, deve haver “uma integração do leitor ao mundo das personagens”; o fantástico define-se, nesses termos, pela “percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados...” (TODOROV, 1975, p. 37).

Nessa segunda e importante história, encaixada à história-moldura, Amaral aceita, depois de muito relutar, cear com o capitão Mendonça em sua casa. O ambiente, minuciosamente descrito pelo narrador, já nos alerta para o clima de terror, pois a “casa velha e escura” se situa em uma rua conhecida (mas que o narrador não reconhece de pronto como se estivesse em um local estranho); a porta range e é aberta por alguém que não se vê. Depois de transpassada a porta, um “corredor escuro e úmido” espera pelo narrador que constata: “parece o corredor do inferno”. (ASSIS, 1956, p. 96). Esses elementos iniciais da apresentação do principal cenário do conto (das cinco partes que compõem a história, quatro delas são passadas nesse ambiente) associado à figura meio amalucada de Mendonça já plantam o clima “quase macabro” do conto, inserindo o leitor em um espaço voltado

essencialmente para a ação do fantástico – sem que ele se dê conta disso, conforme dissemos.

Toda essa primeira parte do conto tem, assim, o propósito de inserir o leitor no universo do fantástico, promovendo um estado de hesitação semelhante ao do narrador. O que garante esse efeito são as informações iniciais de Amaral sobre a sugestão de demência do capitão; o aspecto de abandono de sua casa e o tom demoníaco que a coisa toda vai tomando. Um aspecto bastante importante diz respeito ao modo como Machado de Assis introduz seu conto de maneira bastante dinâmica, fazendo com que esta primeira parte seja movimentada de informações para, a partir da segunda parte, reter a ação, centrada praticamente em num único espaço (a casa) e a partir da relação estabelecida entre o narrador e seus habitantes.

Na segunda parte do conto temos a inserção de uma nova personagem, Augusta, a filha “perfeitamente modelada” do capitão Mendonça:

Augusta levantou para mim dois belíssimos olhos verdes. Depois sorriu e abaixou a cabeça com ar de casquilhice ou de modéstia, porque ambas as coisas podiam ser. Contemplei-a nessa posição: era uma formosa cabeça, perfeitamente modelada, um perfil correto, uma pele fina, cílios longos, e cabelos cor de ouro, áurea coma, como os poetas dizem do sol (ASSIS, 1956, p. 97).

Se a presença da moça angelical e formosa contribui para romper o clima demoníaco anterior, fazendo com que Amaral pense que Mendonça “se era doido como (...) suspeitava, era ao menos um doido manso”; a sala ao lado, repleta de animais empalhados e com uma coruja que fixa os olhos no narrador, faz retornar o desconforto de Amaral. Toda essa parte do conto se atém no elogio de Augusta, em sua perfeição original, pois como nos recorda o capitão, “a origem é tudo, ou quase tudo”. (ASSIS, 1956, p. 99). Da exaltação da moça, nasce a primeira cena verdadeiramente macabra do conto: o pai, a propósito de elogiar os olhos de Augusta, os arranca e oferece a Amaral:

Olhei para Augusta. Era horrível. Tinha no lugar dos olhos dois grande buracos como uma caveira. Desisto de descrever o que senti; não pude dar um grito; fiquei gelado. A cabeça da moça era o que de mais hediondo pode criar imaginação humana; imaginem uma caveira viva, falando, sorrindo, fitando em mim os dois buracos vazios, onde pouco antes nadavam os mais belos olhos do mundo (ASSIS, 1956, p. 99).

