

DE DESDÊMOMA A CAPITU: MACHADO DE ASSIS LÊ SHAKESPEARE

Stélio Furlan*

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo: Investigar a produção crítica machadiana, a partir da segunda metade do século XIX, como uma tentativa de definição teórica da crítica literária no Brasil é o que se pretende com este artigo. Trata-se de uma pesquisa sobre as condições de possibilidade da prática crítica, passando pela noção de valor (estratégia significante), pela questão do cânone e pelos processos de hibridação, *modus operandi* por excelência do discurso crítico machadiano. Nesse sentido, pretende-se refletir sobre a recepção do teatro shakespeariano nos ensaios críticos de Machado de Assis enquanto estratégia discursiva para a análise de *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós (*studium*). E, como desdobramento lógico, cumpre discorrer sobre o trabalho da citação de *Otelo*, de Shakespeare, não só como “fonte” para o enredo de *Dom Casmurro* (1899), considerado “o mais sutil e genial romance de língua portuguesa” (LOURENÇO, 2015, p. 143), mas também para a gestação de *Capitu*, a personagem de ficção mais oblíqua e enigmática da textualidade machadiana (*punctum*).

Palavras-chave: Machado de Assis. Shakespeare. Crítica literária.

“Os outros homens leram da vida um capítulo, tu leste o livro inteiro”.
(Machado de Assis)

José de Alencar, numa carta datada de 1868 e endereçada a Machado de Assis, considerou-o o “primeiro crítico brasileiro”:

[...] o único de nossos modernos escritores, que se dedicou sinceramente à cultura dessa difícil ciência que se chama crítica. Uma porção do talento que recebeu da natureza, em vez de aproveitá-lo em criações próprias, teve a abnegação de aplicá-lo a formar o gosto e desenvolver a literatura pátria.¹



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons - Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

* Doutor em Literatura (2001), Mestre em Literatura Brasileira (1995). Graduado em História (1992). Atualmente é Professor Associado I, em regime de dedicação exclusiva, na Universidade Federal de Santa Catarina. Atual Coordenador do Curso de Letras/Português/UFSC (2014-2016). Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC (2009-2011). Atual Editor-Chefe da Revista da ANPOLL (Qualis/Capes A2) e da Revista Anuário de Literatura (Qualis/Capes B2). Membro do Conselho Consultivo das Revistas Mafuá e Texto Digital. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura Portuguesa, Machado de Assis, Ficções de autognose nacional, Literatura de viagem. E-mail: steliofurlan@gmail.com

¹ José de Alencar vinha, por meio desta, solicitar a Machado que apresentasse “ao público fluminense o poeta baiano” Castro Alves. Esta carta, de 18 de fevereiro de 1868, encontra-se publicada em *Caminhos do pensamento crítico*, de Coutinho (1974, p. 111-115).

Na resposta a essa carta, em 29 de fevereiro do mesmo ano, Machado de Assis justifica o seu devotamento: “[...] encetando os meus ensaios de crítica, fui movido pela ideia de contribuir com alguma coisa para a reforma do gosto que se ia perdendo, e efetivamente se perde”. Em seguida, como se para consolo mútuo, lamenta o quanto “[...] era difícil plantar as leis do gosto, onde se havia estabelecido uma sombra de literatura, sem alento nem ideal, falseada e frívola, mal imitada e mal copiada” (ASSIS, 1994, p. 895). A causa desse estado de coisas: “[...] o mal vinha de fora, e se impunha ao espírito literário do país, ainda mal formado e quase sem consciência de si” (ASSIS, 1994, p. 895)

Afora esse estado geral da literatura, que deplora mais de uma vez (pelo menos até meados da década de 1870, quando constata “certo instinto de nacionalidade”), nessa missiva, fala da situação em que se encontrava a crítica literária:

[...] onde a crítica não é instituição formada e assentada, a análise literária tem de lutar contra esse entranhado amor paternal que faz dos nossos filhos as mais belas crianças do mundo. Não raro originam-se ódios onde era natural travarem-se afetos. Desfiguram-se os intentos da crítica, atribui-se à inveja o que vem da imparcialidade; chama-se antipatia o que é consciência (ASSIS, 1994, p. 895).²

Machado não descarta, portanto, de que a crítica literária é também empresa arriscada, dado o controle do imaginário pela chancela oficial, ou ainda, dado o então usual apadrinhamento literário, que pedia muito mais laudação e retórica edificante do que a severidade da crítica. Sem falar do reduzido público alfabetizado e, mais ainda, da ausência do que se pode chamar de uma esfera discursiva. Nas palavras do nosso crítico: “A discussão literária no nosso país é uma espécie de *steep-chase*, que se organiza de quando em quando” (ASSIS, 1994, p. 848).

Se, de um lado, a crítica literária era exercida, nas palavras de Machado, por um grupo de vestais, no sentido de que se ignorava a discussão do mérito literário – “o pensamento criador”, o “desenho dos caracteres”, o “jogo da língua” –, de outro, “desamparada pelos esclarecidos, é exercida pelos incompetentes” (ASSIS, 1994, p. 798). Daí a insatisfação que poreja de seus ensaios críticos, e que alimenta o seu propósito reformista. Entre 1858 e 1879, nos deparamos mais de uma vez com o insatisfeito e combativo crítico a reivindicar uma crítica fecunda e sincera, capaz de “reerguer os ânimos, promover os estímulos, guiar os estreantes, corrigir os talentos feitos” (ASSIS, 1994, p. 798).

