

Os ecos de *Otelo* em *Dom Casmurro*: duas situações trágicas?

Profa. Dra. Adriana da Costa Telesⁱ (USP/FAPESP)

Resumo:

Em *Dom Casmurro*, Machado de Assis faz uma óbvia e já conhecida intertextualidade com o *Otelo* de Shakespeare. Para além da questão temática, bastante comentada pela crítica, chama-nos a atenção o fato de *Otelo* servir de argumento para *Dom Casmurro*, mas aparentemente não contar com o teor trágico que o drama renascentista possui. A proposta deste trabalho é discutir a presença da tragédia shakespeariana nesse romance de Machado a partir da perspectiva do sentimento trágico que dá a sustentação à tragédia inglesa. É nosso objetivo discutir como Machado apresenta e problematiza algumas questões próprias desse sentimento/relacionamento homem/mundo por meio dessa intertextualidade.

Palavras-chave: Machado de Assis, Shakespeare, *Dom Casmurro*, *Otelo*, trágico.

Introdução

Dizer que Shakespeare é presença constante na obra de Machado de Assis não é dizer nenhuma novidade para quem estuda o escritor carioca. Estudiosos que lidam com a obra do autor aludem constantemente à reiterada presença do dramaturgo inglês em sua produção. De Eugênio Gomes, em sua empreitada pioneira com *Influências inglesas em Machado de Assis* (1939) e *O enigma de Capitu* (1966), dentre outros, até dias atuais com José Luiz Passos em *Machado de Assis: o romance com pessoas* (2007) e Marta de Senna com a reedição de *O olhar oblíquo do bruxo* (2008), para citar apenas alguns nomes, bastante se falou sobre essa intertextualidade, que, apesar dos debates, revela-se ainda um campo vasto e propenso a renovadas discussões.

Uma das mais conhecidas referências a Shakespeare na obra de Machado talvez seja a de *Otelo* em *Dom Casmurro*. A referência explícita à tragédia, citada várias vezes no romance, é um dos índices que evidencia a intertextualidade, que contamina toda a narrativa. Tal intertextualidade motivou o interessante e fundamental estudo realizado pela pesquisadora e tradutora norte americana, Helen Caldwell, *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*, publicado em 1960 nos Estados Unidos, com tradução para o português em 2002. Em seus estudos, responsáveis por uma visão seminal desse romance machadiano, Caldwell, que em princípio identifica o protagonista do romance com Otelo, afirma que, apesar de Bentinho querer ser identificado e se afirmar como tal, este acaba, a partir de certo ponto de sua trajetória, por vestir a roupagem de Iago, o que, segundo ela, denunciaria seu suposto caráter calculista em acusar e culpar Capitu.

O estudo de Caldwell abriu caminho para interessantes reflexões sobre a presença de *Otelo* em *Dom Casmurro*. A intertextualidade, que não havia sido sistematicamente abordada e discutida até então, torna sua obra uma referência quando se pretende discutir o assunto e, mais do que apontar para um caminho interpretativo de *Dom Casmurro*, a aproximação que estabelece semeia possibilidades de abordagem dessa intertextualidade.

A nós, para além de um resgate temático, chama-nos a atenção e nos é especialmente intrigante o fato de que, apesar de *Otelo* servir de argumento para *Dom Casmurro*, o romance machadiano parece não contar com o teor trágico que o drama renascentista possui. Esse dado nos convida a olhar a questão com mais cuidado. Desprovidos da intenção de uma abordagem que toque em aspectos estruturais da tragédia, mas motivados pelo sentimento/relacionamento homem/mundo que se faz presente no gênero trágico, o objetivo deste trabalho é abordar a presença da tragédia

Otelo no romance *Dom Casmurro* a partir da problemática que envolve o trágico.

