

TRÊS VEZES OTELO OU O ESTIGMA DE DESDÊMOMA

Lisa Dias Borges (PPGCL-UFRJ/CAPES)

RESUMO

Um lenço, dez libras esterlinas e algumas rosas. Esses objetos resultam, respectivamente, na desgraça de Desdêmona (*Otelo*), Capitu (*Dom Casmurro*) e Madalena (*São Bernardo*), diria um desavisado. Mas como afirma o crítico Machado de Assis, é o caráter das personagens envolvidas que move o drama; são elas que conferem significado aos objetos, não o contrário. E as personagens são produto – sem prejuízo dos traços individuais – de seu tempo e lugar. E assim agem. Otelo, Bento Santiago e Paulo Honório são confrontados com questões próprias à época em que vivem e, cegos (o ciúme que os acomete é em última instância metáfora inequívoca do medo – *Angst* – diante do desconhecido), lançam mão de recursos e regras se não obsoletos, impróprios para o fim que almejam – com exceção, talvez, da personagem machadiana. Em face da incógnita – a mulher amada (se se pode falar de amor), personificação mesma do *Zeitgeist* –, resta a esses homens dois caminhos: a adesão ao novo mundo que se lhes apresenta diante dos olhos ou a atitude reacionária frente a ele. A força do feminino, gestante do futuro, é nos três casos vista com desconfiança. Eis, me parece, o estigma de Desdêmona, sempre por um fio de romper a ordem, perpetuada justamente por aqueles que dela pouco ou nada se beneficiam. O objetivo deste trabalho é analisar as consequências do “fato trágico” – aquilo que impossibilita a abertura para o novo – para as diferentes personagens.

PALAVRAS-CHAVE: Tragédia; Trágico; Shakespeare; Machado de Assis; Graciliano Ramos; Modernidade.

ABSTRACT

A handkerchief, ten pounds and a few roses. These objects result in the disgrace of Desdemona (*Othello*), Capitu (*Dom Casmurro*) and Madalena (*São Bernardo*) respectively, an unaware person would say. But as the critic Machado de Assis says it is the personality of the characters that moves the drama; they give meaning to the objects, not the other way around. The characters are – not leaving aside the individual traits – the product of their time and place. And that’s how they act. Othello, Bento Santiago and Paulo Honório are confronted with issues concerning the time they live and blind as they are (the jealousy that afflicts them is ultimately a metaphor of fear – *Angst* – in the face of the unknown) the three men use resources and rules if not obsolete, at least inappropriate for their purpose – with the exception, perhaps, of Machado’s character. In the face of the unknown, the beloved woman, the very personification of the *Zeitgeist*, they have two paths: adherence to the new world right before them or the reactionary attitude towards it. The strength of the feminine pregnant of the future is seen in all three cases with suspicion. This, it seems to me, is the stigma of Desdemona, always by a thread of breaking the order, perpetuated precisely by those who benefit very little or nothing from it. The goal of this work is to analyze the consequences of the “tragic fact” – which makes it impossible to open up to the new – for each character.

KEYWORDS: Tragedy; Tragic; Shakespeare; Machado de Assis; Graciliano Ramos; Modernity.

Em *Shakespeare: the invention of the human*, Harold Bloom pergunta: “quem antes de Iago, na literatura ou na vida, aperfeiçoou tanto as artes da desinformação, desorientação e loucura”?¹ (BLOOM, 1998, p. 436, tradução minha). Não é pretensão minha responder a sua indagação, mas entender um pouco mais das motivações não apenas desse, cujo nome já se tornou sinônimo de vilania, como das outras duas principais personagens da peça do Bardo, fazendo sempre um paralelo com as obras de Machado de Assis – *Dom Casmurro* (1899) – e Graciliano Ramos – *São Bernardo* (1934).

Uma das quatro grandes tragédias shakespearianas, *Otelo* (1603) é não raro apresentada como aquela mais bem-acabada do ponto de vista da construção dramática, uma vez que não há no seu desenvolvimento nada fora da ação das personagens – deixando de lado, portanto, qualquer traço de inevitabilidade. O acaso aqui, como ademais – já ousou afirmar – em *Dom Casmurro* e *São Bernardo*, não tem lugar. Conscientemente, cada uma das personagens joga (*joue*) a partir da situação que se lhe é apresentada. E nenhuma outra, é preciso dizer, o faz melhor do que Iago.

Logo no início da peça ficamos sabendo que o alferes Iago fora preterido por Otelo, seu general, numa promoção a tenente. Furioso, ele que é o terceiro homem em comando, numa conversa com Rodrigo, cavalheiro veneziano, acusa o mouro de odiá-lo, ou antes afirma:

Despreza-me se não. Três grandes nomes
Da cidade, pra ver-me seu tenente,
Suplicaram por mim, e tenho fé
Que sei meu preço e que mereço o posto.
Mas ele, só pensando em seus caprichos,
Escapa-lhes, com pompa e muita argúcia,
Ornamentadas com termos guerreiros!
E, para concluir,
Renega aos que me apoiam: “Juro”, diz,
“Que já seleccionei meu oficial”. (I. i. 8-17)

O selecionado em questão é Cassio, um aritmético florentino, muito menos experiente que o próprio Iago, o que em tese não justificaria a escolha. Mas fato é que a justificativa nunca vem, de modo que ficamos com a palavra do ressentido Iago, que atribui aos caprichos de Otelo a preferência pelo outro. Movido pela vontade de poder, ele arma uma intriga que

¹ “Who before Iago, in literature or in life, perfected the arts of disinformation, disorientation, and derangement”?

em última instância tem por objetivo causar em Otelo uma desconfiança em relação a Cassio, o que, imagina Iago, resultará na vacância do posto que ele pretende ocupar. Assim, utilizando-se das “fraquezas” daqueles que enreda, ele parte para uma jornada de cujo desfecho não tem controle. Mas como afirma o ensaísta William Hazlitt, Iago é um tipo que “esfaqueia homens na escuridão para evitar o tédio² (HAZLITT apud BLOOM, 1998, p. 433, tradução minha). Há na personagem um genuíno gosto pelo caos.