Enquanto em Lisboa desenhava-se a Questão Coimbrã, Machado de Assis publicava

² Aliás, Machado já havia se perguntado, em 1866, ao tratar d’*O Culto do Dever*, de Joaquim Manuel de Macedo: “Pode a crítica apreciar livremente as paixões e os sentimentos em luta neste livro, analisar os personagens, aplaudi-los ou condená-los, sem ferir o amor-próprio de criaturas existentes?” (ASSIS, 1994, p. 844).

no Diário do Rio de Janeiro, em 1865, o ensaio *O Ideal do Crítico*, a primeira sistematização da crítica literária no Brasil. Nesse ensaio, ressalta a importância da urbanidade na expressão e a tolerância, mesmo no terreno das diferenças de escola:

[...] se as preferências do crítico são pela escola romântica, cumpre não condenar, só por isso, as obras-primas que a tradição clássica nos legou, nem as obras meditadas que a musa moderna inspira; do mesmo modo devem os clássicos fazer justiça às boas obras dos românticos e dos realistas, tão inteira justiça, como estes devem fazer às boas obras daqueles. Pode haver um homem de bem no corpo de um maometano, pode haver uma verdade na obra de um realista. (ASSIS, 2016 [1865], p. 2).

Não seria forçoso comparar a articulação desse ideal de arte ao ecletismo tardio, estilo arquitetônico comum nas ruas do Rio de Janeiro do século XIX. Como se desdobramento lógico desse estilo, Machado afirma: “[...] tiro de cada coisa uma parte e faço meu ideal de arte que abraço e defendo” (ASSIS, 1994, p.837). Ou, como escreve em *Relíquias da Casa Velha*: “[...] pode ir buscar a especiaria alheia, mas há de ser para temperá-la com o molho de sua fábrica”. A julgar pelas recorrentes citações que Machado faz à textualidade shakespeariana, pode-se dizer que o teatro do bardo inglês foi uma das especiarias prediletas a temperar seu gosto literário ou seu gesto crítico.

Se Machado constrói em suas personagens de ficção Helena e Capitu figuras sociais de resistência³ e, por conseguinte, de transgressão à ordem social vigente, o mesmo se pode dizer de sua prática crítica: “A profissão do crítico deve ser uma luta constante” (ASSIS, 1994, p. 799), afirma. Não só resiste contra o ódio, a camaradagem e a indiferença, como aos cânones de importação e seus atributos, que alimentam a relação de dominação entre colônia e metrópole (mais particularmente a inglesa) ou a fantasmagoria colonial da civilização, ou ao que não quadra às ardências vaporosas do céu tropical. Mesmo ciente dos efeitos de uma crítica sincera, propõe-se a não contrariar sua convicção profunda. Como escreve no Diário do Rio, em 1866:

O poeta Terêncio faz uma observação exata quando lembra que a mentira faz amigos e a verdade adversários; respeitamos a convicção dos amigos do poeta [Joaquim Manuel de Macedo], mas não temos a mesma convicção; e é por não tê-la que nos vemos obrigados a contrariar ideias recebidas, mesmo com risco de sermos inscritos entre os adversários do distinto escritor (ASSIS, 1994, p. 880).

Com efeito, a prudência no trato com as palavras, que todos tomam como um de seus traços característicos, não caracteriza a sua produção crítica entre as décadas de 60 e 70,

³ Com escreve Alfredo Bosi, em *O enigma do olhar*, Helena é uma personagem que resiste ao “estilo do paternalismo brasileiro no século XIX” (1999, p. 46). Isso vale também para Capitu: em *Dispersa demanda*, de 1981, Luiz Costa Lima defende que a “dissimulação indica não a arte de uma potencial traidora, mas a capacidade de não se sujeitar à escravidão branca, que encontrava na mulher seu objeto” (LIMA, 1981, p. 90).

período no qual colaborou ativamente no *Diário do Rio de Janeiro*, cuja história se associa, mormente, a sua oposição à monarquia e à aristocracia imperial. Segundo Lúcia Miguel Pereira (1988, p. 77), Machado defendeu os pontos de vista políticos do jornal em que trabalhava. Daí os seus piparotes no “país oficial”, que considerava “caricato e burlesco”, o que nos leva a afirmar que, de modo algum se pode tomar a chamada violenta crítica de Machado a Eça de Queirós como algo isolado na sua produção crítica, uma vez que, já nos idos da década de 60 pode-se encontrar um leitor destemido e aguerrido, comentando sem rodeios homens e acontecimentos.

Se todo ato de produção cultural implica a afirmação de sua pretensão à legitimidade cultural, em todo ideário crítico – no caso, o machadiano – encontram-se estratégias discursivas mobilizadas para a assunção de um ponto de vista sobre o literário e o cultural. Noutras palavras, todo ato de leitura põe em cena as preferências, a visão de mundo do próprio leitor, o que, a nosso ver, problematiza qualquer pretensão de absoluta imparcialidade.

