

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE

MESTRADO EM LETRAS

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA

A REMINISCÊNCIA HOMOERÓTICA EM *OTELO*, DE WILLIAM SHAKESPEARE, E *DOM CASMURRO*, DE MACHADO DE ASSIS: POR UMA PERSPECTIVA MATERIAL

JOHNES TADEU GOMES

CURITIBA
2021

JOHNES TADEU GOMES

A REMINISCÊNCIA HOMOERÓTICA EM *OTELLO*, DE WILLIAM SHAKESPEARE, E *DOM CASMURRO*, DE MACHADO DE ASSIS: POR UMA PERSPECTIVA MATERIAL

CURITIBA
2021

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE

JOHNES TADEU GOMES

A REMINISCÊNCIA HOMOERÓTICA EM *OTELO*, DE WILLIAM SHAKESPEARE, E *DOM CASMURRO*, DE MACHADO DE ASSIS: POR UMA PERSPECTIVA MATERIAL

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Teoria Literária, setor de Lato Senso, Letras e Estudos Culturais do Centro Universitário Campos de Andrade – Uniandrade, como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Teoria Literária.

Orientadora: Prof^a. Dra. Greicy Pinto Bellin.

CURITIBA

2021

TERMO DE APROVAÇÃO

JOHNES TADEU GOMES

A REMINISCÊNCIA HOMOERÓTICA EM *OTELLO*, DE WILLIAM SHAKESPEARE, E *DOM CASMURRO*, DE MACHADO DE ASSIS: POR UMA PERSPECTIVA MATERIAL

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Profa. Dra. Greicy Pinto Bellin (Orientadora – UNIANDRADE)

Prof. Dr. Vitor Cei Santos (UFES)

Profa. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Curitiba, 11 de março de 2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por me proporcionar capacidade, curiosidade e criatividade frente aos desafios oportunizados por este incrível ciclo da vida profissional.

À minha mãe e aos meus irmãos, que me auxiliaram no início do curso de mestrado, fortalecendo o meu emocional.

À minha orientadora, a professora Dra. Greicy Bellin, que é um referencial de profissionalismo, pesquisadora incansável de Machado de Assis e de outras literaturas. Seus ensinamentos me nortearam para escolhas livres, com muita paciência e sabedoria. Foi por seu intermédio que esta temática, hoje, pôde ser concluída. Sem a incrível bagagem literária e o arcabouço voltado ao gênero e à materialidade da comunicação, não seria possível concluir esta pesquisa.

Ao professor emérito de Stanford, Hans Ulrich Gumbrecht, por me apresentar o maior desafio acadêmico, na possibilidade de construir gênero pelo corpo e pela presença na literatura de Machado e Shakespeare.

À professora, e consagrada shakespeariana, Anna Stegh Camati, que incrivelmente participou da minha dissertação em andamento, da banca de qualificação e da defesa de dissertação. Suas sugestões foram exatas e enriquecedoras para a construção de uma pesquisa de qualidade, sendo a sua presença um motivo de orgulho.

Ao professor Dr. Vitor Cei, que, com muita delicadeza e perfeccionismo, trouxe contribuições necessárias para o aperfeiçoamento do trabalho e plantou a semente de uma possibilidade de continuidade da pesquisa.

Ao coordenador do curso de Letras da Uniandrade, professor Dr. Denis Martins, que, com muita paciência, foi a primeira pessoa a acreditar no meu potencial acadêmico, assim permitindo que a temática do homoerotismo fosse inicialmente desenvolvida.

À professora Larissa Degasperi Bonacin, que me aproximou de Machado na graduação e sempre nos ensinou sobre a literatura de maneira fascinante e inspiradora.

Ao Centro Universitário Campos de Andrade – Uniandrade, que me proporcionou dois anos de muito conhecimento literário e textual, que, sem dúvidas, será refletido na qualidade do ensino do Brasil.

Aos meus mestres: Machado de Assis e William Shakespeare.

SUMÁRIO

RESUMO

ABSTRACT

INTRODUÇÃO	1
1. MATERIALIDADE LITERÁRIA E A REMINISCÊNCIA HOMOERÓTICA EM MACHADO DE ASSIS E WILLIAM SHAKESPEARE	9
1.1 AMBIÊNCIA, ATMOSFERA E <i>STIMMUNG</i>	9
1.2 PRODUÇÃO DE PRESENÇA E A MATERIALIDADE DA COMUNICAÇÃO ..	15
1.3 PRESENÇA HOMOERÓTICA E INTERMIDIALIDADE EM SHAKESPEARE .	19
1.4 INTERTEXTUALIDADE, PARÓDIA E EMULAÇÃO	25
1.5 GÊNERO, MATERIALIDADES DO CORPO E PERFORMANCE	32
1.6 MASCULINIDADES E HOMOEROTISMO NA LITERATURA	42
2. WILLIAM SHAKESPEARE: MATERIALIDADE NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE MASCULINA E HOMOERÓTICA	52
2.1 AMBIÊNCIA, ATMOSFERA E <i>STIMMUNG</i> NA CONSTRUÇÃO DO HOMOEROTISMO EM <i>OTELO</i>	58
2.2 CONSTRUÇÃO DAS IDENTIDADES MASCULINAS EM <i>OTELO</i>	65
2.3 HOMOEROTISMO: ENTRE O AMOR E O ÓDIO	76
3. REMINISCÊNCIAS E CONFLUÊNCIAS HOMOERÓTICAS EM <i>DOM CASMURRO</i>, DE MACHADO DE ASSIS	90
3.1 AMBIÊNCIA, ATMOSFERA E <i>STIMMUNG</i> NA CONSTRUÇÃO DO HOMOEROTISMO	101
3.2 CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DE BENTINHO DO FEMININO AO HOMOERÓTICO	109
3.3 CONSTRUÇÃO DO HOMOEROTISMO NO RELACIONAMENTO DE BENTINHO E ESCOBAR	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS	143
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	148

RESUMO

Este trabalho analisa as materialidades textuais encontradas na construção do gênero masculino em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (1900), e *Otelo*, de William Shakespeare (1604). Para uma análise voltada a tal aspecto, adotamos a teoria da *Produção de presença e Atmosfera, Ambiência e Stimmung*, ambas de Hans Ulrich Gumbrecht, além das perspectivas desenvolvidas por Judith Butler acerca da construção material de gênero, Anthony Guy Patricia sobre a teoria *queer* e João Cezar de Castro Rocha acerca da poética da emulação nas culturas shakespearianas. O principal objetivo é verificar como se dá a construção material do homoerotismo nos textos de Machado e Shakespeare, lançando mão da análise das obras supracitadas e tencionando responder à seguinte pergunta: de que maneira as materialidades contribuem para a construção da reminiscência homoerótica existente entre Iago e Otelo e como isso é emulado e parodiado em *Dom Casmurro*? Esta pesquisa pretende colaborar, portanto, para o desenvolvimento de uma abordagem não-hermenêutica e para a leitura de possíveis relações na construção do masculino por meio de elementos materiais, fisicalidade do discurso e atos performáticos, os quais nos auxiliarão na compreensão da construção do homoerotismo masculino.

Palavras-chave: Machado de Assis. Homoerotismo. *Stimmung*. Shakespeare. Materialidades da comunicação.

ABSTRACT

This work analyzes the textual materialities found in the construction of the male gender in *Dom Casmurro*, by Machado de Assis (1900), and *Othello*, by William Shakespeare (1604). For an analysis focused on this aspect we adopted the theory of *Production of Presence*, and *Atmosphere, Mood and Stimmung*, both by Hans Ulrich Gumbrecht, in addition to the perspectives developed by Judith Butler about the material construction of gender, Anthony Guy Patricia on the queer theory and João Cezar de Castro Rocha on the poetics of emulation in Shakespearean cultures. The main objective is to verify how the material construction of homoeroticism takes place in the texts of Machado and Shakespeare, using the analysis of the aforementioned works and intending to answer the following question: how do materialities contribute to the construction of the homoerotic reminiscence between Iago and Othello and how this is emulated and parodied in *Dom Casmurro*? This research intends to collaborate, therefore, for the development of a non-hermeneutic approach and for the reading of possible relationships in the construction of the masculine through material, physicality of speech and performative elements, which will help us in understanding the construction of male homoeroticism.

Keywords: Machado de Assis. Homoeroticism. *Stimmung*. Shakespeare. Materialities of Communication.

INTRODUÇÃO

Joaquim Maria Machado de Assis nasceu no Rio de Janeiro, de família simples, cresceu como escritor e funcionário público. Fundador da cadeira número 23 da Academia Brasileira de Letras. Perdeu a mãe muito jovem e, com o tempo, começou a trabalhar para a imprensa. Foi um escritor com diversas produções, como romances, contos, crônicas, críticas, poemas e peças de teatro, e o romance *Dom Casmurro*, dentre muitos outros, publicado em 1899, é um dos mais reconhecidos da literatura brasileira.

William Shakespeare é, até hoje, considerado pela crítica como o maior dramaturgo de todos os tempos. Nasceu em Stratford-upon-Avon, na Inglaterra, trabalhou como escritor e ator em Londres, escreveu 37 peças, sendo as suas obras enquadradas dentro de três categorias do teatro: tragédias, comédias e peças históricas. A peça *Otelo, o mouro de Veneza* foi publicada em 1604.

A presente dissertação traz a seguinte problemática: como se constroem as materialidades do homoerotismo e da reminiscência homoerótica no gênero masculino de Iago e Otelo, e como isso se materializa nos personagens Bento e Escobar? A hipótese central a ser desenvolvida nesta pesquisa diz respeito à existência de uma relação homoerótica entre os personagens masculinos de *Dom Casmurro* e *Otelo*, questões que aparecem de maneira não-hermenêutica em ambos os textos. Há ainda, em vários trechos dos dois textos, indícios de que a relação e a reminiscência homoerótica se constroem a partir do corpo, da indumentária, e empregados em espaços específicos voltados às atmosferas, o que justifica a escolha por um aporte teórico relacionado à produção de presença, ambiência, atmosfera e *Stimmung*. Consideraremos, neste sentido, a hipótese segundo a qual o

gênero é construído por estes fatores, sendo que a poética da emulação seria a estratégia utilizada para estabelecer as relações entre os personagens masculinos nas duas obras.

Como mestre na utilização de recursos como ironia, sátira, paródia, *aemulatio e imitatio*, Machado de Assis deixa em aberto a leitura homoerótica da obra, utilizando Shakespeare como referência em construções evidentes do homoerotismo, ressaltando a intertextualidade nas construções de relações baseadas em *Otelo*, as quais dão sentido à figuração dos personagens Bento e Escobar de *Dom Casmurro*.

A justificativa para este trabalho reside na possibilidade de atribuir novas perspectivas de leitura, a partir de um enfoque nas *materialidades da comunicação*, de Hans Ulrich Gumbrecht (1994), problematizando a tão propalada ideia segundo a qual a obra de Machado de Assis seria, na maioria das vezes, um produto do contexto social onde está inserida. Entendemos que “[...] materialidades da comunicação são todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 28). Trata-se de conceito cunhado por Hans Ulrich Gumbrecht, que fundamenta uma proposta baseada na observação dos elementos materiais como produtores de sentido em uma leitura muitas vezes não profissional da literatura, que tende escapar das configurações usuais utilizadas pelos leitores profissionais, e que nos permite aprofundar uma leitura material do homoerotismo tanto em *Dom Casmurro* quanto em *Otelo*. Nas obras de Machado de Assis e William Shakespeare encontram-se, portanto, reminiscências homoeróticas construídas por meio da materialidade da comunicação.

Dada a amplitude da fortuna crítica de Machado, este trabalho se apresenta como possibilidade de uma interpretação não apenas de cunho social da obra machadiana, mas de enriquecimento das questões voltadas ao gênero, ao homoerotismo e à construção das masculinidades em sua dimensão de materialidade textual. Trata-se de um homoerotismo que não se efetiva na conjunção carnal entre dois homens, mas no modo de se relacionar e na dimensão corpórea do relacionamento, escapando à configuração de masculinidade hegemônica. Desta forma, nosso enfoque não será o contexto social das obras, e sim a análise sob uma perspectiva de cunho não-hermenêutico, de maneira que “o passo em direção às ‘materialidades da comunicação’ abrirá nossos olhos para uma multiplicidade de temas fascinantes, que poderiam ser resumidos (pelo menos aproximadamente) nos conceitos de ‘história dos *media* e ‘cultura do corpo” (GUMBRECHT, 2010, p. 32).

Visto que a fortuna crítica machadiana apresenta poucos estudos voltados à questão do homoerotismo na perspectiva não-hermenêutica, tanto em *Dom Casmurro* quanto em outros contos e romances, faremos um levantamento das relações masculinas e dos espaços, dos ambientes e das indumentárias como construtores de gênero. Além de Gumbrecht, Judith Butler aparece como a autora que nos fornecerá o aporte teórico necessário para esta análise.

Como Gumbrecht e Butler descrevem, são necessários mais elementos dos que os relacionados ao social para descrever a construção de uma identidade, bem como para analisar os elementos que a constroem. Daí a relevância dos conceitos de ambiente, atmosfera e *Stimmung* para o entendimento desta construção. Dentro desta perspectiva, os textos serão os pontos de partida para a análise do tema

escolhido, pois neles encontraremos os elementos de materialidade textual e corporal que nos interessam para esta pesquisa.

A pesquisa tem como objetivo analisar as materialidades na construção do masculino e do homoerotismo nas obras *Dom Casmurro* e *Otelo*, tendo como base os elementos materiais e corporais da obra como construtores de significado na homosociabilidade dos personagens. Nosso objetivo é, também, mostrar as diferentes características da masculinidade, hegemônicas ou não, e as formas pelas quais o homoerotismo é representado nas obras de Machado de Assis e William Shakespeare.

Mostra-se que os elementos da materialidade textual podem causar efeito na identidade, bem como atribuir um sentido às configurações do gênero masculino e às relações homoeróticas enquanto ato performático de identidade nas obras *Dom Casmurro* e *Otelo*. Elencaremos brevemente outros exemplos de contos e crônicas de Machado de Assis nas quais ocorre a retomada da obra de William Shakespeare a fim de compreender não apenas a extensão da reminiscência homoerótica e latente e sua influência na construção de *Dom Casmurro*, mas as formas pelas quais o discurso shakespeariano é retomado no âmbito do que João Cezar de Castro Rocha chamou de *poética da emulação*. E assim, também, traremos outros exemplos de contos e peças de Machado e Shakespeare, respectivamente, nos quais se observa o homoerotismo e as reminiscências homoeróticas, bem como as dimensões materiais e corporais de significação das obras.

A metodologia utilizada será a de leitura e análise dos textos machadiano e shakespeariano em perspectiva de “*close reading*”, objetivando uma percepção atenta da questão homoerótica e visando, dessa maneira, ao levantamento de excertos que deixem evidente a construção do homoerotismo masculino e as

relações entre os dois escritores. Tais excertos serão comparados a fim de identificar semelhanças e diferenças no tratamento dado ao tema, considerando o uso da poética da emulação como estratégia principal de significação. Optamos, neste sentido, por não utilizar o instrumental teórico e metodológico da literatura comparada tradicional, pelo fato de ela não incorporar o campo não-hermenêutico em sua configuração inicial, enfocando as formas pelas quais o texto de Machado de Assis conflui com o texto de William Shakespeare com ênfase na leitura não-hermenêutica destes mesmos textos.

A literatura passa por um processo de construção e reconstrução, seguindo sempre o tempo em que é escrita e convencionada. Ao escolher Machado de Assis e William Shakespeare, não há como não perceber a importância do processo de leitura e efeito na apropriação de sentido que esses autores constroem no leitor. Toda leitura causa um efeito na recepção e, em quem se apropria dela, as materialidades da comunicação têm o poder de dar sentido e efeito ao receptor, proporcionando uma leitura baseada em elementos físicos e materiais que estabelecem sentido na maneira em que o leitor vê o mundo e as relações que cercam o mundo literário.

Os conceitos cunhados em *Produção de presença: o que o sentido não é capaz de transmitir* (2010) e *Atmosfera, ambiência e Stimmung: Sobre um potencial oculto da literatura* (2014) trazem novas significações na maneira em que lemos literatura e servirão como aporte teórico para nortear a pesquisa.

Em tempos atuais, se volta o olhar para a estética e para a prosódia do texto, a filologia e a atenção voltadas ao texto estão, aos poucos, se voltando ao texto, de maneira que, as pessoas buscam: extrair, perceber o que causa impacto no texto literário. Não que a literatura tenha que ser apenas a significação semântica

dos fatores envolvidos no texto, mas, sim, a soma entre os elementos corporais sobre a práxis diária, ou seja, não apenas a hermenêutica, mas a construção total de sua significação.

A perspectiva a ser defendida nesta pesquisa é de que as questões relativas às masculinidades, descrita nos dois autores, se conversam de alguma maneira. Há uma riqueza intertextual que envolve os personagens do romance de Machado, que muito se aproxima das peças de William Shakespeare, o que nos mostra a existência da poética da emulação, conceito utilizado por João Cezar de Castro Rocha (2003) para analisar as relações intertextuais entre Machado e Shakespeare.

É possível identificar, nos textos de Machado e Shakespeare, uma forma de representação do masculino que foge ao hegemônico, e que pode ser lida por meio da materialidade textual e da cultura do corpo, presente nos romances do escritor brasileiro, o que merece novos estudos, desenvolvendo dessa maneira uma sobrevida ao autor, por ser uma referência literária nacional e internacional, além de sua fortuna crítica. Esta pesquisa visa a mostrar como a relação do masculino com a reminiscência homoerótica se constrói por meio das materialidades do corpo e da presença utilizando a poética da emulação como aporte para a conexão entre as duas obras. Para realizar a leitura de gênero utilizaremos Judith Butler, mais especificamente a obra *Problema de gênero: feminismo e subversão de identidade*, tendo em vista que a autora percebe as construções de gênero como essencialmente materiais e que se dão por meio da indumentária e da já mencionada cultura do corpo.

Outro referencial teórico importante para esta pesquisa é João Cezar de Castro Rocha, com sua obra *Machado de Assis: por uma poética da emulação*, publicada em 2013. Na visão de Rocha, Machado de Assis é um *autor-matriz*, isto é,

um autor cuja complexidade autoriza diversas leituras pautadas em diferentes teorias. São os elementos do texto literário que contribuem para leituras e explorações de uma abordagem em que o autor dialoga com diversos escritores para corroborar e/ou afirmar perspectivas surgidas em seus próprios textos. A emulação, por exemplo, envolve o ato de transformar o texto em algo novo capaz de fugir ao conceito próprio de imitação, construindo uma ponte ligando as duas obras e transformando a obra-alvo em algo novo e com uma roupagem diferente e própria. Observam-se, nas fases da escrita de Machado, emulações de literaturas de contextos considerados hegemônicos que serviam de referência para a sua criação, sendo que o homoerotismo é apenas um dos aspectos que teria sido emulado por Machado de Assis em sua obra.