Quando um leitor mais atento se debruça sobre a obra machadiana, imediatamente se reporta à passagem de *O Otelo brasileiro de Machado de Assis* em que Helen Caldwell chama atenção para o sobrenome de Bento – Santiago –, que traz em si o termo Iago (CALDWELL, 2008, p. 67). O casmurro teria em sua constituição, portanto, a mesma matéria constitutiva da personagem de Shakespeare. E a desordem mental de Bento Santiago não deixa nenhuma dúvida quanto a isso. Mas é preciso lembrar, contudo, que a primeira referência feita ao vilão do Bardo em *Dom Casmurro* está no capítulo “Uma ponta de Iago”, no qual José Dias é o portador da intriga, quando não apenas conta ao então seminarista Bentinho que Capitu “tem andado alegre” em sua ausência como insinua que a menina pretende “pegar algum peralta da vizinhança, que case com ela”. Mas quem é José Dias?

Segundo relata Bento Santiago, o agregado amante dos superlativos, tem o seu primeiro contato com a família ainda em Itaguaí onde os Santiago tinham uma fazenda. Apresentando-se como médico homeopata, ele cura um feitor e uma escrava da propriedade. Agradecido, o pai de Bento se coloca à disposição do suposto médico, que pouco tempo depois regressa à fazenda, agora confessando-se um charlatão e pleiteando acolhimento no seio familiar. Ora, num país cuja economia se assenta em bases escravocratas como o Brasil do século XIX, a uma figura como José Dias, homem livre, mas destituído de posses, não resta muito espaço de manobra na disposição social. Se ele termina seus dias como agregado, em parte de sua fase adulta, como nos mostra a história, lança mão de outros meios para sobreviver. E mesmo na casa que o abriga, sabendo da vulnerabilidade de sua posição, tal qual Iago, ele segue tecendo pequenas tramas a fim de fazer-se útil e garantir sua permanência no lugar. Não se pode esquecer que o mesmo José Dias que lembra a dona Glória de sua promessa de mandar o filho ao seminário é também quem ajuda o seminarista Bentinho a desembaraçar-se do compromisso de se tornar padre. A essa personagem, a ordem sem suas brechas não pode interessar; é nas frestas da estrutura que José Dias traça o seu caminho.

² “(...) stabs men in the dark to prevent *ennui*”.

Vale sublinhar: se ao agregado a ordem pura e simples não convém, não há nada em sua atitude que demonstre qualquer vontade de subvertê-la por completo. É em nome da ordem, aliás, que ele age – ou assim o faz parecer.

E em Graciliano Ramos, que personagem guarda semelhança com Iago? Se recorrermos ao significado do termo Paulo – baixo, pequeno –, talvez tenhamos uma pista. Paulo Honório, que como Bento Santiago traz uma duplicidade no nome, recorre a expedientes pouco nobres para atingir os seus objetivos. Dessa forma, ele, também como o protagonista machadiano, faz às vezes ora de Otelo, ora de Iago. Mas Paulo não é o único na obra do modernista que desafia a ordem sem, contudo, de novo, ousar subvertê-la; o contexto mesmo que lhe cerca tem qualquer coisa de dissonante: São Bernardo – a fazenda e, conseqüentemente, a obra – experimenta os reflexos da Revolução de 30.

Nesse aspecto, a personagem mais emblemática é Luís Padilha, o antigo proprietário de São Bernardo, que não tendo se tornado bacharel como queria o pai, dissipa pouco a pouco a herança até lhe restar apenas a fazenda, que ele não sabe gerir. Desinformado das atividades do lugar, Padilha acata os conselhos de Paulo Honório, que lhe recomenda o plantio de mandioca já sabendo que ali a monocultura não prosperará. Cada vez mais endividado porque a plantação não vinga, o rapaz aceita um empréstimo de Paulo, que tão logo a letra vence vem lhe cobrar a propriedade. Tempos depois, o agora proprietário Paulo Honório oferece a Padilha um posto na escola que manda construir na fazenda e ele, embora fazendo-se de difícil ainda que não tenha qualquer recurso, termina por aceitar e assim vai ficando até que chegam as notícias da revolução e o pobre Luís Padilha decide aderir à luta. Tudo isso, claro, causa espécie no outrora paupérrimo Paulo Honório que, uma vez capitalista, não almeja outra coisa que não a manutenção do *status quo*. Nem mais as brechas por onde caminhou até atingir o seu fito, apossar-se de São Bernardo, o interessam.

