

# Saldo acumulado e o tamanho do estrago

estudos  
sobre  
literatura  
brasileira  
moderna

**Organizadores:**

Homero Vizeu Araújo  
Mariana Figueiró Klafke  
Tiago Lopes Schiffner

editora  
**ZO**  
**UK**

# Saldo acumulado e o tamanho do estrago

estudos sobre literatura  
brasileira moderna

## **Organizadores:**

Homero Vizeu Araújo  
Mariana Figueiró Klafke  
Tiago Lopes Schiffner

2022

1ª edição

Porto Alegre

editora

ZO  
UK

## **Conselho Editorial**

Cristiane Tavares – Instituto Vera Cruz/SP  
Daniela Mussi – UFRJ  
Idalice Ribeiro Silva Lima – UFTM  
Joanna Burigo – Emancipa mulher  
Leonardo Antunes – UFRGS  
Lucia Tennina – UBA  
Luis Augusto Campos – UERJ  
Luis Felipe Miguel – UnB  
Maria Amélia Bulhões – UFRGS  
Regina Dalcastagnè – UnB  
Regina Zilberman – UFRGS  
Renato Ortiz – Unicamp  
Ricardo Timm de Souza – PUCRS  
Rodrigo Saballa de Carvalho – UFRGS  
Rosana Pinheiro Machado – Universidade de Bath/UK  
Susana Rangel – UFRGS  
Winnie Bueno – Winnieteca

2022 © Homero Vizeu Araújo; Mariana Figueiró Klafke  
e Tiago Lopes Schiffner

Projeto gráfico e edição: Editora Zouk  
Revisão: Tatiana Tanaka

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
de acordo com ISBD  
Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410**

S162

Saldo acumulado e o tamanho do estrago [recurso eletrônico] : estudos sobre literatura brasileira moderna / organizado por Homero Vizeu Araújo, Marina Figueiró Klafke, Tiago Lopes Schiffner. - Porto Alegre : Zouk, 2022. 313 p. ; ePUB.

Inclui bibliografia.  
ISBN: 978-65-5778-099-2 (Ebook)

1. Literatura. 2. Crítica literária. I. Araújo, Homero Vizeu. II. Klafke, Marina Figueiró. III. Schiffner, Tiago Lopes. IV. Título.

2023-131

CDD 809  
CDU 82.09

Índice para catálogo sistemático:

1. Literatura: crítica literária 809
2. Literatura: crítica literária 82.09



direitos desta edição reservados à  
Editora Zouk  
Av. Cristóvão Colombo, 1343 sl. 203  
90560-004 – Floresta – Porto Alegre – RS – Brasil  
f. 51. 3024.7554

[www.editorazouk.com.br](http://www.editorazouk.com.br)

## Ópera e drama a serviço da maledicência nas digressões de *Dom Casmurro*

Homero Vizeu Araújo

*De tudo ficou um pouco.  
E de tudo fica um pouco.  
Oh abre os vidros de loção  
e abafa  
o insuportável mau cheiro da memória.*  
(Carlos Drummond de Andrade)

O narrador Bento Santiago, no capítulo 8 de *Dom Casmurro*, interrompe a apresentação da parentela que com ele dividia a casa de Mata-Cavalos e faz uma digressão famosa, mais uma entre inúmeras a pautar o romance. Depois de apresentar o agregado José Dias, Tio Cosme e D. Glória, o relato se interrompe para que entre em cena o tenor aposentado Marcolini:

Agora é que eu ia começar a minha ópera. “A vida é uma ópera”, dizia-me um velho tenor italiano, que aqui viveu e morreu... E explicou-me um dia a definição, em tal maneira que me fez crer nela. Talvez valha a pena dá-la; é só um capítulo. (Assis, 2008, p. 938).