João Cesar de Castro Rocha sublinha “o vínculo de Shakespeare com a técnica da emulação, pois provavelmente aí se encontra a razão do fascínio por *Otelo*” (ROCHA, 2013, p. 314). Proponho que Machado não somente emulou Shakespeare, mas estabeleceu uma relação de confluência com o bardo inglês no que diz respeito à representação do homoerotismo em sua obra, de maneira que o diálogo entre os dois autores avança de maneira a confundir o leitor por meio de estratégias de afastamento que causam uma duplicidade interpretativa neste mesmo leitor.

A homossociabilidade e a reminiscência homoerótica podem ser observadas na obra de Shakespeare, especialmente na relação de Iago com os personagens masculinos, principalmente Otelo, o mouro que passa por um processo de manipulação e acaba por destruir a sua vida conjugal e sua carreira militar. Iago, impulsionado por sentimentos ora de amor, ora de ódio tem como objetivo destruir a

vida do colega após a chegada de Cássio na narrativa, ainda mais considerando que assume um dos primeiros postos de liderança na armada de Veneza.

A homossociabilidade também aparece em *Dom Casmurro*, principalmente nos personagens Bento Santiago e Escobar. A construção de identidade de Bento já é cercada por muitas questões que o remetem à insegurança e à religiosidade, pois cresce sem a presença do pai, o que mostra que não tem um referencial de masculinidade que lhe dê segurança. Bentinho é também muito influenciado por sua mãe, que deseja que ele siga carreira eclesiástica, intenção esta desfeita por Capitu, que quer se casar com ele. Bentinho conhece Escobar no seminário, e a relação entre os dois é temperada por forte homoerotismo, notado, principalmente, pelos padres e demais colegas.

1. CAMPO NÃO-HERMENÊUTICO LITERÁRIO E A REMINISCÊNCIA HOMOERÓTICA EM MACHADO DE ASSIS E WILLIAM SHAKESPEARE

1.1 AMBIÊNCIA, ATMOSFERA E *STIMMUNG*

Os conceitos cunhados por Hans Ulrich Gumbrecht, entre eles produção de presença, atmosfera ambiência e *Stimmung*, encontrados nas obras *Produção de presença: que o sentido não é capaz de transmitir* (2010), e *Atmosfera, ambiência e Stimmung: Sobre um potencial oculto da literatura* (2014), trazem novas significações na maneira de se ler literatura, com ênfase nas materialidades da comunicação. Gumbrecht descreve estas materialidades como construtoras de sentido e possibilidades de leitura, o que será observado nos textos de Machado e de Shakespeare analisados nesta dissertação.

Em 1967, Hans Robert Jauss trouxe inovação para o campo literário com *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. Jauss é teórico e historiador, e seus estudos acadêmicos provocaram grande impacto nos estudos literários, dando ênfase ao leitor e à sua experiência literária. Para o autor, um leitor não lê um livro da mesma maneira que outros leitores, e a literatura é entendida como um processo dialógico e de comunicação em que o leitor traz toda a sua história, o que demonstra que o leitor não é raso de conteúdo e de significações.

A partir do século XIX, um dos elementos de construção mais fortes e predominantes no mundo, a religião, foi substituído pela cultura no processo de formação social: a literatura, a história e a arte seriam capazes de definir uma imagem normativa de vida. Entre 1960 e 1990, um dos determinantes para um acadêmico bem-sucedido foi o conhecimento e a apropriação da teoria da literatura,

o que valorizou o estudo literário. Após esse tempo, observou-se uma estagnação da teoria literária a partir dos anos 1990. Na visão de Gumbrecht, não se produziu mais nada de significativamente inovador e desafiador em termos de teoria.

O apogeu da crítica literária brasileira se deu por intermédio de Afrânio Coutinho, o qual adotava uma vertente estética de análise da literatura brasileira, contrapondo-se à vertente de análise encabeçada por Antonio Candido (1918 - 2017), que realizava uma análise marxista, expressa no famoso *Formação da literatura brasileira* (1975). Em tal estudo, Machado de Assis é citado, mas não analisado em profundidade, razão pela qual não nos deteremos nele na presente pesquisa, apesar de sua importância.

Olhar para a estética e para a prosódia de um texto, de maneira que os leitores buscam perceber o que causa impacto em sua memória afetiva, e não simplesmente o impacto social que uma obra possa ter, é a perspectiva adotada na presente pesquisa. O objeto de estudo é a soma entre os elementos corporais aos efeitos de *presença* do texto literário, no que se refere às construções materiais do homoerotismo em textos de Machado de Assis e William Shakespeare.

Partindo da ideia de gerar um terceiro modo de pesquisa que não esteja centralizado unicamente nos estudos sociais que caracterizou as vertentes pós-modernas de pensamento, Gumbrecht propõe sua perspectiva de análise em torno das ideias de atmosfera, ambiência e *Stimmung*. A palavra *Stimmung* é usada na língua alemã para denotar um estado específico de *humor* ou disposição de espírito, e propõe uma terceira via de pesquisa nos estudos literários. Dentro de nosso dia a dia já é possível observar como os leitores profissionais, não profissionais, intérpretes e historiadores possuem uma atenção voltada à *Stimmung*, mesmo involuntariamente sem conhecer uma definição do conceito.

Em Machado de Assis, o romance *Memorial de Aires* é um exemplo que pode, na visão de Gumbrecht, se encaixar nessa perspectiva, devido à expressiva influência do ambiente e da atmosfera nas disposições dos personagens. Isso se observa, também, em *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, clássico da literatura alemã, e, ainda, na escrita de Shakespeare, ao lermos ou recitarmos qualquer poema do bardo. Trata-se de um efeito historicamente ligado à descrição de elementos históricos e de influência de espaços, da indumentária e do corpo, elementos materiais que serão importantes em nossa análise.

A perspectiva material desenvolvida por Hans Ulrich Gumbrecht traz uma visão problematizadora das perspectivas de leitura dos cânones e clássicos. O autor oferece muitas possibilidades de leitura, sendo *Atmosfera, ambiência e Stimmung* (2012) e *Produção de presença* (2010) utilizados como aparato para a construção da hipótese que se levanta nesta pesquisa. A perspectiva material pode ser percebida, na visão de Gumbrecht, na análise de *Memorial de Aires*. A história de Aguiar e sua mulher, Carmo, ganha uma roupagem desenvolvida em toda a materialidade apresentada nos elementos físicos da obra, incluindo a significação dos nomes e dos ambientes. Os nomes da narrativa machadiana apresentam uma ironia e uma oposição à significação.

Nas obras de Machado e Shakespeare é possível observar não apenas como a *Stimmung* tem efeito sobre a produção de significação da leitura nas pessoas, mas também na construção de representações do homoerotismo e do masculino por meio dos elementos citados acima, visando à produção de presença e homoerotismo em *Dom Casmurro* e *Otelo*.

Para Gumbrecht, tanto nas obras de Machado como de Shakespeare, ocorre possibilidade de uma leitura com efeitos de *presença* atribuídos por meio de elementos materiais da comunicação:

Os sonetos de Shakespeare abrem todo um mundo de desejo erótico, inseparável do seu entorno material específico. *O sobrinho de Rameau*, de Diderot, através do seu protagonista e do ambiente em seu redor, nos confronta com a rudeza quase asfixiante de uma atitude que deve ter sido dominante nos anos que antecederam a Revolução Francesa. Memorial de Aires - o diário ficcional que Joaquim Machado de Assis, grande luz das letras brasileiras, escreveu no começo do século XX – nos conduz à melancolia e ao vago abandono que deve ter sido o cenário do Rio de Janeiro no tardo-império (GUMBRECHT, 2014, p. 24).

A escrita de Machado de Assis pode ser lida de maneira a trazer uma crítica à literatura baseada na imitação estrangeira, o que estava em alta no cenário literário quando escreveu *Dom Casmurro*. Esse cenário, observado por pesquisadores e por grande parte da crítica como construtor de uma imagem social, é a base do que Wilhelm Grimm descreve como uma concepção de crítica literária, no sentido de que a literatura, conforme já explicitado, passou a ser usada “para ilustrar o que é uma boa sociedade, para ilustrar o que é uma boa moralidade” (GUMBRECHT, 2018, p. 6). Tal olhar sobre os espaços do Rio de Janeiro são marcados, na escrita de Machado de Assis, de maneira a parodiar as culturas que influenciavam o seu tempo. Cria-se uma *Stimmung*, uma atmosfera e uma ambiência muito peculiares, considerando que Machado de Assis dedicou grande parte de sua obra ao Rio de Janeiro e teceu suas críticas a partir de um espaço específico, e que deve ser considerado nesta análise.

Sob a perspectiva de Gumbrecht, a obra de Shakespeare apresenta uma marcante ambiência e evocação histórica quando se utiliza do espaço de Londres: “Parece que se concentram em – e absorveram – todo um mundo: o mundo ruidoso, sujo, terno e perigoso da Londres do final do século XVI” (GUMBRECHT, 2014, p. 56). A leitura da sua obra nos faz viver, ainda que, em pensamento, dentro da historicidade vivida no momento em que foi escrita. Quando se recita Shakespeare, o mundo é trazido aos nossos ouvidos através da musicalidade de seus poemas, e as imagens são construídas por meio das descrições, sendo que estas nos afetam de alguma maneira, criando-se, assim, a *Stimmung*.

Quem quer que recite os sonetos de Shakespeare – ou encene suas peças – empresta presença física às palavras, às frases, aos ritmos do seu tempo, evocando um mundo desaparecido. Não se trata de “recordar” – como prontamente diríamos –, mas de “fazer-presente”. Ao serem evocadas para nova vida, as palavras tocam os corpos dos ouvintes a partir do exterior; ao mesmo tempo, elas – como as imagens e os sentidos que transmitem-nos afetam “como um toque de dentro” (como escreveu Toni Morrison com tanta eloquência) (GUMBRECHT, 2014, pp. 55-56).

Somados os elementos de som e semântica, sentido figurado e literal, o mundo de Shakespeare é trazido para o presente. Com base nestas constatações, Gumbrecht discorre sobre a possibilidade de avançar na leitura não hermenêutica da obra de Shakespeare: “Para conseguir ir além da lógica hermenêutica, as obras de Shakespeare têm o potencial – talvez sem igual na nossa cultura – de atingir densidade e imediatez nas maneiras como tornam presente a atmosfera do seu próprio mundo” (GUMBRECHT, 2014, p. 58).

Shakespeare é conhecido como um autor que retrata bem o seu tempo por representar a própria condição humana, sendo que homens e mulheres são retratados de uma maneira perspicaz e diferente ao que foi convencionado pela hegemonia masculina construída pela corte. Para Camati, “[...] ao absorver as mais diversas influências dos mais variados campos do conhecimento humano tanto literárias quanto extraliterárias, Shakespeare imprimiu um novo enfoque à arte da caracterização das personagens em suas peças” (CAMATI, 2014, p. 105). Com a influência de sua época, Shakespeare consegue imprimir, por meio de sua escrita, o entendimento de uma identidade corporal que é também construída por meio da cultura em que está inserido. A *Stimmung* em Shakespeare é de um declínio do feudalismo e início do capitalismo, contexto histórico que está em constante conflito em suas obras, de maneira a discutir os códigos éticos e morais de seu tempo.

Para Gumbrecht, “Ler em busca de *Stimmung*”, portanto, não pode significar simplesmente “decifrar atmosferas e ambientes, pois estes não têm significação fixa” (GUMBRECHT, 2014, p. 30). Ler em busca da *Stimmung* significa descobrir princípios e se entregar ao que o texto quer dizer ao corpo, e aos efeitos afetivos que isso causa no leitor. Os ambientes e as atmosferas, assim, pertencem à substância e à realidade de mundo de cada um.

Tudo o que é atribuído pelo ato da significação é uma necessidade do nosso corpo, e isso se aplica a qualquer ser humano pensante. Gumbrecht atribui isso à necessidade de busca por algo que cause um impacto em seu corpo, que cause o efeito de trazer sensações. Desta forma, o corpo e os aparatos semióticos são vistos como um elemento central na constituição do sujeito, da representação de quem ele é, e, principalmente, na construção de seu gênero, seja ele masculino ou feminino.

Por oposição, eu gostaria de sublinhar que as coisas estão “sempre-já” – e simultaneamente ao nosso hábito irrefletido de atribuir significações a respeito do que as coisas supostamente implicam – numa relação necessária com os nossos corpos. A essa relação chamo “presença”. Podemos tocar os objetos ou não. Os objetos, por seu turno, podem nos tocar (ou não), e podem ser experimentados como coisas que se impõem ou como coisas inconsequentes (GUMBRECHT, 2014, p. 16).

Podemos traduzir o termo *Stimmung* em inglês como *mood* e *climate*. “*Mood* – refere-se à sensação interior, algo que produz um estado de espírito difícil de explicar – e o *Climate* – que é algo que está em volta e exerce influência sobre as pessoas” (GUMBRECHT, 2014, p.12). A *Stimmung* é trabalhada nesta pesquisa como efeito que a atmosfera causa em um determinado corpo, tendo um efeito sobre a identidade, que pode ser exercido tanto no leitor de literatura quanto nos personagens de um livro, como analisado nos capítulos dois e três desta dissertação.

1.2 PRODUÇÃO DE PRESENÇA E A MATERIALIDADE DA COMUNICAÇÃO

Infere-se o conceito de *presença* como um conceito de vertente “mais ou menos ‘filosófica’” (GUMBRECHT, 2010, p. 13), cunhado por Gumbrecht em *Produção de Presença: o que o sentido consegue transmitir* (2010). Neste livro, o autor define *presença* como:

A palavra “presença” não se refere (pelo menos, não principalmente) a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa “presente” deve ser tangível por mãos humanas – o que implica,

inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos. Assim, uso “produção” no sentido da sua raiz etimológica (do latim *producere*), que se refere ao ato de “trazer para diante” um objeto no espaço. Aqui, a palavra “produção” não está associada à fabricação de artefatos ou de material industrial. Por isso, “produção de presença” aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto de objetos “presentes” sobre corpos humanos (GUMBRECHT, 2010, p. 13).

Ocorre, por meio da materialidade, do não-hermenêutico e da presença uma instabilidade na maneira de como se percebe e entende a universalidade da comunicação e da interpretação. “Ao mesmo tempo, o autor pretende afirmar novamente o óbvio: não existe nada de intrinsecamente errado com a produção de sentido e o paradigma metafísico” (GUMBRECHT, 2010, p. 37). Ao defender a ideia da materialidade, portanto, Gumbrecht não se opõe ao sentido hermenêutico da interpretação, assim, esta pesquisa também não despreza os aspectos hermenêuticos, procurando perceber as formas a partir das quais os leitores constroem uma maneira de ler baseada na materialidade do texto e no efeito estético que esta leitura pode gerar, afirmando, dessa maneira, que a experiência estética se construiria com base em uma oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido.

Gumbrecht propõe uma visão mais dinâmica, que alcance o processo de leitura e a produção de sentido a partir da materialidade do texto:

Com os conceitos de “materialidade”, “não hermenêutico” e “produção de presença”, entre outros, será questionada aqui a tese da universalidade da

interpretação – mas será sugerido também, por meio deles, um conjunto de práticas acadêmicas como complemento à interpretação (GUMBRECHT, 2010, p. 22).

Na década de 1980, ocorreu uma série de colóquios sobre materialidades da comunicação em Dubrovnik, antiga Iugoslávia, os quais causaram um impacto positivo na geração alemã em busca de novos conceitos para estudar e entender o texto literário. Foi neste período que o termo “materialidades da comunicação” foi sugerido a Gumbrecht por um professor da Universidade de Berkeley quando este estava em Berlim, conceito que teve uma certa resistência por parte da comunidade acadêmica. A coletânea *Materialität der Kommunikation* (1988) trabalha com a definição-chave de que as materialidades da comunicação “são todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 28), referindo-se, assim, a uma leitura em busca da materialidade do texto.

O afastamento da ideia convencional de interpretação é o pressuposto fundamental do campo não hermenêutico da comunicação, e está baseado na estruturação de três polos: distinção entre significante e significado, tendo o significante como expressão e o significado como o conteúdo; distinção entre substância e forma; e, por fim, as formas de expressão, que são como as cores que cobrem uma tela ou os seus caracteres. O conceito de materialidade está baseado em três questões principais:

Essas três questões tematizavam (1) a emergência das formas de conteúdo a partir da substância de conteúdo; (2) a emergência das formas de expressão a partir da substância de expressão, finalmente, (3) a fusão das formas de conteúdo e das formas de expressão em signos ou em estruturas significantes mais amplas – por

exemplo, num texto escrito, num discurso ou num pictograma (GUMBRECHT, 2010, p. 36).

De acordo com Gumbrecht, a visão moderna trazida pela cultura ocidental é descrita como uma interseção de dois eixos: “um eixo horizontal coloca em oposição o sujeito, observador excêntrico e incorpóreo, e o mundo, um conjunto de objetos puramente materiais, que inclui o corpo humano” (GUMBRECHT, 2010, p. 50). Em sua definição emerge a ideia de “campo hermenêutico” para a visão desses dois eixos.

A presença e a materialidade do corpo estão presentes, por exemplo, na eucaristia, definida como a presença de Deus na terra. Isso é observado por meio da forma como o corpo e o sangue de Cristo são representados em um pão e vinho: “a substância do corpo de Cristo ia sendo substituída pelo corpo e pelo sangue como sentido, no teatro a atenção dos espectadores passava dos corpos dos atores para os personagens que eles incorporavam” (GUMBRECHT, 2010, p. 53). Gumbrecht lança, então, mão do conceito aristotélico de signo:

O signo aristotélico reúne, ao invés, uma substância (isto é, aquilo que está presente porque exige um espaço) e uma forma (isto é, aquilo que torna perceptível uma substância), aspectos que incluem um conceito de “sentido” que é estranho para nós (GUMBRECHT, 2010, p. 51).

A materialização de elementos ocorre principalmente no teatro, onde se dá a incorporação de personagens ao assumir uma performance para alcançar o tom de voz e os movimentos de corpo de cada personagem, assim como as configurações de indumentária às quais o personagem é submetido. Na Idade Média, a maioria dos

atos comunicativos eram considerados como teatro, caracterizando, desta forma, uma performance fundada no corpo.

