

## **DOM CASMURRO E O AMOR INFELIZ**

*Dom Casmurro  
and Unhappy Love*

**ORGANIZADORAS:**

Juracy Assmann Saraiva  
Regina Zilberman

**ADRIANA DA COSTA TELES** 

Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, SP, Brasil

E-mail: [adriana\\_c\\_teles@hotmail.com](mailto:adriana_c_teles@hotmail.com)

**EDITORA-CHEFE:**

Cássia Maria Bezerra do  
Nascimento

**EDITORA EXECUTIVA:**

Rachel Esteves Lima

**EDITORES ASSOCIADOS:**

Anderson Bastos Martins  
Cássia Dolores Costa Lopes  
Jorge Hernán Yerro

**RESUMO**

Este artigo tem por objetivo discutir a ideia de amor (infeliz) no romance *Dom Casmurro* (1900), de Machado de Assis. Para tanto, buscaremos os elementos delineados pelo pesquisador suíço Denis de Rougemont em *História do amor no Ocidente* (1939), obra que busca, na tradição medieval cortês, as origens do amor romântico na literatura europeia. Nosso objetivo é discutir de que maneira o romance de Machado dialoga com essa tradição.

**PALAVRAS-CHAVE:** romance; amor romântico; Machado Assis.

**ABSTRACT**

This article aims to discuss the idea of (unhappy) love in the novel *Dom Casmurro* (1900), by Machado de Assis. To this end, we will look for the elements outlined by the Swiss researcher Denis de Rougemont in *Love in the Western World* (1939), a work that seeks, in the medieval courtly tradition, the origins of romantic love in European literature. Our goal is to discuss how Machado's novel dialogues with this tradition.

**KEYWORDS:** novel; romantic love; Machado de Assis.

**SUBMETIDO:** 09.08.2024

**ACEITO:** 10.09.2024

**COMO CITAR:**

TELES, Adriana da Costa.  
*Dom Casmurro* e o amor  
infeliz. *Revista Brasileira  
de Literatura Comparada*,  
v. 26, e20240999,  
2024. doi: <https://doi.org/10.1590/2596-304x202426e20240999>

**H**istórias de amores fracassados e amantes infelizes são bastante comuns na literatura ocidental. Longe de serem fenômenos isolados ou dados simplesmente curiosos, essas narrativas ajudam a compor uma tradição, que Denis de Rougemont<sup>1</sup> afirma não exaltar a paz do par amoroso ou o prazer dos sentidos, mas, sim, o sofrimento e a infelicidade. Em suas palavras: “O amor feliz não tem história na literatura ocidental e, se não for recíproco, o amor não é considerado um verdadeiro amor” (2003, p.71).

Em seus extensos estudos sobre as origens de nossa maneira de conceber esse sentimento, o pesquisador parte da constatação de que o amor infeliz e sua combinação com a morte agradam o Ocidente, sendo, em suas palavras, “um fato que estabelece à primeira vista o prodigioso sucesso do *romance*” (Rougemont, 2003, p. 23, grifo do autor). Na sequência, Rougemont afirma: “O amor feliz não tem história. (...) O que o lirismo ocidental exalta não é o prazer dos sentidos nem a paz fecunda do par amoroso. É menos o amor realizado do que a paixão do amor. E paixão significa sofrimento. Eis o fato fundamental” (2002, p. 24). Considerando que essa forma de conceber o amor difere muito do modo como a antiguidade o concebia, e descartando a hipótese de uma súbita inspiração coletiva, o pesquisador suíço nos mostra que a ideia de sofrer por amor e que motivou muitas das mais conhecidas histórias romanescas do Ocidente não é natural, mas, sim, historicamente motivada. Ela teria tido a sua origem no início do século XII e remonta ao amor cortês, cujos ideais e valores ganharam verbalização e transmissão por meio dos trovadores medievais. Histórias que dão conta de amores mortais e impossíveis teriam se originado a partir dessa maneira revolucionária de conceber o sentimento, sendo que o primeiro mito de peso sobre o amor infeliz a se espalhar pela Europa teria sido o de *Tristão e Isolda*.