A seguir, no capítulo 9, teremos uma breve caracterização de Marcolini, cuja ópera cósmica o narrador resumirá:

Deus é o poeta. A música é de Satanás, jovem maestro de muito futuro, que aprendeu no conservatório do céu. Rival de Miguel, Rafael e Gabriel, não tolerava a precedência que eles tinham na distribuição dos prêmios. Pode ser também que a música em demasia doce e mística daqueles outros discípulos fosse aborrecível ao seu gênio eminentemente trágico. (Assis, 2008, p. 939).

E por aí vai, com o mundo surgindo de uma parceria involuntária entre Deus e Satanás, em que o primeiro seria o responsável pelo libreto e o segundo pela música. A malícia beira o sacrilégio, já que Deus praticamente joga fora o libreto por considerar a criação de tal obra indigna de sua eternidade,

sendo Satanás o responsável pelo reaproveitamento da obra desprezada que virá a ser encenada em teatro adrede preparado, o planeta Terra. Com Deus indiferente e o Diabo interessado, temos a explicação para o desacerto reinante nesse vale de lágrimas. Se a fábula é blasfema, pelo menos não é de autoria do ex-seminarista Bento Santiago, que se limita a resumir os termos do velho tenor com pretensões filosóficas, embora Bento reconheça que aceita a teoria “de seu velho Marcolini”. Depois de o narrador elogiar com malícia o dramaturgo Shakespeare, cuja capacidade de reproduzir a letra da ópera o torna um plagiário de Deus e, eventualmente, do demo, a última palavra enfática é de Marcolini:

— Esta peça, concluiu o velho tenor, durará enquanto durar o teatro, não se podendo calcular em que tempo será ele demolido por utilidade astronômica. O êxito é crescente. Poeta e músico recebem pontualmente os seus direitos autorais, que não são os mesmos, porque a regra da divisão é aquilo da Escritura: “Muitos são os chamados, poucos os escolhidos”. Deus recebe em ouro, Satanás em papel. (Assis, 2008, p. 940).

Cabe salientar que se trata da primeira digressão de maior escala num livro repleto de pequenas e grandes digressões. Uma digressão blasfema que já dá o tom da imaginação irônica e transgressora desse ex-seminarista que é Bento Santiago. Como notou John Gledson, em *Machado de Assis: impostura e realismo*, o episódio Marcolini, com sua fábula e teoria, é difícil e pode ser avaliado de vários ângulos, a começar por sua posição estratégica de digressão da abertura do romance, anterior à entrada em cena de Capitu. E o meu interesse principal é pelo encerramento do encerramento, no capítulo 10 (“Aceito a teoria”), breve capítulo em que Bento – antes de proclamar o famoso “A mim é que ele me denunciou”, que enuncia o resultado da maledicência e da perspicácia de José Dias – antecipa ao leitor sua versão da história a ser narrada.

Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição. Cantei um *duo* terníssimo, depois um *trio*, depois um *quatuor*... Mas não adiantemos; vamos à primeira tarde, em que eu vim a saber que já cantava, porque a denúncia de José Dias, meu caro leitor, foi dada principalmente a mim. A mim é que ele me denunciou. (Assis, 2008, p. 941).

Bento, narrador malicioso, já adiantou e deu o resumo insidioso de seu relacionamento com Capitu: do namoro, casamento, adultério com Escobar e

resultante filho Ezequiel, ainda que Escobar e Ezequiel sejam aqui intercambiáveis na definição do *trio* e *quatuor*. Capitu, vale lembrar, só entrará em cena no capítulo 13. Isto é, a moça sequer foi apresentada ao leitor e já é insinuada adúltera graças à conotação numérica e musical. Num livro em que se sucedem os jogos de espelho e as duplicidades, quando chegar a hora do encontro entre o *trio*, lá nos capítulos 71, 72 e 73, o apelo teatral torna-se mais explícito no teor acusatório, ao invocar Otelo, Iago, entre outros.