A cultura dos séculos XVIII e XIX estava centrada em deixar de lado a produção de presença material e valorizar a predominância do *cogito*, que se cristalizou junto ao pensamento de Descartes. O Iluminismo foi o momento histórico em que o conhecimento humano foi legitimado em termos de razão e busca da racionalidade, o que implicou em mais espaço para esta esfera política, em que houve uma valorização do conhecimento científico.

Olhar para o não hermenêutico em oposição ao pensamento cartesiano implica em acrescentar conceitos não convencionados aos resultados da interpretação, considerando que não há razão (e nem possibilidade) de se abandonar totalmente o conceito de hermenêutica. Recorrer, assim, ao conceito das materialidades é, segundo Gumbrecht, “alcançar e pensar em uma camada nos objetos culturais, e em nossa relação com eles, que não é a camada do sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 78). Não se trata, assim, de uma recusa da interpretação, mas de uma terceira via de pesquisa pautada na análise das materialidades e de seus efeitos sobre os leitores.

1.3 PRESENÇA HOMOERÓTICA E INTERMIDIALIDADE EM SHAKESPEARE

O processo de adaptação ocorre no trânsito de uma mídia para outra, de uma configuração midiática encontrada em outra. Em *Transescritura e midiática narrativa: Questões de intermidialidade*, André Gaudreault e Philippe Marion (2012) demonstram que, quando um autor se expressa em sua criação ou produção, realiza uma materialização do pensamento humano, em que é defrontado com o mundo da

contingência, pois os pensamentos do autor se encarnam em códigos como a escrita ou a literatura idealizada pelo narrador.

As questões da materialidade textual e presentificação nas mídias podem ser observadas em “Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito”, de Jürguer E. Müller (2012). Entre os vários estudos e conceitos atribuídos ao termo mídia, o autor apresenta a ideia de que

Conhecemos dezenas de propostas para definir uma mídia, tendo como base paradigmas científicos diferentes, variando de abordagens filosóficas, sociais, econômicas, biológicas, comunicacionais e tecnológicas a canais de discurso, simulações de padrões de ações ou de processos cognitivos [...] (MÜLLER, 2012, p. 76).

Dessa maneira, os elementos apresentados fazem parte da materialização da mídia por meio de imagens, ideias, pensamentos, imagens e palavras que interagem com o suporte ou apresentador e o seu público. Entre as mídias de *Otelo* e *Dom Casmurro* ocorre uma rede de história *emulada* e *parodiada* por Machado, que oscila entre cultura, mentalidade histórica e práticas sociais que convergem com Shakespeare.

Assim como Rocha (2017) defende que Shakespeare é um autor-matriz e passa por um processo de *emulação* e apropriação de culturas não-hegemônicas, Müller descreve alguns princípios de “intermedialidade” e como ela se dá:

- (a) O atual estado da arte de abordagens intermidiáticas permite um número muito maior de estudos sincrônicos e diacrônicos de interações midiáticas em comparação com a categoria geral de “hibridismo” e

(b) considerando o fato de que a noção de hibridismo é hoje aplicada a quase todos os fenômenos sociais e características das sociedades pós-modernas, o termo está ameaçado de perder sua carga denotativa ao oferecer categorias genéricas inclusivas. A intermedialidade também teria de incluir as dimensões das funções sociais dos processos intermediáticos e esta dimensão terá de ser relacionada às interações entre as séries culturais e tecnológicas da paisagem midiática (MÜLLER, 2012, p. 87).

Estes exemplos de transposições midiáticas retratados pelos autores podem ser percebidos na apropriação da peça *Otelo*, que contou com adaptações próximas ao sentido literal do texto de Shakespeare, compreendendo, com mais ou menos, 25 títulos catalogados por Rothwell. Para melhor esclarecer sobre a temática homoerótica presente nas adaptações, observam-se diretamente as peças de *Othello* de Orson Welles (1952) e *Othello* de Oliver Parker (1995): ambas as peças trazem parte original do texto de William Shakespeare e um homoerotismo latente e material. A peça de *Otelo* traz questões relacionadas à raça, gênero, feminismo, temas pós-coloniais e estudos *Queer*.

Para Anthony Guy Patricia (2017), as adaptações da obra de *Otelo* vêm com uma carga de tragédia doméstica, contexto em que o cerne da narrativa é o fim do casamento entre Otelo e Desdêmona, tendo a vida conjugal apresentada como vulnerável. A perspectiva *Queer*, neste sentido, pode corroborar com esta pesquisa, mesmo não sendo aprofundada nesta dissertação. Patricia discorre sobre os principais desafios das adaptações, e como apresentar os aspectos instaurados pela teoria *Queer* tem se apresentado na obra: “Além das questões levantadas e exploradas que se relacionam com preocupações raciais, pós-coloniais, de gênero, sexuais e feministas, *Otelo* também tem sido objeto de grande parte do que pode ser no

sentido mais amplo caracterizado como crítica *Queer*¹ (PATRICIA, 2017, p. 183, tradução nossa).

Os principais diretores que retrataram a questão homoerótica em Shakespeare são Orson Welles em *Othello* (1952) e Oliver Parker em *Othello* (1995). Nas adaptações, os personagens Iago e Otelo podem ser vistos em uma perspectiva *Queer*, uma vez que são motivados por uma homossexualidade latente. Essa perspectiva se apresenta ora de forma clara, ora de maneira velada nos filmes, gerando muita controvérsia.

A adaptação de *Otelo* na Europa e também na América em 1950, de autoria de Orson Welles, ganhou popularidade e crítica pelo destaque de elementos como a música de fundo e o prólogo visual atraente apresentado pelo ator/personagem (PATRICIA, 2017, pp. 190-195). Os figurinos que Welles utiliza são quase sempre voltados à Veneza e Marrocos, e a ambiência remete às cenas que condizem à ilha de Chipre. O *Otelo*, de Oliver Parker, por sua vez, traz Laurence Fishburne no papel central, iniciando a adaptação na escuridão da noite com um passeio das gôndolas pelos canais vienenses. O contato de Iago com Otelo nesta adaptação vai além do amor platônico, passando para o contato físico e sexual e fazendo a trama se conduzir por meio da substituição de Iago por Cássio como seu tenente (PATRICIA, 2017, p. 203).

As duas adaptações trazem uma imagem de Iago como um homem que foge ao masculino patriarcal da época, projetando o seu ódio em Otelo pelo fato de estar casado com Desdêmona e escolher Cássio para seu tenente. As duas adaptações têm em comum a misoginia no trato com o feminino, o que aparece, principalmente, nas cenas em que a esposa de Iago é constantemente constrangida em público. O

¹ “Beyond the issues raised and explored on account of racial, postcolonial, gender, sexual and feminist concerns, *Othello* has also been the subject of a great deal of what can be in the broadest sense characterized as queer critical inquiry¹” (PATRICIA, 2017, p. 183).

relacionamento entre homens, por outro lado, é cheio de sentimentalismo, mostrando que Welles traz a ideia de que Iago está, mesmo que indiretamente, penetrando Otelo ainda que não fisicamente, mas de modo psicológico.

Alexa Alice Joubin, em seu artigo “Screening gender identities and Ophelia: Victimhood and feminism” (2019), discorre sobre a construção do gênero feminino e masculino em Shakespeare, afirmando que Ofélia, personagem de *Hamlet*, seria uma personagem icônica que resiste ao patriarcado: “A figura de Ofélia simboliza uma jovem que é vulnerável, porém poderosa, determinada e empoderada por sua feminilidade²” (JOUBIN, 2019, p. 3). Dentro da perspectiva *Queer*, a autora levanta questões pertinentes ao gênero, observando este elemento na adaptação fílmica de *King and Clown*, que faz uma breve referência a elementos da peça de Shakespeare.

O filme é uma adaptação, ainda que distante, da obra *Hamlet*, e traz na adaptação performances que remetem ao homoerotismo shakespeariano.

Ambientado na Dinastia Joseon do século XV, o filme retrata o emaranhado homoerótico entre o rei Yeon-san e dois artistas acrobatas de rua, o macho Jang-saeng e o afeminado Gong-gil. O rei contrata um grupo de jogadores de para ajudá-lo a pegar a consciência de funcionários corruptos da corte. O filme prospera na tensão entre a apresentação teatral (peça dentro de uma peça no gênero de namsadang nori) e narrativa cinematográfica (que é a fabula do próprio filme). A peça "ratoeira" gradualmente substitui a estrutura cinematográfica para se tornar a narrativa primária e mais interessante³ (JOUBIN, 2019, pp. 5-6, tradução nossa)

² “The figure of Ophelia symbolizes a young woman who is vulnerable yet powerful, undermined and empowered by her femininity²” (JOUBIN, 2019, p. 3).

³ Set in the fifteenth century Joseon Dynasty, the film depicts the homoerotic entanglement among King Yeon-san and two street acrobat performers, the macho Jang-saeng and the effeminate Gong-gil. The king hires a group of vagabond traveling players to help him catch the conscience of corrupt

A narrativa fílmica evoca a presença de Ofélia por meio da personagem Gong-gil. O personagem também traz a representação do masculino feminino com os adereços do vestuário e o acessório com flores. Lida na perspectiva de Joubin, a presença se refere ao menino das flores e também cantor afeminado cujo gênero é andrógino, de forma que o texto reitera questões de gênero, presença e performance também explícitos em Shakespeare: “A presença de Gong-gil fornece um enquadramento poderoso à ideia da artificialidade da performance – de gênero, história e gênero⁴” (Joubin, 2019, p. 7, tradução nossa).

A presença homoerótica, portanto, é percebida na leitura das peças de Shakespeare, adaptada pelos diretores Oliver Parker e Orson Welles, evocando à materialização do homoerotismo pelas cenas, indumentárias e performances dos autores. O homoerotismo também é pesquisado por Joubin, que destaca como o feminino é evocado em seu artigo.

O aporte de Hans Ulrich Gumbrecht desenvolvido sob as materialidades da comunicação é a perspectiva central desta análise. A materialização do corpo e presença, atmosfera, ambiência e *Stimmung*, corroboram, dessa maneira, para ampliar a percepção de como ocorre intertextualidade, paródia e emulação, na construção da identidade de gênero e corpórea, conceitos desenvolvidos nos próximos tópicos deste capítulo.

court officials. The film thrives on the tension between theatrical presentation (play-within-a-play in the genre of *namsadang nori*) and cinematic narrative (which is the fabula of the film itself). The “mousetrap” play gradually supersedes the cinematic framework to become the primary, more interesting narrative³ (Joubin, 2019, pp. 5-6).

⁴ “Gong-gil’s presence provides a powerful framing to the idea of the artificiality of performance—of gender, history, and genre⁴” (Joubin, 2019, p. 7).

1.4 INTERTEXTUALIDADE, PARÓDIA E EMULAÇÃO

Um dos tópicos mais pesquisados da fortuna crítica de Machado é sua relação com a obra de William Shakespeare, o que pode ser comprovado por inúmeros estudos que abordam o assunto. A teoria literária possui, nesse sentido, conceitos de fundamental importância que podem ser considerados para compreender esta relação, os quais abordaremos neste tópico.

É possível identificar, nos textos de Machado e Shakespeare, uma forma de representação do masculino que foge ao hegemônico, e que pode ser lida por meio da materialidade textual e da cultura do corpo, presente nos romances do escritor brasileiro, apesar de, conforme já mencionado anteriormente, pouco desenvolvida por sua fortuna crítica. É possível contribuir para um avanço em novas perspectivas de pesquisa ao se observar a questão da materialidade da comunicação na obra machadiana, em especial quando se considera esta materialidade em relação às obras de outros escritores, entre eles William Shakespeare. A presente pesquisa, conforme já explicitado, abordará as representações da masculinidade e do homoerotismo nas obras dos dois autores, sendo possível afirmar que Machado tenha se inspirado no *Otelo* de Shakespeare para construir representações que perpassam pela materialidade do texto. Há, neste sentido, uma riqueza intertextual que evidencia a existência da *poética da emulação*, conceito utilizado por João Cezar de Castro Rocha (2003) para analisar as relações intertextuais entre os dois escritores. Rocha acredita que a mudança de Machadinho para Machado, distinção cunhada por Augusto Meyer na década de 1930, ocorreu no momento em que sua escrita passou pelo processo de *aemulatio*, isto é, um processo de leitura, imitação e reconstrução textual dos grandes nomes da literatura mundial, entre eles Eça de Queiroz e William Shakespeare.

Para Rocha (2013), a emulação:

O sentido forte da emulação se esclarece na referência *a todos aqueles que por natureza nos são iguais*, isto é, *também nós podemos obter* o que aqueles possuem porque, em princípio, não se trata unicamente de talento, mas de assenhorar-se da tradição. A inveja se concentra no outro e nas suas realizações, ao passo que a emulação depende da possibilidade de aperfeiçoamento de um dispositivo artístico; não se reduz a traço psicológico, porém ao propósito de dominar certos procedimentos retóricos (ROCHA, 2013, p. 215).

Para João Cezar de Castro Rocha, em *Machado de Assis: por uma poética da emulação* (2013), a emulação envolve o ato de transformar o texto em algo novo capaz de fugir ao conceito próprio de imitação, construindo uma ponte ligando as duas obras e transformando a obra-alvo em algo novo, com uma roupagem diferente e própria. Observam-se, nas fases da escrita de Machado, emulações de obras literárias oriundas de contextos considerados hegemônicos que serviam de referência para a sua criação, sendo que o homoerotismo é apenas um dos aspectos que teria sido emulado pelo escritor em sua obra.

Machado teria, dentro desta perspectiva, emulado Shakespeare a fim de tecer uma crítica não apenas em relação ao contexto vigente de sua época, mas a uma sociedade que se entregava aos modelos europeus, entre eles o modelo romântico. O homoerotismo seria, assim, instância a partir da qual se articula a crítica ao Romantismo, tendo em vista que a dimensão corpórea imbuída nele auxilia na mudança da idealização comumente associada às figuras feminina e masculina. Para compreender estas representações, recorreremos não apenas ao conceito das

materialidades, já explorado neste capítulo, mas também ao conceito de performance, também importante para esta pesquisa.

Para João Cezar de Castro Rocha, tanto Machado de Assis quanto William Shakespeare são autores-matrizes: “o autor-matriz é aquele cuja obra, pela própria complexidade, autoriza a pluralidade de leituras críticas, pois elementos diversos de seu texto estimulam abordagens teóricas diferentes” (ROCHA, 2013, p. 25).

Observa-se, no texto machadiano, a tendência a usar diferentes contextos literários para construir sentidos na narrativa, o que, em nossa visão, faz com que estes autores tenham uma ligação por meio de *intertextualidade*, considerando que caminham na mesma direção, apesar de possuírem narrativas diferentes. O conceito de intertextualidade é explorado por vários estudiosos, entre eles, Julia Kristeva, que o define da seguinte forma: “considerado na intertextualidade, o enunciado poético é um subconjunto de um conjunto maior, que é o espaço dos textos aplicados em nossos conjuntos” (KRISTEVA, 2005, p. 185).

Em *Introdução à semanálise* (1969), Julia Kristeva reflete sobre o contexto da palavra que se apresenta por meio do que ela descreve como o estatuto dos diferentes gêneros dentro do texto literário, que são inferidos nas ciências humanas. Para desvelar as articulações de cada palavra, é necessário definir três concepções do espaço textual: o sujeito da escrita, o destinatário, e os textos exteriores. Corroborando com o estudo da teórica, “[...] Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1969, p. 68).

Para Kristeva, a produção literária infere-se no conjunto de textos por meio de uma escritura-réplica, que se dá pela vivência do autor em um determinado momento histórico, refletido no texto literário. “*Ler* era também *recolher, colher,*

espiar, recolher traços, tomar, roubar. Ler denota, pois, uma participação agressiva, uma apropriação ativa do outro” (KRISTEVA, 1969, p. 104). A definição de leitura de um texto literário está sob a perspectiva de conhecer o outro, assim como o mundo que o cerca.

Para Gérard Genette (2010), a intertextualidade seria definida como “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em outro” (GENETTE, 2010, p. 14).

O termo *paródia*, por sua vez, tem origem na *Poética* de Aristóteles desenvolvido como:

Primeiramente, a etimologia: *ôde*, que é o canto; *para*, “ao longo de”, “ao lado”; *parôdein*, daí *parôdia*, que seria (portanto?) o fato de cantar ao lado, de cantar fora do tom, ou numa outra voz, em contracanto – em contraponto – , ou ainda, cantar num outro tom: deformar, portanto, ou *transpor* uma melodia. Aplicando ao texto épico, essa significação poderia conduzir a várias hipóteses. A mais literal supõe que o rapsodo simplesmente modifique sua dicção tradicional e/ou seu acompanhamento musical (GENETTE, 2010, pp. 26-27).

A interpretação reproduzida acima apresenta relação com a acepção do termo francês *parodie*, o qual significa, de maneira geral, a *transposição* de um texto para outros tipos de registros. Além disso, os autores que lançam mão do recurso da paródia não são capazes de manter esse jogo por muito tempo, de forma que “O texto paródico segue o texto parodiado tornando-se o mais próximo possível, acordando apenas em algumas transposições impostas pela mudança de assunto” (GENETTE, 2010, p. 37).

Linda Hutcheon (1947) se debruça no estudo do conceito em *Uma teoria da paródia* (1985), descrevendo-a como “uma prática artística moderna” (HUTCHEON, 1985, p.11). A paródia é uma forma de produzir reflexividade e uma forma de discurso interartístico em que os textos e artes se conectam. O ato da paródia não é uma imitação ridicularizadora e sim, para Hutcheon, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, e que nem sempre a base irônica é a do próprio texto em si. Essa maneira de parodiar é muito vista na escrita de Machado de Assis ao oferecer um texto intencionalmente carregado de ironia e crítica.

Dentro dessa concepção de Hutcheon, a paródia torna-se o que a crítica chama de abordagem criativa e produtiva da tradição: “Não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 19). No século XIX, por exemplo, Jane Austen utilizou a paródia como uma ridicularização dos extremos da moda artística.

O termo paródia é arraigado dentro de dois de polos principais na percepção de Hutcheon: “A minha própria perspectiva teórica será dualista, simultaneamente formal e pragmática. Tal como Genette, vejo a paródia como uma relação formal ou estrutural entre dois textos. Nos termos de Bakhtin, trata-se de uma forma dialogal textual” (HUTCHEON, 1985, p. 34). É, dessa maneira, algo muito além de uma simples cópia.

