

A parábase grega em Machado de Assis

Amanda Garcia Rendeiro (UFRJ)

amandaxenia@hotmail.com

Introdução

O escritor brasileiro do século XIX que mais se destacou na contemporaneidade foi Machado de Assis, seja no Brasil ou no exterior. Apesar disso, nas escolas as obras do autor são tratadas como qualquer outra, o enredo é o único fator levado em consideração e as questões levantadas giram em torno deste, como a célebre pergunta “Capitu traiu ou não traiu Bentinho?”. Esse tipo de tratamento dado pelos livros didáticos e pelos professores acaba afastando os alunos das obras de Machado, seja porque os alunos perdem o interesse por não gostarem, seja porque não entendem as obras, não conseguem de fato interpretá-las, e assim não compreendem o motivo que leva o escritor a ser tão aclamado na literatura.

A tradição crítica de Machado também se insere nessa discussão de traição. A maioria dos críticos literários não aponta as características da forma narrativa machadiana, apontam algumas características gerais presentes nas obras e levantam traços distintivos do narrador, sem perceberem que nem em todas as obras essas características aplicam-se.

Como os estudiosos de biografias de autores bem o sabem, Machado era autodidata, estudou línguas estrangeiras e a grande literatura internacional por conta própria. Assim, não podemos ser ingênuos e querer ler suas obras como simples narrativas lógico-seqüenciais, já que o escritor estudou grandes obras literárias e aprendeu seus procedimentos ficcionais. Outro aspecto que não pode passar despercebido são as advertências que o próprio escritor insere em suas narrativas, dizendo que não se tratam de seqüências lógicas de ações, e sim de dramas de caracteres, de pensamentos postos em ação.

Esses dramas de caracteres estão presentes fortemente em Shakespeare, um dos maiores escritores de todos os tempos e o escritor inglês mais consagrado. Coincidentemente, ou não, Shakespeare aparece vez ou outra mencionado nas obras de Machado de Assis, como em *Dom Casmurro* em que há o capítulo intitulado Otelo. O diálogo intertextual de Machado com outras obras literárias e com pensamentos de filósofos é constante. O leitor tem que ser erudito para acompanhar tais referências, algo que raramente acontece com um aluno de ensino médio.

Portanto, para analisar as obras desse escritor, é preciso mais do que lê-las atento ao enredo, é preciso estudar a grande literatura mundial para ver o que Machado possivelmente aprendeu e poder analisar suas obras a fim de averiguar o que ele utilizou em termos de técnica e forma literária.

A parábase e o romance irônico

Para compreendermos a obra machadiana, é necessário primeiramente entender a estrutura narrativa, as técnicas literárias utilizadas pelo autor. Em suas obras, é perceptível o uso de ironias, mas para afirmar tal, é necessário definir primeiramente a ironia literária.

A ironia, enquanto figura de linguagem postulada pelos manuais didáticos, “consiste em utilizar um termo em sentido oposto ao usual, obtendo-se, com isso, efeito crítico e/ou humorístico.” (TERRA, Ernani, 2002, p.406) A ironia literária, entretanto, não se define desta forma. Ironia, que vem de *eironeia*, significa questionamento. Sabemos que com o passar do tempo a motivação primeira a que se associavam as palavras vai desaparecendo e as palavras vão ganhando outros usos e modificando-se. Logo, é possível que o uso da ironia como questionamento tenha caído em desuso na linguagem falada corrente, mas o mesmo não é verdade para a literatura.

Na literatura a ironia é marginalizada, os escritores que a utilizam são muitas vezes desprestigiados, mas ela sempre aparece. A ironia é definida pelo teórico Friedrich Schlegel “No fragmento 668 de sua obra intitulada *Anos de aprendizagem filosófica*, enuncia-se a tese de que a “ironia é uma parábase permanente”.” (SOUZA, Ronaldo de Melo e, 2006, p.36) O detalhe é que Schlegel não define parábase, mas utiliza o termo para definir a ironia.

Ao mencionar o termo parábase, é preciso voltar ao drama cômico grego de Aristófanes. Nas peças deste autor, o coro dialoga com os personagens da comédia,

identificando-se com eles e interrompe este movimento para voltar-se para o público. Este último movimento do coro define-se como parábase.

