

DIÁLOGO ENTRE DOM CASMURRO E OTELO¹

Juracy Assmann Saraiva (Feevale)²
Márcia Rohr Welter (Feevale)³

***Resumo:** Machado de Assis participou ativamente da vida teatral do Rio de Janeiro do Segundo Império e, a partir dessas vivências, inscreveu peças musicais e teatrais em sua produção. Constata-se esse procedimento em Dom Casmurro, em que a menção à ópera e ao drama Otelo, o mouro de Veneza, de William Shakespeare, permitem abstrair significações e estabelecer relações entre as personagens da narrativa e do drama shakespeariano. O diálogo intertextual traz significações implícitas, que devem ser apreendidas pelo leitor, e confere complexidade às personagens, ao mesmo tempo em que correlaciona o romance com práticas culturais do século XIX.*

***Palavras-chave:** Machado de Assis; teatro; Dom Casmurro; Otelo.*

Contexto teatral e a inserção de Machado de Assis na dramaturgia

O teatro no Brasil assumiu a forma de um sistema articulado com a vida social a partir do Romantismo, quando se constituiu a “existência do triângulo autor-obra-público, em interação dinâmica, e de uma certa continuidade da tradição” (CANDIDO, 1993, p. 16). O Rio de Janeiro era o centro teatral do Brasil, salientando-se, entre os autores nacionais, Gonçalves de Magalhães na produção de tragédias e Martins Pena na criação de comédias e, entre os empresários, o ator e empresário teatral João Caetano que fundou a primeira companhia dramática nacional.

¹ Artigo produzido com apoio do CNPq e da FAPERGS.

² Doutora em Teoria Literária pela PUC/RS e PósDoutora em Teoria Literária pela UNICAMP. Professora e pesquisadora da Universidade Feevale e bolsista em produtividade do CNPq. Integra o grupo de pesquisa “Linguagens e Manifestações Culturais” (Feevale) e coordenadora do grupo de pesquisa “A Ficção de Machado de Assis: Poética e Contexto”. E-mail: juracy@feevale.br.

³ Graduanda em Letras (UNISINOS) e bolsista de iniciação científica na PROBIC (FAPERGS) na Universidade Feevale. E-mail: marcia_r_welter@hotmail.com.

João Caetano notabilizou-se como intérprete das tragédias *Otelo* e *Hamlet*, de Shakespeare, e suas personagens “vivem paixões violentas, emoções fortes, situações desesperadas, delírios, agitações, cóleras, tudo o que caracteriza, enfim, o furor [...]” (FARIA, 1993, p. 74). Com o intuito de dar-lhes vida, o ator excedia-se na entonação vocal, na expressão facial e nos gestos, exagero que denunciava a artificialidade própria do estilo romântico (FARIA, 1993). Apesar disso, devido ao seu prestígio, em 1851, João Caetano tornou-se ator do principal teatro fluminense, o São Pedro de Alcântara, e assumiu sua coordenação como empresário.

Entretanto, surge nova tendência, proveniente da França em que os dramaturgos se interessam pela vida em sociedade, posicionando-se como homens perante homens e não mais como entidades superiores (PRADO, 2003). Inspirado nesse movimento, é inaugurado, em 12 de abril de 1855, o Teatro Ginásio Dramático, sob a direção do empresário Joaquim Heleodoro Gomes dos Santos. As comédias e os dramas, apresentados nesse novo espaço e classificadas como realistas, eram concebidos como “vanguarda teatral, em oposição ao repertório desgastado de João Caetano” (PRADO, 2003, p. 79).

As peças deveriam “[...] não apenas retratar a realidade cotidiana, mas julgá-la, aprovar ou desaprovar o que estaria acontecendo na camada culta e consciente da sociedade” (PRADO, 2003, p. 80). Atendendo a essa tendência, as peças possuíam poucas trocas de cenário e o núcleo da história era, geralmente, a família (PRADO, 2003). Assim, havia notáveis diferenças entre o teatro São Pedro de Alcântara e o Teatro Ginásio Dramático, relativas ao repertório, ao cenário e a modos de interpretação, o que motivou jovens intelectuais, ávidos por novidades, a deixar as plateias do São Pedro para prestigiar o Ginásio Dramático (PRADO, 2003).

Entre esses jovens estava Machado de Assis que, a partir do segundo semestre de 1856, era, segundo Décio de Almeida Prado (2003), o ponto de referência quando se tratava de crítica teatral. Ele acompanhava de perto a vida teatral no Rio de Janeiro, e isso foi decisivo em sua formação (FARIA, 2004), para a qual a disputa entre o estilo romântico e o realista contribuiu. Ao referir-se ao teatro no ensaio “O Presente, o Passado e o Futuro da Literatura”⁴ (ASSIS, 2008) em abril de 1858, ele refere as divergências que se passavam entre o teatro S. Pedro de Alcântara e o Ginásio Dramático e lamenta que os empresários não dessem espaço a autores nacionais. Todavia, Machado de Assis posiciona-se a favor do teatro realista francês, sem deixar de reconhecer os méritos e os defeitos de ambas as tendências.