Na crítica da crítica urge, pois, investigar os porquês da ênfase em determinados elementos; gesto de leitura capaz de descortinar a parte de subjetividade inerente a todo ato crítico. Implica pensar que toda crítica é sempre parcial. Carrega consigo constrições e interesses, o que remete para o campo do improvável a pretensão de que alguma leitura possa ser definitiva.⁴

Em 1858, diz Machado: “[...] em um trabalho de mais largas dimensões que vamos empreender, analisaremos minuciosamente esses vultos de muita importância decerto para a nossa recente literatura” (ASSIS, 1994, p. 788). Eça de Queirós inclui-se certamente entre esses vultos de muita importância analisados por Machado. Mais que uma leitura d’*O Primo Basílio*, obra publicada em 1878, trata-se de um manifesto contra a “reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis [...] dos aspérrimos discípulos do realismo”. Esse é o tom. E é nessa tonalidade, em que a argúcia se amalgama com a ironia sutil, que revela a que veio: “[...] e eu, que não lhe nego a minha admiração, tomo a peito de dizer-lhe francamente o que penso [...]”. Ao investir discursivamente, menos contra Eça de Queirós do que contra a tendência estética no qual se esteia, não busca inverter simplesmente a escala de valores do modelo realista, mas procura dessublimar o próprio modelo. O ideário crítico, lançado em

⁴ Com Alfredo Jacques, “[...] o juízo da crítica é predominantemente subjetivo, ainda que não pareça. Em sua subjetividade, o espírito crítico, guiado pelos padrões estéticos da época, encontra razões para estranhar, ou condenar, a originalidade do artista que a eles não se submete” (JACQUES, 1974, p. 92). Ao falar da “superstição da imparcialidade” (p. 92), lembra Susan Sontag, para a qual em um gesto crítico “Não há superfície neutra, discurso neutro, tema ou forma neutras. Uma coisa é neutra apenas com relação a algo mais – como uma intenção ou uma expectativa (SONTAG, 2015, p. 17).

1865, verdadeiro programa de atuação, aqui ressoa, uma vez que passa ao largo das “generalidades do diletantismo literário” para uma situação diametralmente oposta: a análise sincera e a reflexão paciente e longa.

Machado não rasura o talento do autor e a felicidade de algum de seus caracteres. Não desqualifica “o talento, e menos ainda ao homem”. Mas muito pouco sobra da opção estética de Eça de Queirós: “[...] voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o Realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética” (ASSIS, 1994, p. 912). Eis o lado combativo machadiano que não sacrifica a própria opinião. *Frondeur*: é o próprio da crítica que põe em crise. Não para destruir, mas, como diz, para reparar: não só aponta os excessos da escola realista, como também o que julga impróprio na concepção de *O Primo Basílio*. Isso fica mais nítido pela comparação entre as cartas de Luísa com o lenço de Desdêmona.

É por meio do trabalho da citação do cânone – e toda citação é uma evocação – do teatro shakespeariano que encontra os termos de comparação para justificar a sua leitura. Para *Otelo* reivindica uma situação bem resolvida, bem-sucedida, uma vez que toda a ação permanece centrada nos caracteres e nos sentimentos, tais como “a perfídia, a inocência, a alma ciosa e ardente”. Noutras palavras, como critério de valoração literária, a esperada ênfase nas paixões (*pathos*), na situação moral das personagens.

Assim, o que adquire maior relevo na apreciação machadiana deste romance de Eça de Queirós é, justamente, a ausência da pessoa moral⁵ (o que é bastante comum no discurso crítico machadiano, sobretudo quando afirma que, para dar maior complexidade a um personagem, para além do inventário das coisas, faz-se mister “[...] os movimentos do coração”, um “estudo profundo da alma humana”, “um estudo das paixões humanas” (ASSIS, 1994, p. 881). E isso lhe dá margem para pensar o que é contrário às leis da arte e ao decoro literário: no primeiro caso, a substituição do principal pelo acessório, a ação transplantada dos caracteres e dos sentimentos para o incidente, o fortuito, o casual e, no segundo, a calúnia e a superfluidade.

⁵ Convém registrar que a fortuna crítica machadiana não cessa de advertir que Machado não praticou uma crítica “moralizante”, embora o apresente como “*moraliste* sem ilusões”. Para Afrânio Coutinho, a crítica de Machado ao romance em questão, “[...] é de natureza estética ou poética, de acordo com a regra aristotélica, e não de cunho moral” (COUTINHO, 1966). Já em *A pirâmide e o trapézio*, de Raimundo Faoro, “Machado de Assis é um moralista no sentido francês da palavra”, “está impregnado de uma visão da literatura que tem muito a ver com a tradição moralista francesa”, “moralista no sentido, evidentemente, do *moraliste*, e não no sentido do moralizante” (FAORO, 1974). Alfredo Bosi, à sua vez, entende que Machado direciona o olhar para o moralismo seiscentista, isto é, para a vertente célica da ilustração com Pascal, La Rochefoucauld, Vauvenargues, La Bruyère e afins (BOSI, 1999). Já Sônia Brayner, em vez do moralista, prefere a definição do ironista existencial (BRAYNER, 1979). Noutra vertente, Enylton de Sá Rego pensa que é a chamada sátira *menipeia* o que caracteriza o “estilo machadiano”: “Não a sátira com pretensões moralizantes, sim a sátira dita *menipeia*, de tradição luciânica, que privilegia a emoção” e o pensamento criador (REGO, 1989).

Para tanto, Machado exemplifica pelo contraste de Eça com Shakespeare na tentativa de sublinhar a fraqueza da concepção e do enredo d'*O Primo Basílio*. Além de Otelo, ele refere ainda como textos aceitáveis para comparação, *O Monge de Cister*, de Alexandre Herculano, e *O Guarani*, de José de Alencar. A sua crítica é, digamos, cítrica, ainda que se mostre predisposto a realizar uma leitura imparcial. Parcial ou imparcial, eis a questão.