A estrutura da comédia ática se representa, portanto, no esquema subsequente: a) prólogo: apresentação dos antagonistas; b) párodo: entrada do coro, que começa imediatamente a torcer por um dos contendores; c) litígio: parte central da comédia; d) parábase: motejo do coro aos espectadores; e) episódios da segunda parte: exposições dos efeitos cômicos do litígio; f) êxodo: comemoração final do vencedor. (SOUZA, Ronaldo de Melo e, 2006, p.37)

O coro dirige-se aos expectadores para criticar os acontecimentos interpretados pelos atores. O coro nessas peças possui duas funções: uma de associar-se aos personagens e vivenciar as emoções deles, e outra distanciar-se dos personagens e dirigir-se aos expectadores para fazer a crítica dos personagens, a crítica das emoções e a crítica dos feitos narrados. Então a parábase é o movimento crítico e reflexivo do coro, o qual, depois do momento de parábase, volta a identificar-se com os personagens.

Dessa forma, sendo a ironia genuinamente literária uma parábase permanente de acordo com Schlegel, a ironia consiste no questionamento da obra, seja dos fatos narrados ou dos personagens. O sentido original de ironia como questionamento mantém-se na tradição irônica da literatura.

Nas narrativas irônicas, a função crítica da parábase é assumida pelo narrador autoconsciente, que não se limita a narrar eventos, mas se compraz em sustar o enunciado propriamente narrativo com o deliberado propósito de assinalar criticamente que o narrado não é dado na realidade, mas construído pela instancia da enunciação. A intrusão do narrador cumpre desempenho bem definido ao sustar a ilusão ficcional e advertir ao leitor que não se deve confundir fato com ficção. (SOUZA, Ronaldo de Melo e, 2006, p.39)

Na literatura ocidental há uma série de autores que se utilizam desta forma irônica de literatura, que usam narradores desdobrados e de posições ambíguas. Os leitores da narrativa tradicional têm dificuldades de compreender esses narradores e estas obras, pois estão acostumados com narrativas lineares e de lógica dos acontecimentos, não estão familiarizados com as narrativas complexas, com mais de

uma mediação dos eventos narrados. Em uma narrativa irônica há a presença necessariamente de pelo menos dois mediadores dos eventos, o personagem principal e o narrador irônico, o que faz desse tipo de narrativa uma narrativa complexa.

Este narrador irônico pode criticar, questionar e ridicularizar tudo e todos os personagens narrados, inclusive o personagem que ele mesmo foi ou é na narrativa. Há aqui um desdobramento do eu em sujeito e objeto, que proporciona à narrativa mais de um ponto de vista, o ponto de vista do personagem envolvido emocionalmente na situação e o ponto de vista do narrador, afastado racionalmente da situação e capaz de refletir, de racionalizar o ocorrido e as emoções vividas. É a coexistência de duas posições: o entusiasmo emocional e a reflexão crítica.

O eu irônico é o que ri de si mesmo, e não simplesmente dos outros eus. Nesse sentido é que a ironia se denomina romântica. Ironia romântica é a expressão paradoxal da síntese antitética genuinamente irônica. À nostalgia romântica do infinito ou absoluto se contrapõe a redução irônica ao finito ou relativo. O conceito de ironia romântica é, pois, um princípio geral da arte que congrega em si mesma a linguagem do entusiasmo e a metalinguagem da reflexão crítica. (...) A ironia sem o entusiasmo é uma forma retórica vazia, e o entusiasmo sem a ironia é uma ingenuidade hiperbólica. (SOUZA, Ronaldo de Melo e, 2006, p.43)

Apesar de a uma primeira vista estas duas posições, a racional e a emocional, parecerem incompatíveis, elas são tão próximas, apesar de distintas, que não há como separar uma da outra. O ser humano é complexo e possui essas duas faculdades principais. Por mais que tente ser puramente racional ou puramente emocional, não há como fazer essa dissociação em um ser humano normal. De forma que ambas as características coexistem no ser e definem a personalidade e as atitudes da pessoa.

Há distúrbios psicológicos, como acontece com os psicopatas, que até possibilitam pensar com uma das faculdades somente. Como se deu no nazismo, no qual a razão pura levada aos extremos gerou o terror e a destruição irracional. A organização extrema, estar sempre arrumando, limpando, catalogando tudo, foi o princípio desse movimento político que dizimou milhares de pessoas com o argumento de que a raça pura ariana era superior e não deveria conviver ou se submeter aos inferiores. A razão também é uma faca de dois gumes, tanto serve para argumentar a favor do bem praticado

quanto do mal praticado. A razão completa a tendência emocional da pessoa, as duas estão conectadas, ambas convergindo para determinar a totalidade da pessoa.