Nesse período, em uma de suas críticas teatrais, ele afirma que suas ideias sobre o teatro não se guiavam por um paradigma único, como transparece no seguinte trecho:

As minhas opiniões sobre o teatro são ecléticas em absoluto. Não subscrevo, em sua totalidade, as máximas da escola realista, nem aceito, em toda a sua plenitude, a escola das abstrações românticas; admito e aplaudo o drama como forma absoluta do teatro, mas nem por isso

⁴ Texto publicado originalmente n’A Marmota em 23 de abril de 1858.

condeno as cenas admiráveis de Corneille e de Racine (ASSIS, 2008, p. 222- 223).⁵

O escritor também questionava o teor literário das peças que avaliava ou a que assistia e lamentava a ausência de refinamento de muitas delas que apenas buscavam entreter o público. Para Machado, o teatro era uma escola de costumes e, por isso, não poderiam ser representadas peças esteticamente pobres, mesmo que elas não transgredissem as normas impostas pelo Conservatório Dramático⁶.

O teatro é para o povo o que o Coro era para o antigo teatro grego; uma iniciativa de moral e civilização. Ora não se pode moralizar fatos de pura abstração em proveito das sociedades; a arte não deve desvairar-se no doido infinito das concepções ideais, mas identificar-se com o fundo das massas; copiar, acompanhar o povo em seus diferentes movimentos, nos vários modos e transformações da sua atividade (ASSIS, 2008, p. 132).⁷

Ao expressar tais ideias, Machado defendia um teatro que representasse a vida, que trouxesse ao palco o cotidiano, os costumes da população e explicitasse propósitos morais, compreensão que ele amplia, em 1865, quando afirma que "uma obra é moral se a impressão que se recebe é favorável ao aperfeiçoamento da alma humana [...] A moralidade de uma obra consiste nos sentimentos que ela inspira" (ASSIS, 1951, p. 476).

Sendo um termômetro do grau cultural de um povo, o teatro deveria receber maior atenção das autoridades. E, para evitar o aniquilamento dessa arte, Machado defendia a criação de uma entidade que legislasse sobre o teatro e impedisse o futuro sombrio que avultava no horizonte dos palcos nacionais (ASSIS, 2008)⁸.

Nos textos críticos enviados aos jornais e revistas, Machado de Assis expressava seu descontentamento pela performance de alguns atores, particularmente pelas do teatro de João Caetano. Contudo, o escritor também manifestava sua admiração por atores e atrizes, entre as quais Adelaide Ristori, a atriz italiana que esteve em turnê pelo Brasil em 1869, e Ernesto Rossi, que aportou no Rio de Janeiro em 1871.

Após assistir às encenações da atriz, o escritor contesta posicionamento anterior em que afirmara que a arte dramática, bela, casta, severa e de imortal inspiração, estava morta. Enfatiza as qualidades de Ristori pelo apuro na construção e representação de suas personagens, cuja imagem vívida e real justificaria o deleite do público:

⁵ Texto publicado originalmente na "Revista Dramática", seção do *Diário do Rio de Janeiro* em 29 de março de 1860.

⁶ Entre os órgãos que avaliavam o padrão das peças em circulação estava o Conservatório Dramático, do qual Machado de Assis fez parte como censor. O convite para desempenhar tal função surgiu em decorrência de seus textos críticos sobre o teatro, publicados em diversas revistas e jornais como *A Marmota Fluminense*, *O Espelho*, *O Futuro* e *Diário do Rio de Janeiro*.

⁷ Texto publicado originalmente n' *O Espelho*, parte I em 25 de setembro e parte II em dois de dezembro de 1859 e na *Marmota Fluminense* em 16 de março de 1860.

⁸ Texto publicado originalmente no *Diário do Rio de Janeiro* em 13 de fevereiro de 1866.

A musa não morreu, nem podia morrer. Quando a davam por morta, atravessava a terra com as feições da imortal Ristori. Quem contemplava aquela figura severamente modelada, reconhecia logo a filha de Ésquilo, que vinha protestar diante dos homens em favor da sua existência. Quem ousaria contestar-lha? Via-se que ela não surgia de um túmulo, senão que descia de um pedestal (ASSIS, 2008, p. 491).⁹

Em sua turnê pelo Brasil, Ernesto Rossi interpretou *Hamlet*, *Otelo*, *MacBeth* e *Romeu e Julieta*. As peças de Shakespeare, que até então tinham sido apresentadas na forma de adaptações, ao serem encenadas pelo ator italiano, deixaram em Machado forte impressão, merecendo, em crônica endereçada a Salvador de Mendonça, o seguinte comentário:

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 Garrett, 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 Luis XI (ASSIS, 2008, p. 523).¹⁰

A profunda admiração por Rossi soma-se, assim, a que Machado nutria por Shakespeare, e, após assistir à encenação de *Otelo* – que parece ter sido uma experiência estética inesquecível –, ele registra a afinidade que constata entre o ator e o dramaturgo, para concluir: “Sem Shakespeare não tínhamos Rossi” (ASSIS, 2008, p. 523).¹¹

Ao longo de seu percurso criativo, Machado menciona inúmeras peças teatrais e, entre os dramaturgos, Shakespeare é o mais citado, talvez porque, segundo o próprio escritor, “Nenhum poeta imprimiu mais vitalidade própria nas páginas dos seus dramas; nenhum parece dispensar tanto o prestígio do tablado” (ASSIS, 2008, p. 525).¹² As menções a personagens, obras e atores decorrem de suas experiências como espectador e como leitor, e os textos de onde as retira constituem o embasamento sobre o qual assenta suas reflexões para produzir o ato de escrita. Dessa forma, as narrativas machadianas estabelecem um constante diálogo com outros textos, seja por ilustrarem o modo de representar dilemas humanos, seja por explorarem técnicas aptas a dar forma ao pensado.

Ao fazer menções ao universo dramático, Machado de Assis emprega o recurso da intertextualidade que, para alguns teóricos é considerada um instrumento estilístico e linguístico e par outros, uma noção poética destinada a retomada de enunciados literários (SAMOYAULT, 2008). Conforme Tiphaine Samoyault (2008, p. 68):

⁹ Texto publicado originalmente no *Diário do Rio de Janeiro* em dois de julho de 1869.

¹⁰ Texto originalmente publicado em *A Reforma* em vinte de julho de 1871.

¹¹ Idem referência anterior.

¹² Idem referência de número 7.

A intertextualidade é o resultado técnico, objetivo, do trabalho constante, sutil e, às vezes, aleatório, da memória da escritura. [...] As práticas intertextuais informam sobre o funcionamento da memória que uma época, um grupo, um indivíduo têm das obras que os precederam ou que lhe são contemporâneas.

Já para Gerard Genette (2006), a intertextualidade é definida, de uma maneira bastante restritiva, como a co-presença de um texto em outro texto. Mesmo que seja classificada de modos distintos pelos teóricos, a intertextualidade “[...] não é [...] um simples adorno: muitas vezes ela pode ser um fator crucial na concepção e na escritura de um texto” (LODGE, 2001, p. 110) e pode, conforme Samoyault (2008, p. 98-100) auxiliar na constituição de um espaço e tempo específicos da narrativa, na construção das personagens (sua espessura), na estruturação da linguagem empregada tanto pelas personagens como pelo narrador e na ampliação do universo ficcional.

No romance *Dom Casmurro*, as relações intertextuais ocorrem, de modo explícito, com a peça *Otelo, o Mouro de Veneza*, uma vez que as personagens e a estrutura do drama de Shakespeare sugerem que esse serviu de inspiração e de fio condutor à narrativa de Machado de Assis, em que a representação dramática ganha especial relevo.

A ópera de Bento Santiago

Nos capítulos IX e X, Dom Casmurro manifesta sua concepção quanto à vida e aos homens, adotando a teoria do tenor aposentado, Marcolini: "A vida é uma ópera e uma grande ópera" (ASSIS, 1984, p. 22).

A ópera, conforme José Maurício Brandão (2012), é um gênero artístico, composta por elementos musicais, cênicos e visuais e, embora tenha sido frequentemente denominada apenas como gênero musical, necessita de libreto e partitura para a regência. Segundo Carlos José-Costas (s/d, p. 153)

uma ópera é uma peça de teatro cantada com acompanhamento de orquestra, e que reúne canto, música instrumental, ação cênica (sic), artes plásticas através dos decorados e o vestuário, e dança. Para designar este gênero, combinação de elementos tão díspares, impõe-se o emprego da palavra italiana ‘ópera’, entendida como ‘obra por excelência’.

Ao aderir à definição de Marcolini, Dom Casmurro concebe a vida como uma grande peça de teatro, na qual a teatralidade das ações humanas disfarça a intenção das ações e os sentimentos intrínsecos a alma de cada indivíduo. Ele também admite outra explicação do artista que dizia:

O tenor e o barítono lutam pelo soprano, em presença do baixo e dos comprimários, quando não são o soprano e contralto que lutam pelo

tenor, em presença do mesmo baixo e dos mesmos comprimários. Há coros numerosos, muitos bailados, e a orquestração é excelente... (ASSIS, 2014, p. 19).