2 Duas situações trágicas?

Abordar tal perspectiva de leitura da obra machadiana requer uma contextualização teórica acerca do fenômeno trágico. Discutir o sentimento trágico, no entanto, é uma tarefa distante pragmatismos. Deve ser destacado que, como nos diz Peter Szondi em *Ensaio sobre o trágico*, “desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico” (2004, p. 23). A discussão sobre o fenômeno, essencialmente desenvolvida por filósofos alemães, apesar de contar com grandes teóricos, é relativamente nova, quando comparada às discussões sobre a tragédia, iniciadas por Aristóteles, na antiguidade grega. O Estagirita, é importante lembrar, não aborda a questão do trágico, mas delimita a tragédia enquanto objeto, recorrendo, sobretudo, sobre sua estrutura.

Gerd Bornheim afirma em *O sentido e a máscara*, que o herói trágico encontra-se dentro de um contexto cuja ordem possui um determinado sentido que forma seu horizonte existencial. O conflito trágico existe devido a um desequilíbrio entre dois polos, o herói e o mundo no qual está inserido: “no momento em que estes dois polos, de modo imediato ou mediato, entram em conflito, temos a ação trágica” (1975, p.74). Segundo Bornheim, Aristóteles foi certo ao se recusar a compreender a tragédia a partir apenas do homem, pois, “não é o caráter que determina o trágico, e sim a ação” (1975, p. 74). O caráter é próprio do homem e restringe-se a ele, ao contrário da ação, que deve ser compreendida a partir da polaridade homem/mundo em que ele se insere.

Os teóricos parecem concordar que um elemento definidor do conflito trágico é o fato de ser insolúvel. Albin Lesky busca em Goethe a noção de contradição irreconciliável e a partir de tal referência fundamenta e explica o fenômeno. Ao abordar a tragédia, seja a grega ou a renascentista, o estudioso afirma que “a contradição trágica pode situar-se no mundo dos deuses, e seus polos opostos podem chamar-se Deus e homem, ou pode tratar-se de adversários que se levantem um contra o outro no próprio peito do homem” (1971, p. 25). Para Lesky, o conflito entre o homem e a ordem em seu mundo representa um dado essencial para a configuração do fenômeno. A contradição trágica, nome que dá para esse desequilíbrio, dá-se, de acordo com ele, entre o homem e o mundo dos deuses, no caso da tragédia grega antiga, ou trata-se de um conflito centrado no indivíduo, o homem em luta consigo mesmo, no caso da tragédia renascentista.

Bornheim, à semelhança de Lesky, pontua que, se um dos dois elementos envolvidos no conflito, herói ou mundo, perde sentido ou força, o trágico se enfraquece e desaparece: “Herói e sentido da ordem se resolvem, pois, em termos de conflito e reconciliação. Na medida em que um dos pressupostos perde sentido e força, o teor trágico da ação enfraquece, perde a sua razão de ser” (BORNHEIM, 1975, p. 75). Quando aborda a temática, Staiger afirma em *Conceitos fundamentais da poética* que “há no trágico a explosão do mundo de um homem, de um povo, de uma classe” (1997, p.147). Para o teórico alemão, marca o trágico “um fracasso irrecorrível, um desespero mortífero que não visualiza salvação” (1997, p.148). Desse modo, assinalamos que a trágica, compreendida de tal maneira, não se liga diretamente à dramaturgia, mas à relação metafísica do homem com o mundo. Para Staiger:

(...) um cético que fracassa em sua verdade leva seu ceticismo a sério, e desesperado dá cabo de sua existência; ou um crente que vê seu amor a Deus escarnecido por algo terrível, (...), e por isso não consegue mais se apurar; ou ainda um amante como Werther para quem a paixão é o valor supremo e que chega à conclusão de que sua paixão destrói a ele e aos outros; todas essas são figuras trágicas e terminam naquela situação-limite em que se rompem todas as normas e anula-se a realidade humana. (STAIGER, 1997, p. 148).