Estranhamente Gledson divide em duas sua análise da sequência da ópera/parábola de Marcolini. A referência a *duo*, *terno* etc. encontra-se no início do seu livro, no capítulo dedicado ao perfil manipulatório e digressivo de Bento, e a ópera propriamente vai analisada no penúltimo capítulo do livro, sob o título de “Ideologia e religião”. A magistral análise de Gledson, que cruza proveitosamente *D. Casmurro* com várias outras obras de Machado, perde aqui em esclarecimento de estrutura para ganhar mais didatismo, isto é, define-se o perfil do narrador no início do livro, enquanto o conteúdo ideológico fica para o encerramento. Minha objeção aqui é em razão do efeito estrutural na forma literária, que ficou obscurecido. A digressão em torno de Marcolini, para além de definir o perfil do relativismo e pessimismo de Bento Santiago, serve para condenar Capitu antes mesmo que a garota dê o ar da graça. E a discussão, esboçada por Gledson, sobre se o quarto elemento é Sancha ou Ezequiel, torna-se ociosa, uma vez que a premissa do adultério renunciado fica garantida. Assim o perfil sofisticado e malicioso de Bento ganha relevo aqui e já ecoa digressões que vêm desde o primeiro capítulo, para estabelecer um ponto de vista que é razoavelmente explícito na condenação de sua futura ex-amada. Um efeito estrutural/estético que é, para Gledson, na melhor das hipóteses, secundário.

Mais relevante para John Gledson é tentar definir o caráter de Bento, que seria um relativista:

Bento é um relativista, com um ponto de vista aparentemente bem inofensivo, sinistro apenas em sua aplicação. Contudo, para Machado, isso constitui uma dimensão importante de sua personalidade e é o que, acima de tudo, torna-o representante típico não só de sua classe, mas também de seu século – o XIX, em cujos últimos anos ele está escrevendo. (GLEDSON, 1991, p. 153-4).

Um relativismo interessado e pífido em que o tom sincero alterna-se com ironia, o que simultaneamente seduz o leitor, insinua dúvidas e acusa Capitu.

Outro momento crucial em que as referências teatrais recrudescem é próximo ao centro do romance, o que ressalta o cuidado estratégico na composição do livro. Em plena adolescência, já no seminário, Bento é induzido involuntariamente ao ciúme por José Dias (Capitu e o peralta da vizinhança etc.): o capítulo é o 62 (“Uma ponta de Iago”). E voltamos, portanto, às referências dramáticas, agora francamente shakespearianas, que denotam suspeita e ciúmes. É a primeira menção explícita a Otelo no livro e no miolo do capítulo. A imaginação de Bento reconstrói o cotidiano tal como induzido por José Dias/Iago. Nesse capítulo, lemos:

Outra ideia, não – um sentimento cruel e desconhecido, o puro ciúme, leitor das minhas entranhas. Tal foi o que me mordeu, ao repetir comigo as palavras de José Dias: “Algum peralta da vizinhança”. Em verdade, nunca pensara em tal desastre. Vivia tão nela, dela e para ela, que a intervenção de um peralta era como uma noção sem realidade: nunca me acudiu que havia peraltas na vizinhança, vária idade e feitio, grandes passeadores das tardes. [...] Separados um do outro pelo espaço e pelo destino, o mal aparecia-me agora, não só possível, mas certo. (ASSIS, 2008, p. 998).

Ora, quando ocorrer a segunda referência, o peralta passará a cavalo diante dos olhos de Bentinho e de Capitu, confirmando supostamente as suspeitas nutridas. Diante de Bentinho, o que não combina com a dissimulação que lhe é atribuída, porque Capitu contemplará sem reboços um dos “grandes passeadores das tardes”. A olhadela está no capítulo 73 e vem antecedida pela digressão análoga àquela do velho Marcolini. Mais do que isso, é no capítulo 71 que Capitu vê pela primeira vez Escobar. Olhadelas que se sucedem, portanto, tendo a digressão shakespeariana de permeio. A digressão metafórica sobre teatro, longe da ópera mas em âmbito de ribalta, ocupa os capítulos 72 (“Uma reforma dramática”) e 73 (“O contrarregra”).