A tese de Rougemont é a de que o amor cortês teria se originado a partir de conflitos vividos de maneira consciente ou não pelo homem medieval. Ele seria a manifestação do Eros pulsante na civilização cristianizada, e expressaria seus sentimentos contraditórios e conflitantes, suas pulsões insatisfeitas e a constante necessidade de contenção. Segundo o pesquisador suíço, o homem de então se encontrava entre duas morais que se confrontavam: a da sociedade cristianizada e a da cortesia herética. A primeira implicava o casamento, que tornou um sacramento, e a segunda exaltava a felicidade divina e a infelicidade de todo amor humano. O casamento significava, então, a união dos corpos para a procriação, ao passo que o Eros supremo seria a “projeção da alma para a união luminosa, para além de todo amor possível nesta vida” (2003, p 103). Origina-se, então, uma espécie de jogo dialético entre Ágape e Eros, que se materializa em uma poesia baseada em “leis” fixas e que se mostra ambígua e paradoxal, em espelhamento com a situação vivida pelo sujeito de então. Nela se lê a incompatibilidade do amor com o casamento, visto como socialmente condicionado pelos interesses familiares e políticos, uma traição aos ditames da paixão e aos impulsos de um coração soberano. A ideia de “morrer de amor”, por sua vez, coloca em evidência as relações complexas entre o erotismo e o desejo de fusão com o todo, espécie de espaço indiferenciado onde os sofrimentos da vida cotidiana não existiriam mais, tornando possível, assim, que o homem supere os limites que o aprisionam e o impedem de se unir ao sujeito que ama.

Essa concepção de amor teria dado origem a casais famosos. Abelardo e Heloísa, Pedro e Inês, Romeu e Julieta são bons exemplos. Trata-se de personagens que ganharam uma dimensão maior do

1 *História do amor no ocidente* (2003).

que as narrativas que ajudaram a compor e se tornaram verdadeiras referências quando o assunto é o amor e o tema é o sofrimento por não conseguir vivê-lo plenamente. Em casos como esses, a ideia da impossibilidade de união e do gozo pleno do amor chega até nós antes mesmo que os detalhes de suas respectivas histórias ou do contexto em que se inserem.

A esse conjunto clássico de namorados frustrados, contextos particulares adicionam os seus casais infelizes. A literatura brasileira, a exemplo da europeia, tem os seus próprios. Quando pensamos nos primórdios de nosso romance, constatamos que José de Alencar criou alguns notórios. *Iracema* e *Martim, Ceci e Peri* ou *Lucíola e Paulo*, salvo particularidades de nosso contexto literário (o tema do indianismo é um deles), têm em comum com os citados o fato de que não conseguem viver plenamente o seu amor neste mundo. São distâncias sociais, culturais, pré-conceitos, enfim, vasta gama de impedimentos que fazem com que a união plena seja possível, quando muito, em um plano místico e distante. O destino desses amantes é, assim, coerente com a ideia de amor encontrada em casais como *Tristão e Isolda*, *Inês e Pedro*, *Romeu e Julieta*, que conquistam essa suposta transcendência com a morte, e *Abelardo e Heloísa*, no refúgio da religião.

Machado de Assis, como sabemos, dialogou com a tradição ocidental ao longo de toda a sua carreira, criando situações romanescas que resgatam, de maneira irônica, no geral, grandes mitos e nomes da literatura europeia. No que diz respeito às questões do amor, deve ser observada, aqui, a presença reiterada da tragédia de *Romeu e Julieta* na obra do autor. Dentre os grandes mitos amorosos do Ocidente, talvez seja este o mais resgatado por Machado em sua obra. Trata-se de uma tragédia que foi amplamente citada pelo escritor, especialmente nos contos veiculados em jornais de seu tempo e destinados ao público feminino. *Machado & Shakespeare: Intertextualidades*<sup>2</sup> traz extenso levantamento das citações que o escritor fez da obra do bardo inglês ao longo de toda a sua carreira. Os dados mostram que as tragédias shakespearianas mais citadas por Machado foram, respectivamente, *Hamlet*, *Romeu e Julieta* e *Otelo*. A primeira predominou nas crônicas, a segunda nos contos e a terceira nos romances, muito embora todas tenham sido citadas nos mais variados gêneros. Quando recuperou a tragédia dos amantes de Verona, Machado o fez quase sempre por vias da ironia, beirando, por vezes, a paródia, em um trabalho que desconstrói a ideia de um amor eterno e capaz de destruir a vida dos envolvidos ou de uma união mística entre os amantes. Trata-se de um trabalho de recontextualização do referencial shakespeariano, que é irônico e provocador por excelência.