Em contraste com a semântica, que se ocupa da referência do signo ao seu objeto, e com os estudos sintáticos, que relacionam os signos uns com os outros, a pragmática estuda os efeitos práticos dos signos. Quando falamos de paródia não nos referimos apenas a dois textos que se inter-relacionam de certa maneira. Implicamos também uma intenção de parodiar uma outra obra (ou conjunto de

convenções) e tanto um reconhecimento dessa intenção como capacidade de encontrar e interpretar o texto de fundo na sua relação com a paródia (HUTCHEON, 1895, p. 34).

Tanto a paródia quanto a emulação correspondem a estratégias a partir das quais as culturas latino-americanas, na visão de João Cezar de Castro Rocha, realizam um resgate textual de aspectos, temas e estilos presentes nas literaturas europeias, remetendo a relações assimétricas de poder entre estas literaturas, o que seria, por sua vez, um aspecto definidor do que o estudioso chama de *culturas shakespearianas*:

Tal preocupação define o projeto de uma “poética da emulação”, características de culturas shakespearianas e articuladas em situações assimétricas de poder. Essa estratégia reúne procedimentos empregados por intelectuais, escritores e artistas que se encontram no lado menos favorecido dos intercâmbios – sejam culturais, políticos ou econômicos (ROCHA, 2017, p. 37).

Baseando-se em René Girard, segundo o qual “a teoria mimética ou imitativa é uma explicação do comportamento humano e da cultura humana” (GIRARD, apud ROCHA, 2017, p. 47), Rocha afirma que Bento Santiago é um dos personagens mais miméticos da literatura brasileira, encaixando-se na proposta de uma relação caracterizada pela mediação:

É esse o procedimento definidor dos autores estudados por Girard: em vez de anunciar o contato direto entre os dois “corações simples”, *o desejo é sempre mediado, supondo uma complexa relação triangular*. Ao contrário do lugar-comum,

transformando em dogma com o romantismo, em briga de marido e mulher, desde sempre alguém meteu a colher! (ROCHA, 2017, p. 99).

A *mimesis* é definida por Platão como pressuposto de realidade que está ligada à linguagem, política, moral e educação:

Em Platão, o conceito de mimesis está inextricavelmente vinculado aos outros domínios contemplados pelo conjunto de sua filosofia, como a linguagem, a política, a moral e a educação, entre outros. O filósofo parte do pressuposto de que há três realidades possíveis de serem criadas: o arquétipo, que é a realidade verdadeira, denominada idéia em grego, criada por um deus; a cópia do arquétipo, ou phainómenon, criada pelo artífice ou artesão; a cópia da cópia do arquétipo, ou mímema, criada pelo pintor e pelo poeta. A cópia feita pelo artífice, encontrada na natureza, no mundo humano, é imitação direta da idéia, ou seja, da Verdade (alétheia), ao passo que a cópia feita pelo artista, encontrada na arte, é já imitação da aparência (phántasma) (SALTARELLI, 2009, p. 2).

A *mimesis* está também presente nos romances de Eça de Queiroz, o qual estabelece relação com Gustave Flaubert, de maneira que, conforme questionado por Christopher Dominguez Michael, Eça teria imitado o romance *Madame Bovary*: “É o *Primo Basílio* uma imitação de *Madame Bovary*?” (ROCHA, 2017, p. 102).

Rocha estabelece uma relação entre a literatura e o efeito sobre o corpo no que diz respeito à mimesis e à construção de visões de mundo:

Não apenas a teoria mimética foi esboçada num corpo a corpo com textos literários, mas a própria literatura é a forma discursiva mais adequada para uma apreensão mimética dos relacionamentos. Para tanto, é preciso atribuir aos textos a potência

de produzir conhecimento antropológico e de plasmar visões de mundo (ROCHA, 2017, p. 112).

Shakespeare é de fundamental importância por seu modo composicional, elencado como elemento central na cultura não hegemônica por sua profunda apropriação do outro, o que se encontra expresso no título da obra de João Cezar de Castro Rocha, *Culturas Shakespearianas: Teoria mimética e os desafios da mimesis em circunstâncias não hegemônicas*. Shakespeare é um escritor fundamental por desenvolver ideias que originam outras obras, fator que não o deixou livre de pesquisar em outras fontes: “a *forma shakespeariana* permite aos inventores das culturas não hegemônicas uma liberdade preciosa, traduzida na assimilação irreverente do repertório canônico” (ROCHA, 2017, p. 139).

Seja pela via da intertextualidade, emulação e/ou paródia, o homoerotismo é tópico de importância tanto em Machado quanto em Shakespeare, sendo representado por meio da materialidade do corpo nos textos literários e pela materialidade do próprio texto, que podem ser explicadas com base do conceito de gênero e do conceito de performance.

1.4 GÊNERO, MATERIALIDADES DO CORPO E PERFORMANCE

Para melhor compreender o conceito de gênero e sua importância para a presente pesquisa, lançaremos mão da reflexão de Joan Wallach Scott, uma das primeiras estudiosas a usar o gênero como categoria de análise.

Para adentrar a construção da identidade de gênero, Scott traz três eixos fundamentais para a construção: 1- Os símbolos disponíveis que evocam as representações como símbolos de mulher e homem escritos historicamente; 2- Os

conceitos normativos que constroem interpretações sobre o significado dos símbolos, como as doutrinas religiosas, educativas, científicas, legais e políticas que adquirem formas de oposição binárias fixas e afirmam o sentido de homem e mulher e do masculino e feminino; 3- O gênero construído com base no sistema de parentesco; 4- O gênero como identidade subjetiva, “a transformação da sexualidade biológica dos indivíduos em processo de aculturação⁵” (SCOTT, 2008, tradução nossa).

O contexto de gênero como categoria de análise faz parte dos percursos históricos, sociais e culturais traçados pelo movimento feminista, enfocando as relações entre homens e mulheres dentro da perspectiva de construção social. Para Scott, o uso da palavra gênero remete a um caráter social baseado na distinção do sexo, caracterizando uma rejeição ao determinismo biológico. O masculino e o feminino aparecem, dentro desta perspectiva, como concepções complementares e classificatórias, formando, assim, uma estrutura de significações voltadas aos valores, fatores políticos, econômicos de cada sociedade, e definindo um sistema sexo/ gênero em cada contexto conforme supracitado.

As abordagens de gênero variam de acordo com as vertentes da teoria crítica feminista, o que corrobora as relações entre teoria, história e trabalho, como no caso das teóricas feministas marxistas:

Os (as) historiadores (as) feministas utilizaram toda uma série de abordagens na análise do gênero, mas estas podem ser resumidas em três posições teóricas. A primeira, um esforço inteiramente feminista que tenta explicar as origens do patriarcado. A segunda se situa no seio de uma tradição marxista e procura um

⁵ "la transformación de la sexualidade biológica de los individuos en proceso de culturización" (SCOTT, 2008).

compromisso com as críticas feministas. A terceira, fundamentalmente dividida entre o pós-estruturalismo francês e as teorias anglo-americanas das relações de objeto, inspira-se nas várias escolas de psicanálise para explicar a produção e a reprodução da identidade de gênero do sujeito (SCOTT, 1989, pp. 8 - 9).

É nos anos 1960 e 1970 que o conceito de gênero aparece em contraposição à ideia de diferença sexual, conforme a visão de Teresa de Lauretis:

O conceito gênero como diferença sexual tem servido de base e sustentação para as intervenções feministas na arena do conhecimento formal e abstrato, nas epistemologias e campos cognitivos definidos pelas ciências físicas e sociais e pelas ciências humanas ou humanidades (LAURETIS, 1987, p. 206).

Para Lauretis, em seu célebre artigo “A tecnologia do gênero”, o conceito de pode ser destrinchado dentro de quatro proposições:

- (1) Gênero é (uma) representação – o que não significa que não tenha implicações concretas ou reais, tanto no social quanto subjetivas, na vida material das pessoas. Muito pelo contrário.
- (2) A representação do gênero é a sua construção – e num sentido mais comum pode-se dizer que toda a arte e a cultura erudita ocidental são um registro da história dessa construção.
- (3) A construção do gênero vem se efetuando hoje no mesmo ritmo de tempos passados, como da era vitoriana, por exemplo. E ela continua a ocorrer não só onde se espera que aconteça – na mídia, as escolas públicas e particulares, nos tribunais, na família nuclear, extensa ou monoparental – em resumo, naquilo que Louis de Althusser denominou “aparelhos ideológicos de Estado”. A construção do

gênero também se faz, embora de forma menos óbvia, na academia, na comunidade intelectual, nas práticas artísticas de vanguarda, nas teorias radicais, e até mesmo, de forma bastante marcada, no feminismo.

(4) Paradoxalmente, portanto, a construção do gênero também se faz por meio de sua construção, quer dizer, em qualquer discurso, feminista ou não, que veja o gênero com apenas uma representação ideológica falsa. O gênero como o real, é não apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso, aquilo que permanece fora do discurso como um trauma em potencial que, se/quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação (LAURETIS, 1987, p. 209).

Para a autora, o gênero é uma representação, sendo, dessa maneira, algo subjetivo e construído por elementos como a arte e a cultura, a mídia, o discurso, o corpo, entre outros. Servindo-se das ideias de Althusser, Lauretis afirma que os “aparelhos ideológicos de estado” devem ser observados como fator para a construção do gênero por meio das instituições. A masculinidade, por exemplo, se constrói por meio da violência, da expressão de força física e, muitas vezes, na prática de esportes masculinos, de forma que a própria violência se torna a via por meio da qual a identidade masculina é forjada.

Judith Butler, por outro lado, é uma estudiosa que, apesar de não negligenciar o aspecto social, propõe que as representações de gênero são construídas por meio de elementos materiais. Isso nos conduz à ideia de que as diferenças sexuais que caracterizam o masculino e o feminino se constroem não apenas por meio do sexo biológico em si, mas de elementos materiais que não devem ser excluídos para a constituição do “eu”. Na visão de Gumbrecht,

Foi a obra de Judith Butler, *Bodies That Matter* (1993), seu livro mais importante até agora, que, ao trazer para a discussão a “materialidade” do corpo e a inércia que essa materialidade opõe a qualquer tipo de transformação, pela primeira vez provocou o construtivismo como ponto de partida largamente aceito nas discussões então abertas na filosofia de gênero: “O que proponho no lugar dessas concepções de construção é um regresso à noção de matéria, não como sítio ou superfície, mas como processo de materialização que estabiliza ao longo do tempo para produzir o efeito de fronteira, fixidez e superfície que chamamos matéria.” Butler quer dizer que não basta uma simples decisão para alterar o gênero de uma pessoa, como o construtivismo parece sugerir; são necessárias formas de comportamento e de ação, mantidas ao longo do tempo (nesse contexto, Butler recorre ao conceito de “performance”), capazes de moldar e de produzir diferentes formas e identidades corporais (GUMBRECHT, 2010, pp. 86-87).

Em *Cuerpos que importan* (2002), Butler afirma que o sexo, assim como o gênero, é uma construção que ocorre por meio da materialização de práticas reguladoras, e isso se observa ao longo do tempo pela condição estática de um corpo, e também pelo processo de normas reguladoras ao qual esse corpo foi submetido, reiterando a normatização. A materialidade do corpo, nesse sentido, é definida pelos seus contornos, seus movimentos, e pelo efeito de poder nos demais, sendo que o corpo não poderia existir fora da norma reguladora convencionalizada culturalmente.

Na visão de Butler, as questões voltadas ao corpo e à materialidade da comunicação giram dentro de cinco elementos principais:

As questões que estarão em jogo nessa reformulação da materialidade dos órgãos são as seguintes: (1) a reconsideração da questão dos órgãos como efeito de uma

dinâmica de poder, de modo que esta questão seja inseparável das normas regulamentares que regem sua materialização e da significância desses efeitos materiais; (2) a compreensão da performatividade, não como o ato pelo qual um sujeito dá vida ao que ele nomeia, mas sim como aquele poder repetitivo do discurso para produzir os fenômenos que regula e impõe; (3) a construção do “sexo”, não mais como dados corporais sobre os quais a construção de gênero é artificialmente imposta, mas como norma cultural que rege a materialização dos corpos; (4) uma concepção do processo pelo qual um sujeito assume, se apropria, adota um padrão corporal, não como algo ao qual, estritamente falando, submete, mas, sim, como uma evolução em que o sujeito, o “eu”, fala é formada em virtude de passar por esse processo de assumir um sexo; e (5) um vínculo entre esse processo de “assumir” um sexo com a questão da identificação e os meios discursivos utilizados pelo imperativo heterossexual para permitir determinadas identificações sexuadas e excluir e repudiar outros⁶ (BUTLER, 2002, p. 19, Tradução nossa).

A atitude de assumir o sexo ocorre por meio de uma dinâmica de poder em que os corpos não são indissociáveis das normas reguladoras que governam sua materialização e significação. A performatividade, desta maneira, age de maneira a reiterar, por meio do discurso, o meio de regulação de acordo com os padrões

⁶ Las cuestiones que estarán en juego en tal reformulación de la materialidad de los cuerpos serán las siguientes: (1) la reconsideración de la materia de los cuerpos como el efecto de una dinámica de poder, de modo tal que la materia de los cuerpos sea indisoluble de las normas reguladoras que gobiernan su materialización y la significación de aquellos efectos materiales; (2) la comprensión de la performatividad, no como el acto mediante el cual un sujeto da vida a lo que nombra, sino, antes bien, como ese poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula e impone; (3) la construcción del "sexo", no ya como un dato corporal dado sobre el cual se impone artificialmente la construcción del género, sino como una norma cultural que gobierna la materialización de los cuerpos; (4) una reconcepción del proceso mediante el cual *un sujeto* asume, se apropia, adopta una norma corporal, no como algo a lo que, estrictamente hablando, se somete, sino, más bien, como una evolución en la que el sujeto, el "yo" hablante, se forma en virtud de pasar por ese proceso de asumir un sexo; y (5) una vinculación de este proceso de "asumir" un sexo con la cuestión de la *identificación* y con los medios discursivos que emplea el imperativo heterosexual para permitir ciertas identificaciones sexuadas y excluir y repudiar otras⁶ (BUTLER, 2002, p. 19).

definidos culturalmente, sendo que a construção do sexo não se desvincula da construção de gênero e da norma cultural que governa a materialização do corpo. Esta ocorre, também, por meio de como o sujeito se assume, se apropria de sua norma corporal para assumir, em consequência, o próprio sexo.

O termo gênero é, desta forma, vinculado a uma construção produzida pelo corpo, meio cultural e social, e se utiliza do sexo biológico para esta construção. O sexo, por sua vez, é absorvido pelo gênero, sendo necessário um retorno à concepção de matéria, “[...] como um processo de materialização que se estabiliza ao longo do tempo para produzir o efeito de fronteira, permanência e superfície que chamamos de matéria⁷” (BUTLER, 2002, p. 28, tradução nossa).

A construção da materialidade do sexo se dá, portanto, no próprio processo de formação de sujeito. Essa construção ocorre ao longo do tempo e da reiteração das normas culturais, tornando, desta maneira, o sexo naturalizado: “Fazer, dramatizar e reproduzir parecem ser algumas das estruturas básicas da corporificação. Para os agentes corporizados, fazer o gênero não é apenas um modo de ser exterior, de vir à superfície, de estar aberto à percepção dos outros” (BUTLER, 2015, p. 5). Essas instabilidades abrem o caminho para um processo de representação que foge ao hegemônico. Ocorre, assim, uma crise na consolidação das normas do gênero.

Nessa perspectiva, é possível, ainda, identificar no masculino a fragilidade. O corpo masculino, assim como o feminino, passa por um processo cultural determinado em cada país de acordo com o que é convencionalizado, geralmente, por uma tradição. Nesse caso, o sujeito masculino passa por práticas associadas à construção de uma identidade que pretende transformá-lo em viril, forte, atlético e

⁷ “[...] como un proceso de materialización que se estabiliza a través del tiempo para producir el efecto de frontera, de permanencia y de superficie que llamamos materia” (BUTLER, 2002, p. 28).

ativo. O corpo, assim, constrói uma relação com o espaço e com os ambientes em que está inserido, sendo que se pode afirmar a existência de uma identidade corporal por meio dos ambientes, atmosferas e *Stimmung*.

A identidade de gênero é um efeito, de acordo com Butler (2003, p.58).

Claramente, esse projeto não propõe desenhar uma *ontologia* do ser gênero em termos filosóficos tradicionais, pela qual o significado de mulher ou homem seja elucidado em termos fenomenológicos. A presunção aqui é que o “ser” de um gênero é *um efeito*, objeto de uma investigação genealógica que mapeia os parâmetros políticos de sua construção no modo da ontologia. Declarar que o gênero é construído por ilusão ou artificialidade, em que se compreende que esses termos residam no interior de um binário que contrapõe como opostos o “real” e o “autêntico”. Como genealogia da ontologia do gênero, a presente investigação busca compreender a produção discursiva da plausibilidade dessa relação binária, e sugerir que certas configurações culturais do gênero assumem o lugar do “real” e, consolidam e incrementam sua hegemonia por meio de uma autonaturalização apta e bem-sucedida (BUTLER, 2003, p. 58).

O gênero, portanto, se constrói a partir da estabilização de um corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida que se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância. O corpo aparece como um meio de construção para a formação de gênero, tornando-se um instrumento passivo que adquire agência a partir de atos performativos. Dentro dessa perspectiva, emerge a ideia de Simone de Beauvoir: “não se nasce mulher, torna-se”. O gênero se torna, desta forma, uma identidade instituída por meio de ações e repetições de atos (BUTLER, 2015).

Valendo-se da *performance corporal* que será observada na análise dos textos contemplados nesta pesquisa, Paul Zumthor (2007) propõe uma percepção de leitura do texto por meio de uma suposta recepção que envolve o corpo, apresentando uma leitura inicialmente suscitada pela semiótica do ato da comunicação sobre este mesmo corpo:

Convém alcançar, ao mesmo tempo, mais e menos longe. Admitamos, com a maior parte dos autores, que um texto só existe, verdadeiramente, na medida em que há leitores (pelo menos potenciais) aos quais tende deixar alguma iniciativa interpretativa; tendência crescente, na medida em que diminui a função informativa ou interpretativa do texto em causa (ZUMTHOR, 2007, p. 22).

Na visão de Zumthor, a presença do leitor demanda a existência de um corpo, descrito pelo estudioso como

(...) o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro (ZUMTHOR, 2007, pp. 23-24).

Para Zumthor, em *Performance, recepção, leitura* (2007), o termo *performance* é atribuído a valores envolvidos na leitura literária, sendo prioritariamente empregado no vocabulário dramatúrgico. Para o autor, a *performance* é utilizada para designar “uma manifestação cultural lúdica não importa

de que ordem (conto, canção, rito, dança), sendo sempre constitutiva da forma” (ZUMTHOR, 2007, p. 30). Tal conceito compreende o tempo, o lugar, a ação, a transmissão do locutor.