— É o Escobar — disse eu, indo pôr-me embaixo da janela, a olhar para cima.

#### 72. *Uma Reforma Dramática*

Nem eu, nem tu, nem ela, nem qualquer outra pessoa desta história poderia responder mais, tão certo é que o destino, como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem os desfechos. Eles chegam a seu tempo, até que o pano cai, apagam-se as luzes e os espectadores vão dormir. Nesse gênero há porventura alguma coisa que reformar, e eu proporia, como ensaio, que as peças começassem pelo fim. Otelo mataria



a si e a Desdêmona no primeiro, ato, os três seguintes seriam dados à ação lenta e decrescente do ciúme, e o último ficaria só com as cenas iniciais da ameaça dos turcos, as explicações de Otelo e Desdêmona, e o bom conselho do fino Iago: “Mete dinheiro na bolsa”. Desta maneira, o espectador, por um lado, acharia no teatro a charada habitual que os periódicos lhe dão, porque os últimos atos explicam o desfecho do primeiro, espécie de conceito, e, por outro lado, ia para a cama com uma boa impressão de ternura e de amor:

Ela amou o que me afligira,  
Eu amei a piedade dela.

### 73. *O contrarregra*

O destino não é só dramaturgo, é também o seu próprio contrarregra, isto é, designa a entrada dos personagens em cena, dá-lhes as cartas e outros objetos, e executa dentro os sinais correspondentes ao diálogo, uma trovada, um carro, um tiro. Quando eu era moço, representou-se aí em não sei que teatro, um drama que acabava pelo juízo final. O principal personagem era Asaverus, que no último quadro concluía um monólogo por esta exclamação: “Ouço a trombeta do Arcanjo!” Não se ouviu trombeta nenhuma. Asaverus, envergonhado, repetiu a palavra, agora mais alto, para advertir o contrarregra, mas ainda nada. Então caminhou para o fundo, disfarçadamente trágico, mas efetivamente com o fim de falar ao bastidor, e dizer em voz surda: “O pistão! O pistão! O pistão!” O público ouviu esta palavra e desatou a rir, até que, quando a trombeta soou de veras, e Asaverus bradou pela terceira vez que era a do Arcanjo, um gaiato da plateia corrigiu cá debaixo: “Não, senhor, é o pistão do Arcanjo!”

[...]

Ora, o dândi do cavalo baião não passou como os outros; era a trombeta do juízo final e soou a tempo; assim faz o Destino, que é o seu próprio contrarregra. O cavaleiro não se contentou de ir andando, mas voltou a cabeça para o nosso lado, o lado de Capitu, e olhou para Capitu, e Capitu para ele; o cavalo andava, a cabeça do homem deixava-se ir voltando para trás. Tal foi o segundo dente de ciúme que me mordeu. A rigor, era natural admirar as belas figuras, mas aquele sujeito costumava passar ali, às tardes; morava no antigo Campo da Aclamação, e depois... e depois... Vão lá raciocinar com um coração de brasa, como era o meu! Nem disse nada a Capitu; saí da rua à pressa, enfiei pelo meu corredor, e, quando dei por mim, estava na sala de visitas. (Assis, 2008, p. 1.008-9).

Em *Dom Casmurro*, que é um prodigioso quebra-cabeça, a digressão dramática refere o ciúme de Otelo para dar conta da fatalidade da traição de Capitu, em que o tema do trio amoroso ecoa na trombeta do anjo, em chave

cômica e gaiata. E depois prossegue de maneira quase escarvinha com José de Alencar e Álvares de Azevedo, de *Namoro a cavalo*. Isto é, o Álvares de Azevedo mais patife e cômico, que escarnece das moças namoradoras suburbanas, entre as Capitus disponíveis. Já com Otelo em pauta, temos aqui Bento Santiago retomando a maledicência enunciada no encerramento da fábula operística de Marcolini: *duo, trio, quatuor...* Nesse livro a fluência da prosa e as intervenções digressivas encobrem uma estrutura sem concessões.