Os contos que trazem referência a *Romeu e Julieta* foram compostos ao longo de toda a carreira de Machado e deixam ver que, desde jovem, o escritor ironiza os preceitos do amor cortês. No que diz respeito ao romance, *Romeu e Julieta* é uma forte referência em *Memorial de Aires*, o último do gênero publicado por Machado, já no ano de sua morte, em 1908. A protagonista dessa narrativa é a viúva Fidélia, cuja conturbada história de amor com Eduardo é comparada à de Romeu e Julieta. Um amor proibido devido à inimizade entre as famílias, uma história cheia de desavenças e superações para a união, que, por fim, foi breve devido à morte do rapaz, quando ainda iniciavam a vida de casados em Lisboa. Tida como uma viúva eterna, no início da narração, Fidélia vai aos poucos abandonando o luto e termina por se casar com Tristão, um recém-chegado de Portugal, para onde ela retorna e recomeça a vida de onde a havia interrompido.<sup>3</sup> Se o nome da personagem feminina revela a ironia

<sup>2</sup> Teles (2017).

<sup>3</sup> Para maiores detalhes dessa intertextualidade ver: Teles (2007; 2017).

de Machado quanto ao luto da viúva, Tristão aponta para o intertexto com *Tristão e Isolda*, o primeiro mito do amor mortal da literatura do ocidente, nas palavras do já citado Denis de Rougemont. Não é nosso objetivo abordar o *Memorial de Aires*, aqui, no entanto, convém retomar rapidamente o estudo de John Gledson, “The last betrayal of Machado de Assis”, publicado em 1985, na *Portuguese Studies*. No ensaio, Gledson aventa a possibilidade de que Fidélia e Tristão se conhecessem desde a época em que a brasileira morava em Portugal com o marido, uma vez que ambos residiam em Lisboa, eram parte de um mesmo estrato social, todos provenientes do Rio de Janeiro. A sugestão é curiosa, afinal, tratar-se-ia, na interessante hipótese de Gledson, de um pretendente que vem em busca de uma mulher que sabe estar disponível para o casamento. O dado é profundamente irônico quando nos atemos ao fato de que Fidélia era rica e a narrativa planta, no leitor, a desconfiança de que o rapaz poderia estar no Brasil com ambições junto ao seu patrimônio, em um jogo de alianças com a carioca a envolver promessas para o futuro que atenderiam expectativas de ambos os envolvidos.

No caso do romance *Dom Casmurro*, objeto de nossa discussão, neste artigo, deve ser notado que Machado, ao que parece, não retoma essa raiz a que se refere Rougemont em *História do amor no Ocidente*. E a chave para que possamos compreender o amor (infeliz) no romance de Bento e Capitu talvez esteja na intertextualidade que o seu autor estabelece com a tragédia de *Otelo*, de Shakespeare. Trata-se, aliás, de um drama que aparece em seis dos nove romances do escritor.<sup>4</sup> Dentre eles, chama a atenção *Ressurreição* (1872), o primeiro publicado por Machado, quase três décadas antes de *Dom Casmurro* e tido, muitas vezes, como uma espécie de precursor da história de Bento e Capitu.

*Otelo* é um referencial bastante presente no romance machadiano e acompanhou o escritor ao longo das várias décadas em que se dedicou ao gênero. Ao se voltar para *Otelo*, em *Dom Casmurro*, Machado parte de uma situação, em essência, muito diferente daquela da tragédia dos amantes de Verona. Muito embora ambas tragam amores com final trágico, *Romeu e Julieta* mostra amantes que não podem viver um sem o outro, visam a uma união mística e transcendente ao escolherem a morte como destino, ao passo que *Otelo* traz um herói que mata a esposa inocente para reparar a honra e, por fim, comete suicídio, sem poder conviver com o próprio erro. A tragédia de *Romeu e Julieta* é marcada pela paixão que desafia a ordem humana e tenta burlar, sem efeito, os seus ditames, uma tentativa ineficaz, que é facilmente driblada por Otelo e Desdêmona, cujo casamento, apesar de ser notoriamente repudiado pela família da noiva, torna-se público e reconhecido. Os problemas enfrentados pelo casal começam após a união oficial, quando a inveja de Iago o leva a tramar contra o mouro, que, por fim, passa a crer que a esposa o traía e não merecia a sua confiança.