Assim, a ironia é uma forma literária na qual o homem aparece por inteiro, o racional mais o emocional. A ironia literária foi e ainda é um tanto marginalizada nas sociedades porque o seu caráter questionador não é desejado pelo poder instituído. Em qualquer sistema político regente, o papel esperado da literatura é reafirmar o poder, e não questionar. Os governantes nunca querem ter seus ideais e sistemas questionados, ridicularizados e criticados. Logo, a literatura que trabalha assim é marginalizada, deixada de lado ou, quando obras desse tipo alcançam um reconhecimento inegável, sempre há como assassinar essa literatura tratando-a como fonte de figuras de linguagem ou como enredo de seqüência lógica de ações quando não o são.

Na modernidade, o romance que retoma essa tradição irônica é *Dom Quixote*, cujo narrador não concorda nunca com um dos personagens, nem com Sancho Pança nem com Dom Quixote. Esses dois personagens representam a princípio os dois pólos do homem: a razão e a emoção e o narrador não trata nenhum dos dois como portadores da verdade, ambas as perspectivas são verdadeiras. Além de considerar os diferentes pontos de vista como corretos, o narrador também é complexo porque abandona o narrar para refletir sobre o narrado. De acordo com Ronalds Souza:

O desdobramento em dois eus, o que narra e o que reflete criticamente sobre o narrado, converte a ficção cervantiana na metaficção que se impõe como a matriz exemplar das formas romanescas da modernidade vinculada à ironia poética. A ilusão ficcional do leitor que bem quer seguir uma linha contínua de ação em busca de novas aventuras é constantemente neutralizada pela intervenção irônica da voz do autor. (...) Num movimento parabólico incessante, a ironia cervantiana nos fala em voz alta. (SOUZA, 2006, p.46)

Depois de Cervantes, muitos outros escritores da modernidade utilizaram-se da via irônica da literatura, como é o caso de Jane Austen, Flaubert, Fielding, Sterne, James Joyce, Voltaire, Diderot, Thomas Mann, Machado de Assis, Dostoievski, Tolstoi, etc. Por onde passa a ironia literária formam-se grandes escritores e grandes obras literárias, pelo poder do questionamento.

Machado de Assis tornou-se mundialmente famoso, apesar de ter sido muito difamado no seu tempo pelos críticos, porque percebeu os problemas estruturais da

sociedade brasileira e criticou-os com a sutileza da ironia em suas obras. Um grande escritor consagra-se pela forma literária, e nisto Machado também foi único, pois foi o primeiro escritor a pensar um narrador defunto, adicionando à narrativa que já era multiperspectivada o ponto de vista de um defunto.

No romance *Dom Casmurro*, o narrador irônico chama-se Dom Casmurro, que é o personagem principal metamorfoseado em outro eu pelo espaço temporal que o separa de Bento. O narrador ironiza o personagem que outrora foi de todas as formas possíveis e enaltece sempre Capitu. Bento é aquela pessoa que não tem atitude, não tem iniciativa, não consegue fazer nada, nem pensar em nenhuma solução para os problemas. No capítulo 36, ainda na adolescência, quer agarrar Capitu, mas não consegue:

(...) lembrou-me ir correndo à casa vizinha, agarrar Capitu, desfazer-lhe as tranças, refazê-las e concluí-las daquela maneira particular, boca sobre boca. É isto, vamos, é isto... Idéia só! Idéia sem pernas! As outras pernas não queriam correr nem andar. (ASSIS, Machado de, 1997, p.79)

Bento é inativo assim a vida toda, até mesmo no momento em que tem certeza que foi traído, não toma nenhuma atitude, não se divorcia, nem ao menos fala à Capitu o quanto tem certeza da traição. Bento Santiago tem ciúmes loucos da mulher, o que em si só já demonstra insegurança, e, além disso, tem inveja de Capitu, inveja de como ela é determinada, inteligente, pensa rápido e consegue solucionar tudo: “Todas as minhas invejas foram com ela. Como era possível que Capitu se governasse tão facilmente e eu não?” (ASSIS, Machado de, 1997, p.155)

Dom Casmurro, por outro lado, não possui estes sentimentos. Ele é o narrador irônico que promove reflexão, que questiona a sua vida anterior. No capítulo intitulado Otelo, o narrador fala que para Bentinho não basta ver o lenço do amante, como na peça de Shakespeare, é necessário ver os lençóis da cama e a camisa do amante e mesmo assim o personagem não tomaria nenhuma atitude, pois acha a atitude de Otelo exagerada:

Vi as grandes raivas do mouro, por causa de um lenço, -- um simples lenço! -- (...) 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, Machado de, 1997, p.231)

Bentinho tem outra reação ao assistir a peça: não assume que o ciúme é um erro, só conclui que ele não deve morrer por ter sido traído, Capitu é que deveria morrer. De acordo com Roberto Schwarz:

Em lugar de entender que os ciúmes são maus conselhos e as impressões podem trair, Bento conclui de forma insólita: se por um lençinho o mouro estrangulou Desdêmona, que era inocente, imaginem o que eu deveria fazer a Capitu, que é culpada! A indicação ao leitor não poderia estar mais clara: a personagem-narradora distorce o que vê, deduz mal, e não há razão para aceitar a sua versão dos fatos. (1997, p.4,5)

Mais uma vez o personagem é retratado como alguém de sentimentos tão extremos que chega a ser obsessivo e distorce tudo, mas, paradoxalmente, é incapaz de fazer o que planeja, é incapaz de tomar a atitude de matar Capitu. Esta citação acima de Schwarz apresenta um pequeno problema, ele afirma que a *personagem-narradora* distorce o que vê, mas, fazendo a distinção já mencionada entre narrador Dom Casmurro e personagem Bento Santiago, vemos que é Bento Santiago que distorce tudo, que é movido por seus sentimentos passionais e somatiza-os tanto que destrói toda a sua vida e a felicidade que tinha. É o personagem que não é confiável, são suas palavras que estão cheias de ressentimento, ciúme e inveja, não as do narrador, que só ridiculariza o personagem que outrora foi.

Da mesma forma que Bentinho é destruído pelas palavras do narrador, Capitu é exaltada, suas qualidades são sempre mencionadas e a superioridade dela em relação a bento aparece mais de uma vez na narrativa: “Era mulher por dentro e por fora, mulher à direita e à esquerda, mulher por todos os lados, e desde os pés até a cabeça” (ASSIS, Machado de, 1997, p.156) O narrador rebaixa tanto um personagem e eleva tanto o outro, que é possível pensar no que Capitu viu em Bento, pois ele é muito inativo para ela.

O princípio que governa a narrativa é, portanto, a ironia do narrador para com o personagem que ele outrora foi. De acordo com Stanzel a narrativa de primeira pessoa caracteriza-se por: “o eu narrante (narrador) e o eu narrado (protagonista) são um e o

mesmo; entre o eu narrante e o eu narrado, interpõe-se uma distância temporal; a distância temporal implica uma metamorfose existencial” (STANZEL, apud, SOUZA, Ronaldo de Melo e, 2006, p.29). Este princípio fica claro em *Dom Casmurro*, no qual o narrador está tão distanciado do personagem, da vida que outrora teve, que chega a parecer um morto em vida, um defunto como Brás Cubas, que vê criticamente a vida que levou e as atitudes que teve, ou falta delas.

A tensão harmônica dos contrários

Na tradição do pensamento científico, o qual define o modo de pensar ocidental, os opostos são vistos sempre como forças antagônicas, como forças em constante conflito disputando uma hegemonia. Esta é uma visão que prega a estabilidade, a falta de pluralidade e, mais importante, não valoriza as possibilidades oriundas da convivência dos opostos. Os opostos geram a construção: do homem e da mulher nascem os filhos, Deus e do diabo criam o mundo, da razão junto com a emoção dá-se o homem. Os contrários nem sempre se opõem, muitas vezes é a coexistência harmônica dos contrários que engrandece, que complexifica a vida humana.

Machado, como outros escritores, dava preferência a essa tensão harmônica dos contrários. Isto fica claro em uma de suas digressões na obra *Dom Casmurro*. No capítulo nove, intitulado A Ópera, um amigo de Bento conta a ele que o mundo foi criado por Deus e pelo diabo para a execução de uma ópera escrita por Deus e musicada pelo diabo: “... expôs-me a historia da criação (...) Deus é o poeta. A música é de Satanás. (...) Deus consentiu que a ópera fosse executada, mas fora do céu. Criou um teatro especial, este planeta.” (ASSIS, Machado de, 1997, p.28-9) Nesta passagem vemos a presença não só da tensão harmônica dos contrários, como também vemos que o escritor não escreve apenas historinhas com enredo lógico, não pretende apenas contar uma história, mas utiliza esta história como pretexto para a reflexão, inserindo em sua obra uma idéia filosófica de Marcolini.