O herói trágico, por sua vez, assinala Arnold Hauser, se encontra preso na sua solidão, na medida em que enfrenta sua desgraça sozinho. Sendo assim, não hesita quando se sente em uma situação limite de conflito. Ainda sobre o herói, é relevante citar as palavras de Schelling que em *Filosofia da arte*, afirma que este

tem de possuir, em todo e qualquer aspecto, uma absolutez de caráter, de modo que para ele o exterior seja somente matéria e em caso algum possa caber dúvida sobre como age. Mais ainda, na falta de outro destino, o caráter teria de se tornar destino para ele. Não importa de que espécie seja a matéria exterior: a ação tem sempre de provir dele mesmo. (SCHELLING, 2001, p. 321).

Quando colocamos *Dom Casmurro* e *Otelo* em paralelo, percebemos que Machado mobiliza de maneira irônica elementos-chaves do enredo da tragédia renascentista, atribuindo a ele um novo arranjo e características peculiares e definidoras, que parecem subverter o caráter trágico que possui o drama shakespeariano.

Tanto Bentinho quanto Otelo vivem a dialética da dúvida e buscam uma prova de infidelidade (e não de fidelidade) da esposa que supostamente os trai. Ambos compartilham o fato de serem de posição elevada socialmente, apesar de, é necessário ressaltar, cada um deles contar com elementos peculiares dentro do contexto em que se inserem. Esse vai ser um elemento recorrente no drama shakespeariano. Segundo afirma Auerbach no ensaio “O príncipe cansado”, Shakespeare nunca apresenta as classes média e baixa “(...) tragicamente. A sua concepção do trágico-sublime é integralmente aristocrática” (1986, p.280). Se Otelo é um chefe vitorioso que salva Veneza, Bentinho, por sua vez, é um típico representante da burguesia carioca, elemento-chave do sistema patriarcal brasileiro do século XIX.

No entanto, observa-se que há, em *Dom Casmurro*, uma espécie de distorção da situação que embasa o envolvimento entre os amantes. Na tragédia shakespeariana, Otelo é mouro, mas um chefe vitorioso. Se, por ser mouro, está excluído da cidadania veneziana, a condição de chefe vitorioso o colocaria à altura de Desdêmona. Porém, na prática, o herói descobre que a bravura e a competência não lhe garantem uma situação de plena igualdade para com aquela sociedade, uma vez que o pai da jovem não o julga digno dela. Em *Dom Casmurro*, o conflito se faz de maneira adversa, não é o noivo que não é digno da noiva, mas a noiva é quem não estaria à altura do jovem. A condição de desigualdade social entre Capitu e Bentinho não é suplantada pelo mérito da jovem, mas desaparece ao longo do tempo, após anos em que o rapaz à mercê de interesses mutáveis, intrigas miúdas e uma marcante ausência de energia no trato com os próprios anseios e desejos.

Esse traço do personagem se faz visível desde o início do romance. Bentinho percebe que ama Capitu por meio do comentário de José Dias, que ouve atrás da porta. O namoro entre os jovens é decorrente mais de uma contingência do que de um envolvimento passional propriamente dito. É Capitu quem imagina meios de driblar a promessa da mãe de mandá-lo ao seminário. Bentinho recua frente à ação e entrega-se, dentro de sua timidez e intrujice, a planos inverossímeis, como o de pedir ajuda ao Imperador. Na maioria das vezes, no entanto, simplesmente deixa-se influenciar pelos comentários por vezes maldosos de José Dias, pelos planos da mãe, pela vontade de Capitu, que se expande na narrativa. Segundo Kathrin Rosenfield no ensaio “A ironia de Machado em *Dom Casmurro*: reflexão sobre a cordialidade anti-trágica”, “Bentinho se parece com uma larva de borboleta, o estômago e o cérebro embrulhados em difusos sentimentos e ponderações que lhe amortecem o choque com a realidade” (2007, p. 80).

Segundo Bornhein, o herói possui papel primordial na tragédia. É em torno dele que se estabelece o conflito irremediável da qual é parte e que configura o trágico: “o herói é princípio e fim da tragédia” (1975, p. 73). Bentinho, isolado em sua dúvida, apesar de expor sua desconfiança a Capitu, que recua e se defende, carece de atitude e energia, hesita sempre e titubeia frente a atitudes

mais extremas.