O paralelo com Bento e Capitu é interessante. Os namorados de *Dom Casmurro* também não vivem um amor impossível. Eles enfrentam, sim, entraves para a união. Afinal, o menino Bento Santiago estava destinado pela mãe à igreja desde o seu nascimento, obstáculo maior do que a diferença social entre os namorados adolescentes, que nunca chegou a ser um problema, de fato, para o casamento. Aparentemente, ela foi um dos deflagradores do conflito de Bento com relação ao amor e à fidelidade da esposa, mas não impediu a união. Os amantes brasileiros se casaram e houve uma vida após o casamento. E foi a partir dessa vivência que houve a desunião e o fracasso do relacionamento. O sofrimento amoroso em *Dom Casmurro* se dá por vias diversas, é difícil precisar seus limites e sua

4 *Otelo*, de Shakespeare, é citado em *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876), *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), *Quincas Borba* (1886) e *Dom Casmurro* (1899/1900).

abrangência, além do que, ele não é o elemento preponderante da narração, mas divide espaço com questões de orgulho e honra. O que sabemos sobre Capitu, por sua vez, vem comprometido com a visão parcial do narrador. Não é possível, portanto, afirmar se ela sofreu ou não por amor, traiu ou não traiu, amava ou não amava Bento ou Escobar. Para Dom Casmurro, por outro lado, parece pesar mais o exercício de poder e impostura do que qualquer tipo de realização no campo afetivo, que não se mostra uma preocupação para ele.

É dentro desse contexto que Machado recontextualiza com ironia alguns princípios que envolvem o amor romântico em *Dom Casmurro*. Um primeiro ponto a ser observado é a própria natureza do amor que une Bento e Capitu. A união dos jovens é motivada por contingências. Bento e Capitu cresceram juntos, acostumados um com a presença do outro, o que os separava era um portãozinho lateral, fechado com a ajuda de uma pedra. O menino Bento se descobre apaixonado ao ouvir uma conversa atrás da porta. É José Dias o autor da “denúncia”, ou seja, é o agregado quem constrói a narrativa do amor em Bentinho, em uma conversa que convence mais ao menino do que à sua mãe, que se mostra cética frente ao que José Dias lhe diz: “creio que o senhor está enganado” (Assis, 2008, p. 23). Mas o fato já se fez verdade no adolescente, que conclui, em forma de pergunta, na varanda: “Com que então eu amava Capitu, e Capitu a mim?” (2008, p. 34). Capitu, por sua vez, padece da eterna desconfiança plantada, no leitor, pelo narrador ciumento, a de que sempre foi movida pelo interesse financeiro no casamento e devemos considerar que Bento Santiago poderia estar certo. Somam-se a isso outras situações. Depois de casados, por exemplo, discursos românticos sobre a lua, alusão ao cosmos e ao místico, se travestem de astronomia, incumbindo à frieza do cálculo científico o papel de preencher noites que se mostram frias e entediantes: “Às vezes, eu contava a Capitu a história da cidade, outras dava-lhe notícias de astronomia; notícias de amador que ela escutava atenta e curiosa, nem sempre tanto que não cochilasse um pouco” (2008, p. 154). Nenhum dos dois sucumbe com o fim do relacionamento e Bento preenche o espaço deixado por Capitu com amigas que vão e vem e, por fim, reage friamente à sua morte. “Vamos almoçar” é o que diz a Ezequiel depois que o filho lhe conta que a mãe morreu bonita e que o louvava “extraordinariamente, como o homem mais puro do mundo, o mais digno de ser querido” (2008, p. 197).

Um traço que aproxima Bento Santiago e Otelo é que ambos são maridos ciumentos. Trata-se de uma perspectiva intertextual já bastante explorada pela crítica, mas que deve ser retomada, aqui, uma vez que a figura do marido ciumento é historicamente delineável e bastante significativa, na literatura do Ocidente. Além disso, ela é fundamental para que possamos compreender o conflito amoroso em *Dom Casmurro*. Afinal, o personagem criado por Shakespeare não é apenas o arquétipo do ciumento, mas é uma espécie de divisor de águas quando abordamos o tema do ciúme, na literatura ocidental.

A tragédia de *Otelo* foi escrita por Shakespeare no início do século XVII, com data provável de 1603, e caracteriza o ciumento de uma maneira muito adversa quando comparada à maneira como surgia na literatura anterior a ele. Se retrocedermos no tempo, veremos que, na comédia clássica e no teatro medieval, ou mesmo no renascentista, a figura do ciumento era cômica e até desprezível, sendo que ele se dava na poética do amor cortês. Retomamos aqui, as palavras de Yara Frateschi Vieira quando nos lembra que:

Na poesia trovadoresca provençal (que ensinou os ocidentais a amar, segundo a interpretação corrente), o *gilos* é o marido, enquanto o amante, que pode lamentar-se da falta de correspondência amorosa, não deve, contudo, apresentar-se como ciumento: pois, segundo as convenções do amor cortês, o ciúme é característico do vilão, manifestação doentia ou ridícula de uma certa forma de orgulho e de cobiça. (...) Sentir ciúmes, ser ciumento, equivale para o amante cortês a isolar-se da sociedade humana, comparar-se a um leproso. (Vieira, 2002, p. 335).