Performance implica em competência, saber ser, evocando presença e conduta, “um *Dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo” (ZUMTHOR, 2007, p. 31). Zumthor ainda nos traz os quatro traços essenciais do conceito:

1. “A performance”, diz ele, “refere a realização de um material tradicional conhecido como tal”. Eu traduzo: performance é reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade.
2. A performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma “emergência”, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos.
3. Para Hymes, pode-se classificar em três tipos a atividade de um homem, no bojo de seu grupo cultural: *behavior*, comportamento, tudo o que é produzido por uma ação qualquer; depois *conduta*, que é o comportamento relativo às normas socioculturais, sejam elas aceitas ou rejeitadas; enfim, *performance*, que é uma conduta na qual o sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade [...].
4. A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicado, ela o marca (ZUMTHOR, 2007, pp. 31-32).

Recorrer ao conceito de *performance* é, portanto, ter um olhar sobre o estudo do corpo na literatura, corpo este que se materializa em seus aspectos vocais e gestuais. A performance, todavia, não é ligada apenas ao corpo, mas

também ao espaço, o que pode ser compreendido por meio da noção de teatralidade. A identidade corporal, portanto, se constrói por meio de performatividade em contato com as práticas que envolvem a *Stimmung*. Tais práticas podem ser percebidas nas construções do masculino, das masculinidades e do homoerotismo, conforme analisaremos a seguir.

1.5 MASCULINIDADES E HOMOEROTISMO NA LITERATURA

Stuart Hall (2000) afirma que houve uma crescente importância dada ao conceito de “identidade” nos últimos anos, o que colaborou para a desconstrução de perspectivas identitárias nas diversas áreas disciplinares que criticam a ideia de uma identidade integral e única. O conceito de identidade é também central para a teoria feminista, considerando a relevância do processo de formação da subjetividade, bem como a existência de racionalistas de sujeito, as quais são abaladas pelo advento da pós-modernidade.

A identidade está em constante mudança e transformação, estabelecendo correspondência com a história da linguagem, com a sociedade e com a cultura, sendo, portanto, uma posição que o sujeito tem que assumir e assumindo representações construídas pela fala, a partir do lugar do outro, nunca sendo idêntica.

O termo *identidade*, desta forma, não é essencialista, mas estratégico e posicional. O “eu” não é sempre o mesmo e não se refere nesse momento à identidade cultural, ou seja, a identidade não é unificada, porém, fragmentada e fraturada, multiplamente construída por meio do discurso, práticas e posições, estando em constante processo de mudança e transformação: “[...] as identidades

são construídas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas” (HALL, 2000, p. 109). As identidades são formadas e construídas por meio da diferença e, assim, são pontos de apego construídos temporariamente, que nos constroem enquanto sujeitos.

Considerando que a construção de uma identidade de gênero ocorre por meio de vários fatores, descrito por Joan Scott, Teresa de Lauretis, Judith Butler e Stuart Hall, infere-se a ideia de que a identidade está estritamente ligada aos fatores históricos e culturais, assim como a família e os aparelhos ideológicos de Estado.

Parte-se dessa ideia para a construção do que é o masculino, e do que necessariamente torna o homem masculino ou macho. Em seu artigo intitulado “A crise da Masculinidade: Uma Crítica à Identidade de Gênero e à Literatura Masculinista”, Sérgio Gomes da Silva (2006) traz a ideia de uma possível crise na masculinidade em tempos pós-modernos, considerando a existência de uma reavaliação de paradigmas no que se refere à subjetividade masculina após o surgimento dos movimentos feministas. Vários estudiosos se dedicam a esta questão, entre eles Elisabeth Badinter, 1993; Sócrates Nolasco, 1995a, 1995b; Maria Isabel Mendes Almeida, 1996; e Paulo Roberto Ceccarelli, 1997 (SILVA, 2006, p. 119).

A partir da ascensão do movimento feminista, observou-se o início de uma crise da masculinidade, o que resultou no aparecimento de clubes e grupos de discussão de homens para a busca de um novo padrão masculino: “um resultado disso foi a consequente criação dos estudos masculinistas, ou *men’s studies*, inicialmente em países mais desenvolvidos, como é o caso dos Estados Unidos, França e Inglaterra [...]” (SILVA, 2006, p. 120).

Silva descreve que uma das possíveis causas da crise masculina está arraigada no conceito de Freud (1930) e Figueiredo (1998): “um estado crônico mas tolerável de desprazer, intrínseco à constituição do psiquismo e uma condição básica para a procura, pelo homem, das felicidades possíveis” (SILVA, 2006, p. 120). Assim, uma das principais causas da crise da masculinidade seriam a insatisfação e o desprazer devido à ascensão do movimento feminista e da igualdade de direitos entre os sexos.

A crise da masculinidade corresponde a uma necessidade de se moldar a uma imagem construída do masculino, sendo que as regras impostas culturalmente se tornam definidas como normas. Trata-se de uma definição de cultura pautada na ideia de Tylor e Levi Strauss, citada por Franchetto, Calvalcante e Heiborn (1980, p. 17): “um todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, leis, moral, costumes e quaisquer outras capacidades e hábitos pelo homem enquanto membro da sociedade”. A crise da masculinidade ocorre por meio de um conflito identitário vivido pelo homem, estabelecendo-se em duas instâncias principais: a primeira é uma tentativa de manter o modelo de identidade hegemônico, baseado em um gênero pluralista e tradicional, sendo que a segunda remete à impossibilidade de sustentar uma hegemonia.

Dentro da perspectiva de Robert Connell:

A hegemonia será estabelecida somente se existir correspondência entre o padrão cultural e o poder institucional, seja ele coletivo e/ou individual. Quando as condições para a defesa do patriarcado mudam, as bases para a dominação ou hegemonia de uma masculinidade particular são gradualmente destruídas. A hegemonia é vista como historicamente mutável (GARCIA, 1998, p. 46).

Nessa perspectiva, o modelo hegemônico masculino é centrado na ideia de virilidade, macheza e heterossexualidade, sendo que os referenciais de masculinidade seriam, dentre muitos outros, os cavaleiros medievais, os templários e os grandes soldados. A identidade de gênero, desta forma, é construída por sistemas de representação, a partir de uma relação entre o sujeito e o sistema cultural, o que se observa no gênero masculino, na visão de Silva (2007, p. 122):

A identidade de gênero e sexual são processos complexos, impostos ora por nossos pais e amigos, e cobrados direta ou indiretamente pela sociedade em que vivemos, conjurando a heterossexualidade como modelo normativo único e constitutivo das subjetividades da maioria dos homens (SILVA, 2007, p. 122).

Mirian Pillar Grossi (2004), em *Masculinidades: uma revisão teórica*, afirma que ser masculino dentro da cultura brasileira e também na cultura ocidental é ser ativo sexualmente. Outro fator observado dentro da cultura brasileira é a agressividade, sendo que o masculino geralmente é construído por meio da hiperatividade na infância. Para Badinter, o gênero masculino se constrói por meio da separação do menino com a mãe, conforme descrito por Grossi no trecho abaixo:

Elizabeth Badinter, em seu livro "X, Y: Sobre a Identidade Masculina", desenvolve a tese de que o gênero masculino se constitui universalmente por uma necessidade de separação dos meninos da relação com a mãe, que, por sua vez, representa o mundo feminino. Ela dá vários exemplos de rituais de separação do menino da mãe, ou seja, do mundo das mulheres que muitas vezes é o mundo da casa, pois o menino vai ser separado deste feminino para se construir como masculino. Os

rituais servem para ajudar a sociedade a repassar seus valores (GROSSI, 2004, p. 7).

Em geral, essa prática cultural foi realizada por rituais de tribos em que os homens mais velhos levavam os meninos mais novos para a floresta a fim de iniciá-los sexualmente, sendo que o sêmen é o fluído corporal que representa a masculinidade. Dentro das sociedades ocidentais, há também diversos rituais de iniciação do gênero masculino, os quais também ocorrem a partir de separação em relação ao universo feminino. Observa-se que, na França, os meninos são iniciados por meio da violência pelos mais velhos, o que reforça a associação do gênero masculino à violência, como reitera Daniel Welzer Lang:

Para o autor, as casas dos homens da cultura ocidental são inúmeros lugares onde “se aprende a masculinidade”, como os lugares de práticas de esportes masculinos, pois o esporte é um desses lugares centrais da constituição da masculinidade. A análise de Carmen Rial a partir dos exemplos da prática de rugby e de judô no Brasil vai, no entanto, noutro sentido: o de mostrar como é pelo sofrimento corporal que se constitui o jovem desportista; que é pela violência contra si mesmo que se faz a masculinidade (GROSSI, 2004, p. 8).

No Brasil, observa-se, principalmente, uma exclusão social à prática da criminalidade associada à masculinidade, o que não significa, todavia, que a criminalidade não se observe em outros setores e classes da sociedade, e que não inclua o gênero feminino. No Brasil, a identidade masculina é definida pela defesa da honra, conforme destacado por Miriam Grossi: “para a nossa cultura, um homem honrado é aquele que tem uma mulher de respeito, ou seja, uma mulher, recatada,

controlada, pura, etc. é a mulher que detém o poder de manter a honra do marido” (GROSSI, 2004, p. 12).

Partindo da crítica literária e da teoria da cultura, Eve Kosofsky Sedgwick (BARCELOS, 2006) desenvolve um pensamento sobre homosociabilidade e desejo homosocial. O homoerotismo, nessa perspectiva, está ligado ao sistema de gênero e em coexistência com a dominação heteropatriarcal:

O pensamento de Eve Kosofsky Sedgwick constitui um outro momento excepcional de articulação entre crítica literária e teoria da cultura. O uso que nele se faz dos conceitos de homosociabilidade e de desejo homosocial pressupõe uma interpretação bastante sofisticada e complexa da cultura moderna. Segundo essa interpretação, o homoerotismo masculino deve ser situado no contexto do sistema de gênero como um todo e em função das estratégias de dominação heteropatriarcal, de que os vínculos homosociais são elementos nucleares. Estudando o romance inglês no período compreendido entre meados do séc. XVIII e meados do séc. XIX, a autora afirma que (...) o padrão emergente de amizade, proteção, designação, rivalidade e hetero e homossexualidade masculinas estava numa relação íntima e móvel com as classes; e (...) nenhum elemento daquele padrão pode ser entendido fora de sua relação com as mulheres e com o sistema de gênero como um todo (SEDWICK, 2006, pp. 55-56).

A ideia de homoerotismo tenciona as relações entre o gênero masculino, colocadas entre o discurso, com a materialidade corporal e o silêncio, de forma que se constrói um jogo entre o dito e o não dito, implícito e o explícito, o que é sabido e o que não é, em um reflexo da predominância de uma cultura eminentemente patriarcal.

O emprego do termo homoerotismo, na visão de José Carlos Barcelos, está pautado nas relações de gênero construídas a partir da existência da homosociabilidade, não correspondendo, necessariamente, à homossexualidade:

Procuramos também empregar o termo homoerotismo, de preferência a homossexualismo, por várias razões: em primeiro lugar, por não estar marcado pelo contexto médico-legal e psiquiátrico que forjou a noção de “homossexual” na segunda metade do séc. XIX; além disso, pelo fato de “eros” ser um conceito muito mais abrangente que “sexo”, o que nos permite integrar ao objeto de estudo uma gama muito mais variada, matizada e rica de emoções, sensações, ideias e vivências; em terceiro lugar, para passar ao largo da problemática noção de orientação sexual, em seus vários desdobramentos e, sobretudo, em contraste com a noção de opção sexual; e, finalmente, para evitar a falaciosa transformação de um adjetivo (homossexual) em substantivo (o homossexual) (BARCELOS, 2007, p. 107).

A homosociabilidade e a reminiscência homoerótica podem ser observadas na obra de Shakespeare e na Antiguidade Clássica, pois o ato da pederastia foi designado como a introdução de um jovem na dinâmica da masculinidade da vida adulta, o que remete ao homoerotismo:

Nesse tempo, o envolvimento entre pessoas do mesmo sexo não era visto como doença e/ou como subversão, sendo uma prática arraigada nos costumes da sociedade. Na literatura, o homoerotismo encontrou representação consistente nos poemas de Safo, poeta de Lesbos que tematizou a paixão entre duas mulheres de forma intensa e arrebatadora, no *Satyricon*, de Petrônio e séculos mais tarde no *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, em vários sonetos de William Shakespeare, e

no romance *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (BELLIN; GOMES, 2020, p. 1057).

O homoerotismo aparece na novela *A morte em Veneza*, de Thomas Mann, publicada em 1911. Trata-se de uma narrativa a respeito da paixão do escritor Gustav Aschenbach pelo jovem mancebo Tadzio em meio a uma Veneza assolada por um surto de cólera. A novela acompanha a escalada de Aschenbach rumo à morte, pois Tadzio é, para ele, a representação de um ideal de beleza, o que ele não desiste de seguir mesmo sabendo que sua estadia em Veneza pode lhe ser prejudicial, como, de fato, acaba sendo no desfecho da novela. A beleza de Tadzio é descrita no início da novela, no primeiro contato do protagonista com o rapaz:

Era um grupo de adolescentes, sob a tutela de uma governanta ou dama de companhia, reunido em volta de uma mesinha de vime: três mocinhas, de quinze a dezessete anos, como parecia, e um rapaz de cabelos longos talvez de catorze anos. Com surpresa, Aschenbach notou que o menino era perfeitamente belo. Seu rosto pálido e graciosamente fechado, circundando por cabelos cacheados, louros cor de mel, com o nariz reto, a boca suave, a expressão de seriedade divina, lembrava esculturas gregas dos, mais nobres tempos e da mais pura perfeição de forma; era de tão rara atração pessoal que o observador julgou nunca ter encontrado na natureza ou no mundo artístico uma obra tão bem-sucedida (MANN, 1979, p. 113).

O homoerotismo também se observa na literatura brasileira, em especial nos romances de Machado de Assis, Guimarães Rosa, Caio Fernando de Abreu, Erico Verissimo, Adolfo Caminha, entre outros. Caio Fernando Abreu, por exemplo, traz uma expressiva carga homoerótica em *Morango Mofados*, sucesso de edição que

tornou o autor reconhecido por dar ênfase no que há de profundo no ser humano. Nesta coletânea, o escritor trabalha com uma série de contos que retratam a dor, fracassos, amores e esperança.

Observa-se o homoerotismo em *Grande Sertão: veredas*, em que Riobaldo se apaixona por Diadorim – mulher transvestida de homem: “E Diadorim parava calado, próximo de mim, e eu concebia o verter da presença dele, quando os nossos pensamentos se encontravam. Que nem um amor no ao-escuro, um carinho que se ameaçava” (ROSA, 2001, p. 591). Mesmo representando uma configuração tradicional do gênero masculino ao ser um homem forte e corajoso, há, na representação de Diadorim, uma *performance* que a remete ao gênero masculino devido ao vestuário e ao modo de se comportar com os companheiros de bando: “Mas Diadorim sendo tão galante moço, as feições finas caprichadas. Um ou dois, dos homens, não achava nele jeito de macheza, ainda mais que pensavam que ele era novato” (ROSA, 2001, p. 175).

A performance também se observa em *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, mais especificamente na representação do Capitão Rodrigo Cambará, percebido com fascínio pelos demais personagens masculinos, entre eles Juvenal Terra, o que nos dá margem para uma leitura do homoerotismo:

Nicolau voltou para a cozinha, enquanto Rodrigo ficou palitando os dentes com o espinho. Juvenal pensou em erguer-se e sair; não sabia por que continuava ali, conversando com aquele forasteiro. Sentia por ele uma atração inexplicável. Tinha vontade de saber mais do passado daquele homem. Não era seu feitio bisbilhotar a vida dos outros, mas achava também que não fazia nenhum mal perguntar àquele cristão de onde vinha, já que ele lhe fizera tantas indagações (VERÍSSIMO, 2019, p. 175).

Adolfo Caminha, por sua vez, descreve, em *O bom crioulo* (1895), o espaço da corveta, navio de guerra brasileiro que trazia em sua tripulação Aleixo e Amaro, que mantêm relações sexuais por algum tempo até que são separados do navio. Além da perspectiva do homoerotismo, nesse caso específico se observa a homossexualidade em um contexto de doença e subversão. Amaro, o bom crioulo, como era chamado por todos ao final, rompe com o paradigma de bom e mata Aleixo:

Aleixo passava nos braços de dois marinheiros, levado como um fardo, o corpo mole, a cabeça pendida para trás, roxo, os olhos imóveis, a boca entreaberta. O azul-escuro da camisa e a calça branca tinham grandes nódoas vermelhas. O pescoço estava envolvido num chumaço de panos. Os braços caíam-lhe, sem vida, inertes, bambos, numa frouxidão de membros mutilados (CAMINHA, 1895, s/p).

Observa-se, portanto, que o homoerotismo é tematizado em várias obras da literatura brasileira, o que reforça a importância das pesquisas sobre o tema, bem como a adoção das perspectivas de gênero e do não-hermenêutico em sua análise. Observa-se que o gênero masculino é uma construção, e que esta construção é levada a cabo por meio de atos performativos relacionados à materialidade do corpo como aparato semiótico e da presença enquanto instância construtora de significados relacionados não apenas ao homoerotismo em si, mas à própria ideia de masculinidade.

2. WILLIAM SHAKESPEARE: MATERIALIDADE NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE MASCULINA E HOMOERÓTICA

Anna Stegh Camati (2017) afirma que as relações entre os personagens de *Otelo* são construídas por Shakespeare em um contexto onde o negro é considerado antinatural e sujo, o enredo gira em torno de preconceito e misoginia. O discurso dos personagens está arraigado em pensamentos residuais misóginos: “ativos na formação do processo cultural do início da modernidade para restringir as atividades da mulher e refrear seus desejos sexuais” (CAMATI, 2017, p. 96). Tais afirmações apontam para a importância das questões de raça e de etnia na construção do personagem Otelo, considerando que ele é mouro e esta característica é remetida à degradação de sua índole e de sua identidade. Não apenas Iago, mas outros personagens usaram a classificação “negra” dentro de uma conotação negativa e pejorativa para se referir ao personagem, como afirma Camati: “Apesar de Otelo ser um mouro, como é anunciado no próprio título da tragédia, várias personagens, principalmente aquelas de mau-caráter, se referem a ele como sendo um negro [...]” (CAMATI, 2017, p. 92). Entre outras classificações corporais lidas no teatro estão: mouro de pele negra como o carvão, mouro de tez morena, negro, bárbaro errante e ganhão bárbaro.