O romance registra então uma digressão providencial que ecoa a ópera de Marcolini, que já era uma piada, apesar dos protestos do tenor sem voz. Agora a piada é dada já pela referência à cena mal encaminhada no teatro de juventude de Bento, embora Bento trate de assunto sério que é a acusação de adultério cometido por Capitu e Escobar, Escobar que acabou de ser mencionado pela primeira vez a Capitu. Daí o caráter lapidar da maledicência, que denuncia o interesse de Capitu pelo namorado a cavalo logo depois da primeira visita de Escobar a Mata-Cavalos. Visita idônea e inocente, mas seguida da olhadela indiscreta e dos capítulos maliciosos e premonitórios da traição, tudo sob a capa da piada sobre o Destino, Otelo etc. Vale lembrar que, nos capítulos finais do livro, Bento de fato vai ao teatro, assiste a Otelo e sai convencido de que seus ciúmes são verdadeiros, num último momento de cena teatral em que se revela o caráter dúbio e o tamanho da traição de Capitu etc. Para variar, Escobar e Capitu sequer se conhecem, mas a atração, sedução e traição já são insinuadas na sequência de episódios; mais do que isso, são matéria de reflexão humorística e erudita do narrador, que vai de Shakespeare a Álvares de Azevedo. Por outro lado, não se trata aqui de analisar a estrutura do livro sob um ponto de vista ingênuo ou formalista abstrato, mas de conferir na armação dos capítulos, no andamento da prosa etc. o tamanho da audácia do autor e sua acuidade para captar os dilemas sociais em pauta. Nos termos de Roberto Schwarz:

De fato, Dom Casmurro tem algo de um romance policial em que o culpado fosse o próprio narrador – ou o próprio detetive. O Casmurro vai espalhando as pistas de modo a convencer a si mesmo e ao leitor da falsidade de Capitu. Ao mesmo tempo, ele deixa escapar os indícios que, uma vez notados, fazem do acusador, que é ele, o acusado principal do livro. Esta autodenúncia “involuntária” do narrador naturalmente foi planejada nos mínimos detalhes por Machado de Assis, com engenho e sarcasmo supremos. Você lembrou muito a propósito a passagem em que Bentinho, pouco à vontade com números, confessa que tem dificuldade com “dividir”, expressão cujo significado aritmético de primeiro plano pode não ser o único. A passagem mais clara, sob esse aspecto, é

o uso absurdo que Bentinho faz do Otelo de Shakespeare, que ele não entende como a tragédia do ciúme, mas como outra prova mais do direito de vingança dos maridos. Além disso, vale a pena notar que a autodenúncia do Casmurro não se esgota no âmbito do desastre conjugal. No caso, o marido que desconfia da mulher é também o proprietário abastado, bacharel culto e elegante, que desconfia dos motivos de seus dependentes, entre os quais a vizinha inteligente, de origem modesta, com quem se havia casado. A desconfiança amorosa se alimenta das certezas do preconceito de classe. Assim o rendimento da autodenúncia de Bento Santiago se estende à ideologia e à autoridade social da elite brasileira, figurada em suas formas específicas de poder. Neste sentido, a crítica machadiana tem uma dimensão de classe de grande alcance. (SCHWARZ, 2019, p. 169-170).

Neste ponto, vale a pena retomar o conjunto antes de avançar: a ópera de Marcolini está nos capítulos 10 e 11, a reforma dramática está em 72 e 73, e Otelo em cena assistido por Bento comparece no 135. As referências dramáticas dando conta da traição e do equívoco (*trio*, *quatuor*) são reincidentes e simétricas, marcando posições estratégicas no livro. Começo, meio e fim podem até referir a perfídia de Capitu, mas sem dúvida registram a malícia acusatória de Bento, que lhe atribui adultério desde o capítulo 10!