A lírica medieval galego-portuguesa, que foi fortemente influenciada pela poesia provençal, também rejeita o ciúme como componente da corte amorosa. Aliás, a própria palavra “ciúme” é tardia, sendo registrada apenas a partir do século XV, na língua portuguesa.<sup>5</sup> Contrastando as imagens anteriores a Otelo com a que se projeta a partir dele, fica claro que o personagem de Shakespeare está mais próximo daqueles do século XIX e da primeira metade do XX. É certo que há diferenças entre ele e os que o procederam. O ciúme de Otelo é provocado por Iago, que manipula fatos e leva o mouro a acreditar na traição. Não se trata, portanto, de um sentimento automotor, que nasce do próprio amante, como ocorreria em ficções posteriores. Além disso, Otelo não experimenta o remoer do sentimento filtrado pelo tempo, nem a dúvida eterna e insolúvel que acompanharia alguns dos protagonistas de romances do século XIX e XX, como *Sonata a Kreutzer* (1889), de Tolstói, ou *O vestido cor de fogo* (1946), de José Régio. Afinal, com a morte de Otelo, Shakespeare interrompe o remoer dos sentimentos e encerra a questão para o público. O espectador, por sua vez, deixa o teatro da mesma maneira como Bentinho o faz no romance de Machado: “E era inocente, vinha eu dizendo rua abaixo” (Assis, 2008, p. 187).

No entanto, os mecanismos obsessivos que o ciúme desencadeia são traços que garantem a modernidade da abordagem do sentimento na tragédia de Shakespeare. São tormentos que antes não poderiam ser dramatizados, afinal era necessário que ruíssem as certezas que inauguram a modernidade para que Otelo experimentasse a insegurança frente a um mundo movediço, que o ameaça sem piedade. Trata-se de um sentimento que nasce e vive dentro do sujeito, em certa independência do objeto, “é um monstro de olhos verdes,/ que zomba do alimento de que vive” (tradução de Carlos Alberto Nunes, p. 663)<sup>6</sup>, nas palavras da personagem Emília, e que aponta para a solidão da dúvida e o complexo mecanismo psíquico que a envolve.

Bentinho vai ao teatro ver a peça de Shakespeare. Assistir *Otelo* tem profundo impacto emocional no personagem, que, primeiramente, se impressiona com a semelhança do que assiste com o que vive: “De noite fui ao teatro. Representava-se justamente *Otelo*, que eu não vira nem lera nunca; sabia apenas o assunto, e estimei a coincidência” (2009, p. 185). Depois do turbilhão de emoções enfrentado durante a sua exibição, ele deixa o teatro atormentado com o fato de que Desdêmona era inocente e a culpa de Capitu era certa. Suas elucubrações vêm acompanhadas de uma reflexão sobre as evidências do adultério:

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. (Assis, 2008, p. 186-187).

<sup>5</sup> *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*, de José Pedro Machado.

<sup>6</sup> No original: “the green-eyed monster, which doth mock the meat it feeds on” (Shakespeare, 2008a, 2008b).

O registro do narrador aponta para uma mudança nos tempos. Um “simples lenço” seria insuficiente para crises de ciúme no século XIX. A passagem citada pode ser lida como uma mudança de paradigmas na própria construção ficcional, se interpretamos os “lençóis e as camisas” como sinônimos de certa desfaçatez contemporânea, que não se satisfaz com sutilezas. Interpretada dessa maneira, a passagem mostra franca ironia com as expectativas do leitor de *Dom Casmurro*. Mas a questão do lenço de Desdêmona não se encerra aí. Pelo contrário, a passagem sugere que retomemos os detalhes desse item tão importante na construção da trama de Iago contra o Mouro e que, bem sabemos, não se trata de um “simples lenço”.