As questões de raça estão sempre sendo reiteradas pelo personagem Iago, que, por sua vez, apresenta uma carga homoerótica ao demonstrar nutrir uma obsessão desenfreada pelo mouro. Assim, a questão de gênero e sexualidade em *Otelo* admite múltiplas interpretações:

Em relação às questões de gênero e sexualidade, o texto shakespeariano *Otelo* permite diversas leituras, tanto é que pode ser interpretado a favor e contra as ideologias sexistas. As complexas relações entre os sexos, no universo textual da peça, têm sido investigadas pela crítica feminista que tende a examinar a posição da mulher como sujeito e/ou objeto, e sua atuação na sociedade patriarcal à época (CAMATI, 2017, 94).

Gisele Dionísio da Silva afirma o seguinte sobre o homoerotismo em Shakespeare:

A curiosidade em torno do homoerotismo em Shakespeare caracteriza o fenômeno que Michel Foucault (1977) denomina 'vontade de saber' sobre o sexo e suas manifestações, cujo ápice no século XIX deveu-se à proliferação em massa de discursos voltados não mais para a questão moral do sexo, mas para uma racionalidade científica que o explicasse. Para Foucault (1977, p. 55), há um paradoxo entre esta difundida necessidade de falar sobre sexo – em especial por meio do discurso supostamente 'neutro' da ciência positivista – e a intenção escamoteada de ocultar sua verdade, pois [e]squiva-la [a verdade], barrar-lhe o acesso, mascarar-la são táticas locais que surgem como que em sobreposição, e através de um desvio de última instância, para dar forma paradoxal a uma petição essencial de saber (SILVA, 2006, p. 65).

As presenças andróginas e identidades homoeróticas são percebidas, na escrita de Shakespeare, de forma convencional, sendo que os personagens masculinos estão em constante mudança de identidades, e há uma atração entre os personagens masculinos atribuídos ao desejo por identidades iguais. Ao representar o homoerotismo em sua obra, Shakespeare assume uma posição crítica em relação

ao contexto cultural hegemônico de sua época. O homoerotismo aparece na peça *Os dois primos nobres*, escrita em 1613 em parceria com John Fletcher, publicado recentemente na tradução de José Roberto O’Shea. O tema da peça é derivado de uma história chamada *Knight’s Tale*, encontrado em *Os contos de Cantuária*, de Geoffrey Chaucer (1343-1400), considerado o “pai” da literatura inglesa. O enredo se desenrola em torno de dois primos que possuem uma relação de caráter homoafetivo, bem como uma grande rivalidade. Em *Noite de reis*, Shakespeare brinca com o destino dos personagens ao escrever sobre uma personagem feminina, Viola, que se transveste de homem, gerando, comicamente, um embate sobre identidade e gênero.

Há a especulação em relação à sexualidade de Shakespeare, principalmente, estabelecendo uma relação entre suas obras e a bissexualidade e o homoerotismo, que não serão contempladas nesta análise pelo fato de estarmos abordando a leitura do texto em detrimento da biografia do escritor. Algumas obras de Shakespeare brincam com a questão da identidade, travestimento e atos performativos, como a peça *Cimbelino*, que traz uma materialidade referente à ordem britânica encenada na identidade dos personagens.

A personagem Imogênia é filha do rei Cimbelino e passa por uma tentativa de estupro de Iachimo, maquiador italiano, construindo, dessa forma, a saga do marido Póstumo Leonato, esse, desacreditado na sua esposa por influência de Iachimo, trama arrumar o assassinato dela, se arrependendo logo depois. A trama apresenta uma idealização da presença masculina na identidade da personagem Imogênia, que, assume uma identidade masculina para fugir de seu marido. A descrição de Imogênia, ao se travestir de homem, é rica em detalhes, sua performance é muito próxima a identidade masculina: “Deuses, perdoai-me, por eu

ter mudado de sexo, para ser-lhe companheiro, já que Leonato é infiel” (SHAKESPEARE, 2017b, p. 125).

Póstumo Leonato, marido de Imogênia, pode ser equiparado a Otelo no que diz respeito a ser influenciado a romper o laço matrimonial com a esposa por uma possível traição: “Ao contrário, uma vez que vossa esposa se revelou tão fácil” (SHAKESPEARE, 2017b, p. 74). *Otelo* e *Cimbelino* têm em comum a representação do objeto de valor sentimental, representado, em uma das peças, pelo lenço de Desdêmona, e, na outra peça, pelo anel de aos cuidados de Imogênia: “Mas me declaro vencedor de sua honra e de vosso anel, sem que, por isso, possa ofendê-la ou a vós, que em todo o pleito atuei de acordo com a vontade de ambos” (SHAKESPEARE, 2017b, p. 75).

Outro fator presente na peça é a maneira pela qual a descrição que Belário faz de Cimbelino é permeada por homossociabilidade e homoerotismo: “Cimbelino me amava: e quando o tema da conversa era algum dos seus soldados, meu nome estava por perto, pois qual árvore era eu então, de galhos carregados” (SHAKESPEARE, 2017b, p. 98). Há uma declaração de respectivo amor entre os dois personagens, até o rompimento da amizade que se deu por influência de Cimbelino: “Como vos disse já bastante vezes, consistiu tão-somente em dois velhacos – de juramentos falsos mais valiosos do que minha honra pura – terem dito a Cimbelino que eu me havia aliado ao romano inimigo” (SHAKESPEARE, 2017b, p. 98).

Retornando a um dos objetos desta pesquisa, *Otelo*, as relações entre os masculinos será analisada por meio do corpo, da forma e da presença, observando, assim, os gestos, os olhares, os toques e os sentimentos e a produção de presença no próprio corpo, tendo como principais efeitos o ciúme, o amor, a raiva, a

melancolia, os quais contribuem para a construção material do homoerotismo representado tanto por Shakespeare quanto por Machado. Além da perspectiva homoerótica e homossocial não-hermenêutica, em que os personagens homens desejam-se, seja por meio de performance ou do corpo feminino materializado como masculino, ocorre também a idealização por meio da pulsão de amor e ódio.

A hipótese que levantaremos é a de que a destruição do mouro de Veneza se deve ao fato de Iago se sentir irremediavelmente atraído por Otelo, e que seu ódio seria a projeção desta atração mal resolvida, que desemboca no plano macabro para destruir a vida do ser amado. Dessa forma, qual seria a motivação de Iago para realizar toda trama de manipulação até a destruição de Otelo? O texto de Shakespeare fornece várias interpretações neste sentido, as quais reverberam em sua fortuna crítica. Uma das motivações de Iago seria a promoção de Cássio, além da crença de que Otelo teria dormido com Emília no passado. Avaliaremos como o homoerotismo é percebido na materialidade do texto, e como as materializações destas relações homoeróticas se manifestam na forma de uma *Stimmung* específica.

Lawrence Flores Pereira afirma, em “Otelo: paixão e interpretação”, que a peça foi associada, ao longo dos anos, à questão da suspeita de adultério e ao ódio que origina a vingança e a violência, apesar de estas não serem as únicas questões que permeiam a peça:

Embora esse traço espetacular seja, sem dúvida, sua marca mais memorável, Shakespeare ultrapassou em muito esse esboço: conferiu ao seu protagonista uma dignidade heroica e matrizes psicológicas incomuns para o teatro do período. Dramas e comédias são dispositivos complexos: não são meros espetáculos de paixões deflagradas, mas tratam de interações entre personagens vivos (PEREIRA, 2017, p. 7).

Na visão de Pereira, *Otelo* é uma das peças de Shakespeare que mais sofreu deformação de leitura, observada no cenário brasileiro com *Dom Casmurro*: “A história de Bentinho e Capitu não apenas é uma história doentia oteliana típica, como gerou, ao longo de mais de um século, uma resposta crítica também tipicamente oteliana” (PEREIRA, 2017, p. 8).

Otelo é uma peça marcada por complexidades, conforme nova citação de Pereira no prefácio da tradução brasileira:

Nelas há uma complexidade inaudita que revela tanto uma “história” do personagem, sua complexidade, sua identidade fraturada, como também um processo interpretativo semelhante ao que muitas vezes era usado nos tribunais Tudor e Stuart. O próprio Otelo nem sempre é o mesmo (PEREIRA, 2017, p. 9).

A peça de *Otelo* é considerada uma das mais perturbadoras tragédias do cânone shakespeariano, escrita em 1604. *Otelo* pertence ao período em que as peças apresentavam um novo gênero, voltado, também, ao drama doméstico, mesmo descrevendo questões de guerra entre venezianos e turcos. O personagem Otelo constrói uma estratégia retórica para influenciar os senadores por meio de sua posição e de seus distintivos, fazendo um retrato quase mítico e épico de si mesmo. A motivação da vingança de Iago, por sua vez, é objeto de grande controvérsia entre os estudiosos de Shakespeare. Uma das motivações deste personagem, conforme já mencionado anteriormente, seria seu amor reprimido por Otelo e o ciúmes de Desdêmona, ideia defendida nesta pesquisa. Há, na peça, várias passagens que poderiam corroborar esta leitura, conforme analisamos neste capítulo.

2.1 AMBIÊNCIA, ATMOSFERA E *STIMMUNG* NA CONSTRUÇÃO DO HOMOEROTISMO EM *OTELO*

Primeiramente, a atmosfera e a ambiência em que a peça, a priori, expõe ao leitor são de uma Veneza como demonstra Brabâncio: “BRABÂNCIO: Que história é essa de roubo? Aqui é Veneza [...]” (Ato I, cena I, 100-1⁸). Na visão do personagem, a cidade está cercada de perigos e guerras, mas também apresenta, ao mesmo tempo, um ideal cristão com raiz patriarcal conservadora que não permitiria o roubo.

Os atos que se observam no enredo revelam um patriarcado voltado à tradição e costumes, que são presentes ao evocar passagens bíblicas para justificar o preconceito, a misoginia e a manipulação de Iago, que se aproveita do costume cristão para, de imediato, iniciar sua manipulação da psique de Brabâncio e de outros personagens. O discurso de ódio apresenta a ideologia cristã como respaldo e aparece como algo permeado por boas intenções:

IAGO: Santa chaga, o senhor é uma dessas pessoas que, no caso do demônio lhe pedir, desiste de servir o nosso bom Deus. Agora, só porque viemos lhe prestar um favor, já acha que somos baderneiros e deixa a própria filha ser montada por um **cavalo da Barbária**; não demora, o senhor vai ter sobrinhos relinchando para o senhor, corcéis por primos e petiços por parentes. (Ato I, cena I, 105-3, grifo nosso)

A imagem de Otelo assemelha-se a um cavalo da Barbária que comete atrocidades com costumes cruéis. Este fato ocorre por Otelo não estar dentro dos

⁸ (SHAKESPEARE, 2017, p. 138). As referências apresentadas nesta configuração Ato, cena, linha; pertencem à referência: SHAKESPEARE, 2017a.

padrões sociais, trazendo, desta maneira, a visão de uma sociedade que determinava, arbitrariamente, as relações entre pessoas da mesma religião, cor e raça, predominando o casamento como uma relação de poder entre as famílias desta época e ocorrendo, assim, uma quebra da hegemonia pela fuga de Desdêmona em relação às tradições.

Percebe-se que Iago apresenta uma performance retórica que faz com que seduza os homens com suas palavras, o que ocorre ao utilizar o discurso de ódio somado à religião e à cor de Otelo, fator que, inicialmente, constrói uma ideia de marginalização do mouro, considerando que a Barbária pode ser entendida como um local de saída de piratas otomanos, designação dada até o século XIX para aqueles piratas que operavam no norte da África.

Otelo encena, portanto, o elemento disparador da ação da peça com sua união com Desdêmona, que havia sido prometida por seu pai para um casamento nobre. Otelo tem parte na confusão causada com Brabâncio, pois rompe com todo o ritual que envolve a família como uma instituição reguladora de normas culturais, sendo esse um dos motes da tragédia. A ruptura de Otelo com as tradições familiares convencionadas, retirando a pureza de uma mulher de família sem a autorização do pai da noiva, é algo que gera uma sensação de revolta em Brabâncio: “BRABÂNCIO Por aquilo que as viram fazer. Há **feitiço** [...]” (Ato I, cena I, 170-1, grifo nosso). Fica claro ao leitor e ao público que, por sua cor, Otelo não poderia cobiçar e ficar com Desdêmona. Ocorre, destarte, uma subversão aos costumes locais, e isso tem impacto negativo no imaginário do público de teatro da época. Além de se sentir traído, Brabâncio coloca uma carga demoníaca em Otelo, mostrando-se indignado pelo fato de sua filha se apaixonar por alguém como o

mouro, pois, para ele, Desdêmona seria incapaz de amar alguém com a aparência tão desagradável.

Assim, a atitude de Brabâncio, após todo o embate com os senadores e influenciado por Iago, demonstra uma ideia própria que servirá como uma profecia evocada na oratória de persuasão de Iago no fim da peça, quando Otelo realmente demonstra ser tudo o que lhe foi projetado: “BRABÂNCIO Quem enganou o pai pode enganar o esposo” (Ato I, cena I, 295-1). O pai de Desdêmona, desta forma, subalterniza seu caráter, sendo ela uma mulher e ainda pura, colocada em uma visão de prostituta por amar um homem negro.

A proximidade entre Iago e Otelo é algo que deve ser muito bem analisado, pois remete a uma relação de persuasão e influência pautada na homosociabilidade e no homoerotismo. Pode-se afirmar, desta maneira, que as relações construídas por Iago, Rodrigo e Otelo desestabilizam a identidade masculina hegemônica patriarcal condizente com o Renascimento. A temática homoerótica pode ser também percebida como uma crítica ao imperialismo e relações de poder que evocavam, quase sempre, padrões e ideias cristãos ortodoxos e patriarcais. Apresenta-se sempre um elemento disparador de conflito que acaba por construir a ideia de que Otelo não era digno de receber honrarias, o que não condiz inicialmente com as atitudes do mouro, mas torna-se real no contexto final da tragédia.

A materialidade do termo “mouro”, como Otelo é sempre chamado, é demonstrada na fala de Iago: “IAGO Sou aquele que veio lhe dizer que sua filha e o **Mouro** estão agora fazendo a besta de oito patas [...]” (Ato I, cena I, 115-1, grifo nosso). O termo foi usado durante séculos para descrever o reinado dos muçulmanos na Espanha, e também para descrever os europeus de ascendência

africana. Derivado do latim, a palavra *mauros* remete aos berberes da província da Mauritânia, localizada no Norte da África. Aplicado, com o passar do tempo aos povos mulçumanos que viviam na Europa, no Renascimento, o termo foi muito usado para descrever pessoas com a pele escura.

Na espacialidade territorial do continente africano, a homossexualidade, especificamente, nos dias atuais, é proibida em ao menos 30 países, sendo criminalizada no Sudão, na Somália e na própria Mauritânia. Proibição estas que, pela lógica, seriam muito mais intensas na época em que se passa a peça de Shakespeare pelo conservadorismo observado nas obras da Era Elisabetana, o que explicaria o fato de Iago não demonstrar seus desejos para Otelo sob pena de ser criminalizado. Há também a possibilidade de uma crítica de Shakespeare ao sistema patriarcal hegemônico da identidade mauritana. Estas afirmações nos permitem analisar o homoerotismo como algo latente e que só pode, na maioria das vezes, ser analisada em leituras das entrelinhas da peça, questão que pode ser percebida na posição dos personagens, seus gestos, toques e, muitas vezes, por palavras, como se observará no desenvolvimento desta análise.

A presença do gondoleiro na abertura da peça, ainda que breve, traz uma ambiência de morte, evocando Caronte, o barqueiro de Hades, que carrega as almas dos mortos sobre as águas do Rio Estige e Aqueronte, rio que divide o mundo dos vivos e dos mortos, de acordo com a mitologia grega. Esta passagem é materializada no passeio de Desdêmona e pode ser lida como um presságio e inclusão do percurso de Desdêmona para seu trágico fim:

RODRIGO [...] Em meio ao **lusco-fusco** e às rondas noturnas,

Conduzida daqui por ninguém mais nem menos

Que o criado de aluguel, um reles **gondoleiro** [...] (Ato I, cena I, 120-4)

O adjetivo “lusco-fusco” tem ligação textual com o capítulo de *Dom Casmurro* “Entre luz e fusco”, e na peça de *Otelo* o adjetivo acompanha Desdêmona e tem um efeito sobre o leitor e público da peça, sendo materializado no palco shakespeariano por meio da oratória. O termo, de origem latina, significa “luz que foge”, e traz ao leitor e ao público efeito sobre a imagem de Desdêmona como uma mulher que está perdendo aos poucos a luz e se entregando à escuridão representada por Otelo. O adjetivo *lascivo*, empregado para se referir a Otelo, constrói uma representação identitária que se materializa por meio de atitudes associadas aos prazeres do sexo, sensualidade, advindo, também, da simbologia latina, em que *lascivus* significa impertinente, atrevido, devasso, imoral, afetado e afeminado. A materialidade do texto de Shakespeare, por meio do discurso de Iago, confere sensualidade ao mouro, reforçando a carga homoerótica, de forma que o mouro se torna um ser sexual em toda a sua descrição, o que se materializa na visão do leitor como alguém perverso, pertencente à escuridão e ao mal.

A retórica de Iago também nos remete a um contexto real de luta entre as nações que formavam o circuito internacional da época de Shakespeare: “IAGO [...] Tão metido nas urgências das **guerras cípricas** [...]” (Ato I, cena I, 145-1, grifo nosso). A república de Chipre fica localizada em uma ilha com o mesmo nome, a leste do Mar Mediterrâneo e da Grécia. A ilha já esteve sobre o controle de assírios, egípcios, persas, gregos e romanos. Aproximadamente em 364 d.C., Chipre era dominada pelo bizantino Ricardo I, conhecido como Coração de Leão, tendo a posse da ilha durante pouco tempo em meio às Cruzadas, fatores que podem ser observados e evocados por meio da retratação da guerra, pois as datas se

coincidem, evidenciando a existência de uma carga de historicidade na escrita de William Shakespeare.

Pode-se ver uma relação, mesmo que distante, entre os trechos supracitados com a história do rei Ricardo, na peça de *Otelo*, em questões que podem ser aproximadas às informações que Neto (2010) apresenta entre a cultura e a visão homossexual na época.

A igreja católica reprovava a homossexualidade, como mais uma dentre outras atividades sexuais, sendo os mais graves o adultério e o incesto. Passou a reprová-lo com maior intensidade no século XII, época em que S. Anselmo reputava-o tão difundido, que ninguém dele se envergonhava (ao tempo, notabilizou-se a paixão de Ricardo I, Coração de Leão, da Inglaterra, por Felipe II, da França): pelo Concílio de Latrão (1.179) [...] (NETO, 2010, p. 1).