Não apenas insere esta idéia filosófica na obra, como também a põe em ação: “Em consonância com o procedimento da inserção da metalinguagem crítica no texto narrativo, *Dom Casmurro* põe em ação o pensamento de Marcolini,” (SOUZA, Ronaldo de Melo e, 2006, p.149) *Dom Casmurro*, enquanto narrador, põe em ação esse pensamento porque a vivencia dramaticamente e os outros personagens também a vivenciam. Bento Santiago, por exemplo, possui o duplo domínio de Deus e de Satanás, já que possui o amor divino e a dúvida e o ciúme infernal.

As contradições de pensamentos e sentimentos estão presentes em todas as pessoas. A complexidade humana permite que haja várias variantes em um único, vários entes em um mesmo ser, sem que esse ser seja esgotado pelas diversas facetas que possa apresentar. Como diz Emmanuel Carneiro Leão na introdução de *Sobre o humanismo*, “É no homem, como locanda do Ser, que os entes encontram lugar para serem o que são.” (1967, p13). A visão metafísica de homem, como constituído de diversos pares opostos que podem ser dicotomizados e desenvolvidos separadamente é errônea porque submete um ser altamente complexo a uma simplificação e sistematização que nada tem a ver com sua natureza. As explicações psicológicas definem e estudam partes do todo que o humano é, mas não conseguem abranger a totalidade do ser. As ciências modernas baseiam-se na metafísica, na decomposição do objeto de estudo em partes menores e melhor definíveis. Porém, não é decompondo a complexidade que se chegará a entender o todo. Somente analisando o todo humano chegar-se-á a compreensão deste.

Por este motivo, Shakespeare e Machado deixam a metafísica de lado e trabalham com os opostos complementares, com o *Satyrikon* dionisíaco para definir as oposições da vida. O deus Dionísio não é imortal como os deuses gregos, ele possui em sua existência o duplo domínio da vida e da morte, tornando-se assim, o deus da alegria da vida e da tristeza da morte. Ele é o deus que congrega em si esses opostos como complementares, pois um precisa do outro para sobreviver. Dionísio é o “deus que os contrários não contradizem, porque ele os contém em si mesmo.” (OTTO, apud SOUZA, Ronaldo de Melo e, 2006, p.58)

Essa existência dual da alegria e da tristeza, da tragédia e da comédia está presente na mundividência tragicômica. Tragicomédia não é apenas a junção da tragédia e da comédia, é uma forma de ver o mundo, de encarar a existência como um duplo domínio da alegria e da tristeza, é uma mundividência. Na época clássica grega houve a divisão dos gêneros literários e a tragédia, a comédia e o épico foram separados. Na antiguidade grega, porém, não havia essa separação, e o *Satyrikon* dionisíaco tinha presença e força nas obras de arte.

A representação do drama mesclado de alegria e dor da tragicomédia constitui a única forma artística que se compatibiliza com a reversa harmonia da arte dionisíaca. A forma tragicômica da poesia do som e da palavra remonta ao *Satyrikon*, que não se perdeu no passado imemorial, mas se conserva como princípio de construção de várias obras da literatura

ocidental. Os textos teatrais de Eurípedes na Antiguidade e de Shakespeare no alvorecer da modernidade são testemunhos inequívocos do vigor criativo da mundividência tragicômica. (SOUZA, Ronaldo de Melo e, 2006, p.59)

A essa diferença na forma de ver a arte entre a Grécia clássica e a Grécia antiga, Nietzsche chama de arte apolínea e dionisíaca, sendo Apolo o deus da luz, da organização, classificação, sistematização e, conseqüentemente das divisões categóricas e dicotômicas; e Dionísio o deus das dualidades, dos opostos complementares, dos ritos libertadores e da vida humana completa. Nietzsche diz que a extrema organização apolínea presente nas epopéias de Homero inibe a criatividade natural do homem, por isso ele valoriza os rituais dionisíacos e as formas artísticas que privilegiam as dualidades, como a canção popular:

Mas, em oposição à epopéia exclusivamente apolínea, o que é a canção popular, senão o *perpetuum vestigium* de uma mescla do apolíneo e do dionisíaco? Sua extraordinária e crescente difusão por todos os povos, em nascimentos sempre novos, é um testemunho da força desse duplo instinto artístico da natureza... (NIETZSCHE, F., 1886, p.53)

O drama trágico grego é a forma artística privilegiada do dionisíaco, porque é nele que aparece a figura do coro como canto libertador, mas também há na tragédia grega o apolíneo através das imagens, nas palavras de Nietzsche:

(...)essa visão do drama, que é em sua totalidade uma aparição percebida no sonho e, enquanto tal, de natureza épica, mas que, por outro lado, como objetivação de um estado dionisíaco, representa não a libertação apolínea na aparência, mas, pelo contrário, a destruição do indivíduo e sua identificação com o ser primordial. Assim o drama é a materialização apolínea de noções e de influências dionisíacas e isso, como um abismo insondável, o separa da epopéia. (1886, p.67)

O drama é o palco onde o apolíneo e o dionisíaco coexistem, até mais do que isso, eles completam-se. As imagens perfeitas de Apolo completam as personalidades e atitudes opostas de Dionísio. O drama é o palco privilegiado para o tragicômico como

mundividência. Por isso Shakespeare foi tão bem sucedido em suas peças, porque buscou a fonte tragicômica e inventou uma nova forma de fazer dramas modernos.

Com Machado de Assis a situação é um pouco diferente, ele também retoma a mundividência tragicômica de Dionísio, mas não na forma do drama, na forma do romance, dos contos e crônicas. Sua obra está repleta de cenas sérias alternadas com jocosas, alegria e dor, atração e repulsão. O personagem do romance analisado aqui também apresenta um sentimento duplo de atração e repulsão: o amor por Capitu e o ciúme dela. O escritor pretende sempre instaurar a polifonia, as muitas perspectivas, as muitas situações opostas ou não que coexistem e, apesar de contrárias, não se contradizem. Por isso podemos afirmar que Machado possui uma mundividência tragicômica, por mostrar os opostos complementares e não tornar uma vertente superior à outra, como em uma dicotomia de melhor versus pior.

O caráter dramático do romance

Em *Dom Casmurro*, há uma forte presença de características teatrais. Primeiramente o diálogo intertextual com o grande dramaturgo Shakespeare é constante. Depois a teoria filosófica de Marcolini posta em ação na narrativa demonstra uma maior preocupação em dramatizar do que em narrar, já que a narrativa tradicional só relata acontecimentos e idéias enquanto o drama transforma tudo em ação. Vejamos detalhadamente como estas características aparecem no romance.

Machado procura neste romance transformar a tragédia shakespeariana em tragicomédia, para tal ele não dá ênfase aos conflitos internos dos personagens e insere na narrativa o capítulo intitulado Otelo. No drama inglês, Otelo mata sua esposa inocente da traição depois de duvidar e ser instigado por Iago. Otelo passa por um conflito interno, pela dúvida antes de decidir o que fazer. Com Bento isso não acontece, ele não tem dúvidas em relação à traição de Capitu, tanto que ao assistir à peça Otelo, ele não percebe que o ciúme desvairado provoca o fim de um relacionamento que não possui nada de errado, ele não duvida um instante sequer do seu ciúme, só tem certeza da traição: “E era inocente, vinha eu dizendo rua abaixo; – que faria o público, se ela deveras fosse culpada, tão culpada como Capitu? E que morte lhe daria o mouro?” (ASSIS, Machado de, 1997, p.232).

No drama, Otelo tem ciúmes porque Iago, por inveja, incita-o a tal. No romance, Bento Santiago é o ciumento e o invejoso em um só, em seu nome decomposto há Iago: Sant- iago. Ele é afigura do religioso, quase um santo porque fez

seminário para tornar-se padre, que tem ciúmes e inveja, sentimentos dos pecadores, dos seres perversos e diabólicos que desacreditam na bondade e nas qualidades alheias.

Bento Santiago não é um personagem trágico como Otelo, a tragédia deste consiste em matar a mulher amada sendo ela inocente, a tragicomédia daquele consiste em mesmo ele estando certo de que foi traído, ser incapaz de tomar nenhum tipo de atitude. O personagem trágico toma uma atitude, decide o que fazer e assim derrama sobre si a tragédia. Bento é totalmente inativo, chegando a ser ridículo, tramando a própria morte por ter sido traído, ou seja, ele é enganado, na sua visão, e não tem forças nem para ficar com raiva da mulher e querer que ela pague pelo mal que fez. Ele é um personagem cômico. A tragicomédia do romance aparece quando o narrador Dom Casmurro toma a palavra e ressalta e ironiza o personagem que foi. Esta é a ênfase do romance: o bivolismo narrativo, o qual causa o efeito de tragicomédia e gera o drama do auto-reconhecimento, pois o narrador irônico reconhece o papel de tolo que representou.