Como Iago, José Dias e o próprio Santiago, Paulo age sempre em benefício próprio pesando pouco ou nada as conseqüências de seus atos para além dos seus objetivos. Mas ninguém como o vilão shakespeariano parece conhecer tão bem aqueles que manipula. É assim que, sabendo da retidão de caráter de Otelo, ao insinuar uma relação entre Desdêmona e Cassio, ele se justifica lembrando ao mouro que:

Ela enganou o pai para casar-se,
E ao parecer temer o seu aspecto,
Ela o amava. (III. iii. 208-210)

Iago não mente em sua afirmação: Desdêmona e Otelo, de fato, se casam sem o conhecimento de Brabantio, pai dela e senador de Veneza. Mas o que sua fala deixa escapar é o motivo pelo qual a jovem Desdêmona age assim. Apaixonada por Otelo, a nobre veneziana desposa o mouro sem pedir consentimento ao pai por temer sua recusa, uma vez que o enlace entre eles não é visto com bons olhos. Aclamado como um herói em Veneza, o bravo guerreiro Otelo nunca é assimilado realmente pela sociedade veneziana. E a reação de Brabantio ao saber do casamento não deixa nenhuma dúvida quanto a isso: furioso, ele acusa Otelo de ter se utilizado de magia para desposar a filha:

Pois eu pergunto a tudo o que é sensível
Não sendo presa por grilhões de mágica
Se uma jovem feliz, suave e bela,
E tão infensa às bodas que fugiu
À corte dos mais ricos dentre os nossos,
Haveria jamais (para ser chacota)
De fugir da tutela pro negrume
De um peito como o teu, que só traz susto? (I. ii. 66-73)

Cassio, por sua vez, é justamente aquele que, antes das bodas, serve de correio aos amantes; haveria, com efeito, oportunidade para que ele e Desdêmona tivessem travado um romance. Ciente disso, Iago mais uma vez lança o seu veneno e questiona o mouro: “Qual o palácio em que o que é mais sórdido não entra às vezes?” (SHAKESPEARE, 2016, p. 577). Íntegro, não ocorre a Otelo que Iago, seu alferes e mais antigo companheiro de luta, possa ter qualquer má intenção ao alertá-lo para uma possível infidelidade. E é justamente a sua integridade que o leva a perdição.

OTELO E A RECUSA DA DESPOSSESSÃO

Não seria difícil para Otelo atestar a honestidade de Desdêmona. Bastaria para isso que se consumasse o casamento, o que não acontece. O mouro posterga a noite de núpcias de modo que jamais tem qualquer contato íntimo com a jovem veneziana. E é bastante provável que ele não tenha tido contato com nenhuma outra mulher. No Senado, quando explica diante do duque sua união com Desdêmona concluindo que ela o amou por ter passado perigos e que ele a amara de volta porque ela sentiu piedade, Otelo desculpa-se antes pelo mau jeito com as palavras e declara que:

Falta-me a benção das frases da paz,
Pois estes braços, desde os sete anos
Até há nove luas, só empenharam
Suas forças agindo em campo aberto,
E pouco deste mundo eu sei dizer
Que não pertença a lutas e batalhas. (I. iii. 82-87)

As batalhas são toda sua vida e ele não sabe como agir diante da esposa. Numa mistura de timidez e vaidade, Otelo recusa até o fim a consumação do enlace, preferindo apontar Desdêmona como traidora. A respeito do assunto, Bloom chega mesmo a afirmar que o maior *insight* de Shakespeare sobre o ciúme sexual masculino é tratá-lo como uma máscara para o medo de ser castrado pela morte. E nesse sentido, Otelo, diz Bloom, “é a representação shakespeariana mais lesiva da vaidade masculina e do medo da sexualidade feminina, e assim da equação masculina que faz com que o medo da traição e o medo da mortalidade se transformem em um único pavor”³ (BLOOM, 1998, p. 448, tradução minha).

A compreensão de que a vida segue a despeito de sua ausência não fere apenas o brio do guerreiro Otelo, mas o de Bentinho, quando fica sabendo por José Dias que Capitu, na sua falta, “tem andado alegre, como sempre”, o que lhe desperta “um sentimento cruel e desconhecido, o puro ciúme” (MACHADO DE ASSIS, 2015, vol. 1, p. 971), como confessa. Mas se o amor cede lugar ao ciúme é porque nenhum dos três protagonistas – Otelo, Bento Santiago e Paulo Honório (como ainda será visto) – se abre, com efeito, para o “outro” na figura da mulher amada. Fechados em si mesmos – e não à toa a obra machadiana tem como título *Dom Casmurro* –, eles parecem desconhecer que é justamente em relação com o Outro que o Eu se constitui enquanto sujeito. E isso não se dá apenas porque o Outro serve de espelho ao Eu ao permitir que através de seus olhos esse mesmo Eu lance um olhar para a própria interioridade, mas porque o Outro despossui o Eu, já que para que uma relação se concretize de fato é necessário que cada uma das partes abra, em alguma medida, mão de si mesma.

Por medo (*Angst*) do desconhecido, os três resistem ao afeto do outro e, conseqüentemente, privam-se da transformação que o contato com a alteridade provocaria neles. O resultado é que eles, cada um ao seu modo, desconhecem quem realmente são até quase o final da vida e, como num círculo vicioso, seguem desconhecendo as mulheres que

³ “(...) Othello is Shakespeare’s most wounding representation of male vanity and fear of female sexuality, and so of the male equation that makes the fear the cuckoldry and the fear of mortality into a single dread”.

desposaram. O mouro não entende, por exemplo, que a generosidade com que Desdêmona intervém a favor de Cassio a fim de que o marido mantenha sua nomeação mesmo depois de o novo tenente, bêbado, ter se envolvido numa briga é a mesma que a levou a apaixonar-se por ele, Otelo. A incompreensão do gesto da mulher o cega por completo.

Da mesma forma, Bento Santiago, ao descobrir pela própria Capitu que ela poupa parte do dinheiro que ele lhe dá para as despesas da casa e que pretende converter as economias em libras esterlinas, sente ciúme. A ideia de desconhecer aquilo que se passa pela cabeça da mulher, que ela lhe tenha escondido o que quer que seja, o transtorna como se todos os pensamentos de Capitolina devessem ser dedicados a ele e externalizados sem reservas. Estar casado com uma mulher que lhe escapa ao controle, como Madalena, é um desgosto também para Paulo Honório. Sem rodeios, o proprietário de São Bernardo chega a dizer que “não gost[a] de mulheres sabidas. Chamam-se intelectuais e são horríveis”. E continua: “algumas que recitam versos no teatro, fazem conferências e conduzem o marido ou coisa que o valha” (RAMOS, 2013, p. 158).