Os capítulos que trazem a proposta de reforma dramática desenvolvem o argumento da vantagem da reforma mediante *Otelo*, de Shakespeare. Se a reforma dramática tem uma dimensão mais ou menos séria, a caracterização do destino enquanto dramaturgo e contrarregra é humorística e erudita, mas com um acento que se pretende inofensivo. Vale lembrar que se trata de denunciar veladamente a traição que unirá Escobar e Capitu contra Bento, o que dá um sabor dos mais estranhos para a sequência. Sendo a denúncia do desastre final que se abaterá sobre Bento, o trecho parece descabido e um tanto excessivo, o que parece desqualificar e ironizar a própria denúncia feita pelo narrador. Autoironia? Pista que demonstra mais uma vez o quanto o narrador não é confiável? Veja-se que é cena de ciúmes em que Bento comenta que tinha um coração em brasa que o levava a pensar mal etc. Mas o coração em brasa do adolescente é ironizado pelo narrador maduro, que arma a associação entre Otelo, contrarregra trapalhão e comentário antecipado sobre o adultério. A maledicência do narrador evasivo seria amenizada pelo coração em brasa do adolescente.

A posição da maliciosa reforma dramática é crucial. Retomando a série, vale lembrar que a ópera de Marcolini encontra-se no início do romance e interrompe a apresentação dos personagens, ou melhor, da parentela que vivia

na casa sob as ordens de Dona Glória. A ópera permite a primeira digressão acusatória antes mesmo de Capitu entrar em cena. Aqui a digressão dramática e devastadora com referência direta a Otelo etc. é capítulo imediatamente posterior à primeira visita de Escobar; mais, é imediatamente posterior à primeira cena em que o trio Bento, Capitu e Escobar está junto, embora Capitu apenas observe os dois amigos seminaristas atrás da veneziana de sua casa e só se apresente a Bento depois da partida de Escobar – o que já é um comentário sobre o caráter esquivo da menina. O problema é que o caráter esquivo não vai impedir que ela olhe deliberada e abertamente para o jovem cavaleiro, que passará em breve e deflagrará a ciúmeira em Bento. Para uma moça esquiva, o procedimento não deixa de surpreender; talvez Capitu seja muito mais direta e determinada do que Bento se permite revelar.

A visita de Escobar não só reúne o trio da traição prenunciada, mas traz mais uma característica da capacidade de autocontrole de Escobar. Ela já fora enunciada lá atrás, quando da apresentação de Escobar no ambiente do seminário: o fato de que ele é capaz de provocar alguma irritação ou má impressão por ser fugidio e escorregadio, além de reflexivo. No capítulo 71 (“Visita de Escobar”), revela-se que o jovem é capaz de dominar um tique nervoso com extraordinária rapidez.

A capacidade de autocontrole associada ao caráter reflexivo e escorregadio também conota capacidade de calcular e uma memória excepcional. Daí a sugestão de uma figura escorregadia e calculista. Com a capacidade de autocontrole, fica a imagem de uma personalidade oposta à de Bento, que não se controla, o que ganha evidência nas patéticas crises de ciúme por Capitu. Seja como for, o contido Escobar e o estouvado Bento participam aqui da primeira cena em conjunto com Capitu, que os observa de camarote. O capítulo 71 é o da revelação de Escobar a Capitu.

A seguir, temos a digressão já referida, que toma todo o curto capítulo 72 e a maior parte do 73, em que o contrarregra nos proporciona o arcanjo desastrado, assim como o garboso rapaz montado em seu cavalo. Na sequência dos fatos do passado, a apresentação de Escobar a Capitu é seguida, imediatamente, de uma cena de ciúme de Bento, pior, pelo olhar interessado de Capitu para o passeador das tardes. E aqui se antecipa perfidamente a cena célebre em que os olhos de ressaca repousam sobre o corpo morto de Escobar e denunciam Capitu, segundo o olhar de Bento. O olhar trai Capitu para o jovem Bento, pois logo depois que se enuncia o nome de Escobar, vem à cena o dândi a cavalo. A malícia presente na sequência das cenas é robusta e a metáfora da tal reforma dramática reforça o efeito, com sua digressão citando Otelo.