Esses termos da arte musical, transpostos para a narrativa de Dom Casmurro, contribuem para sua compreensão, pois explicitam o papel desempenhado pelas personagens: o tenor é a voz masculina mais aguda e, “primitivamente o nome tenor (do latim tenere, sustentar) foi dado a voz masculina que no contraponto sustentava a melodia principal: Tenor est vocum rector, et guida tonorum” (VIEIRA, 1899, p. 494);¹³ o barítono é considerado a voz média masculina, situada entre a do tenor e a do baixo (VIEIRA, 1899), sendo, pois, a voz intermédia, mais grave do que a de tenor e mais aveludada; a soprano é a voz feminina mais aguda e a contralto é a voz feminina mais grave, oposta à do soprano (VIEIRA, 1899 e COSTA, s/d). Já os comprimários são personagens secundários da ópera.

Na narrativa, Bentinho desempenha o papel de tenor, isto é, de protagonista das ações; na figura do barítono encontra-se Escobar, amigo de Bentinho; a soprano dessa ópera é Capitu, e o lugar de contralto cabe a D. Glória, devido à sua promessa de consagrar o único filho ao sacerdócio.

Bentinho descobre que “cantava”, metáfora utilizada para dizer que amava, na tarde em que José Dias, comprimário da orquestração de Mata-cavalos, diz a D. Glória que já está na hora de colocar o rapaz no seminário, antes que ele se apaixone pela vizinha Capitu. Ao ouvir esse comentário, por detrás da porta, Bentinho toma conhecimento de seus sentimentos, e inicia-se a luta pela soprano, Capitu, na qual ele se opõe à contralto, D. Glória, e à sua promessa.

O casal de enamorados, a partir desse momento, busca uma maneira de evitar o destino traçado pela promessa de D. Glória, mas eles não conseguem impedir a entrada de Bentinho no seminário. No período em que permanece estudando para dedicar-se ao sacerdócio, Bentinho conhece Escobar, com quem trava amizade, e que, mais tarde, irá assumir o papel de barítono. Enquanto isso, Capitu aproxima-se de D. Glória, com o intuito de elevar-se na estima da senhora para que, no futuro, essa não se oponha ao enlace matrimonial com o filho.

José Dias, aliado do jovem patrão na tentativa de tirá-lo do seminário, pretende tirar proveito dessa circunstância para realizar seu desejo de viajar à Europa, e encena o papel de amigo e protetor, ainda que, por meio de suas ações, vise atender a seus próprios interesses:

- Mas, Sr. José Dias, e a minha saída daqui?
- Isso é negócio meu. A viagem à Europa é o que é preciso, mas pode fazer-se daqui a um ou dois anos, em 1859 ou 1860...
- Tão tarde! (ASSIS, 2014, p. 92).

¹³ Optou-se por utilizar este dicionário de edição de 1899 por ser contemporâneo a primeira edição de *Dom Casmurro* de Machado de Assis e, portanto, apresentar definições mais próximas às utilizadas pelo escritor.

Entretanto, é Escobar, o novo amigo de Bentinho, que se mostra mais eficiente e apresenta a solução para o drama vivido pelo jovem apaixonado, sugerindo uma negociação financeira:

- Sua mãe fez promessa a Deus de lhe dar um sacerdote, não é? Pois bem, dê-lhe um sacerdote, que não seja você. Ela pode muito bem tomar a si algum mocinho órfão, fazê-lo ordenar à sua custa, está dado um padre ao altar, sem que você...
- Entendo, entendo, é isso mesmo (ASSIS, 2014, p. 136).

D. Glória aceita, com certa relutância, a possibilidade de pagar os estudos de outro seminarista e liberar o filho de seu compromisso, mas, somente após o padre Cabral consultar o bispo, que concorda com a ideia do substituto, Bentinho sai do seminário.

O tenor, Bentinho, desloca-se para São Paulo e forma-se bacharel em Direito, aos 22 anos, e um ano após seu retorno, em março de 1865, casa-se com Capitu, e encerra-se, assim, a luta da soprano. Os recém-casados instalam-se no bairro da Glória e travam intensa amizade com o casal Escobar e Sancha, amiga de infância de Capitu. As visitas entre os casais são frequentes, e a vida vai bem, como afirma o narrador, exceto pelos episódios de ciúme de Bentinho, geralmente, associados aos bailes, aos quais Capitu ia com os braços descobertos. Bentinho incomodava-se com a admiração que Capitu suscitava entre os convivas presentes no salão.

Contudo, é a ausência de um filho que mais atrapalha a felicidade do casal. Enquanto Escobar e Sancha haviam tido uma menina, que batizam com o nome de Capitolina, faltava um herdeiro para o casal do bairro da Glória. Quando nasce a desejada criança, Bentinho mal sabe conter sua alegria, “A minha alegria quando ele nasceu, não sei dizê-la; nunca a tive igual, nem creio que a possa haver idêntica, ou que de longe ou de perto se pareça com ela. Foi uma vertigem e uma loucura” (ASSIS, 2014: 149).