Perder o controle, despossuir-se de si mesmo, não é o único medo de Paulo Honório nem dos outros dois homens; eles temem também a despossessão de suas conquistas materiais e imateriais. Otelo tem honra e fama a zelar. Seus feitos de guerra fizeram o seu nome e a suposta traição de Desdêmona com o seu novo tenente, acredita, o põe em risco. Já a uma infidelidade da parte de Madalena seria para Honório uma perda dupla: as núpcias com a professora são em última instância um “negócio supimpa”. Um dia o fazendeiro acorda decidido a buscar uma mulher que lhe dê herdeiros e encontra em Madalena o exemplar perfeito. Ela, como São Bernardo, é mais uma aquisição sua. O homem sem nenhum recurso, que é alfabetizado aos dezoito anos quando de uma passagem pela cadeia depois de espancar a mulher que “abreca” e esfaquear aquele com quem ela o teria traído, agora não apenas é dono de terras como quer ter a quem deixá-las. Um herdeiro, portanto, é a coroação de seu triunfo e Madalena, a quem depois passa a querer bem, é o ventre que lhe possibilita isso.

A verdade é que Paulo Honório age irrefletidamente. Fruto de seu tempo e lugar, ele vive nos termos que lhe foram ensinados. Ele se sabe embrutecido, mas não lhe ocorre que possa haver um outro modo de vida. Para ele as coisas são como são, não vale a pena despender esforços tentando mudá-las. Antes empregar forças na tentativa de amealhar qualquer coisa de seu do que lutando uma luta cujos fins, a rigor, se desconhece, acredita. Assim a produtividade é um imperativo do qual não abre mão. Até na escritura de suas

memórias, o ideal está presente. Não é à toa que depois de explicar ao leitor os contratempos iniciais do empreendimento, ele declara: “dois capítulos perdidos”.

Honório não poupa nem a Igreja, a qual acusa de reduzir os dias produtivos da semana. E quando discorre sobre a morte de um empregado seu, o faz como se tratasse de uma peça da engrenagem que lhe foi tirada:

Na pedreira perdi um. A alavanca soltou-se da pedra, bateu-lhe no peito e foi a conta. Deixou viúva e órfãos miúdos. Sumiram-se: um dos meninos caiu no fogo. As lombrigas comeram o segundo, o último teve angina e a mulher enforcou-se (RAMOS, 2013, p. 47).

A fim de evitar novas perdas, sua atitude não é outra que não proibir a aguardente. A morte dos demais membros da família do empregado fatalmente acidentado não chega a lhe afetar; eram improdutivos.

Diferentemente dos outros dois casais, Bento e Capitu se conhecem desde a infância. E como afirma Roberto Schwarz,

o amor entre a vizinha pobre e o rapazinho família, com correspondente anseio de felicidade, de realização pessoal e mesmo de saída histórica e progressista para uma relação de classe, anima a intriga até um ponto avançado do livro, quando então a dimensão autoritária da propriedade rouba a cena e galvaniza o antigo nhonhô, que agora se enxerga como vítima [...] (SCHWARZ, 2006, p. 37).

Bento não parece se dar realmente conta da diferença de classes entre ele e Capitu até a idade adulta. Não é que ele desconheça sua posição social; ele a conhece bem, mas só depois do casamento: quando as desconfianças em relação à mulher surgem, é que ele se volta ao passado na tentativa de encontrar ali os motivos pelos quais Capitu teria empreendido tanto esforço para casar-se com ele. O amor não lhe figura como a justa causa. E o menino bobo dá lugar ao proprietário irascível, que sob a máscara da polidez age impiedosamente.

Para John Gledson, Bento, assim como seus antecessores Estácio e Jorge – personagens, respectivamente, das obras *Helena* e *Iaiá Garcia* –, cresce cercado de mimos, sem preparo para enfrentar o mundo real, o que o faz fracassar ao se defrontar com ele na figura da mulher amada (GLEDSON, 1991, p. 79). Com efeito, a perspicácia de Capitu amedronta Bento de tal forma que ele termina por recusar tudo que venha dela. Inclusive o filho em cujas feições ele vê Escobar, seu amigo desde o seminário e aquele que, assim como o Cassio

de Shakespeare, serve de correio aos namorados quando Bento retira-se para completar os estudos e se fazer bacharel.

Se Capitu, na cabeça de Bento, teria se casado por interesse também a amizade que Escobar trava com ele teria igual fim. Em mais de uma passagem, o narrador discorre acerca das habilidades do amigo com os números. Há um capítulo em que os dois amigos chegam mesmo a calcular a renda mensal da família Santiago – o mesmo capítulo, aliás, em que Bento confessa que a *divisão* foi sempre uma das operações difíceis para ele (MACHADO DE ASSIS, 2015, p. 999). O talento aritmético de Escobar o leva a prosperar – e a mudança do Andaraí para o Flamengo é sinal do seu êxito – primeiro negociando café, empresa que conta com os empréstimos de dona Glória, e depois dedicando-se à especulação, atividade impulsionada pela proibição do tráfico negreiro, a qual Bento, embora siga vivendo de renda, se mostra refratário. No momento em que as atividades econômicas do país se reformulam, o conservadorismo do casmurro é uma forma de resistência.