O clima de guerra no Ato I, Cena III toma conta da narrativa e produz efeito sobre a maneira de pensar dos senadores ainda em Veneza: “SENADOR 2 [...] Uma frota turca **avançando** contra Chipre” (Ato I, cena III, 5-1, grifo nosso). As notícias de que os turcos estavam avançando produziu um medo que os fez não avaliar a situação de Otelo como algo negativo, pois eles necessitavam do auxílio do mouro. A Ilha de Chipre passa por uma disputa territorial, e o clima de guerra avança sobre os senadores que têm o estado de espírito sob o efeito da ameaça: “SENADOR I **É só um cortejo teatral** [...]” (Ato I, cena III, 15-1, grifo nosso).

Por volta de 1489, na história real, Chipre é cedida à Veneza; em 1571 é conquistada pelos turcos Otomanos, referências que aparecem na peça e podem ser vistas diretamente na obra com a guerra com os turcos otomanos: “OTELO: Dessa presente guerra contra os otomanos” (Ato I, cena III, 235-1).

A *Stimmung* de guerra tem, sobre Brabâncio, efeito na sua maneira de pensar junto a cúpula: “DUQUE: Bravo Otelo, temos de usá-lo imediatamente [...]” (Ato I, cena III, 50-1). Outro elemento que deve ser percebido é que Otelo é tratado como um objeto ou uma arma que pode ser usado; seu corpo é construído, nessa passagem, pelo leitor, como forte e dotado de uma capacidade de liderar guerras, produzindo medo no inimigo, medo, aliás, que se materializa no preconceito de Brabâncio.

Outro elemento presente no imaginário do público shakespeariano está no Ato II, Cena I, a representação do mar que produz *Stimmung* sobre o efeito do imaginário relacionado às tropas turcas, o que também aparece em *Dom Casmurro*, principalmente na descrição da morte de Escobar, afogado em mar bravo e agitado, além da preocupação mais à frente sobre se Otelo sobreviveria à tormenta, como Bento Santiago quase não suportou o sofrimento quando perdeu Escobar. A aproximação entre as obras reside no desenrolar físico e emocional que *Otelo* apresenta ao se entregar ao discurso de Iago, o que faz com que a representação do mar traga, dessa maneira, uma exteriorização de emoções que exprime a perda de Escobar em *Dom Casmurro*.

As atmosferas e os ambientes apresentados contribuem para a construção de uma *Stimmung* sobre o leitor, sendo materializadas na fisicalidade do discurso e ativadas nas lembranças de cada receptor por meio dos elementos discursivos, ocorrendo, assim, a evocação da imagem material de cada ambiente, o que proporciona o resgate histórico e a aproximação de contextos sob a perspectiva homoerótica. Será observado, a seguir, como o homoerotismo é construído na leitura das identidades dos personagens da peça.

2.2 CONSTRUÇÃO DAS IDENTIDADES MASCULINAS EM *OTÉLO*

No início da peça, são apresentados traços da identidade de Rodrigo, que, ao se submeter a Iago, manifesta uma forte insegurança, fator que permite a Iago manipular sua consciência, agindo sobre a fraqueza de Rodrigo.

Há que se considerar a materialidade presente no nome *Rodrigo*, a qual pode ser remetida a um contexto histórico materializado na presença do rei com o mesmo nome. É possível que Shakespeare tenha realizado uma paródia da universalidade histórica do rei Rodrigo, sendo que o nome é de origem latina e germânica: *hruot* e *rik* significam, respectivamente, fama e príncipe governante. O Rei Rodrigo se tornou conhecido como “o último dos godos”, ou seja, o último rei Visigodo da Hispânia. Após a morte deste rei, grande parte da Península Ibérica foi conquistada por muçulmanos, o que torna possível estabelecer uma ligação entre a história e a peça por meio da materialidade presente no nome.

Jacques Derrida (1995) afirma que as obras literárias apresentam uma historicidade ao qual estão presas, elementos também defendidos por Gumbrecht, impossibilitando qualquer simultaneidade ou anacronismo, porém nos fazendo sentir o efeito de cada época em seu próprio tempo cronológico:

Esta historicidade da obra não é apenas o passado da obra, a sua vigília ou o seu sono, com os quais ela se precede a si própria na intenção do autor, mas a impossibilidade que ela experimenta de alguma vez ser no presente, de ser resumida em qualquer simultaneidade ou instantaneidade absolutas (DERRIDA, 1995, p. 29).

Corroborando com esta ideia, Stephen Greenblatt (2011) traz uma leitura das identidades relacionadas ao poder, mostrando que o indivíduo é produto do seu tempo, o que envolve as ideias, as políticas, os costumes sociais, as circunstâncias econômicas, as doutrinas religiosas, entre outros, questão que ligaria Rodrigo a Iago, permitindo, assim, deixar conhecer as suas fraquezas de maneira a se revelar contra Otelo: “RODRIGO Eu preferia ser o carrasco dele” (Ato I, cena I, 30-1).

Há um jogo psicológico complexo estabelecido entre os personagens masculinos ao longo de toda a ação da peça. Iago se aproveita do fato de Rodrigo não querer sujeitar-se ao mouro: “RODRIGO: Não há, nem eu mesmo o seguiria” (Ato I, cena I, 35-1). Ele observa uma brecha na identidade de Rodrigo para moldá-la: “IAGO: Se eu digo, é para servir-me às custas dele” (Ato I, cena I, 40-1). Assim, Iago conquista Rodrigo com homoerotismo evidente, fazendo uma chamada à virilidade e à masculinidade que está em crise por causa do casamento de Desdêmona e Iago.

IAGO Já declarei: sou teu amigo e confesso que estou **entrelaçado** ao teu merecimento por cabos de duradoura resistência (Ato I, cena III, 340-5, grifo nosso).

A parceria firmada entre os personagens é recebida pelo leitor ou público de maneira a construir a imagem de carinho vinda de Iago, considerando que ele usa gestos afetuosos para consolar seus parceiros, o que aponta para o homoerotismo entre os personagens.

Rodrigo é persuadido por Iago a ajudar no plano de vingança, o que corrobora a ideia de homosociabilidade atrelada ao homoerotismo: “IAGO Confia em mim. Vai, junta o dinheiro que der. Já disse várias vezes e vou dizer mais uma,

duas vezes: eu detesto o Mouro” (Ato I, cena III, 370-3). Iago sabe que tem Rodrigo em suas mãos, pois este demonstra a fraqueza de subalternização em nome do amor, bem como alguns traços femininos ao se submeter aos comandos de Iago, que, com o poder da sua retórica, consegue dominá-lo: “IAGO Viram como se usa um **trouxa** pra encher a trouxa?” (Ato I, cena III, 385-1, grifo nosso).

Iago trabalha com as muitas hipóteses de problemas que teriam sido causados por Otelo para refutar e justificar a sua atitude, causando um impacto sobre como o leitor vê a imagem do personagem na tragédia, até chegar ao desfecho. A questão é que Iago usa a justificativa de outra possibilidade de pecado, o adultério, e não demonstra possuir evidências concretas para as acusações. Seu objetivo principal é o de convencer a todos ao seu redor de que o mouro não é bom homem. Tal postura ajuda a construir o homoerotismo, pois, conforme já explicitado, uma das pulsões de Iago é o amor reprimido por Otelo, além dos ciúmes por não ter sido escolhido para ser seu tenente: “IAGO **Oficiou meus encargos. Eu não sei se é verdade** [...]” (Ato I, cena III, 390-1, grifo nosso).

Percebe-se que Iago possui uma personalidade que exerce uma influência considerável e negativa nos personagens masculinos em geral. Os homens da peça parecem fascinados pela sua oratória a ponto de ficarem cegos, pois Iago possui a inteligência e a perspicácia para contar a mentira certa na hora certa, o que reforça a produção de presença sobre as identidades. Dessa maneira, Iago produz uma identidade performativa fabricada por meio da fisicalidade de suas palavras.

O desejo pelo poder é o fator inicial que impulsiona a relação de amor e ódio de Iago com os outros personagens. Ele não deixa claro quem é, nem qual é a sua verdadeira identidade, assim, o leitor cria a possibilidade de construir sentido na materialidade de suas atitudes frente aos personagens da narrativa, principalmente

Rodrigo, Otelo, Desdêmona e Emília, que estão sempre no universo e campo de alcance de Iago. A presença dos chapéus na mão de pessoas que detém o poder mostra que ele é uma figura que tem o respeito de homens confiáveis no reino, apresentando, também, uma inteligência visível aos colegas nobres:

IAGO Ora, despreza-me

Se não for verdade. Três nobres da cidade

Vieram pleitear, de chapéu na mão, que ele

Me nomeasse seu tenente (Ato I, cena I, 5-4).

Iago é dominador e dotado de uma inteligência que envolve o leitor nas astúcias que apresenta; é o vilão que se mostra injustiçado, trabalha na fraqueza de todos os outros personagens com uma psicologia intensa. Rodrigo é o primeiro a ser usado como um objeto manipulável que se molda de maneira fácil no jogo estratégico de Iago.

Iago não é o que parece; o personagem brinca com o imaginário do público e leitor ao não construir uma identidade fixa, pois sempre demonstra uma face diferente moldada ao interesse próprio: “IAGO [...] Se acaso eu fosse o Mouro, eu não seria Iago” (Ato I, cena I, 55-1). Iago expressa um espírito dominador que causa crises de masculinidades, materializadas no amor, no ódio, nos ciúmes e até mesmo no corpo de Otelo.

O trecho a seguir demonstra o uso da representação do corpo como metáfora para a construção do caminho que será percorrido no que diz respeito aos momentos de manipulação de identidades por meio da vontade, persuasão e desejo.

IAGO Nosso corpo é um jardim, e nossa vontade é o jardineiro. Pois então, se a gente planta urtiga, semeia alface, estaca o hissopo ou arranca o tomilho, se a gente põe ali só um tipo de erva ou distrai tudo com espécies várias, usando o ócio pra esterilizá-las e a indústria para adubá-las... resumindo, o controle e a autoridade que regula isso tudo estão na nossa vontade.

Se na balança de nossas vidas não houvesse o prato da razão para aprumar os rasgos da sensualidade, o sangue e a baixeza, coisas que são de nossa natureza, nos precipitariam a conclusões das mais aberrantes. Mas nós dispomos da razão para resfriar a fúria das paixões, o ferrão da carne e também a nossa desabalada lascívia. De modo que onde tu falas de amar, eu vejo plantar, estaquear, enxertar (Ato I, cena III, 320-2).

A representação dos vícios do corpo aparece descrita claramente por Iago em suas metáforas quando se refere ao ferrão na carne, fúrias das paixões e, principalmente, no termo lascívia. Destaca-se a materialidade da urtiga, que queima a pele, fresca como uma alface; já o hissopo tem a origem do hebreu *hissos*, que é um tipo de lança curta usada pelos romanos, o que corresponde ao final da narrativa, em que Otelo estoca a faca em seu próprio peito e morre.

A presença de Iago é forte na peça, a simbologia de seu nome se enquadra perfeitamente nas características do personagem. O nome Iago tem significado cristão, 'aquele que é protegido' e 'sustentáculo', há também a tradução em sentido metafórico como 'o que dá proteção' ou 'aquele que ensina'. Seu nome está voltado à proteção divina e à capacidade de manter-se firme no cotidiano; elementos que são diretamente visualizados na identidade de Iago até o fim da narrativa. Iago se apresenta de maneira a parodiar esse símbolo cristão de plenitude de proteção e fé, de maneira oposta ao que é convencionalizado na simbologia apresentada. Iago vem

do título hebraico *Ya'akov*, raiz etimológica de Jacó. O nome originou, também, Diego, Diogo e Santiago. O nome Iago faz referência a dois nomes bíblicos: Jacó e Tiago, sendo o primeiro do Antigo Testamento e o segundo do Novo. Dentro da mesma perspectiva de paródia, enquadra-se Bento Santiago, referência que Machado de Assis pode ter tirado do emaranhado de intertextualidade entre Shakespeare e as religiões cristãs.

O Iago de Shakespeare pode remeter ainda à representação ficcional autodestrutiva do homem inglês da Renascença. Para Patricia (2017, p. 208), ou na visão de Greenblatt (2011), a força do personagem Iago está na empatia negativa, assim como nos elementos que o faziam se colocar no lugar do outro, porém com a energia voltada para fazer o mal.

A identidade de Miguel Cássio é apresentada de forma repulsiva na visão de Iago, como alguém que não é merecedor da confiança de Otelo. A maneira pela qual Iago apresenta o colega pode servir como uma projeção do que há dentro de si, bem como um desejo de estar próximo a Otelo, o que se observa na tentativa de diminuir e subalternizar a figura de Cássio:

Que dúvida, um grandíssimo aritmético,

Certo Miguel Cássio, um florentino, que tem

A desgraça de ter as graças de **uma esposa**,

Que nunca conduziu um esquadrão no campo,

E que entende tanto quanto **uma fiandeira** [...] (Ato I, cena I, 15-2, grifo nosso).

A maneira pela qual Cássio é descrito remete a componentes femininos em sua identidade, o que é reforçado pela comparação de Iago com uma esposa e fiandeira, remetendo a configurações de um feminino doce, passivo e submisso. As

comparações e projeções são apresentadas ao leitor e público da peça como uma construção subjetiva voltada às características femininas, em adjetivos de cunho pejorativo que são empregados para diminuir a imagem de Cássio. O ódio pelo florentino se dá pelo fato de ele integrar o alto-escalão do comando, tomando a confiança de Otelo, o que configura uma posição de poder frente aos serviços militares, diferentemente do que Iago mostrou em seu discurso. A cobiça, mais uma vez, é o componente evidente no trato de Iago com Cássio, sendo que a vontade de possuir o poder, representado na imagem de Otelo, está materializada nesse excerto.

É interessante observar o sentido dado ao nome Miguel, o qual significa “quem é como Deus”, e Cássio, que está ligado ao vazio, fragrância e perfume. Neste sentido, e evocando uma materialidade cristã muito presente na obra, é possível realizar uma aproximação com o livro do Apocalipse no que diz respeito à simbologia do nome Miguel, como está *A Bíblia*: “E houve no céu: Miguel e os seus arcanjos batalhavam contra o dragão; e batalhavam o dragão e os seus anjos, mas não prevaleceram; nem mais o seu lugar achou nos céus” (Apocalipse, 12:7 - 12).

Outra questão que Iago usa para deturpar a identidade de Cássio é a desvalorização de sua força e de suas habilidades, sugerindo que o cargo de comandante da frota naval italiana lhe foi concedido por indicação: “IAGO As promoções se dão por gosto e indicação [...]” (Ato I, cena I, 30-1). Por se considerar o único digno de toda a recompensa de Otelo, Iago não aceita a indicação de Cássio para o cargo, o que dá início ao ciclo de ciúmes e destruição que caracteriza toda a peça.

Algumas questões associadas a Cássio aparecerão no Escobar de *Dom Casmurro*, entre elas as suposições fundadas no imaginário e, também, na projeção

de um relacionamento adúltero sem provas. Na verdade, Cássio é uma possibilidade de leitura para entender Escobar, ao passo que Iago remete à figura de José Dias e Desdêmona, de *Capitu*.

A representação do pecado é bem trabalhada na peça, o que se verifica na presença da luxúria, expressa pelo cruzamento dos olhares entre Iago, Otelo e Desdêmona. Os olhos de Desdêmona se aproximam à descrição do agregado José Dias dos olhos de *Capitu* em *Dom Casmurro*: “Olhos de cigana oblíqua e dissimulada”:

IAGO Que olhar ela tem! Parece até um chamado para parlamentar, cheio de provocação.

CÁSSIO Um olhar convidativo, mas que a mim me parece bastante modesto (Ato II, cena III, 20-4).

A passividade de Cássio em relação ao olhar de Desdêmona remete a uma identidade feminina forte, mas cabe ressaltar que tal representação emerge do discurso de Iago, que é misógino e tenciona provar que a moça está traindo Otelo. O discurso apresenta, na peça, uma força avassaladora que consegue alterar as identidades, de forma que suas palavras têm efeito sobre o corpo e modo de pensar dos demais personagens. Iago apresenta Cássio como alguém “bom de comando, soldado digno de estar junto a César”, assim se altera no trecho a seguir, em que Cássio aparece como comandante de um acampamento em Chipre, o que nos faz perceber como o discurso de Iago é capaz de se moldar aos ambientes e atmosferas.

As questões voltadas ao vício no personagem Cássio são usadas como instrumento de manipulação. Iago consegue conquistar os personagens masculinos

apenas com a retórica, a forma pela qual sua presença exerce *Stimmung* a partir da projeção de desastres envolvendo as pessoas que estão ao seu redor.

A identidade de Otelo é constantemente construída na materialidade da escrita, o que se percebe na passagem abaixo, em que Montano, um soldado próximo de Otelo, reitera as qualidades do mouro como sendo um grande soldado:

MONTANO Queiram os céus que ele esteja,
 Servi com ele, é homem que, quando comanda,
 É um grande soldado. Pra praia então! Vamos!
 Vamos ver essa nau que acaba de chegar,
 E vasculhar tudo em busca do bravo Otelo,
 Até que o mar e o azul aéreo se embaracem
 Na nossa visão (Ato II, cena I, 30-1).

Montano traz a imagem material de um bom soldado, porém não faz menção nenhuma à identidade de Otelo. Aqui a esperança de que Otelo esteja bem é ambientada por um mar e céu azul, a identificação positiva do personagem também está remetida à clareza do dia, diferentemente de Brabâncio e Iago, que atribuem a imagem de Otelo ao escuro da noite. Uma das pistas que Shakespeare deixa sobre o caráter de Otelo está nessa passagem, homem bravo e um grande soldado, digno de resgate.

No que diz respeito ao significado do nome Otelo, observa-se que é de origem teutônica, sendo a variação de Otilio e Oto. Oto, por sua vez, significa “rico” e “poderoso”, o que aparece na seguinte fala de Otelo, questão que pode ser vista na posição militar do mouro:

Ninguém sabe –
 E isso só vou revelar se um dia for honroso
 Se gabar – mas minha essência e vida derivam
 De linhagem de reis, e meus méritos podem
 Falar de igual para igual com o bom destino
 Que contei (Ato I, cena II, 15-1).