A problemática que envolve a morte é um exemplo do que expomos. O tormento de Bentinho frente à dúvida quanto a fidelidade da esposa faz com que opte pela própria morte na segunda parte da narrativa. Sua atitude, no entanto, adquire teor cômico, consequência da citada ausência de energia do herói. Bentinho, certo da traição de Capitu, planeja se matar, compra uma substância mortífera, prepara a morte, mas não a leva a cabo. Todo o processo, que se arrasta por dias, acaba por diluir, não apenas o ímpeto suicida que o narrador supostamente tem, mas também o efeito catártico da morte no trágico.

O herói, contrariando as expectativas do herói trágico, vê-se, em *Dom Casmurro*, envolto todo o tempo pelo ambiente exterior, que contamina e fragiliza seu projeto. Com a morte no bolso, citando as palavras do próprio narrador, Bentinho visita a mãe em despedida:

Fui à casa de minha mãe, com o fim de despedir-me, a título de visita. Ou de verdade ou por ilusão, tudo ali me pareceu melhor nesse dia, minha mãe menos triste, tio Cosme esquecido do coração, prima Justina da língua. Passei uma hora em paz. Cheguei a abrir mão do projeto. (MACHADO DE ASSIS, 2008, p. 345).

O projeto de Bentinho se enfraquece frente à amenidade da conversação que encontra em casa de D. Glória. A ideia de matar-se perde força, dissolvida pela banalidade da situação, em que tudo parece contrariar e até mesmo anular seu conflito. É relevante citar as palavras de Staiger, para quem “o trágico surpreende o herói dramático inesperadamente. Este preocupa-se com o seu problema, seu deus ou sua ideia. Abandona o que não se relaciona com essa ideia (...)” (1997, p.149). Essa entrega do herói ao conflito que enfrenta e que leva à sua suspensão – o que geralmente se dá por força da morte – se desfaz na narrativa machadiana. Bentinho encontra-se em constante simbiose com o meio, que amortece e ameniza seus ímpetos. Dessa forma, o desfecho dramático e grandioso que Bentinho pretende para sua própria história, dilui-se, assim como a substância mortífera que dissolve na xícara de café, que pensa em tomar:

O copeiro trouxe o café. Ergui-me, guardei o livro, e fui para a mesa onde ficara a xícara. Já a casa estava em rumores; era tempo de acabar comigo. A mão tremeu-me ao abrir o papel em que trazia a droga embrulhada. Ainda assim tive ânimo de despejar a substância na xícara, e comecei a mexer o café, os olhos vagos, a memória em Desdêmona inocente; o espetáculo da véspera vinha intrometer-se na realidade da manhã. Mas, a fotografia de Escobar deu-me o ânimo que ia faltando; lá estava ele, com a mão nas costas da cadeira, o olhar ao longe...

– Acabemos com isto, pensei.

Quando ia a beber, cogitei se não seria melhor esperar que Capitu e o filho saíssem para a missa; beberia depois; era melhor. Assim disposto, entrei a passear pelo gabinete. (MACHADO DE ASSIS, 2008, p. 350-351).

O drama que Bentinho quer grandioso adquire um tom hilário. Diferente de Otelo, Bento não tem uma atitude que parte de seu âmago, matar a si ou ao outro não se liga a uma necessidade proveniente de seu desespero pessoal, mas algo preparado para produzir um efeito que ele quer trágico. Percebe-se, assim, que a situação de Bentinho não é apaixonada e espontânea, mas construída. Desse modo, não pode levar à catarse do herói e à purgação dos elementos alheios que o oprimiam. A cena que Bentinho faz, ou seja, o teatro que monta, nos remete a uma passagem anterior do romance, que merece ser mencionada. Trata-se de uma representação teatral que o narrador menciona ter assistido na juventude e que parece ilustrar a situação que vivencia. Leiamos a passagem:

Quando eu era moço, representou-se aí, em não sei que teatro, um drama que

acabava pelo juízo final. O principal personagem era Ashaverus, que no último quadro concluía um monólogo por esta exclamação: “Ouço a trombeta do arcanjo!”. Não se ouviu trombeta nenhuma. Ashaverus, envergonhado, repetiu a palavra, agora mais alto, para advertir o contra-regra, mas ainda nada. Então caminhou para o fundo, disfarçadamente trágico, mas efetivamente com o fim de falar ao bastidor, e dizer em voz surda: “O pistom! O pistom! O pistom!” O público ouviu esta palavra e desatou a rir, até que, quando a trombeta soou de veras, e Ashaverus bradou pela terceira vez que era a do arcanjo, um gaiato da plateia corrigiu cá debaixo: “Não senhor, é o pistom do arcanjo”. (MACHADO DE ASSIS, 2008, p. 242).

A quebra da ilusão dramática não apenas denuncia o caráter de construção do estético, como também coloca em cena o cômico que acaba por desmentir o efeito grandioso que o final do drama teria com o soar da trombeta. Fato semelhante parece se dar com Bentinho. Este parece querer para si um drama de teor trágico e repleto de grandeza, ao estilo da tragédia shakespeariana, mas sua atitude frente ao impasse impede que isso se realize e evidencia o abismo que separa a estrutura do drama trágico de Otelo do dramalhão que encena. A peça representada poderia remeter ao próprio romance que lemos. Ambos, a narrativa realizada por Bentinho e a peça teatral, são feitos com o intuito de serem trágicos, mas não conseguem o efeito desejado. O final grandioso que se quer para o que é encenado falha, pois as circunstâncias o denunciam como encenação. A nós, que lemos a narrativa de Dom Casmurro, como para o público que assiste à peça de teatro, fica o efeito cômico, contrário ao pretendido.

Para Staiger, “O homem é, (...), uma criatura tenaz e a mesma sina da limitação, que o ameaça de desespero trágico, abre-lhe uma saída inesperada para a comodidade do cômico” (1997, p.153). É justamente essa comodidade que parece contaminar a narrativa e enfraquecer não apenas a ideia de suicídio, mas o próprio conflito.

A morte, que marca a suspensão do conflito irreconciliável que Otelo enfrenta, é substituída em *Dom Casmurro* por uma solução paliativa. Bentinho busca uma saída para o seu problema mais conveniente para si naquele momento. É o que podemos constatar por meio da leitura do capítulo “A solução”:

Aqui está o que fizemos. Pegamos em nós e fomos para a Europa, não passear, nem ver nada, novo nem velho; paramos na Suíça. Uma professora do Rio Grande, que foi conosco, ficou de companhia a Capitu, ensinando a língua materna a Ezequiel, que aprenderia o resto nas escolas do país. Assim regulada a vida, tornei ao Brasil.

Ao cabo de alguns meses, Capitu começara a escrever-me cartas, a que respondi com brevidade e sequidão. As dela eram submissas, sem ódio, acaso afetuosas; pedia-me que a fosse ver. Embarquei um ano depois, mas não a procurei, e repeti a viagem com o mesmo resultado. Na volta, os que se lembravam dela, queriam notícias, e eu dava-lhas, como se acabasse de viver com ela; naturalmente as viagens eram feitas com o intuito de simular isto mesmo, e enganar a opinião. (MACHADO DE ASSIS, 2008, p. 357).

O capítulo permite algumas observações curiosas. Primeiramente, chama atenção a opção pela Suíça para o exílio de Capitu. Esta não é gratuita. Como bem observou Paulo Franchetti, trata-se de um país onde dificilmente a esposa de Bento encontraria conhecidos do casal. O destino da maioria dos brasileiros em viagem à Europa incluía a França, especialmente Paris, e muito mais raro a Suíça. Levando Capitu para esse país, Bento se resguardava de surpresas indesejadas e, em princípio, salvava as aparências, evitando que a suposta traição viesse a público.