DESDÊMOMA E A PROMESSA DO NOVO

Harold Bloom aposta na inocência de Desdêmona para justificar o fato de ela se apaixonar por Otelo, que, por sua vez, se sente pleno com sua carreira militar, o que o teria levado a guardar sempre uma distância em relação a ela. Toni Morrison – que em 2011 escreve uma peça intitulada *Desdemona* – não compartilha dessa versão; ela acredita que a jovem veneziana se apaixonou pelo mouro porque vê nele semelhança com sua antiga aia, Bárbara, a quem se refere numa conversa com Emília:

A minha mãe teve uma aia, Bárbara,
Que muito amou. Mas seu amor, um louco,
Deixou-a. Ela cantava um “chorão”,
Canção velha, mas como sua vida.
E ela morreu cantando. Essa canção
Não me sai da lembrança, e mal me impeço
De pender a cabeça para um lado
E cantar como a Bárbara. Depressa. (IV. iii. 24-31)

Levando em conta a amplamente divulgada passagem por Londres de embaixadores africanos de alta patente (*Barbary court*) em 1600 a fim de negociar com a rainha Elizabeth, Morrison afirma que a menção – nós nunca a vemos – a uma personagem que tem por nome

Bárbara (*Barbary*) na peça que Shakespeare escreve três anos depois não é fruto do acaso. A presença dos membros da corte estrangeira causara demasiado falatório nos círculos intelectuais londrinos para que o dramaturgo a tenha ignorado. Assim, o amor dedicado por Desdêmona a Bárbara se estende a Otelo.

Se houve da parte de Shakespeare qualquer intencionalidade no que diz respeito ao nome da aia talvez nunca saibamos, mas estou em pleno acordo com Morrison quanto a afirmação de que não há em Desdêmona traço de inocência como vê Bloom: ela também joga com as brechas da estrutura ao se casar às escondidas. Apesar de jovem, o que move a veneziana é o amor. E numa passagem da peça de Morrison, Desdêmona, que agora existe num entrelugar – entre a vida e a morte – conta sua versão da história e indaga:

Como você pode confundir
fineza com obediência,
discrição com ignorância,
ternura com submissão,
sedução com prostituição,
mulher com fraqueza?⁴ (MORRISON, 2012, p. 16, tradução minha).

Capitu tampouco é inocente ou ignorante, nem mesmo na aparência. Aliás, não aparentar ser o que não é talvez seja o maior crime da personagem machadiana. Se dissimula, o faz pontualmente porque entende o teatro social. Filha de um funcionário público de parques recursos, não lhe escapa a distinção de classe entre ela e Bentinho. Sabe, portanto, das barreiras, para além da promessa de dona Glória de fazer do filho padre, que se colocam para realização do casamento e por isso luta pelos dois.

O entendimento de Capitu de que as bodas a alçarão a um outro patamar na sociedade não torna menor o seu amor por Bento. E, com efeito, a despeito de todo esforço que faz para provar a culpa da mulher, não há uma só passagem apresentada por Santiago que deixe ver qualquer sinal de desamor da parte de Capitu. Antes o contrário: quando ele mente contando passar por dificuldades financeiras a fim de dissimular o seu mau humor, Capitu coloca as próprias joias à disposição e sugere que eles se mudem para um lugar mais modesto. Ela chega ao ponto de privar-se de cantar porque desagrada o marido e evita esperá-lo na janela para não lhe despertar o ciúme. A nobreza de seus gestos, porém, não elimina o fato de ser ela uma mulher com ideias próprias.

⁴ “How can you confuse/ finesse with obedience,/ discretion with ignorance,/ tenderness with submission,/ seductiveness with prostitution,/ woman with weakness?”

A vivacidade de Capitu em oposição a casmurrice de Bento é notória. Toda iniciativa é dela; a ele cabe a manutenção do lugar de conforto em que está. A mulher necessariamente precisa tomar a dianteira da situação. Capitu, como José Dias, mexe suas peças, mas à diferença do agregado não se dá ao trabalho de vestir a máscara da humildade e, por vezes, sequer disfarça o jogo, embora saiba de seus limites. A certa altura, ela pergunta a Bentinho quem, se tivesse que escolher entre ela e a mãe, ele escolheria. Primeiro ele responde que a mãe não seria capaz de fazer semelhante pergunta. Capitu insiste e quer saber se, estando ela à beira da morte, ele deixaria o seminário para vê-la ainda que a mãe o proibisse. A contragosto, Bento reponde que sim. Capitu, ciente de que Bento não ousaria a tanto, sem prolongar o argumento restringe-se a escrever num canto do chão: “mentiroso” (MACHADO DE ASSIS, 2015, p. 953). Da mesma forma, quando Bento diz com todas as letras que Ezequiel não é seu filho, Capitu pede ao marido ou que se explique para que ela se possa defender da acusação de adultério ou que lhe conceda a separação. Ela entende que é chegado o limite; dali para diante o casamento já não é mais possível.

Capitu morre anos mais tarde na Suíça, para onde se muda com o filho. Bento conta que durante esse período vai de tempos em tempos à Europa a fim de simular para família e amigos a manutenção das bodas, embora jamais os visite. A morte de Ezequiel, quando de uma expedição com amigos ao Oriente Médio, põe termo a qualquer possibilidade de abertura para o novo. O *Ancien Régime* mais uma vez vence as luzes.

Em *São Bernardo*, a professora Madalena, imaginada erroneamente por Paulo Honório como “uma boneca da escola normal”, chega à propriedade do marido questionando as práticas do lugar. O modo como Honório trata os empregados lhe causa ultraje. A reificação dos trabalhadores, aos quais nem sempre o pagamento chega, fica ainda mais evidente quando, depois de Paulo Honório espancar Marciano, Madalena intervém e o proprietário se justifica dizendo que o outro “nem é propriamente um homem”. Esse não é o único episódio no qual Marciano sofre nas mãos do patrão: ele apanha mais uma vez tão logo Honório fica sabendo que Madalena dera a Rosa, com quem o funcionário é casado, um vestido de seda. Que o vestido esteja rasgado não importa a Honório; sua preocupação é que agindo assim Madalena possa acostumar mal os empregados do lugar.