Talvez se possa responder a essa questão à maneira machadiana: que sim e que não. Sim, se aceitarmos que toda leitura é parcial, uma vez que não se pode eliminar plenamente os interesses e as obsessões de seus produtores. Entretanto, a crítica de Machado só poderá ser plenamente parcial se não levarmos em consideração que o próprio crítico indica, mais de uma vez, “o talento do autor (seria pueril negar-lho)”. Aí entram as faculdades de artista, o estilo de boa têmpera, o “dom da observação, aliás pujante”, que se revela “naquela sala de jantar tão bem descrita pelo autor”; se não levarmos em conta que o crítico também encontra virtudes no romance, quais sejam, “o esmero de algumas páginas e a perfeição de um dos seus caracteres”, considerando enfim que certos “quadros estão acabados com muita arte” (ASSIS, 1994). O que faz jus ao modo pelo qual concebe a própria operação de leitura: “E foi o que fiz, preferindo às generalidades do diletantismo a análise sincera e a reflexão paciente e longa. Censurei e louvei, crendo haver provado assim duas coisas: a lealdade da minha crítica e a sinceridade de minha admiração.” (ASSIS, 1994, p. 909)⁶.

Para alguns críticos, causa estranheza o tom da crítica de Machado ao *O Primo Basílio*, uma vez que, na função do crítico, o escritor revela condescendência ao debruçar-se sobre outras obras de menor fôlego. Há, decerto, algumas leituras marcadas por um tom laudatório. Aliás, há também “laudação” inclusive na “violenta crítica publicada pelo escritor Machado de Assis em abril de 1878 nas páginas do jornal semanal *O Cruzeiro* ao romance *O Primo Basílio*”. Resta a questão: qual código estético Machado valida, como dissemos, enquanto estratégia discursiva? Pode-se falar que ele se dobra à verdade estética do Romantismo? Talvez, embora convenha lembrar as palavras do próprio Machado: “Demais, seria mal cabido invocar o padrão do Romantismo para defender os excessos do Realismo” (ASSIS, 1994, p. 912). Se ele cede em suas estreias aos influxos do tempo, não o faz sem a consciência de que a bandeira do Romantismo “cobriu muita mercadoria deteriorada” (ASSIS, 1994, p. 862). O problema é que não nos parece assim tão fácil afirmar que aqui a

⁶ Atitude que se revela, entre numerosos exemplos, também na leitura de *Gonzaga*, de Castro Alves. Se louva o poeta – “Achei um poeta original” – e o vigor de seus caracteres, de onde brotava “o encanto da obra, que me demorava os olhos em cada página do volume”, não deixa de escrever: “Dir-se-á que eu só recomendo belezas e não encontro senões? Já aponte os que cuidei ver. Acho mais – duas ou três imagens que me não parecem felizes; e uma e outra elocução susceptível de emenda” (ASSIS, 1994, p. 899).

verdade se resume a um “ismo” determinado. É como se Machado, não vendo verdade absoluta em nenhum dos sistemas – o Romantismo, o Realismo –, fizesse as devidas concessões a ambos.

Se não se pode descurar da problematização do Realismo, outra questão fica ecoando no ar: acaso o crítico que havia exposto, de forma clara e concisa, os pressupostos críticos com os quais trabalhava, poderia ter lido diferentemente o caso de Luísa, “a burguesinha da Baixa”? Ou, melhor: é possível analisar textos produzidos nos idos de meados do século XIX sem abri-los à própria historicidade, aos diálogos e às tensões então em curso (a questão da nacionalidade literária, a sua admiração por Almeida Garrett, a certa lusofobia que grassara ao longo dos anos 1870 e as agudas *Farpas* trocadas na ocasião), em suma, sem nos perguntarmos pelas motivações, pelos interesses de época, melhor, em que medida se exibem, nas entrelinhas de tais textos, o que Machado chamou “vestígios do tempo”? Fiquem essas questões como sugestão a pesquisa futura. Por ora, cabe retornar ao título, importante chave de leitura – se se quiser, paratexto – com o qual se abre esta comunicação, e perguntar se o teatro de Shakespeare condicionaria, além do seu pensamento crítico, o seu trabalho de ficcionista.

Em tempo. *Dom Casmurro* foi lançado pela livraria Garnier, em 1899. Trata-se de sua obra magna, dentre uma dezena de romances. Ambientado no Rio de Janeiro do Segundo Império, o romance é narrado em primeira pessoa por Bento Santiago, um advogado solitário que afirma desejar de “atar as duas pontas da vida e resgatar na velhice a adolescência”. Assim, narra a história de sua vida, dando ênfase a sua malfadada relação amorosa com Capitu, evidenciando o quanto o ciúme representou para si uma força devastadora. O romance foi considerado, por Hellen Caldwell, o mais significativo romance americano e, nas palavras de Eduardo Lourenço o mais genial romance de língua portuguesa. Leia-se:

Suponhamos que era Othelo e não Shakespeare quem contava a história de Othelo. Tal é a óptica de Machado de Assis evocando os amores de Bento e Capitu. Desse lugar impossível nasce o mais sutil e genial romance de língua portuguesa, a obra-prima de ambiguidade romanesca, tipo acabado de obra aberta num sentido bem mais radical do que aquele consubstancial de toda a grande criação (LOURENÇO, 2015, p. 143).