O menino cresce, e Bentinho imagina o futuro para a criança. Entretanto, o costume de Ezequiel de imitar o jeito e as manias das pessoas de sua convivência atrapalha a serenidade do pai.

- Sim, não sairá maricas, repliquei; eu só lhe descubro um defeitozinho, gosta de imitar os outros.
- Imitar como?
- Imitar os gestos, os modos, as atitudes; imita prima Justina, imita José Dias; já lhe achei até o jeito dos pés de Escobar e dos olhos... (ASSIS, 2014, p. 155).

Quando compara os modos e os olhos do filho aos do amigo, o tenor, Bentinho, manifesta seu ressentimento por não ser ele o objeto da imitação, “pois a imitação é uma forma sincera de bajulação e pode significar que Ezequiel desejasse ser como Escobar” (CALDWELL, 2008, p. 115).

Em março de 1871, o convívio entre o casal Santiago já não é afetuoso, e Bentinho comenta com José Dias o modo frio como a mãe vinha tratando Capitu e o

filho Ezequiel. Em seu papel de comprimário, que agora é compartilhado por D. Glória, o agregado responde que não percebera a indiferença da senhora que continuava a elogiar Capitu. Mas o acontecimento que perturba completamente a paz daquele ano é a morte de Escobar, em um mar bravio. No enterro, Bentinho percebe os olhares de Capitu e julga-os como sendo de uma viúva enlutada. Nesse momento, o coração do tenor da ópera abandona a tristeza e abre espaço para o ciúme, que é alimentado pelo descuido emocional da esposa que ampara a amiga. Nessa circunstância, era natural que Capitu tentasse mostrar-se forte para consolar Sancha, ainda que também sofresse com a perda. O olhar fixo e as poucas lágrimas revelam um minuto em que Capitu não pode conter a tristeza pela morte de Escobar e representam uma confissão de culpa para Bentinho.

No começo do ano de 1872, Bentinho afirma que havia voltado à tranquilidade. Contudo, a observação de Capitu em relação aos olhos do filho planta novamente a desconfiança e os ciúmes na mente do protagonista.

- Você já reparou que Ezequiel tem nos olhos uma expressão esquisita? Perguntou-me Capitu. Só vi duas pessoas assim, um amigo de papai e o defunto Escobar. Olha, Ezequiel; olha firme, assim, vira para o lado de papai, não precisa revirar os olhos, assim, assim... (ASSIS, 2014, p. 173).

A observação de Capitu “[...] não se resguarda de interpretações ambivalentes: tanto pode indicar a inocência de quem não teme a revelação da semelhança, quanto um ato de astúcia para encobrir uma provável culpa” (AUTOR, 1993, p. 138). Assim, Capitu poderia manifestar o comentário sem perceber as dimensões que viria a assumir na mente ciumenta do marido, ou poderia valer-se dele, no futuro, como um argumento para afirmar a inocência.

Bentinho, que já havia percebido a semelhança em outro momento, salienta que não eram apenas os olhos que se pareciam com os de Escobar, mas toda a fisionomia, o rosto, o corpo. A constatação leva Bentinho a pensar que a mulher o traía com o melhor amigo e, para dar fim a seu sofrimento, decide suicidar-se. Antes, porém, assiste à tragédia *Otelo*, de Shakespeare, cujos personagens lhe sugerem a morte de Capitu, que se efetiva, simbolicamente, na forma do exílio para a Europa. Assim, a ópera de Bentinho encontra, sob o ângulo de Dom Casmurro, uma correlação com a tragédia do dramaturgo inglês e com a perspectiva ideológica que ele assume ao defender a ideia de que a vida é uma encenação, em que as pessoas são atores a desempenhar diferentes papéis.

Bento Santiago: desdobramento de Otelo

A peça de Shakespeare faz parte da ação da diegese de *Dom Casmurro*, explicita características de personagens – integrando *Otelo* e Bento Santiago por meio da temática do ciúme e da teatralidade das ações humanas –, e correlaciona o processo de criação do romance a aspectos da biografia de Machado, cuja atuação como espectador e crítico teatral se revela nas inúmeras menções à obra do dramaturgo inglês. Portanto, o desvelamento das significações inerentes a essas

menções contribui para a interpretação da narrativa e para o estabelecimento de relações entre a produção de Machado e sua participação na vida cultural da segunda metade do século XIX.

O título do capítulo LXII, “Uma ponta de Iago”, faz uma referência explícita ao personagem shakespeariano, vinculando-o a uma situação vivenciada por Bentinho e José Dias. No capítulo, aquele recebe a visita do agregado no seminário e pergunta como está Capitu. José Dias responde: “Tem estado alegre, como sempre; é uma tontinha. Aquilo enquanto não pegar algum peralta da vizinhança que case com ela...” (ASSIS, 2014, p. 95). A resposta, como o narrador mesmo explica, leva Bentinho a vivenciar “[...] um sentimento cruel e desconhecido, o puro ciúme, leitor das minhas entranhas” (ASSIS, 2014, p. 95), e a julgar-se traído por Capitu que parecia sentir-se feliz enquanto ele sofria enclausurado.