É o interesse de Madalena em empreender melhorias na escola, porém, que mais o repugna. E não seria para menos: a instituição como espaço de mudança é um perigo a ser evitado. Quando decide construí-la, Honório o faz por uma questão meramente política: ele acredita que ter um estabelecimento de ensino em sua propriedade o fará cair nas graças do

governador, a quem pretende solicitar “certos favores”. Assim, depois de encomendar uma série de materiais didáticos a pedido de Madalena, ele assusta-se com o valor da fatura: seis contos de réis. Tanto gasto com os filhos dos trabalhadores lhe parece obsceno, puro prejuízo, já que não compreende a “utilidade” das letras para a colheita de mamona. Em sua cabeça, os filhos dos trabalhadores se tornarão eles próprios trabalhadores, o que lhes dispensaria de qualquer aprendizado intelectual. Uma escola, portanto, que vá além da função de produzir “alguns indivíduos capazes de tirar o título de eleitor” lhe é inconveniente.

Na esteira do seu desprezo pela improdutividade, dona Glória, tia de Madalena, lhe aparece como mais uma afronta. Para ele, a ideia de que a velha senhora se desdobre em inúmeras pequenas atividades – troca as flores nos altares, limpa a sacristia, ajuda na cozinha – e que ainda encontre tempo para a leitura não é razoável. Madalena explica ao marido que a tia sempre exerceu pequenos trabalhos e que foi isso mesmo que a permitiu tirar o sustento para si mesma e para a sobrinha, mas que, uma vez na fazenda, dona Glória tenta ser útil como pode, já que não domina os trabalhos da lavoura. Mas o argumento não convence Honório, que acredita que toda gente “deve habituar-se a fazer uma coisa só” (RAMOS, 2013, p. 137). A recomendação de Paulo Honório evidencia como a automação dos processos laborais é fase necessária para a reificação do ser humano, que termina por se alienar de si mesmo a fim de se fazer mais e mais produtivo.

Mas Madalena ainda não se dá por vencida. Suas ideias progressistas se afirmam cada vez mais, o que apavora o marido, que não só não as entende como começa a sentir ciúme das ideias da mulher. A aproximação dela com o também progressista Luís Padilha o desagrada tanto que Honório se irrita até com o fato de Madalena pedir ao rapaz que colha algumas rosas a fim de enfeitar a mesa do almoço que celebra os dois anos de casamento. Nesse mesmo dia, ao redor da mesa em que estão, entre outros, o padre Silvestre, o jornalista Azevedo Gondim e o próprio Padilha, se enceta uma conversa acerca das mazelas do Brasil e Madalena se mostra claramente inclinada aos ventos de mudança cada vez mais fortes no país. Daí em diante tudo que a mulher diz e faz é recebido com desconfiança por Paulo Honório.

Sentindo-se traído, o capitalista faz da vida da mulher um verdadeiro inferno. Ele chega mesmo a levantar suspeita quanto a paternidade do filho de Madalena, embora admita não ver na criança sinais de outro homem ainda que também não veja os seus. Nem por isso as acusações diminuem e todo aquele de quem Madalena se aproxima torna-se também suspeito aos olhos de Honório. Farta dos maus tratos do marido, Madalena decide pôr fim a própria

vida. Que ela tenha preferido o suicídio em vez de ter fugido com o filho é questionado por alguns críticos do trabalho de Ramos, mas é preciso pesar o quão palpável seria essa segunda opção no contexto da obra. Madalena morre deixando para trás o menino, o que em si já se apresenta como sinal de esperança em relação ao futuro.

DOIS LIVROS, UM TESTEMUNHO E UM VEREDITO

Quando fica sabendo por Emília que o lenço de Desdêmona, encontrado no quarto de Cassio, não tinha sido dado ao tenente pela mulher, mas deixado ali por Iago, que armara toda a intriga, Otelo desespera-se. Mas então já é tarde demais. Otelo entende que será punido pela morte de Desdêmona, mas a ideia de que ao assassinar a mulher cometeu um ato de injustiça lhe cai sobre os ombros como uma punição ainda maior. Assim, antes de desferir em si mesmo um golpe fatal, ele pede que ao contarem suas memórias, as pessoas falem

De alguém que, não sabendo amar, amou
Demais. De alguém que nunca teve fáceis
Os ciúmes; porém que – provocado –
Inquietou-se ao extremo; cujos dedos,
Como os do vil hindu, jogaram fora
Uma pérola rara, mais preciosa
Que toda a sua tribo; alguém que alheio
Ao hábito das lágrimas, verteu-as
Em abundância, como verte a goma
A seiva de uma árvore da Arábia. (V. ii. 341-350)

Diferentemente de Otelo, Bento Santiago e Paulo Honório têm a oportunidade de escrever suas próprias memórias. Bento narra sua história já no final da vida, o que lhe permitiria maior distanciamento e, em tese, melhor elaboração. Porém como ele mesmo diz se o seu “fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência”, ele “não consegu[e] recompor o que foi” (MACHADO DE ASSIS, 2015, vol. 1, p. 907). Ainda assim, Bento faz um relato que se quer ponderado. Adriana da Costa Teles chama atenção para o modo como a fome e o sono funcionam ao longo do romance como termômetro do autocontrole da personagem (TELES, 2017, p. 104). Num episódio de ciúme ao notar que Capitu fita um cavaleiro passando na rua, Bento corre para a casa agastado e

naquela noite “não ce[ia] e dorm[e] mal” (MACHADO DE ASSIS, 2015, p. 984). Já na velhice, quando escreve suas memórias, Santiago afirma: “como bem e não durmo mal”.