Numa das mais antológicas passagens do romance, o adolescente Bento Santiago solicita a Capitu que o deixe observar os seus olhos, para conferir se eram mesmo oblíquos e dissimulados, conforme a descrição de José Dias, um agregado à família dos Santiago. De início, neles encontra a cor e a doçura familiares. Mas na demora da contemplação, ao enfiar os seus “olhos longos”, constantes, nos olhos de Capitu, lhe pareceu que entravam “a ficar

crescidos, crescidos e sombrios”, e a expressão era tal que a familiaridade se turvou mediante o estranhamento de uma feição nova:

[...] traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me (Cap. XXXII).⁷

Aqui, o termo “ressaca”, ao passo que convida a abrir o texto à significância vária, também é capaz de sugerir certa situação narrativa. Olhos sonolentos, de noites mal dormidas, mas também olhos que remetem ao forte movimento das ondas sobre si mesmas, resultante de mar muito agitado. Um olhar que atrai e traga os homens amados, para levá-los ora ao naufrágio, ora a se remorder em remorsos, aguilhoados pela dúvida, ao atar as duas pontas da vida... Noutras palavras, os olhos de Capitu trazem não só o narrador, mas toda uma fortuna crítica no rodaminho de seu fluido misterioso e enérgico e torna-se emblema de um enigma, ou enigma de um emblema. A propósito da personagem, escreve Astrogildo Pereira:

Podemos perceber que a construção da figura de Capitu é intencional como montagem de uma armadilha narrativa. Certas características sugeridas na primeira parte do romance têm o papel de apoiar a traição que o narrador da segunda parte nos empurra. Ao longo desse percurso, o objetivo de Bentinho parece ser o de caracterizá-la como uma jovem voluntariosa, ativa, racional, calculista, capaz de lidar facilmente com situações embaraçosas e que está disposta a tudo para atingir suas metas. O que se pode dizer é que o narrador montou sua narrativa de modo a fazer caber na Capitu de Matacalvos a Capitu adúltera da Glória e a faz parecer como um ser reprimido, sem contorno e silenciado (1959, p. 24).

Ou seja, trata-se de uma narrativa monológica, porquanto tudo passa pelo olhar de Bentinho, que silencia ou não dá margem à versão das outras personagens. Porém, ao longo de *Dom Casmurro*, força é dizer que há um jogo de ambivalências e sugestões que enredam o leitor nas malhas da letra. E se também há evidências a favor da inocência de Capitu, caberia então lhe conceder o benefício da dúvida, a começar pelas várias alusões à tragédia shakespeariana.

Em Machado de Assis nada é gratuito, todo pormenor é significativo. Se o título é um importante paratexto, que expectativa de leitura ele sugere? Como observa Caldwell (2008), *Casmurro* sugere uma remissão ao termo *moor*, mouro, em inglês. Assim, temos em Bento Santiago um *casmurro* carioca. Diferentemente de Otelo, que reconhece seu erro,

⁷ O romance *D. Casmurro*, publicado em 1899 pela Garnier, encontra-se disponível em <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm08.pdf>>. Acesso em 19/06/2017. Todas as demais citações do romance foram recortadas dessa publicação em linha.

Bento não poupa esforços para aliciar o leitor em favor do seu ponto de vista. E, a contrapelo do que se lê nos dicionários, afirma que o seu cognome, *Casmurro*, significa menos teimoso, implicante, *cabeçudo*, mas “homem calado e metido consigo” (Capítulo I).

Não discordamos da leitura de Eduardo Lourenço, que propõe ser Bento o Iago de si próprio, embora convenha acrescentar que o nome Bento Santiago, evocação explícita à personagem Iago, de Othelo, pela influência negativa que ele representa, se exhibe primeiramente à figura do José Dias. Personagem algo similar à de Telmo, de Frei Luís de Sousa, de Garrett, o seu papel ganha relevo uma vez que auxilia a persuadir o leitor a crer na versão de Santiago sobre os fatos narrados. Vale lembrar o juízo de José Dias sobre Capitu e como ele afeta a convicção de Bento.

Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera deles, “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. Eu não sabia o que era oblíqua, mas dissimulada sabia, e queria ver se se podiam chamar assim. Capitu deixou-se fitar e examinar. Só me perguntava o que era, se nunca os vira; eu nada achei extraordinário; a cor e a doçura eram minhas conhecidas. A demora da contemplação creio que lhe deu outra ideia do meu intento; imaginou que era um pretexto para mirá-los mais de perto, com os meus olhos longos, constantes, enfiados neles, e a isto atribuo que entrassem a ficar crescidos, crescidos e sombrios, com tal expressão que...

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. (Cap. XXXII).

Em síntese: como o mouro de Veneza, envenenado pela persuasão de Iago, ao ponto de chamar Desdêmona de “rameira”, aos olhos do narrador-autor Capitu não é confiável. Como dissemos anteriormente, no ensaio crítico sobre *O Primo Basílio*, a propósito das cartas roubadas por Juliana, Machado havia afirmado que “a substituição do que é acessório pelo principal, a transferência da ação, da natureza e sentimentos das personagens para acontecimentos fortuitos”, parece-lhe incompatível, senão contrária, com os princípios da arte. E ele corrobora o seu ponto de vista recorrendo ao famoso lenço de Desdêmona, pormenor concreto que detona a *hybris* (falha trágica) em Otelo. Leia-se:

Que o Sr. Eça de Queirós podia lançar mão do extravio das cartas, não serei eu que o conteste; era seu direito. No modo de exercer é que a crítica lhe toma contas. O lenço de Desdêmona tem larga parte na sua morte; mas a alma ciosa e ardente de Otelo, a perfídia de Iago e a inocência de Desdêmona, eis os elementos principais da ação. O drama existe, porque está nos caracteres, nas paixões, na situação moral dos personagens: o acessório não domina o absoluto; é como a rima de Boileau: *il ne doit qu'obéir*. Extraviam-se as cartas, faça uso delas Juliana; é um episódio como qualquer outro. Mas o que, a meu ver, constitui o defeito da concepção do Sr. Eça de Queirós, é que a ação, já despida de todo o interesse anedótico, adquire um interesse de curiosidade. Luísa resgatará cartas? Eis o problema que o leitor tem diante de si. A vida, os cuidados, os pensamentos da heroína não têm outro objeto, senão esse (ASSIS, 1994, p. 910).

Ora bem, qual a importância do lenço de Desdêmona e como Machado o assimila no corpo do seu romance? Numa rápida e incompleta síntese, na peça de Shakespeare, a trama rumo para o clímax (complicação) quando Iago, ressentido com Otelo haver promovido Cassio, um amigo, ao grau de tenente e não a ele, que acreditava que a promoção deveria se dar “pelos velhos meios em que herdava sempre o segundo o posto do primeiro”, induz sua esposa Emília a se apoderar do velho lenço de linho que Otelo havia herdado da sua mãe e presenteado à Desdêmona. Em seguida, o ardiloso Iago convence Otelo de que Desdêmona o deu ao amante e, mais, que o vira passar o lenço nas suas barbas. Assim, o convence de que a esposa traía Otelo com Cássio, que o vira com o lenço, que Cassio em sonhos revelara o seu *affair* com ela. Otelo pede o lenço a Desdêmona e, como ela não o pode mostrar, pensa ter provas concretas quanto a sua infidelidade. E, num acesso de furor, a asfixia. A tragédia se consuma quanto Emília revela a cruel trama urdida por Iago e, ao saber da inocência de Desdêmona, Otelo apunhala-se caindo sobre o corpo da amada, beija-a e dá seu derradeiro suspiro. As palavras de Emília são eloquentes como síntese do que anima a tragédia: “o ciúme é um monstro que se gera em si mesmo e de si nasce”. O mesmo se pode dizer de *Dom Casmurro*.

Se no título e no nome de Bento Santiago há claras alusões ao teatro shakespeariano, se há justamente um capítulo intitulado *Otelo*, caberia indagar se, nas entrelinhas, Machado não atualizaria a inocência de Desdêmona na figura de Capitu. Como disse, à sua vez, Machado em *Dom Casmurro*, atando as duas pontas, da crítica e da literatura, e evocando o desfecho da mencionada tragédia no Capítulo CXXV:

Jantei fora. De noite fui ao teatro. Representava-se justamente Otelo, que eu não vira nem lera nunca; sabia apenas o assunto, e estimei a coincidência. Vi as grandes raivas do mouro, por causa de um lenço – um simples lenço! – e aqui dou matéria à meditação dos psicólogos deste e de outros continentes, pois não me pude furtar à observação de que um lenço bastou a acender os ciúmes de Otelo e compor a mais sublime tragédia deste mundo. Os lenços perderam-se, hoje são precisos os próprios lençóis; alguma vez nem lençóis há, e valem só as camisas. Tais eram as ideias que me iam passando pela cabeça, vagas e turvas, à medida que o mouro rolava convulso, e Iago destilava a sua calúnia. Nos intervalos não me levantava da cadeira; não queria expor-me a encontrar algum conhecido. As senhoras ficavam quase todas nos camarotes, enquanto os homens iam fumar. Então eu perguntava a mim mesmo se alguma daquelas não teria amado alguém que jazesse agora no cemitério, e vinham outras incoerências, até que o pano subia e continuava a peça. O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer. Ouvei as súplicas de Desdêmona, as suas palavras amorosas e puras, e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público. – E era inocente, vinha eu dizendo rua abaixo; – que faria o público, se ela de veras fosse culpada, tão culpada como Capitu? E que morte lhe daria o mouro? Um travesseiro não bastaria; era preciso sangue e fogo, um fogo intenso e vasto, que a consumisse de todo, e a reduzisse a pó, e o pó seria lançado ao vento, como eterna extinção...

Como se lê, Bento Santiago afirma que não lera nem vira nunca a peça. Mas não seria forçoso afirmar que o mesmo não ocorre com a geração de Machado, pois a peça, traduzida ao português pelo poeta Gonçalves de Magalhães, fora apresentada pela primeira vez em 1857, no Rio de Janeiro, tendo João Caetano no papel de Otelo – assinale-se que Machado se refere mais de uma vez a João Caetano nas suas crônicas dos sucessos da semana.⁸

Se em Shakespeare é um lenço o pormenor concreto que materializa a traição da esposa aos olhos ciumentos do mouro de Veneza, em *Dom Casmurro* o que opera como pormenor concreto decisivo seria a semelhança (ou presunção de semelhança) de Ezequiel, filho de Bento e Capitu, com Escobar. Um amigo da adolescência, colega de seminário que compartilhava a rotina do casal, que, embora bom nadador, termina afogando-se em um mar agitado em dia de... Ressaca... Leia-se um excerto no qual se dá o reencontro de Ezequiel com Bentinho, após a morte da mãe, após ser enviada ao “exílio” na Suíça:

Ao entrar na sala, dei com um rapaz, de costas, mirando o busto de Massinissa, pintado na parede. Vim cauteloso, e não fiz rumor. Não obstante, ouviu-me os passos, e voltou-se depressa. Conhece-me pelos retratos e correu para mim. Não me mexi; era nem mais nem menos o meu antigo e jovem companheiro do seminário de São José, um pouco mais baixo, menos cheio de corpo e, salvo as cores, que eram vivas, o mesmo rosto do meu amigo. Trajava à moderna, naturalmente, e as maneiras eram diferentes, mas o aspecto geral reproduzia a pessoa morta. Era o próprio, o exato, o verdadeiro Escobar. Era o meu comborço; era o filho de seu pai [...]. Eu, posto que a ideia da paternidade do outro me estivesse já familiar, não gostava da ressurreição. Às vezes, fechava os olhos para não ver gestos nem nada, mas o diabrete falava e ria, e o defunto falava e ria por ele. (Cap. CXLV).

E, assim, o narrador faz jus à sua incisiva operação de convencimento, afinal, como diz, há certas coisas que se deve inculcar no leitor à força de repetição. Acrescente-se, nessa rede de conexões intertextuais, a semelhança, como afirma, da “alma ardente e ciumenta de Otelo”, com a autoconfissão de Bento Santiago a respeito de que padecia de “um sentimento cruel e desconhecido, o puro ciúme, leitor de minhas entranhas”. E mais: “a antiga paixão que me ofuscava ainda e me fazia desvairar como sempre”. E nisso o crítico reverbera uma vez mais no romancista, fino observador das sutilezas da psicologia humana, pois lhe interessa mais “o coração, não a curiosidade”. O drama existe, pois, e se concentra nas paixões, na situação moral dos personagens: o acessório, no caso, a presunção de semelhança, não domina o plano geral do romance.

Se Bento Santiago afirma que o ciúme o fazia desvairar, caberia indagar se o

⁸ Devo essas informações a Hellen Caldwell, que identifica em seu curto ensaio *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*, lançado em 1960, cerca de 255 referências a Shakespeare na textualidade machadiana (CALDWELL, 2008).

responsável pelo regime do relato, um advogado na casa dos cinquenta anos, e que coloca Capitu no banco dos réus, seria confiável. Acrescente-se que no Capítulo L reconhece também que, às vezes, exagera: “Há nisto alguma exageração; mas é bom ser enfático, uma ou outra vez, para compensar este escrúpulo de exatidão que me aflige”. E, mais, que o narrador confessa nessa narrativa que se destina a atar as duas pontas da vida, a do adolescente que se apaixonara por Capitu à da maturidade solitária, que a sua “memória não é boa. Ao contrário, é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias” (Capítulo LIX).

Seria esse conjunto de fatores imaginação fértil, alguma exageração, ciúme, desvario o que o levou a transformar aparências em realidades? Verossimilhanças em verdades? Suposições em fatos consumados? Se Machado odeia o escritor que nos diz tudo, o que ler nas entrelinhas desse narrador que dissemina evidências de que sua perspectiva não é confiável?

Se nos deixarmos levar pelos argumentos do advogado Bento Santiago, que são muito bem estruturados e coerentes com a história apresentada, então a cigana oblíqua e dissimulada, Capitu, realmente o traiu. Atente-se para a reiterada similitude física e de gestos do seu filho com o amigo Escobar. De certo modo, os argumentos de Bento são aceitos por Abel Barros Baptista, para o qual o “[...] O caso do Dom Casmurro não é tanto uma questão de suspeita, não é tanto provarmos que Capitu o atraçou, pois para ele isso é uma evidência, o problema é mais saber se, tendo Capitu o atraçado, ele viveu ou não viveu uma tragédia” (“Instinto de universalidade”, in Folha de São Paulo, 28 de março de 1999).

Porém, se levarmos em conta que tais argumentos derivam de um narrador pouco confiável, Capitu merece ao menos o benefício da dúvida. Nas palavras de Roberto Schwarz:

Dom Casmurro solicita três leituras sucessivas: uma romanceada, onde acompanhamos a formação e decomposição de um amor; outra, de ânimo patriarcal e policial, à cata de prenúncios e evidências do adultério, dado com indubitável; e a terceira, efetuada a contracorrente cujo suspeito e logo réu é o próprio Bento Santiago, na sua ânsia de convencer a si e ao leitor da culpa da mulher. Como se vê, uma organização narrativa intrincada, mas essencialmente clara, que deveria transformar o acusador em acusado. Se a viravolta crítica não ocorre ao leitor, será porque este se deixa seduzir pelo prestígio poético e social da figura que está com a palavra. (SCHWARZ, 1991, p. 86).

Resta ao leitor, considerando toda uma rede de citações e sugestões, chegar ao veredito final. Ora bem, Machado é um clássico. Persiste como rumor. Atrai uma nuvem de discursos sobre si, mas os repele continuamente para longe animando o encanto numeroso das leituras. Nessa nuvem de discursos constantemente repelidos que o romance em questão

suscita, à guisa de arremate, calham as palavras de Antonio Candido, a meu ver, uma das mais argutas tomadas de posição a respeito dessa trama: “[...] dentro do universo machadiano, não importa muito que a convicção de Bento seja falsa ou verdadeira, porque a consequência é exatamente a mesma nos dois casos: imaginária ou real, ela destrói sua casa e sua vida” (CANDIDO, 1977, p. 25).