Não demora muito para o capitão Mendonça assumir o que estava sugerido na primeira descrição feita por Amaral, sua insanidade, ao segredar ao narrador que Augusta era sua obra-prima, “um produto

químico”, resultado final de três anos de muitos experimentos. A perfeição da última versão de Augusta estaria no acréscimo da vaidade; nas palavras de seu criador, “o que eu queria era fazer uma obra igual à do *outro*.” (ASSIS, 1956, p. 102, grifo do autor). Eis que estamos diante de duas temáticas do fantástico, a do autômato e, por consequência, a do gênio louco ou “do artista demoníaco”. A referência a E. T. A. Hoffmann é bastante evidente, sobretudo porque o autor alemão é citado textualmente no conto machadiano:

Quem sabe eu não podia conciliar tudo? Lembrei-me de todas as pretensões da química e da alquimia. Ocorreu-me um conto fantástico de Hoffmann em que um alquimista pretende ter alcançado o segredo de produzir criaturas humanas. A criação romântica de ontem não podia ser a realidade de hoje? E se o capitão tinha razão não era para mim grande glória denunciá-lo ao mundo? (ASSIS, 1956, p. 101).

A referência explícita a Hoffmann abre caminho para duas possibilidades de leitura. Em uma primeira leitura, podemos perceber que a referência serve não só para introduzir o tema fantástico no universo machadiano, mas para solucioná-lo, caminhando para o que seria sua explicação. Depois de saber do segredo alquímico do capitão Mendonça, Amaral faz uma série de conjecturas que o leva a questionar sua própria lucidez. Tal possibilidade se faz presente na história de Machado a partir de sua relação com “O homem de areia”. No conto de Hoffmann, Natanael é um estudante de constituição psicológica frágil que se vê atormentado pela figura de um vendedor de barômetros chamado Coppola. O vendedor seria, segundo o estudante, o velho advogado Coppelius a quem Natanael responsabilizava pela morte do pai depois de experiências laboratoriais. O velho advogado estaria, ainda, associado, na imaginação do moço, ao “homem de areia”, uma construção fictícia da mãe para colocar as crianças na cama. No entanto, ainda menino, Natanael ouve da criada da casa explicação bem diversa, dando ao caso um aspecto verídico e aterrorizador:

É um homem malvado que aparece para as crianças quando elas não querem ir dormir e joga-lhes punhado de areia nos olhos, de foram que estes saltam do rosto sangrando; depois ele os mergulha num saco e carrega-os para a Lua, para alimentar seus rebentos. Eles ficam lá, empoleirados em seu ninho e, com o bico recurvado como o das corujas, bicam os olhos das criancinhas travessas (HOFFMANN *apud* COSTA, 2006, p. 77).

A construção do conto se dá pela inserção inicial de três cartas trocadas entre Natanael, Lotar e Clara, noiva do estudante. Já nessas cartas é possível depreender o estado de confusão mental do moço:



Ah, mas como poderia escrever-lhes com o estado de espírito tão dilacerado, que me vem confundindo todos os pensamentos! Algo de terrível aconteceu em minha vida! Sombrios pressentimentos de um cruel e ameaçador destino estendem-se sobre mim quais sombras de nuvens negras, impenetráveis a qualquer benevolente raio de sol. Agora deve dizer-lhe o que me aconteceu. Reconheço que é necessário fazê-lo, mas, só em pensar nisso, escapa-me um riso de louco (HOFFMANN *apud* COSTA, 2006, p. 75).

Meus cabelos arrepiam-se, e é como se eu lhes implorasse, loucamente desesperado, para que não riam de mim... (HOFFMANN *apud* COSTA, 2006, p. 76)

Depois da inserção das três cartas, duas escritas por Natanael a Lotar e uma de Clara ao estudante, um narrador em terceira pessoa que mantém um elo de amizade com o protagonista assume a narrativa, descrevendo o processo de enlouquecimento do jovem estudante.<sup>5</sup>