Como declara Helen Caldwell (2008), é com o agregado que se estabelece a primeira relação com a personagem Iago, pois José Dias trabalha, ainda que inconscientemente, para atizar os ciúmes de Bentinho. Contudo, a partir desse momento, Bento “toma para si também o papel de Iago, manipulando seus próprios lenços para atizar o furor de seu próprio ciúme” (CALDWELL, 2008, p. 25). Os ciúmes do protagonista em relação à amada equivalem aos sentidos pela personagem Iago em relação à Desdêmona:

O Mouro (mesmo que eu não o suporte)
 É de si nobre e constante no amor,
 E posto que será, para Desdêmona,
 Um marido querido. A ela eu amo,
 E não só por luxúria (embora incorra
 Em pecado de monta equivalente),
 Mas sou movido, em parte, por vingança,
 Já que suspeito que o lascivo Mouro
 Ocupou meu lugar; e pensar nisso
 Me tritura as entranhas qual veneno;
 Minh'alma não irá se contentar
 Antes do acerto [...] (SAKESPEARE, 2011, p. 51).

No entanto, a afirmação de Bentinho de que ele pensava somente na amada e sofria por ela, enquanto Capitu se divertia, faz parte de uma encenação. No capítulo LVIII, intitulado “O tratado”, enquanto voltava para o seminário, Bentinho vê uma mulher cair e não tem qualquer gesto para ajudar a senhora, mas fica obcecado com as meias e a liga que haviam ficado à mostra:

As meias e as ligas da senhora branqueavam e enroscavam-se diante de mim, e andavam, caíam, erguiam-se e iam-se embora. Quando chegamos à esquina, olhei para a outra rua, e vi, a distância, a nossa desastrada, que ia no mesmo passo, tique-tique, tique-tique... (ASSIS, 2014, p. 89).

Bentinho emite um julgamento baseado na observação superficial de José Dias e em seus ciúmes, ainda que cometa atos semelhantes àqueles pelos quais incrimina Capitu. Ele repara em mulheres, sente atrações por elas e não consegue tirá-las de sua cabeça. Assim, o julgamento de Capitu é uma forma de inocentar-se diante de si mesmo, visto que se sente culpado pelos pensamentos que tem.

Na sequência da narrativa, no capítulo LXXIII, intitulado “Uma reforma dramática”, são utilizados dois intertextos da obra *Otelo*, de Shakespeare. O primeiro é a transcrição do conselho dado por Iago ao personagem Rodrigo no início da peça: “Mete dinheiro na bolsa” (ASSIS, 2014, p. 108). Ao propor que a peça de *Otelo* termine com o conselho de Iago, para que o público encontre “a charada habitual que os periódicos lhe dão” (ASSIS, 2014, p. 108) e fique com uma impressão de ternura, o narrador pretende enfatizar a importância de uma reforma na estrutura dos dramas. Ao propor a inversão da peça, Dom Casmurro transfere a ideia para a sua própria narrativa, pois, no início desse capítulo, Dom Casmurro insinua ao leitor o fim trágico de sua narrativa:

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 (ASSIS, 2014, p. 108).

Ao fazer essa reflexão, o narrador oferece indícios ao leitor da traição que sofreria, insinuando o acontecimento que até aquele momento da diegese não poderia ser pressuposto. Dom Casmurro, estruturalmente, não segue o conselho que oferece aos dramaturgos, pois, ao contar os fatos que lhe ocorreram, ele segue a ordem cronológica – narra a descoberta do amor, evolui para a vida de casados, o desvelamento da traição e o final solitário-. Entretanto, se, ao final da leitura o leitor aceitar a proposição do narrador de que a fruta estava dentro da casca, ou seja, que a Capitu da Glória estava dentro da Capitu de Mata-cavalos, ficará com a impressão de ternura que os críticos e o narrador julgam importante.

O segundo intertexto, proveniente de *Otelo*, é o enunciado “Ela amou o que me afligira,/ Eu amei a piedade dela” (ASSIS, 2014, p. 108). Na peça de Shakespeare os versos referem-se à relação entre Otelo e Desdêmona. Transcritos em *Dom Casmurro*, eles sugerem os sentimentos de Capitu, que se compadece de Bentinho devido à sua aflição pela iminência da entrada para o seminário, e os sentimentos do próprio Bentinho, que retribui a piedade de Capitu com seu amor adolescente. Entretanto, a jovem compreendia a índole condescendente do rapaz e intuía que ele acabaria realizando o desejo da mãe.

No capítulo CXXXV, intitulado “Otelo”, ocorre mais uma relação intertextual explícita devido à referência à personagem homônima da peça teatral. Esse recurso possui uma função mais ampla do que apenas a de estabelecer contrastes entre personagens, pois constitui o fio condutor do desenvolvimento de ações.