No entanto, deve ser percebido, ainda na esteira de Franchetti, que parece incoerente que Bento prime tanto por salvar as aparências e ofereça tudo em forma de livro posteriormente, ainda mais quando se percebe que é nítida a intenção do narrador de publicar o texto imediatamente após a escrita. Afinal, ele considera a hipótese de Sancha ler a narração. O zelo pela reputação e a

exposição crua do suposto adultério após a morte de Capitu e Ezequiel parecem incoerentes quando contrapostos, o que nos leva a concluir, retomando a questão do trágico, que Bento evita um confronto verdadeiro, eliminando qualquer possibilidade de resposta ou argumentação contrária à sua opinião, inclusive por parte de sua própria família, cujos membros também já estavam mortos quando compôs o livro. A escrita do texto é fruto de um clamor unilateral, o pronunciamento da verdade de Bento e uma proteção contra qualquer movimentação externa a ele. O herói machadiano se recolhe e não consegue o confronto a não ser em sua intimidade e em um espaço de domínio essencialmente seu.

A solução que Bento encontra faz com que regule sua vida, para usar a expressão do próprio narrador. Este passa a conviver com o seu conflito que, após tomadas as medidas citadas, encontra uma acomodação. Desse modo, vemos que, ao invés da suspensão do conflito por vias de um confronto apaixonado, o narrador passa a conviver com ele de maneira calculada e com sangue frio a ponto de ignorar as cartas saudosas da esposa e desejar a morte por lepra para o filho. A dialética da dúvida permanece, ao contrário do que ocorre na tragédia shakespeariana, mas a verdade de Bentinho e o seu poder estão salvos.

Conclusão

Apesar de o conflito vivido por Bentinho ser irreconciliável – a situação harmoniosa com Capitu não pode mais ser recuperada – deve-se ressaltar que Otelo chega a um limite em que nada parece lhe importar e vai às últimas consequências. O desfecho é conhecido: tomado pelo ciúme e com a honra ferida o mouro mata a esposa e, descoberto o equívoco, apunhala-se. Bentinho, como foi exposto ao longo dessas páginas, não consegue chegar a um limite extremo como o de Otelo, apesar da tensão que envolve sua situação com Capitu.

Otelo explode o seu mundo em busca de sua verdade e, ao final, purgado do que o oprimia, não pode mais viver sozinho consigo mesmo. Mas, toda a névoa que obscurecia sua alma é varrida de si. Bentinho, por sua vez, não possui em si a paixão necessária para buscar a sua verdade, receia que Capitu procure sua mãe quando ela sai para a missa após lhe confessar o que pensa (com a xícara de café envenenada nas mãos), resolve contar os fatos em livro depois que todos estão mortos e, finalmente, aprende a conviver com tudo o que o oprime. Ao final da tragédia, Otelo está perdido, mas encontrou a si mesmo. Bentinho parece nunca ter encontrado a si.

Referências Bibliográficas

- ASSIS, M. *Dom Casmurro*/Machado de Assis; apresentação Paulo Franchetti; notas Leila Guenther. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- AUERBACH, E. *Mimesis*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BORNHEIN, Gerd. Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico. In: ____ *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- CALDWELL, H. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- GOMES, E. *Influências inglesas em Machado de Assis*. Salvador: Regina, 1939.
- _____. *O enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1967.
- HAUSER, A. *Maneirismo*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PASSOS, J. L. *Machado de Assis: o romance com pessoas*. São Paulo: Edusp/Nankin Editorial, 2007.
- ROSENFELD, K. A ironia de Machado em *Dom Casmurro*: reflexão sobre a cordialidade anti-trágica. *Letras*, Santa Maria, v.32: p. 71-90, 2007.
- SCHELLING, F.W.J. *Filosofia da arte*. Trad., introdução e notas Marcio Suzuki. São Paulo:

EdUSP, 2001.

SENNA, M. *O olhar oblíquo do bruxo: ensaios machadianos*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

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

SHAKESPEARE, W. *Teatro Completo*. Tragédias. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

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

iAutor

Adriana da Costa TELES, Profa. Dra.

Universidade de São Paulo (USP/FAPESP)

e-mail: driteles@ig.com.br