Em comum às duas personagens, a de Hoffmann e a de Machado, a emergência de um gênio demoníaco,<sup>6</sup> criador de uma esplêndida filha, obra perfeita que preenche as insatisfações emocionais dos respectivos moços. Natanael se desentende com Clara por achá-la pouco fantasiosa ao contrapor-se à visão perturbada e alucinatória do noivo: “Com toda a franqueza, quero confessar-lhe que, a meu ver, tudo de terrível e assustador de que você fala aconteceu apenas na sua imaginação e que o mundo exterior, real, teve pouca participação nisso tudo.” (HOFFMANN *apud* COSTA, 2006, p. 84). Diante da recusa de Clara de compartilhar suas fantasias, Natanael se apaixona por Olympia, enquanto Amaral, por estar arrufado com sua “senhora”, se envolve com Augusta. Em comum, o nome de ambas as personagens femininas a denunciar o artificialismo de tal perfeição. Nessa primeira leitura promovida a partir do diálogo de Machado de Assis com a obra de Hoffmann, o estado de insanidade de Natanael desmancharia o fantástico, que passaria facilmente a ser explicado, pois assim como Natanael, Amaral seria vítima de alucinações. Estaríamos, portanto, diante do estranho segundo as considerações de Todorov.

---

5 Elencando os temas constantes do fantástico, Flávio Moreira da Costa chama a atenção para o motivo da “relativização das fronteiras entre sanidade e loucura...”, explorado tanto por Hoffmann quanto por Machado. (COSTA, 2006, p. 10).

6 Em Hoffmann, o gênio ou artista é uma contraposição do homem burguês, “insatisfeito, torturado pelo desejo de ultrapassar seus próprios limites humanos. Tal como Prometeu, sabe que a matéria morta precisa do fogo divino para ter vida e, para apoderar-se dessa centelha, não hesita em infringir as regras instituídas. Nessa busca pelo divino, o artista torna-se demoníaco.” (VOLOBUEF, 2011, p. 91).

Outra leitura – também originária da referência a Hoffmann – nos levaria à ficção científica, isto é, à possibilidade de que o capitão Mendonça seria, de fato, um cientista que, depois de anos de pesquisa e tentativas, chegara a dominar a ciência da criação. Ele seria irmanado, portanto, ao físico Spalanzani, criador do autômato Olímpia, e ao advogado Coppelius, responsável pelos olhos mortos e vidrados da boneca: “seu olhar tinha algo de fixo, diria até que não via nada, como se ela dormisse de olhos abertos” (HOFFMANN *apud* COSTA, 2006, p. 87). A associação do texto machadiano à ficção científica o manteria ainda – é importante lembrar – no território do fantástico, entendendo a ficção científica como uma narrativa na qual “um evento ou desenvolvimento fantástico é considerado racionalmente”, conforme apontou James Gunn (GUNN *apud* FIKER, 1985, p. 13). Outra definição, nesse território de tão difícil definição,<sup>7</sup> pode se adequar melhor à proposta do conto machadiano, a do crítico David Allen que observa:

a ficção científica é um subgênero da ficção em prosa que difere de outros tipos de ficção pela presença de uma extrapolação dos efeitos humanos de uma ciência extrapolada, definida em termos gerais, assim como a presença de ‘engenhos’ produzidos pela tecnologia resultante de ciências extrapoladas (ALLEN *apud* FIKER, 1985, p. 13).

Seguindo essa definição, o conto “O capitão Mendonça” se associaria à ficção científica por promover uma extrapolação da ciência a partir da criação laboratorial de seres imitativos ao humano, tal como ocorre com Olímpia em “O homem de areia”. Antes das experiências criadoras das personagens de Hoffmann e de Machado, outro cientista já havia esboçado uma figura humana em *Frankenstein*, de Mary Shelley (1818), considerada “oficialmente” a primeira obra de ficção científica. No romance de Shelley, “um cientista usa pedaços de cadáveres para ‘fabricar’ um ser humano e energia elétrica para dar-lhe vida. Mas o homem artificial escapa ao seu domínio; perseguido e acuado pelo resto das pessoas, transforma-se num criminoso.” (TAVARES, 1992, p. 21). Frankenstein põe em evidência uma temática bastante comum ao mundo da ficção científica: o desejo humano de, cientificamente, “decifrar e dominar a natureza”, sendo uma espécie de protótipo do autômato, mais tarde transformado em robô.