A afirmação se justifica quando o leitor retoma a sequência da diegese. Bentinho, motivado pelo sentimento torpe que preenche a sua alma e a sua razão, vê no filho surgir Escobar da sepultura, “[...] do seminário e do Flamengo para se sentar

comigo à mesa, receber-me na escada, beijar-me no gabinete de manhã, ou pedir-me à noite a bênção do costume” (ASSIS, 2014, p. 175).

Nem só os olhos, mas as restantes feições, a cara, o corpo, a pessoa inteira, iam-se apurando com o tempo. Eram como o debuxo primitivo que o artista vai enchendo e colorindo aos poucos, e a figura entra a ver, sorrir, palpitar, falar quase, até que a família pendura o quadro na parede, em memória do que foi e já não pode ser. Aqui podia ser e era (ASSIS, 2014, p. 174).

As brigas entre o casal tornam-se mais frequentes, e o narrador afirma que só faltava “dizer a palavra última” (ASSIS, 2014, p. 175). Diante disso, a ideia do suicídio surge na mente da personagem e, em um sábado, Bentinho compra uma substância venenosa, visita os parentes na casa de Mata-cavalos, janta fora e, por fim, vai ao teatro que apresentava *Otelo*.¹⁴

O narrador descreve aspectos da peça e das personagens e surpreende-se com o fato de um lenço ter despertado os ciúmes de Otelo e “compor a mais sublime tragédia deste mundo” (ASSIS, 2014, p. 177). Entretanto, a causa da tragédia de Bentinho também é irrisória: os olhos de Capitu o haviam envolvido e era a partir dos olhos de Ezequiel que ele via o amigo e a traição surgirem a sua frente. Consequentemente, a morte de Desdêmona, no último ato, revela a Bentinho que não é ele quem deve morrer, mas Capitu. Afinal, ele era inocente e vítima da situação em que fora enredado.

Entretanto, a resolução do suicídio ganha forma no capítulo CXXXVI - “A xícara de café”:

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 (ASSIS, 2014, p. 179).

Bentinho reproduz mentalmente a peça, recordando-se dos aplausos que destinara à resolução do mouro e ao assassinato de Desdêmona, enquanto o público geral aplaudia a qualidade das encenações dos personagens. Consoante Autor (1993), porque anula a distância entre vida e arte, Bento Santiago entende que Capitu deve receber a morte pelas mãos do marido, tal qual Desdêmona, e não duvida da culpabilidade da esposa. Todavia, o desejo de liquidar a mulher causadora de sua

¹⁴ João Roberto Faria (2008) levanta a possibilidade de que a peça assistida por Bentinho seria a mesma vista por Machado, que tinha Ernesto Rossi no papel do Mouro e cuja interpretação encantara o escritor carioca. No entanto, a informação da narrativa diz que a personagem assiste ao drama em 1872 e “[...] nesse ano não houve nenhuma representação de *Otelo* no Rio de Janeiro” (FARIA, 2008, p. 89). Assim, conforme o estudioso, Machado teria sido traído pela memória.

desgraça não surge pela primeira vez ao assistir ao drama, pois já vinha sendo alimentado no âmago de Bento Santiago há algum tempo.

Quando nem mãe nem filho estavam comigo o meu desespero era grande, e eu jurava matá-los a ambos, ora de golpe, ora devagar, para dividir pelo tempo da morte todos os minutos da vida embaçada e agoniada (ASSIS, 2014, p. 175).

Bentinho concretiza o desejo de eliminar a mulher e o filho ao enviá-los para a Suíça. Não possuindo coragem de perpetrar o ato tantas vezes imaginado, ele julga matar, metaforicamente, Capitu e Ezequiel ao se ver livre de suas presenças. Contudo, ao afastar a família formada com a vizinha e amiga, Bentinho acaba por matar a si mesmo. Assim, enquanto Otelo crava uma adaga no peito, Bentinho faz de si um defunto, passando a viver de modo solitário, razão por que lhe atribuem o apelido de “casmurro”.

Percebe-se, portanto, que o drama de Shakespeare serve de inspiração a Machado de Assis para compor a personagem Bentinho, cuja ópera é narrada por Dom Casmurro. O escritor carioca, inspirado em Otelo, elabora uma personagem com índole semelhante a de Shakespeare que, movido pelo ciúme, é capaz de destruir a própria vida.

Considerações finais

A relação de *Dom Casmurro* com o teatro pode ser estabelecida por meio da metáfora entre a vida e a ópera e por meio da explícita relação intertextual com a peça *Otelo*, de Shakespeare.