A peça que Iago faz chegar a Cássio, o suposto amante de Desdêmona, não é fortuita ou circunstancial, mas havia sido dada a Otelo por sua mãe, como herança. Esta o recebera de uma bruxa egípcia com poderes mágicos, que havia lhe assegurado que, enquanto ela o tivesse consigo, seria amada pelo marido<sup>7</sup>. Além disso, o lenço fora bordado por uma sibila que já “contara do sol duzentas voltas” e a tarefa havia sido realizada durante acessos de furor profético. Bichos sagrados produziram os fios de que era feito e estes haviam sido tingidos no suco retirado do coração de virgens de um tempo indeterminado, conservado pelo líquido usado para preservar múmias.<sup>8</sup> Trata-se, portanto, de uma peça, em certo sentido, sagrada e cheia de significados, um presente profundamente revelador. É bastante compreensível que o ciúme tome forma quando o Mouro vê esse objeto tão especial em posse de Cássio. Afinal, o lenço liga Otelo ao seu passado e às suas origens e é uma espécie de objeto mágico que metonimicamente possibilita conhecer o futuro, por seu traço profético. O lenço cria alianças no que diz respeito a amor e fidelidade e suas raízes mexem com os paradigmas que orientam a origem e que marcam a existência de Otelo. Estar ausente do lenço é romper uma ordem original: “Perdê-lo ou dá-lo a alguém fora desgraça/ de proporções incríveis” e abre espaço para a promiscuidade e o fim do casamento: “Mas no caso/ de perdê-lo ou presente fazer dele,/ os olhos de meu pai com repugnância passariam a vê-la e seu espírito/ correria após outras fantasias”. Sua perda anuncia o desastre e o caos. Trata-se, enfim, de um objeto muito diferente dos lençóis e das camisas a que Dom Casmurro se refere, peças mundanas, desprovidas de um passado e de uma história e sem qualquer significado especial ou primeiro.

O lenço de Otelo combina perfeitamente bem com a imagem mítica que o mouro tem de si. Quando fala sobre a tragédia, Harold Bloom afirma que “Otelo acredita em si mesmo como mito, e, até certo ponto, nós também devemos, pois na linguagem que lhe sai da alma existe uma nobreza autêntica” (2000, p. 551). Otelo fala de si em terceira pessoa “e encanta a si mesmo como encanta Desdêmona” (Bloom, 2000, p. 553), e ela “se apaixonou pelo guerreiro em Otelo, que se apaixonou pelo sentimento

7 Na tradução de Carlos Alberto Nunes, lê-se: “Otelo: É grande falta./ Esse lenço foi dado a minha mãe por uma egípcia./ Era uma feiticeira que podia/ Ler, quase, os pensamentos das pessoas./ Disse-lhe, então, que enquanto o conservasse,/ Grata a meu pai seria, e ao amor dela/ Preso o teria para sempre. Mas no caso/ de perdê-lo ou presente fazer dele,/ os olhos de meu pai com repugnância/ passariam a vê-la e seu espírito/ correria após outras fantasias”. No original: “*That is a fault./ That handkerchief/ Did an Egyptian to my mother give;/ She was a charmer, and could almost read/ The thoughts of people: she told her, while/ she kept it,/ 'Twould make her amiable and subdue my father/ Entirely to her love, but if she lost it/ Or made gift of it, my father's eye/ Should hold her loathed and his spirits should hunt/ After new fancies: she, dying, gave it me;/ And bid me, when my fate would / have me wive,/ To give it her". I did so. (iii/IV)*” (Shakespeare, 2008a, 2008b).

8 Na tradução de Carlos Alberto Nunes, lê-se: Otelo: É como estou dizendo. Seu tecido/ contém virtude mágica por uma/ sibila que na terra já contara/ do sol duzentas voltadas foi bordado/ durante acessos de furor profético./ de vermes consagrados viera o fio,/ eu tinto foi no suco retirado/ de corações de virgens e habilmente/ conservado até então. No original: “*Tis true: there's magic in the web of it:/ A sibyl, that had number'd in the world/ The sun to course two hundred compasses,/ In her prophetic fury sew'd the work;/ The worms were hallow'd that did breed the silk;/ And it was dyed in mummy which the skillful/ Conserved of maidens' hearts*” (Shakespeare, 2008).

que ela alimenta por ele, pelo efeito que sua lendária carreira exerce sobre a jovem” (Bloom, 2000, p. 554-555). Desse modo, Otelo e o lenço se confundem, na medida em que ambos são inflados pelas circunstâncias que os conduziram até o presente da ação. No entanto, ambos se perdem pelo caminho, literal ou metaforicamente falando.