O perspectivismo narrativo que revoluciona a estrutura romanesca do drama de Bento Santiago converte o pronome eu no enigma a ser decifrado. O eu que se ausenta da trama das vicissitudes dramáticas atua como mediador despojado de personalidade. A perspectiva externa, que o distancia progressivamente de si mesmo, culmina na despersonalização que o converte no defunto autor. (SOUZA, Ronald de Melo e, 2006, p.143)

O personagem Bento mantém seus traços de personalidade desde a infância, mas a falta de atividade e os ciúmes bobos que não ficam feios no adolescente, tornam-se abomináveis no adulto. Desde adolescente ele não toma atitudes e tem ciúmes terríveis de Capitu:

Outra idéia, não, um sentimento cruel e desconhecido, o puro ciúme. (...) tivesse um ímpeto de atirar-me pelo portão fora, descer o resto da ladeira, correr, chagar à casa do Pádua, agarrar Capitu e intimar-lhe que me confessasse quantos, quantos, quantos já lhe dera o peralta da vizinhança. Não fiz nada. (ASSIS, 1997, p.124-5)

Desde pequeno estas características que acabam com seu casamento já estavam presentes. A diferença é que neste episódio da adolescência ele teve coragem de falar a

Capitu dos seus ciúmes e ela convenceu-lhe de que eles eram infundados. Dessa forma, o que Ronaldo Souza fala em seu romance sobre Machado de Assis é questionável: “O menino ingênuo, que canta um duo terníssimo, não se identifica com o ciumento, que protagoniza o drama do suposto triângulo amoroso...” (2006, p.141) O que aparece no romance é justamente o oposto, o personagem que ele era na adolescência não difere em nada do adulto. Ao invés de com a maturidade da vida adulta ele mudar, evoluir sua inatividade e pensar com mais clareza sobre os ciúmes infundados, ele permanece o mesmo. De acordo com Roberto Schwarz: “Para o caso do narrador, pelo contrário, não há dúvida possível: o ciumento da Glória já existia pronto e acabado no menino de Matacavalos” (1997, p.6) Estas características de personalidade que o tornam um personagem cômico a ser ironizado pelo narrador, formando o drama tragicômico.

Outra característica dramática do romance é a teoria filosófica de Marcolini posta em ação: “A teoria da ópera como matriz estrutural de *Dom Casmurro* se vincula à concepção machadiana do romance como drama de caracteres.” (SOUZA, 2006, p.149). O enredo romanesco é executado como um drama de ópera. O conhecimento superior do narrador em relação aos personagens é determinado por essa teoria filosófica: o mundo é palco no qual a ópera escrita por Deus e musicada por Satanás será executada sem ensaios. Por isso há o bem e o mau como complementares, ambos são autores do mundo. O próprio nome do personagem sugere essa síntese no homem de Deus e do diabo: Bento Santo mais Iago, ou seja, ele é um santo com características de diabo, as características de Iago de Shakespeare, e é benzido pela igreja, abençoado mesmo assim. É um personagem que põe em ação esta idéia tanto através do seu nome como através das situações que vive: ele vai para o seminário como um santo, tem duas famílias – uma quando criança, outra depois de casado – dignas e próprias para um homem de Deus, tem uma conduta digna, mas, paradoxalmente, duvida da fidelidade e da bondade da mulher, inveja sua desenvoltura, sua rapidez de pensamento e sua capacidade administrativa do dinheiro, e, como um diabo, remói os sentimentos ruins e acaba por conseguir destruir sua família e a vida daquela que ele tanto invejou. O personagem deixa-se levar pelo que sente, e o narrador, que detém o conhecimento da ambivalência do mundo, critica o personagem e aponta seus erros. Mas numa peça encenada uma única vez, sem direito à reprises, e sem direito à ensaios, não poderia haver outro resultado a não ser erros. Há acertos, claro, mas há erros incorrigíveis também. E esta sabedoria o narrador compartilha com o leitor.

Nietzsche diz que, desde a tragédia grega, uma característica fundamental do drama é o coro ver-se transformado em outro e agir como se tivesse penetrado em outro corpo. Isso acontece em *Dom Casmurro* de duas maneiras: a primeira do narrador em relação ao personagem, e a segunda do autor em relação ao narrador. Na primeira, o narrador comenta e ironiza de um ponto de vista totalmente impessoal, analisa friamente os acontecimentos, e mesmo assim utiliza o pronome próprio eu. Quando o narrador dá a voz ao personagem Bento, que também narra a partir do eu, é como se o narrador se deixasse tomar por Bentinho, como se ele se deixasse entrar na casca do personagem do passado, o qual não existe mais no presente. O narrador deixa a sua existência ser interpretada pelo personagem que outrora foi. Na segunda forma, o autor Machado deixa seus pensamentos de lado e narra a partir do ponto de vista de Dom Casmurro, ele deixa-se tomar pelo personagem para narrar e se despersonaliza, de tal forma que não vemos no romance a figura do autor. Nos dois casos, há uma contemplação do ator pelo personagem que interpreta.