Dom Casmurro, ao narrar a sua história, vale-se da teoria do tenor Marcolini: “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*...” (ASSIS, 2014: 21). O *duo* que cantou refere-se ao período de enamoramento, em que ele e Capitu eram o tenor e a soprano da ópera; o *trio* está relacionado à vida de casados e à entrada de Escobar na relação do casal. E, por fim, o *quatuor* presentifica o nascimento do filho, que constitui o quarto cantor da ópera. A felicidade da vida de Bentinho termina quando o arranjo musical dos quatro componentes sai do ‘compasso terníssimo’, para viver o ritmo desordenado de sua mente, que se convence da traição de Capitu. Movido por essa obsessão, Bento afasta a mulher e o filho, encerrando a ópera para continuar cantando um solo interrompido, em alguns momentos, pela presença de algum comprimário, que, todavia, não consegue preencher as lacunas na orquestração.

Paralelamente, as relações de Machado de Assis com a arte dramática estão claras nos capítulos, CXXXV “Otelo” e LXII “Uma ponta de Iago” que, remetendo ao drama de Shakespeare, conferem uma maior “espessura” às personagens machadianas, pois permitem o estabelecimento de conexões entre elas e as do drama do dramaturgo inglês. Se as ligações entre Bentinho com Iago e Bentinho com Otelo

não forem estabelecidas, a interpretação da índole e do estado emocional do protagonista de *Dom Casmurro*, será parcial, uma vez que ambas as personagens de *Otelo* emprestam traços marcantes a Bentinho em momentos cruciais da diegese.

O emprego desses recursos revela a importância do teatro para Machado de Assis, que afirma ser o teatro “uma escola de costumes” (ASSIS, 2014, p. 36). Essa opinião se coaduna com a atitude de Bentinho que confirma suas suspeitas ao assistir a *Otelo*. São as lições, assimiladas na encenação da peça dramática, que apresentam o veredicto ao protagonista. Assim, Bento Santiago, munido e fortificado pelos arroubos do Mouro e pela inocência de Desdêmona – que não consegue vislumbrar em Capitu –, encerra a ópera compartilhada de forma abrupta, decretando a solidão como companheira final de seu drama.

DIALOGUE BETWEEN DOM CASMURRO AND OTHELLO

Abstract: Machado de Assis has participated actively in the theater life of Rio de Janeiro of Second Empire and then write up musical and theatrical pieces in his works. This procedure is seen in *Dom Casmurro* which the mention of the opera and the William Shakespeare’s drama *Othello, The Moor of Venice* allows to abstract meanings and to establish relations between the narrative’s characters and Shakespearean drama. The intertextual dialogue gives implicit significations which must be perceived by the reader, and confers complexity on the characters at the same time that correlates the novel with cultural practices from the XIX century.

Keywords: Machado de Assis; theater; *Dom Casmurro*; *Otelo*.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.
- ASSIS, Machado de. A crítica teatral – José de Alencar: Mãe. In: FARIA, João Roberto (Org). *Machado de Assis do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 221- 228.
- ASSIS, Machado de. Ideias sobre o Teatro. In: FARIA, João Roberto (Org). *Machado de Assis do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 130- 138.
- ASSIS, Machado de. O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura. In: FARIA, João Roberto (Org). *Machado de Assis do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 111- 113.
- ASSIS, Machado de. O teatro Nacional. In: FARIA, João Roberto (Org). *Machado de Assis do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 395- 403.
- ASSIS, Machado de. Medeia. In: FARIA, João Roberto (Org). *Machado de Assis do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 489-494.
- ASSIS, Machado de. Carta a Salvador de Mendonça. In: FARIA, João Roberto (Org). *Machado de Assis do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 521-526.

ASSIS, Machado de. Crítica teatral. In: *Teatro*. Rio de Janeiro: Jackson, vol. 21, 1951, p. 476.

BRANDÃO, José Maurício. Ópera no Brasil: um panorama histórico. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 12, n.2, p. 31-47, 2012. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/22543/13404>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

CALDWELL, Helen. *O Otelô Brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. 7. ed. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1993.

COSTAS, Carlos-José. *História da Música Clássica* v. IV- Guia de Apreciação Musical. Madrid: Ediciones del Prado, s/d.

FARIA, João Roberto (Org). *Machado de Assis do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FARIA, João Roberto. Machado de Assis, leitor e crítico de teatro. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 51, p. 299- 333, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000200020>. Acesso em: 14 jan. 2018.

FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GENETTE, Gerard. *Palimpsesto: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte, 2006.

LODGE, David. *A arte da ficção*. L&PM Editores, Porto alegre, 2011.

PRADO, Décio de Almeida. O Realismo no Teatro. In: PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003, p. 75- 86.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.

AUTOR. *O circuito das memórias em Machado de Assis*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; São Leopoldo: Editora Unisinos, 1993.

SHAKESPEARE, William. *Otelô, o Mouro de Veneza*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

VIEIRA, Ernesto. *Dicionário Musical*. Lisboa: Lambertini, 1899.

ARTIGO RECEBIDO EM 16/04/2018 E APROVADO EM 11/05/2018