E se a dúvida subsiste, glosando Eugênio Gomes a respeito do romance machadiano em questão, é por efeito da sutileza intencional de sua arte.⁹

Dita rede de relações, de conexões, de empréstimos, de citações não faz de Machado um “plagiário”, antes ele absorve o cânone para dizê-lo noutras variações, cumprindo o aproveitamento de um motivo célebre, ou seja, segue na melhor tradição dos clássicos que condicionavam a criação e o engenho ao princípio da imitação com vistas à emulação. Em conclusão com a evocação da personagem Desdêmona, que, sob as ardências vaporosas do céu tropical teria capitulado ou não, Machado brinda o leitor com uma complexa figuração do feminino, cuja melhor definição lê-se nas entrelinhas de *Dom Casmurro*: Capitu: “única, enigma indecifrado”.

A dificuldade de nomeação conclusiva sobre a condição de Capitu nos remete por sinonímia à impossibilidade de emoldurar o próprio autor, Machado de Assis, numa leitura definitiva. É aceitável pensar que, à sua vez, o Bruxo do Cosme Velho também possa dizer: “Madame Bovary c’est moi”.

Vale registrar que se pensou (e ainda se pensa) o estilo de Machado de Assis tanto pela atopia: ele não é (plenamente) nem isso, nem aquilo; quanto pelas certezas: ele é um clássico, ele é um romântico, ele é um realista, ele é (ou pressagia) um pós-moderno; quanto, enfim, pela tautologia: o estilo de Machado é machadiano.

Em outras palavras, na fortuna crítica ao longo de mais de um século encadernou-se o autor de *Dom Casmurro* tanto como um absenteísta quanto como um engajado; homem do seu tempo e antecipador da antropofagia modernista do século XX; um ático e um (pós) moderno; um elitista e um escritor do povo; um romântico insosso e um agudo observador da realidade cotidiana. Dono do seu próprio estilo, esse autor consagrado como o mais brasileiro que jamais houve e certamente o maior (CANDIDO, 2000, p. 104) convida à indecidibilidade e à suspensão ante o conclusivo.

⁹ “Deixou-os a dúvida [...] não a dúvida dissolvente, inibitória, que se compraz em si mesma e anestesia o espírito, mas a dúvida consciente, o honesto receio de afirmar sem certeza, a necessidade imperiosa de verificar, de ir ao fundo das coisas e das ideias, a dúvida exasperada e dolorosa que é, no fundo, uma ânsia de absoluto. A dúvida fecunda de quem respeita demais a verdade para procurar iludir-se ou sofismar consigo mesmo” (PEREIRA, L., 2005, p. 289).

Em suma, se Capitu fica associada à eternidade da dúvida, não é menos certo dizer o mesmo desse automeado “crítico que também foi poeta”. A sua textualidade “resiste” ao suscitar o encanto numeroso das leituras que se movem no plural de que são feitos os (seus) tempos e os (seus) textos.

Referências

ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *O ideal do crítico*. Publicado originalmente no *Diário do Rio de Janeiro*, 8/10/1865. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact13.pdf>>. Acesso em: 25/12/2016.

BAPTISTA, Abel Barros. *Autobiografias*. São Paulo: Unicamp, 2003.

_____. Instinto de universalidade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno Mais, 28 mar. 1999.

BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

BRAYNER, Sônia. *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: MEC, 1979.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Tradução Fábio Fonseca de Melo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

CANDIDO, Antonio. “Esquema de Machado de Assis”. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

COUTINHO, Afrânio (Org.). *Machado de Assis na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: São José, 1966.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.

GOMES, Eugênio. *O enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

JACQUES, Alfredo. *Machado de Assis: equívocos da crítica*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1974

LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LOURENÇO, Eduardo. *Do Brasil: fascínio e miragem*. Organização, prefácio e notas de Maria de Lourdes Soares. Lisboa: Gradiva, 2015.

PEREIRA, Astrojildo. *Machado de Assis: ensaios e apontamentos avulsos*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro: Graphia/Editora Biblioteca Nacional, 2005.

_____. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da USP, 1988.

REGO, Enylton José de Sá. *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de Dom Casmurro, *Novos Estudos*, n. 29, mar. 1991. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/25075516/A-Poesia-Envenenada-de-Dom-Casmurro>>. Acesso em: 25/12/2016.

SONTAG, Susan. *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Desdemona to Capitu: Machado de Assis reads Shakespeare

Abstract: The aim of this article is to investigate the critical body of work on Machado Assis, from the second half of the 19 th century, in an attempt at a critical definition of literary criticism in Brazil. It involves research into the conditions for enabling critical practice, from the notion of value (significance strategy), through the question of the canon and the processes of hybridization, quintessential *modus operandi* of Machadian critical discourse. In this sense, there will a reflection on the reception of Shakespearean theater in the critical essays of Machado de Assis as discursive strategy for the analysis of *O Primo Basilio* (Cousin Basilio) by Eça de Queirós (*studium*). And, as logical outcome, it is worth deferring to the work of citing Shakespeare's *Othello*, not only as a "source" for the storyline of *Dom Casmurro* (1899), considered "the most subtle and genial novel in the Portuguese language" (LOURENCO, 2015, p.143), but also for the gestation of *Capitu*, the most oblique and enigmatic character from Machadian textuality (*punctum*).

Keywords: Machado de Assis. Shakespeare. Literary criticism

Recebido: 29/05/2017

Aceito: 29/06/2017