O encantamento da metamorfose é condição prévia de toda arte dramática. Nesse encanto mágico, o entusiasta dionisíaco se vê transformado em sátiro e como sátiro contempla por sua vez seu deus, isto é, em sua transformação contempla, fora dele, uma nova visão fora de si, complemento apolíneo de sua nova condição. A partir do aparecimento dessa visão, o drama está completo. (NIETZSCHE, 2007, p.66)

Assim, o romance machadiano analisado não possui apenas referências aos dramas de Shakespeare ou à mundividência tragicômica deste, possui características na narrativa de peça encenada, de drama de ópera ou de drama grego com a presença do narrador parabático das comédias ou o coro trágico dos sátiros.

Conclusão

Machado de Assis narra não através do seu ponto de vista, não utiliza seus princípios e ideais de pessoa nas suas obras ficcionais, ele narra através de uma figura narrativa irônica, a qual pode ser tanto um narrador em terceira pessoa quanto o narrador de primeira pessoa. Lembrando as características do romance de primeira pessoa, o narrador é o eu de outrora que sofreu uma metamorfose existencial devido ao tempo decorrido, e esta figura diferente do personagem é o narrador chamado Dom

Casmurro. Se esta distinção entre narrador e personagem não for feita e o personagem for considerado a única voz narrante, a narrativa pode tornar-se incoerente, pois o mesmo Bento que tem ciúmes e inveja de Capitu exaltá-la-ia nas partes em que o narrador o faz.

Outro aspecto revelador das obras de Machado é que não possuem uma verdade única, um modelo de comportamento a ser seguido. Todos os pontos de vista possíveis na narrativa são explorados, apresentados, mas não defendidos. O narrador não elege um dos pontos de vista como certo, apenas aponta a diversidade dos pensamentos. Esta é uma visão dos contrários não como opostos, mas como complementares. O mundo é cheio de contradições que coexistem e de pares opostos que se completam, simplificar o mundo, tratando-o como palco de um ponto de vista único e universal e sem oposições e disparidades seria uma ingenuidade. Machado não é um escritor ingênuo, ele busca a complexidade, tanto na sua forma narrativa quanto no mundo que retrata.

Esta forma complexa de encarar o mundo é uma forma explorada também no drama, tanto nas tragédias gregas quanto em Shakespeare. A forma da tragédia grega é complexa por apresentar cenas dramatizadas ao lado de canções do coro, é uma estrutura que promove alta tensão emocional e a catarse. A tragédia permite que as emoções e a razão sejam encenadas juntas, coexistindo, já que as emoções encenadas podem ser racionalizadas pelo coro. Em Shakespeare, por outro lado, a forma é complexa nos solilóquios, nos quais uma estrofe é a favor e a outra conta uma idéia. O dramaturgo inglês complexifica ainda mais o mundo, pois mostra que as oposições existem dentro de um mesmo personagem, dentro da estrutura anímica dele. A situação resolve-se quando o personagem toma uma decisão e as idéias opostas tornam-se complementares.

No romance *Dom Casmurro*, Machado transforma a tragédia de Shakespeare em uma tragicomédia romanesca, tirando a ênfase do drama de caracteres de um personagem para complexificar a figura narrativa, ora personagem, ora narrador impessoal. Ele recorreu ao *Satyrikon* dionisíaco, ao romance irônico, à parábola aristofânica e às grandes obras da literatura mundial para fazer diversos romances, um mais complexo do que o outro e utilizando técnicas narrativas diferentes. Por esse motivo Machado de Assis foi e é um escritor consagrado no cenário literário mundial.

BIBLIOGRAFIA

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Ed. O Globo, 1997.

HEIDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
Tradução: Emmanuel Carneiro Leão.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da tragédia*. São Paulo: Escala, 2007. Tradução:
Antonio Carlos Braga.

SCHWARZ, Roberto. “A poesia envenenada de *Dom Casmurro*” In: *Duas Meninas*.
São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

SOUZA, Ronaldes de Melo e. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de
Janeiro: EdUERJ, 2006.

TERRA, Ernani. *Curso prático de gramática*. São Paulo: Scipione, 2002.