Escobar está associado, na sequência retórica, ao dândi que troca olhares com Capitu, embora Escobar sequer tenha visto a menina no episódio do capítulo anterior. Afinal, Capitu está atrás da veneziana. O que Gledson não nota é que no paralelo com o célebre olhar de Capitu flagrado por Bento no velório, Escobar também não pode devolver o olhar; só Capitu contempla, e nem por isso Bento tem menos ciúmes. Nessa cena que espelha aquela no futuro, temos, de novo, escondido, o olhar de Capitu, que eventualmente já teria demonstrado algum interesse por Escobar. E uma das virtudes supremas da análise de Gledson é pôr sob contínua suspeita os argumentos e paralelos de Bento, daí o caráter de impostura do narrador machadiano. Deslocando um tanto o argumento de Gledson, é possível avaliar que a graça e a malícia do episódio estão justamente na aproximação indevida e arbitrária entre o suposto futuro rival Escobar e o dândi anônimo, que tem a virtude de denunciar a inconstância de Capitu, de acordo com a disposição acusatória presente no livro.

John Gledson se pergunta por que Bento conta a história da falsa trombeta/pistão, com toda sua carga de gaiatice teatral e popularesca, se a trombeta a que Bento se refere metaforicamente como a trombeta do juízo final teria soado de veras, a partir da iniciativa do Destino que acumula função de dramaturgo e contrarregra. Infelizmente, Gledson parece dedicar-se demais às pistas falsas que Machado arma e presta pouca atenção aos efeitos estéticos e estruturais. Além do mais, o capítulo “O contrarregra” é explícito em alegar que o Destino acumula as funções e ele mesmo faz soar trovões, tiros etc. na condição de contrarregra. A digressão que se segue sobre a peça da juventude traz a lembrança de teatro popular, que relativiza a pretensão do capítulo anterior em comentar *Otelo* ou mesmo corrigir Shakespeare mediante a tal reforma dramática. A proposta de tal reforma, que faria os dramas serem apresentados de trás para diante, sem dúvida antecipa os ciúmes e a condenação da traiçoeira moçoila, mas implica certa seriedade intelectualizada que acumularia a tarefa de poupar o leitor/espectador das cenas de sangue ou tristeza no fim da obra. Tudo acabaria com o público “indo para a cama com uma boa impressão de ternura e amor”, isto é, na pauta do narrador, com o idílio juvenil dos dois jovens, Bento e Capitolina. Com direito à citação de versos proferidos por *Otelo*: “Ela amou o que me afligira,/ Eu amei a piedade dela.”

De falta de alarme soado pelo próprio narrador, ainda que irônico, o público leitor não pode acusar o livro: o anjo da peça atrapalhou-se e souou na hora errada, além de ser um pistão denunciado pela voz da plateia. Nesses termos, trata-se de uma provocação de Machado de Assis a seu público, que deveria desconfiar dessa trombeta, que pode ser falsa (pistão), que pode soar

na hora errada etc. No meio do romance, as referências teatrais e shakespearianas mantêm certa comicidade irreverente, mas antecipam a sinistra e bárbara versão de *Otelo* proposta por Bento no final do livro. Vale lembrar que tal versão escandalizou a erudita Helen Caldwell, que foi a primeira a denunciar, de forma explícita e consistente, os procedimentos retóricos e o raciocínio interesseiro do charmoso narrador.

## Referências

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa em quatro volumes: volume 1*. Organização Aluizio Leite Neto, Ana Lima Cecílio, Heloisa Jahn. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*. Tradução Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê, 2002.
- GLEDSOON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo. Uma reinterpretação de Dom Casmurro*. Tradução Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*. In: SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SCHWARZ, Roberto. Meninas assombrosas. In: SCHWARZ, Roberto. *Seja como for: entrevistas, retratos e documentos*. São Paulo: Duas cidades: Editora 34, 2019. (Coleção Espírito Crítico).