Bento Santiago, porém, continua assombrado pelo passado. A suposta casualidade da escrita das memórias é contradita por ele mesmo ao evocar o *Fausto* de Goethe e as “inquietações sombrias” suscitadas pela personagem do poeta alemão. À diferença de Fausto, que recorre aos mortos para saber do futuro, Dom Casmurro se volta para “os tempos idos”, aos quais parece ainda estar atrelado. Assim, a *História dos Subúrbios*, que, segundo afirma, pretendia escrever a fim de aplacar a monotonia de seus dias, dá lugar às próprias memórias, que ele deita no papel sem maiores pretensões – ou assim nos quer fazer crer. Mas aos poucos o livro que se inicia como uma história de amor da meninice vai ganhando contornos sombrios até que não resta dúvida ao leitor de que se trata de um relato de uma suposta traição, embora não haja nele nenhuma passagem que a confirme.

Toda questão, claro, está na própria narração. Desde o início Bento dissimula o seu real objetivo a começar pela ideia do livro. A traição – real ou não – é o que justifica o relato e que Bento, a despeito da falta de provas, se sinta traído é sintomático. Por não ter os seus desejos atendidos na integralidade, o bem-nascido advogado se sente atacado e aponta no outro a origem de sua infelicidade. E não despreza, ao menos em pensamento, o extermínio da fonte de seu infortúnio como solução do problema: “mamãe defunta, acaba o seminário” (MACHADO DE ASSIS, 2015, p. 976).

Dissimulado – traço que ele confere a Capitu –, Bento Santiago, que mesmo na velhice se recusa a olhar para dentro de si, tem ainda o hábito de atribuir aos outros suas atitudes e vontades. Não raro ele interpreta as falas do tio ou da prima Justina. Não causa estranheza, portanto, que ele transfira a Capitu os seus próprios desejos. Se ele não chega a confessar sua cobiça em relação a Escobar, o faz sem meios termos em relação a Sancha. Mas é provável que a chave para a dissimulação de seu relato esteja já na explicação para o título do livro que escreve. Casmurro, como ele explica, é a alcunha que recebe de um jovem poeta durante uma viagem de trem por se mostrar desinteressado nos versos que o rapaz recitava. O nome, portanto, vem do outro, como o próprio Bento admite, mas ao fazê-lo acredita que “sendo o título seu, [o poeta] poderá cuidar que a obra é sua”. Bento Santiago aponta no outro a sua vontade usurpadora. O seu tom ameno e elegância, porém, dão ares de brincadeira à acusação feita, de modo que o leitor fica apenas com a declaração que a segue: “há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto” (MACHADO DE ASSIS, 2015, p. 906).

Dar nome a um livro, como afirma Roberto Schwarz, estabelece um paralelo com o ato de dar nome a um filho. É como se Santiago nos antecipasse a ideia de que batizar uma criança não assegura a paternidade dela. O veredicto, assim, nos é apresentado antes mesmo que saibamos o que está em julgamento, obedecendo, aliás, a recomendação do próprio Bento, que diz, se referindo a *Otelo*, que as peças deveriam começar pelo fim, afinal,

desta maneira, o espectador, por um lado, acharia no teatro a charada habitual que os periódicos lhe dão, porque os últimos atos explicariam o desfecho do primeiro, espécie de conceito, e, por outro lado, ia para a cama com uma boa impressão de ternura e amor (...) (MACHADO DE ASSIS, 2015, p. 981).

O relato de Paulo Honório, parte pela falta de maior recurso intelectual, parte por uma deliberada vontade de entender o que se passou, se nos apresenta menos nebuloso. Logo de saída, o fazendeiro conta que imaginou “construir” o livro pela “divisão do trabalho”, o que dá ao leitor uma medida de seu raciocínio, já deveras automatizado.

Se, como acredito, o objetivo de Machado de Assis é menos conduzir o leitor ao entendimento de que para além de um narrador nada confiável, Bento é um representante de primeira hora de sua classe, do que mostrar justamente como é fácil aderir ao ponto de vista das classes dominantes em prejuízo dos dominados; Graciliano Ramos não esconde que a sua personagem central é fruto apodrecido do meio insalubre em que nasce. Sua linguagem muitas vezes vulgar e sua atitude irrefletida mantêm o leitor a uma segura distância, de modo a facilitar a análise daquilo que ele diz. Mas é preciso também fazer justiça a Honório: seu sentimento de culpa é legítimo.

É possível pensar que não fosse a vitória da revolução, que o leva à beira da falência, Paulo Honório jamais teria feito um balanço da própria vida. Mas as mudanças políticas e econômicas se mostram incontornáveis, obrigando-o a repensar-se. A tarefa que ele se impõe não é fácil; depois de dispensar a ajuda de padre Silvestre, João Nogueira e Gondim na escritura das memórias, Honório confessa certo alívio, porque há fatos “que não revelaria, cara a cara, a ninguém” (RAMOS, 2013, p. 11). Seu acanhamento mostra que ele não é de todo alheio aos erros que cometeu. Nem por isso parece conhecer outra forma de agir, tão atrelado que está às antigas práticas.