---

<sup>7</sup> Para Bráulio Tavares, a ficção científica é “Difícil de definir, mas fácil de reconhecer”, a partir de algumas imagens típicas como “espaçonaves, mutantes, cidades submarinas, pistolas desintegradoras, impérios galácticos, viagens no tempo, supercomputadores” (TAVARES, 1992, p.7-8). Estes aspectos, no entanto, não comparecem no conto “O capitão Mendonça”.

Em “O capitão Mendonça”, Amaral observa, reportando-se a Hoffmann, que “a criação romântica de ontem” poderia ser “a realidade de hoje...”. Essa explicação ganha fundamento à medida que o capitão Mendonça discursa a favor de sua técnica, pontuando a importância do conhecimento químico e de sua manipulação. Nesse sentido, Augusta nos é apresentada como uma evolução na escala de tentativa de reprodução do humano, pois não é uma construção amalgamada de carnes mortas (como Frankenstein) e muito menos uma “criatura mecânica” (como Olímpia), mas sim o resultado de experimentos mais elaborados e mais próximos da concepção humana.

- Sabe que a química foi chamada pelos antigos, entre outros nomes, ciência de Hermes. Acho inútil lembrar-lhe que Hermes é o nome grego de Mercúrio, e mercúrio é o nome de um corpo químico. Para introduzir na composição de uma criatura humana a consciência, deita-se no alambique uma onça de mercúrio. Para fazer a vaidade dobra-se a dose de mercúrio, porque a vaidade, segundo a minha opinião, não é mais que a irradiação da consciência; à contração da consciência chamo eu modéstia. (...) o homem é um composto de moléculas e corpos químicos; quem os souber reunir tem alcançado tudo (ASSIS, 1956, p. 102-103).

Se para Natanael a descoberta de que Olímpia é uma simples boneca causa desespero e horror a ponto de levá-lo a uma crise;<sup>8</sup> em Amaral o choque inicial é amortecido por dois aspectos: em primeiro lugar, Augusta, apesar de ser também um autômato, não possui a artificialidade de Olímpia que nos é apresentada sempre muda ou inexpressiva como uma boneca na qual “cada movimento parece condicionado por um mecanismo em que se deu corda” (HOFFMANN *apud* COSTA, 2006, p. 100). A moça criada por Mendonça é bastante articulada em termos verbais e físicos e mostra-se capaz de sentimentos bem humanos:

Não me admirava menos a linguagem que a beleza de Augusta. Evidentemente era o pai quem lhe inculcia semelhantes ideias. A teoria que ela acabava de expor era tão fantástica como o seu nascimento (ASSIS, 1956, p. 102).

- Estás mudas, Augusta? Perguntou o capitão servindo-a de peixe.
- Qual, papai! Estou triste.
- Triste? Então que tens?
- Não sei; estou triste sem causa (ASSIS, 1956, p. 97-98).

---

8 “Horrorizado, Natanael recuou ao reconhecer a figura de Olímpia. Transtornado por uma ira feroz (...). Natanael estava atônito – com muita clareza pode ver que o rosto de cera mortalmente pálido de Olímpia era desprovido de olhos, cavidades negras ocupavam seu lugar; era uma boneca inanimada.” (HOFFMANN *apud* COSTA, 2006, p. 102).

Outro aspecto ligado ao amortecimento do choque de Amaral diz respeito ao que Machado de Assis designou bem, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de “sede da nomeada”: “prevendo- Depois de profundas e pacientes investigações, cheguei a descobrir que o talento é uma pequena quantidade de éter encerrado numa cavidade do cérebro; o gênio é o mesmo éter em porção centuplicada. Para dar gênio a um homem de talento basta inserir na referida cavidade do cérebro mais noventa e nove quantidades de éter puro. É justamente a operação que vamos fazer (ASSIS, 1956, p. 107).