*Otelo* estabelece uma espécie de elo entre dois tempos, pois retoma a lei do passado, representada pelo lenço que o herói dá a Desdêmona, e, simultaneamente, aponta para o florescimento moderno do ciúme, que, na tragédia, surge de maneira adversa à abordada anteriormente pela literatura ocidental. Na peça de Shakespeare, ele é um monstro que zomba do amor que o alimenta, provocando os envolvidos de maneira inadvertida e levando a profundos e complexos conflitos em figuras que nada têm de cômicas ou ridículas. Diferente dos personagens que o procederam, entretanto, o herói shakespeariano encontra a verdade e a sua morte o protege do remoer dos fatos do passado em busca de um sentido integral do ocorrido, o que é significativo, quando o consideramos um personagem de juntura entre dois tempos.

O amor como incompatível com o casamento – lembrando que, na poética cortês, ele estava a serviço da manutenção da família e do patrimônio – e o anseio pela morte que transcenda barreiras à sua plena vivência neste mundo são perspectivas que surgem em nova roupagem na abordagem que é feita em *Otelo* e posteriormente em *Dom Casmurro*. Em ambas as situações é a própria união dos namorados que torna insuportável que se conviva entre os limites por vezes contraditórios do amor. Somam-se à vivência desse sentimento todo um conjunto de questões sociais e/ou psicológicas (o orgulho, a honra, a insegurança e a imagem pública que se quer para si, por exemplo) que a convivência aventa e que termina por levar à destruição de si e do outro.

O lenço de Desdêmona aponta, assim, para um passado cujos sentidos se perdem frente à perspectiva que se anuncia (seria coincidência que lêssemos em *Dom Casmurro*: “Os lenços perderam-se...?”). Isso se torna mais claro quando constatamos que a esposa de Otelo reage com surpresa ao ouvir do marido tudo o que aquela peça significava. “É possível?”<sup>9</sup>, ela pergunta, e depois: “Realmente! É certo?”<sup>10</sup>, para finalmente concluir: “Quem dera, então, que nunca o houvesse visto!”<sup>11</sup>. O valor do lenço, para Desdêmona, estava na sua condição de primeiro presente ganho do Mouro, que lhe pediu que o guardasse, como se ele selasse uma aliança pessoal entre os dois, independentemente do valor que o passado pudesse atrelar àquela peça. Cássio, por sua vez, acha o lenço muito bonito e, certo de que reclamariam por ele em breve, pede para sua amante Bianca que copie seus desenhos (que sabemos serem mágicos e proféticos...), em uma atitude que involuntariamente profana sua origem e o seu sentido. Finalmente, para Iago, o lenço nada mais é do que uma peça de suma importância para mexer com os sentimentos do mouro e levar a cabo a sua trama maquiavélica, valendo-se, assim, do seu caráter sagrado para provocar os sentimentos (humanos) do mouro. Longe de Otelo, o lenço perde seu caráter sagrado e passa a valer pela beleza inusitada que ostenta e pelo valor afetivo que desperta, deixando a tradição que carrega para trás.

Essa discussão nos leva a retomar o pensamento de Michel Foucault quando este aborda os mecanismos coercitivos da sexualidade. Quando discute a constituição do modelo burguês de casamento, Foucault afirma que a sexualidade está ligada a dispositivos de poder. Em um primeiro momento, ela

9 No original: “Is’t possible?”

10 No original: “Indeed! Is’t true?”

11 No original: “Then would to Heaven that I had never seen’t”.

fez parte de uma técnica centrada na aliança, em que ficou estabelecido todo um sistema de casamento, de fixação e desenvolvimento de parentescos, de transmissão de nomes e bens. Coube ao que chama “dispositivo de aliança” ordenar e manter o equilíbrio do corpo social. Ao mesmo tempo, se fixou a partir do século XVIII, nas sociedades ocidentais modernas, o “dispositivo da sexualidade”, não mais referido à lei, mas ao próprio corpo, à qualidade dos prazeres, à própria sexualidade no seio familiar:

Pode-se admitir, sem dúvidas, que as relações de sexo tenham dado lugar, em toda sociedade, a um dispositivo de aliança: um sistema de matrimônio, de fixação e desenvolvimento dos parentescos, de transmissão dos nomes e dos bens. Esse dispositivo de aliança, com os mecanismos de constrição que o garantem, com o saber muitas vezes complexo que requer, perdeu importância à medida que os processos econômicos e as estruturas políticas passaram a não mais encontrar nele um instrumento adequado ou um suporte suficiente. As sociedades ocidentais modernas inventaram e instalaram, sobretudo a partir do século XVIII, um novo dispositivo que se superpõe ao primeiro e que, sem o pôr de lado, contribui para reduzir sua importância. É o dispositivo de sexualidade: como o de aliança, este se articula aos parceiros sexuais; mas de um modo inteiramente diferente. (Foucault, 2017, p. 115-6).