É sintomático que a personagem não tenha na sua certidão de nascimento o nome dos pais, mas o dos padrinhos como se fosse filho de uma estrutura maior cuja origem se desconhece, mas que é gerida pelas relações de compadrio. A falta de memória dele em

relação a “meninice” também chama atenção e disso se pode deduzir que a precariedade em que vivia não lhe permitiu desfrutar da infância. Ironicamente, todo seu relato se estrutura a partir do momento que ele tem acesso às letras. Ele, no entanto, não parece se dar conta disso. Não que ele desconheça a importância da educação; é sua instrução, embora escassa, que o permite passar Luís Padilha para trás. Até na escolha daquela que será mãe do seu herdeiro isso se evidencia: a primeira opção é dona Marcela, filha do doutor Magalhães, juiz da região, e a segunda, com quem se casa, é uma professora.

Seu pouco conhecimento o possibilita colocar-se acima da própria classe, como ele mesmo admite. O resultado é que termina por afastar-se dos outros, aos quais trata por bicho até o fim e cujas ideias, não raro diferentes das suas, rejeita. Mas se as opiniões dissonantes nem sempre trazem em si novidade, Madalena é a personificação mesma de um novo ideal, que a pouca imaginação de Paulo Honório não consegue alcançar. Até quando demonstra arrependimento pelos atos cometidos é no passado que Honório se refugia e imagina viver na monarquia ao lado de seu Ribeiro, cujo atraso a ponto de deixar falir o próprio negócio ele tanto critica. Não é à toa que ao final do relato, depois de dizer que gostaria de poder ter uma chance para recomeçar ao lado de Madalena, ele dispara: “para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige” (RAMOS, 2013, p. 220).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Otelo não percebe até que seja tarde demais que ele e Desdêmona são representantes de um mesmo projeto. Aclamado como o mouro de Veneza, ele não é um veneziano; a cidade o quer como um instrumento que lhe possibilita vencer as batalhas lhe assegurando as glórias, mas não como um filho. Que Desdêmona se apaixone por ele é um indicativo de que os tempos estão mudando. Mas a insegurança de Otelo, cuja vida é tomada quase que completamente pela guerra, não o deixa perceber que é genuinamente amado.

A força vibrante do mouro aliada a juventude de Desdêmona subvertem os valores da época. Mas a união não apenas não vinga como não deixa frutos. Escrita em 1603 e representada pela primeira vez no ano seguinte, embora passada na Itália e no Chipre, a peça shakespeariana traz o sopro de mudanças que o Reino Unido só começaria a ver concretizadas décadas mais tarde sob o comando de Oliver Cromwell.

Já Bento Santiago e Capitu são como água e vinho: não se podem misturar. O casamento de ambos sempre será em prejuízo de um deles: ou bem vence o *Ancien Régime* ou bem prospera a Modernidade. Como afirma o próprio Bento: “amo o rato, não desamo o gato. Já pensei em os fazer viver juntos, mas vi que são incompatíveis” (MACHADO DE ASSIS, 2015, p. 1015-1016). No Brasil oitocentista ainda assentado em bases escravocratas, a escalada social é pouco palpável e o atentíssimo Machado de Assis, tão descrente da república, compreende já em 1899 que as promessas do novo regime não se tornariam realidade tão cedo. O filho de Capitu morre ainda jovem inviabilizando, ao menos a curto prazo, qualquer perspectiva de mudança.

Mas na década de trinta, com o fim da política do café com leite, surge um novo horizonte de possibilidades no contexto brasileiro. Que alguém como Paulo Honório tenha podido se tornar um capitalista já é indicativo do acúmulo de transformações pelas quais o país havia passado no período anterior. Mas Honório não entende que se tem qualquer coisa de Iago, também tem um pouco de Desdêmona: ele e Madalena têm um passado comum de pobreza, o que lhes obriga a um dobrado esforço de sobrevivência tornando-se, cada um a seu modo, representantes do projeto de modernização do país. A esclarecida Madalena, porém, percebe as armadilhas do capitalismo periférico, que, mesmo dispensando a industrialização, reifica a classe trabalhadora, sistematicamente obrigada a uma produção cada vez maior.

A recusa de Paulo Honório de ir adiante, fechando-se por completo às proposições de Madalena, não apenas a leva ao suicídio como o condena à solidão. O projeto de Graciliano Ramos, revolucionário que seja, não foge à compreensão de que a uma personagem com a jornada de Honório o discurso de ruptura não cabe. Imerso na única forma de vida que conhece, o protagonista de São *Bernardo* reafirma as ideias capitalistas embora entenda os malefícios de suas atitudes. Mas Madalena lhe deixa um filho sinalizando que nem tudo está perdido. A promessa do novo segue viva.

REFERÊNCIAS

BLOOM, Harold. **Shakespeare: the invention of the human**. New York: Riverhead Books, 1998.

- BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- CALDWELL, Helen. **O Otelo brasileiro de Machado de Assis**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- FAORO, Raymundo. **Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio**. São Paulo: Globo, 2001.
- FIGUEIREDO, Monica. **De vencedores vencidos: Machado e Eça num encontro**. Manaus: UEA Edições, 2013.
- FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GLEDSON, John. **Machado de Assis: impostura e realismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- LAFETÁ, João Luiz. “O mundo à revelia”. In: __. **A dimensão da noite**. São Paulo: Editora 34: Duas Cidades, 2004, p. 192-217.
- MACHADO DE ASSIS. **Obra Completa**. São Paulo: Nova Aguilar, 2015.
- _____. “Dom Casmurro”. In: __. **Obra Completa, vol. 1**. São Paulo: Nova Aguilar, 2015.
- MORRISON, Toni. **Desdemona**. London: Oberon Books, 2012.
- RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- SHAKESPEARE, William. “Otelo”. In: __. **Obra Completa, vol. 1**. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.
- _____. **Othello**. Plano: Digireads.com, 2011.
- _____. **Teatro completo**. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.
- SCHWARZ, Roberto. **Duas meninas**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- TELES, Adriana Costa da. **Machado & Shakespeare: intertextualidades**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017.