O triunfo do capitão, lembrei-me logo de ir agarrado às abas de sua imortalidade” (ASSIS, 1956, p. 101). Assim se conjugam, na perspectiva do narrador, “amor” e ambição. Será? Para enaltecer ainda mais seu espírito criador, o capitão Mendonça anuncia ter descoberto a fórmula para transformar um ser comum (mas de talento) em gênio. Esta é a condição para o casamento entre Augusta e Amaral; este deve se tornar um gênio para merecer tal perfeição feminina. Assim, ambos seriam filhos de um mesmo pai e de uma mesma ciência, aquela que caminharia para a realidade.

No momento de tal operação, Machado põe fim à história encaixada, voltando à sua história-moldura, que apresenta seu narrador do teatro São Pedro, sendo sacolejado por um porteiro apressado e mal-humorado: “- Acorde! Quem tem sono dorme em casa, não vem ao teatro”. (ASSIS, 1956, p. 109). O conto termina pontuando bem o que é sonho e o que é realidade, definindo bem os limites de um e de outro.

E sai protestando não recorrer, em caso de arrufos, aos dramas ultrarromânticos: são pesados demais.

Quando ia por o pé na rua, chamou-me o porteiro, e entregou-me um bilhete do capitão Mendonça. Dizia assim:

“Meu caro doutor – Entrei há pouco e vi-o dormir com tão boa vontade que achei mais prudente ir-me embora pedindo-lhe que me visite quando quiser, no que me dará muita honra.”(...) Apesar de saber que o Mendonça da realidade não era o do sonho, desistir de o ir visitar. Berrem os praguentos, embora, - tu és a rainha do mundo, ó superstição (ASSIS, 1956, p. 109).

Já marcamos, no início deste texto, a adequação que o texto de Machado de Assis fazia ao seu suporte jornalístico, incorporando aspectos ligados à experiência de leitura dos assinantes do *Jornal das Famílias*. O término de “O capitão Mendonça” reforça essa perspectiva, não só por seu modo anedótico, mas por funcionar também como uma espécie de instrução moral aos leitores, mesmo que ridícula. Se considerarmos que Machado de Assis, nessa época, já havia publicado sua primeira coletânea de narrativas, *Contos Fluminenses*, e se pensarmos que um dos aspectos que pontua essas primeiras histórias é justamente uma crítica à adesão

inconteste de escritores e, sobretudo, leitores ao modo de construção romântica; veremos que há, em “O capitão Mendonça”, essa mesma linha irônica, a qual leva Amaral ter uma indigestão literária depois de uma entrada excessivamente romântica (com alusões aos homicídios, raptos e abandonos no primeiro ato da peça). Portanto, caro leitor, estimada leitora, fica a lição machadiana: “em caso de arrufos”, não recorra nunca “aos dramas ultrarromânticos; são pesados demais”.

Voltando à pergunta inicial desse texto, seria “O capitão Mendonça” uma tentativa de ficção científica machadiana? A resposta é dada justamente na primeira história construída pelo conto, aquele que emoldura a narrativa fantástica que se associaria à ficção científica, pois se tratando de um pesadelo do protagonista, o efeito de cientificidade é rompido, assim como o do fantástico puro. Se Amaral não tivesse acordado?!?!?! Mas o fato é que Amaral acordou, prezado leitor!

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. O capitão Mendonça. MAGALHÃES JR, Raimundo (org.). *Contos recolhidos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1956.
- CORTAZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr.; João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FIKER, Raul. *Ficção Científica: ficção, ciência ou uma épica da época?* Porto Alegre: L&PM Editores, 1985. (Coleção Universidade Livre).
- HOFFMANN, E.T.A. O homem de areia. In: MOREIRA COSTA, Flávio (org.). *Os melhores contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- JORNAL DAS FAMÍLIAS. Paris: Garnier, 1863-1878.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim, uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- TAVARES, Bráulio. *O que é ficção científica*. 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os romances em folhetins no Brasil (1830 à atualidade)*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1994.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- VOLOBUEF, Karin. E. T. A. Hoffmann e o artista demoníaco. In: VOLOBUEF, Karin (org.). *Mito e magia*. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