O dispositivo de aliança se articula, segundo Foucault, em torno de regras que definem o permitido e o proibido, o prescrito e o ilícito, e objetiva, dentre outras coisas, reproduzir a trama de relações e manter a lei que as rege. O dispositivo de sexualidade, por sua vez, funciona de acordo com técnicas móveis, polimorfos e conjunturais de poder: “Para o primeiro, o que é pertinente é o vínculo entre parceiros com *status* definido, para o segundo são as sensações do corpo, a qualidade dos prazeres, a natureza das impressões por tênues ou imperceptíveis que sejam” (Foucault, 2017, p. 116, grifo do autor). Ambos os dispositivos se articulam com o poder. O primeiro está ordenado para a homeostase do corpo social, sendo o seu momento decisivo o da reprodução. A célula familiar permitiu, a partir do século XVIII, que suas dimensões principais (marido-mulher) fossem dominadas pelo dispositivo da sexualidade. A família a partir de então “transporta a lei e a dimensão do jurídico para o dispositivo de sexualidade; e a economia do prazer e a intensidade das sensações para o regime da aliança” (Foucault, 2017, p. 116). A fixação do dispositivo de aliança e do dispositivo de sexualidade na família permite compreender que essa célula social tenha se tornado, a partir do século XVIII, lugar “obrigatório” de afeto e amor e que a sexualidade tenha como ponto privilegiado para a sua eclosão a família.

O contexto é muito diferente daquele em que surgiu o amor romântico. O nascimento do amor romântico, no século XII, e a literatura então produzida o mostram à margem das uniões oficiais, que visavam, mais do que a satisfação afetiva dos envolvidos, ligar duas famílias, e permitir que elas se perpetuassem e garantissem condições de poder. O que Foucault nos mostra é que, a partir do século XVIII, o quadro começa a se modificar e o casamento e o amor são aproximados. O erotismo extraconjugal passa a integrar o casamento e o amor-paixão é visto como modelo de união. A dúvida de Otelo é se os dois dispositivos, a aliança oficial e a afetiva/sexual, estão presentes no seu casamento com Desdêmona.

*Dom Casmurro*, ao recuperar traços da tragédia shakespeariana, coloca em cena uma questão que surge com relevância a partir do século XVIII. A conjugação, por vezes delicada e dificultosa, entre os dispositivos da aliança e da sexualidade, nas entranhas do próprio relacionamento. Afinal, na família burguesa, é o dispositivo da sexualidade que prevalece e pode produzir dúvida quanto à sinceridade e a transparência das alianças. As barreiras aos relacionamentos não são mais impossíveis de serem

derrubadas, muito embora casamentos motivados por alianças de interesse e conveniência de famílias ainda sejam, por vezes, um fato. Não se trata, no entanto, da questão que é problematizada por Machado em *Dom Casmurro*. Bento e Capitu driblam os entraves à união, se casam com o consentimento de todos (até mesmo José Dias que havia feito insinuações maldosas a Capitu termina por concluir que “ela é um anjo, é um anjíssimo...”) e poderiam ter tido uma vida feliz. Mas a sexualidade caminha junto com a sedução e pode ocultar alianças de interesse. Trata-se de uma situação que passa a fazer sentido quando o amor deixa de ser algo distante e idealizado, alimentado por expectativas preconcebidas, e passa a ser vivido em sua integralidade e cotidianamente, passível de sucumbir às veleidades e às fraquezas humanas. Eis a questão!

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Cotia, 2008.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: A vontade de saber*. São Paulo; Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2017.

ROUGEMONT, Denis. *História do amor no ocidente*. São Paulo: Ediouro, 2003.

SHAKESPEARE, William. *The complete works of William Shakespeare*. Scotland: Geddes & Grosset, 2008a.

SHAKESPEARE, William. *Teatro Completo: Tragédias*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008b.

VIEIRA, Yara Frateschi. O monstro de olhos vários: O ciúme na literatura. *Remate de Males*, v. 22, n. 2, 2012.

TELES, Adriana da Costa. *Machado e Shakespeare: intertextualidades*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TELES, Adriana da Costa. Romeo and Juliet in Machado de Assis’ last novel: shakespearean tragedy at the end of nineteenth century? *Polifonia*, v. 14, p. 95-111, 2007.