A referência a Otelo constantemente reiterada por Iago constrói no personagem uma materialidade moral e corporal negativa, sempre remetida, por sua vez, à cor de sua pele. Porém, a imagem que Iago projeta em Otelo não apresenta uma linearidade, pois as palavras bem articuladas de Iago escondem uma admiração por quem Otelo é perante os outros, sendo que ele também projeta a si mesmo na imagem de Otelo. A presença do mouro causa, ainda, interpretações voltadas à materialidade de seu corpo, especialmente do que diz respeito à expressão “beijudo”, que remete às características de pessoas negras: “RODRIGO Que grande fortuna deve ter o **beijudo**” (Ato I, cena I, 65-1, grifo nosso).

Otelo seria, na visão de Iago, uma identidade masculina performática diabólica, e é o que sua retórica tenta demonstrar a todo o momento quando está distante do mouro:

IAGO Cristo! O senhor foi roubado, vista o casaco!
 O senhor foi golpeado na alma, no peito.
 Agora, nesse instante, um carneiro preto, velho
 Está cobrindo a sua ovelha branca. Levante,
 Toque o sino, conclame essa gente roncando –
 Ou o demônio vai transformá-lo em avô,

Levante, vamos (Ato I, cena I, 85-5).

A religiosidade é usada como elemento discursivo para referendar a retórica de Iago, a qual associa, conforme comentado, o mouro ao demônio, o que configura um procedimento retórico com respaldo em elementos sagrados. A imagem do carneiro ou bode preto está vinculada à imagem do próprio Diabo e também ao símbolo maçom, mas, neste contexto, especificamente, o termo é empregado para se referir a uma imagem diabólica, assim como, também, a ovelha branca serve como símbolo cristão. Desdêmona, assim, não poderia se envolver neste relacionamento, e é vista com maus olhos perante a sociedade cristã e pelo próprio pai que não acredita mais em sua índole: **“Trocaria o seu tutor pelo peito escuro [...]”** (Ato I, cena II, 70-1, grifo nosso).

Otelo produz presença, principalmente na liderança e no comando, apresentando um forte discurso persuasivo, questão que é observada antes de passar por uma crise em sua identidade. Sem ingenuidade referente à cúpula de governantes, e com uma capacidade de liderança, instinto aguçado e força nas palavras, Otelo se mostra inicialmente perspicaz:

OTELO Não, deixe que eles me encontrem:

Meu valor, meu título, minha alma perfeita,

Servirão de apresentação (Ato I, cena II, 30-3).

Otelo usa sua carreira e seu título, descrevendo a si mesmo como alguém com uma alma perfeita. O excesso de confiança em si mesmo, contudo, o levou a acreditar nas manipulações de Iago, que, por sinal, foram muito bem desenvolvidas e projetadas em sua psique. Essas características da identidade de Otelo mudam

conforme Iago apresenta elementos materiais de uma possibilidade de traição, o que faz com que Otelo demonstre conservar determinados valores, correspondendo a uma representação do masculino patriarcal em que a identidade do personagem é fabricada por meio da materialidade da palavra de Iago.

Otelo, assim como Bento Santiago, não dá voz para a personagem Desdêmona. Ainda assim, Otelo é defendido frente à Brabâncio e ao Senado por Desdêmona, que o ama e que também se mostra passiva frente ao discurso heroico de Otelo, que, em sua materialidade da palavra, conquista a jovem Desdêmona. Otelo preza também pela confiança da corte, suas atitudes demonstram que é um homem que segue o estatuto de ser uma boa pessoa, ao menos no serviço militar. Desdêmona, neste momento, pode ser entendida como uma mulher à frente de seu tempo, pois, contra seu pai e toda a sociedade elisabetana, assume seu relacionamento com Otelo, assim declara que é seu desejo ficar com Otelo, pois descreve-o como honrado e valoroso: “DESDÊMOMA [...] Vi na mente de Otelo seu próprio semblante, e às suas honras e aos seus dotes valorosos [...]” (Ato I, cena III, 250-1), Desdêmona também é convencida pela oratória e pelo discurso de Otelo, que presentifica na psique da personagem sua imagem heroica.

Analisadas as perspectivas identitárias em materialidade homoerótica, veremos como tais identidades podem ser lidas em uma perspectiva pautada na fisicalidade do discurso, de toques, de gestos e de performances.

2.3 HOMOEROTISMO: ENTRE O AMOR E O ÓDIO

Temos a informação de que Iago e Otelo estão sempre próximos e de que se conheciam muito bem, de forma que a confiança de Otelo deveria ser toda de

Iago e não de outro homem “OTELO: Se lhe agradar: meu alferes. É homem íntegro, de grande **confiança**” (Ato I, cena III, 285-1, grifo nosso). Este seria um dos motivos impulsionadores da crise de Iago, que, aliás, não apresenta estabilidade em sua identidade, sendo que seus atos performativos constroem uma homossexualidade reprimida e observada na relação de ódio com Otelo.

O Duque apresenta um comportamento que remete ao homoerotismo na frente dos senadores, exaltando a beleza de Otelo. A comparação entre a beleza e a negritude é algo a se considerar dentro de uma sociedade patriarcal, pois o fato de um homem elogiar outro de maneira direta pode levar, sim, à interpretação de que este mesmo homem seria homossexual. Para o Duque, a cor de Otelo não é tão evidente, mas a beleza é maior, assim o corpo de Otelo gera presença por sua biologia e estética da beleza:

DUQUE: Muito bem, que assim seja.

Boa noite a todos. E, meu nobre senhor,

Se ao valor não falta aprazível formosura

Em seu genro há mais beleza que negrura (Ato I, cena III, 285-1).

Aqui a fisicalidade do discurso do Duque enaltece a beleza que excede o preconceito, enaltecendo o estereótipo de Otelo e produzindo a imagem de um homem charmoso e sedutor. O fato de Otelo ser estimado na ilha de Chipre, a despeito da cor de sua pele, também justificaria os ciúmes de Iago, bem como a pulsão de amor e ódio que constituiria o sentimento homoerótico.

O fator racial é admitido por Otelo como sendo umas das questões pela qual teria ocorrida a suposta traição fabricada por Iago: “OTELO Talvez por eu ser negro” (Ato III, cena III, 270-1). A característica atribuída a Desdêmona, neste momento, é a

de águia: “OTELO Se ela for mesmo uma águia sem doma” (Ato III, cena III, 265-1). Otelo sente-se pequeno frente à suposição e acaba por inferiorizar-se a ponto de reiterar ao público a suposta inferioridade de sua raça, mesmo não sendo inferior, considerando que ocupa uma posição de poder e comando.

A passagem a seguir dá a entender que Desdêmona possui forte ascendência sobre Otelo, o que aparece dito por Cássio:

Eu já lhe falei,

É quem comanda o nosso grande comandante,

E que está sob a guarda do intrépido Iago [...] (Ato II, cena I, 70-2) .

O comportamento de Otelo com Desdêmona, por outro lado, demonstra carinho, afetividade e respeito, o que vai ser substancialmente alterado a partir do momento em que Iago começa a tentar induzir no mouro a suspeita de traição por parte de sua esposa com Cássio. Iago percebe a felicidade do casal e decide fazer de tudo para destruí-la: “IAGO (*aparte*) Hum, mas quanta afinação. Eu vou afrouxar” (Ato II, cena I, 195-1). Tal passagem remete a um possível desejo de ter e até mesmo ser Otelo.

Até ser influenciado por Iago, Rodrigo possui uma determinada visão acerca do relacionamento de Desdêmona e Otelo, o que se observa na seguinte passagem, em que Iago o induz a acreditar na suposta índole adúltera da moça: “IAGO Era lascívia, e eu aposto minha mão!” (Ato II, cena I, 255-1). O poder de persuasão de Iago se constrói na vingança em relação à traição, que, por enquanto, é apenas uma suposição.

Deve-se observar o paralelo entre os masculinos hegemônicos representados na trama de Shakespeare e o contexto cultural de masculinidade,

tendo em vista que o homem pós-Idade Média mataria o causador da traição e não deixaria a mulher viver normalmente. Faz parte da convenção masculina não aceitar a traição e puni-la com a morte nas histórias medievais. Não se observa, no discurso de Iago, o desejo pela morte de Otelo, pois o que prevalece na obsessão de Iago é o desejo de destruir a vida do mouro sem matá-lo. Toda a manipulação gira em torno de projeções infundadas, pois não há apresentação de fatos que comprovem uma possível traição de Desdêmona, ao contrário do que acontece com a obsessão de Iago por Otelo, que é mais explícita.

Arquitetado o plano para destruir Cássio, observa-se como o recurso da feminilização evocado nas palavras de Iago acaba por subalternizar Cássio. No seguinte trecho, Iago afirma que os homens estavam em bom tempo, como noivo e noiva que se despem na cama. Esta constatação traz a materialidade homossexual para a narrativa, conjurando elementos discursivos que ativam a memória do cérebro e fazendo o leitor imaginar Iago e Cássio como próximos ao ponto de se deitarem juntos e praticarem atos sexuais, tornando também evidente a subalternização e a feminilização da imagem de Cássio:

IAGO Eu não sei. Eram amigos até agora há pouco,
Estavam em bons termos como noivo e noiva
Que se despem para a cama [...] (Ato II, cena III, 175-3).

A homossociabilidade aparece na maneira performativa de como Iago protege Cássio para Otelo ao não querer se envolver, mas sabendo de todo o plano, idealizado por ele próprio: “IAGO Prefiro ter a língua arrancada da boca a permitir que ela ofenda a Miguel Cássio [...]” (Ato II, cena III, 215-2).

A mesma estratégia empregada com Rodrigo é empregada com Cássio, após ter perdido o seu cargo junto ao mouro por influência direta de Iago, que o faz beber e trama todo o ocorrido com Rodrigo. Assim, Iago trabalha com as fraquezas alheias e molda as identidades conforme o seu próprio benefício. Ferido em sua moral, Cássio se entrega simbolicamente e psicologicamente a Iago. Iago, por meio de sua retórica, produz presença e um efeito sobre a mente e corpo dos demais personagens, elemento que pode ser percebido diretamente neste diálogo com Cássio: "CÁSSIO Reputação, reputação, reputação! Perdi toda a reputação!" (Ato II, cena III, 255-1). É como se Iago fosse o músico tocando todos os instrumentos conforme a sua própria melodia, e a partitura e a inspiração fossem Otelo: "IAGO Apele ao general de novo, e logo ele será seu" (Ato II, cena III, 270-1).

Desdêmona também passa pelo efeito das marcas da presença de Iago. Emília acredita que Iago sofre diretamente pelo fato de que Cássio foi afastado da obrigação militar, ao passo que a esposa de Otelo promete reverter a situação, Emília apresenta inocência ao conviver com o marido e não perceber o seu plano, e ao cabo, que as duas mulheres caem na armadilha de Iago. O pouco discurso de Desdêmona frente à situação se dá, sem dúvidas, nas habilidades persuasivas como marca do seu feminino e inteligência sobre Otelo, fator, aliás, também percebido em Capitu, ambas até certo ponto da narrativa, tornando-se subalternizadas pelos maridos em uma *Stimmung* de ciúmes.

Enquanto ocorre uma disputa de poder sobre a psique de Otelo por Iago e Desdêmona, Iago se aproveita de toda a situação ocorrida na briga e no afastamento para trabalhar sobre a identidade de Otelo, que até agora demonstrava estar íntegro aos seus princípios militares e humanos. O momento desta persuasão está na cena que ocorre após Cássio sair de perto de Desdêmona:

OTELO Pensando, senhor! Céus, tu me ecoas em tudo,
 Como se tivesse um monstro em tua mente,
 Atroz demais para mostrar. Tens algo a dizer,
 Eu ouvi: disseste há pouco que não gostaste
 Quando Cássio deixou minha esposa. Do que
 Afinal não gostaste? E quando eu disse que ele
 Serviu de conselheiro enquanto fiz a corte,
 Retrucaste “É verdade?” e enrugaste a testa (Ato III, cena III, 110-5).

Outro elemento usado por Shakespeare ao criar a identidade de Otelo é a maneira por meio da qual o personagem brinca com as questões do destino. Otelo parece ter a noção de que Iago não é o que parece ser, e o acusa de conspiração. A partir deste ponto da narrativa, o personagem sente-se afetado pela atmosfera de mentira e traição, o que aponta para a *Stimmung* de ciúmes criada pela performance de Iago: “OTELO Tu conspiras, Iago, contra um amigo teu [...]” (Ato III, cena III, 145-1). Iago, em um dos poucos momentos da narrativa, é verdadeiro quando descreve sobre o vício; o abuso é a praga de sua índole, e eis aqui uma confissão de que gosta de Otelo, “IAGO [...] e meu ciúme às vezes forja crimes irrealis” (Ato III, cena III, 145-1), apesar de o personagem reiterar os fatores de sua hombridade nas próximas frases.

Mesmo apresentando grande suspeita em relação à conduta de Iago, Otelo acaba se entregando à sua manipulação, o que sinaliza a importância da materialidade de seu discurso na presença de Otelo, e uma performance bastante eficaz no convencimento do outro. Para construir o discurso que incrimina

Desdêmona, Iago trabalha com a mesma suposição de Brabâncio no início da peça: “IAGO Ela enganou o próprio pai ao desposá-lo [...]” (Ato III, cena III, 210-1).

Entretanto, Otelo se deixa levar, assumindo, a partir deste envenenamento, uma identidade performativa que apresenta uma roupagem corporal fabricada na *Stimmung* do ciúme presentificando pelo discurso de Iago, às vezes, doce, em outro agressivo, “OTELO Me alegra... te ver louca” (Ato IV, cena I, 245-1), e “OTELO Demônio! (*batendo nela*)” (Ato IV, cena I, 245-1), partindo para a agressão física e psicológica da esposa.

As palavras revelam o amor sendo entregue a outro homem do mesmo sexo biológico e mesma identidade de gênero, o que opera uma consistente mudança no discurso de Otelo:

IAGO Pois temo que sim. Eu espero

Que considere minhas palavras com algo

Que vem do meu amor. Noto que isso o afetou (Ato III, cena III, 220-3).

Um dos elementos necessários para entender a fixação de Iago por Otelo, e como a sua identidade é construída, é a misoginia no trato com as mulheres que estão próximas. Se com as identidades masculinas Iago age de maneira performática e quase amorosa, com as mulheres ele se torna um verdadeiro carrasco. Iago tende maltratar e subalternizar a imagem da sua esposa na frente de todos sempre que possível, e por motivos não explícitos na peça, desenvolve uma verdadeira fixação por Otelo. A questão da misoginia é, de fato, evidente, comprovando o desequilíbrio emocional do personagem. Iago apresenta traços de um amor que, por não ser correspondido, tornam o personagem perverso e com traços sadomasoquistas com os outros personagens masculinos e femininos. O

personagem trata tanto Desdêmona quanto Emília de forma brutal após a primeira perder o lenço, encontrado pela segunda. Observa-se, neste ponto, que misoginia e homoerotismo se relacionam, sendo que Iago tenta destruir a imagem de Emília em cena passada antes de Otelo aparecer no mar afirmando que tem “uma esposa abobada” (Ato III, cena III, 310-1). A maneira violenta se caracteriza no relacionamento até o final, onde Iago usa palavras de baixo calão no trato com sua esposa, a colocando à prova de que é uma mulher íntegra e verdadeira.

Otelo, de fato, apresenta um comportamento passivo diante de Desdêmona, antes de toda a persuasão de Iago, o que nos dá a exata dimensão de seu domínio sobre o mouro. A misoginia também se manifesta em Otelo, mais especificamente na seguinte passagem, em que ele destrói a imagem de Desdêmona de forma agressiva e violenta, o que demonstra que havia se tornado o produto fabricado não apenas na identidade de gênero, mas tendo reflexo sobre o corpo biológico, pela produção de presença que Iago exerceu: “OTELO Biltre! É bom que tu proves que ela é uma puta [...]” (Ato III, cena III, 365-1).

Sem perceber, Otelo é consumido pelo ódio e por ciúmes; sua identidade, agora, apresenta todos os traços que eram próprios de Iago, pois, Emília é tratada de maneira rude, baixa e misógina por Iago: “IAGO Sua vadia vil!” (Ato V, cena II, 230-1). Iago joga com a masculinidade do mouro no trecho abaixo, objetivando a manipulá-lo à destruição de seu casamento:

IAGO Ó, céus, tenham-me piedade!

Você não é um homem? Não tem senso nem alma?

Deus o tenha, tire meu posto. Grande tolo,

Que amas transformar tua honestidade em vício!

Oh, monstruoso mundo. Anota, anota, Oh, mundo!

Que ser direito e honesto não traz segurança.

Eu agradeço a lição, e doravante, agora,

Não amo amigos mais, se amor rancor aflora (Ato III, cena III, 380-5).

Para Pierre Bourdieu (2012), a relação homossexual é apresentada como passiva, e diretamente ligada ao poder de dominação do masculino, fator esse percebido na relação de Iago, o dominador, com Otelo, passivo. Em *Otelo*, observa-se o que é posto por Bordieu, pois é apresentada uma relação entre Iago, que tenta diretamente ter Otelo o que pertence a Otelo, assim, Iago almeja, inconsciente entrar no íntimo e na vida de Otelo e possuí-lo. Diretamente, o personagem que produz poder e presença sobre os outros é Iago, colocando Otelo numa posição passiva de dominado, o que remete à homossexualidade (BORDIEU, 2012, p. 145). Observa-se que Iago penetra simbolicamente e emocionalmente todos os personagens masculinos, e que tal “penetração”, seja em seu âmbito físico e/ou emocional, representa uma relação de poder que exerce dominação em Rodrigo e Otelo. Iago apresenta um sentimento voltado ao *Eros*, pois expressa seu desejo por meio de manipulação e de violência psicológica aos personagens, revelando um desejo inconsciente de possuir seu objeto de desejo, que, neste caso, é Otelo.

O desejo de Iago não alcança o objeto que é Otelo, pois não vê nenhuma reciprocidade, de forma que o personagem fica distante da relação *Philia*, que é a de amizade. Iago se aproveita do homoerotismo projetado em Cássio para ganhar a confiança de Otelo. Seu desejo amoroso pelo mouro é materializado e analisado a seguir:

IAGO Recentemente deitei com Cássio,

E muito incomodado com uma dor de dente,

Não consegui dormir. Há homens que têm a alma
 Tão frouxa que, de noite, ficam resmungando
 Sobre seus casos – e Miguel Cássio é um deles.
 No sono, eu o ouvi dizer: “Minha doce Desdêmona,
 Sejam prudentes, escondamos o nosso amor”.
 E pegou minha mão apertando e gritou:
 “Doce criatura”, e me beijou como se
 Quisesse sugar longos beijos dos meus lábios,
 E aí jogou a perna sobre a minha coxa,
 Suspirou, beijou e gritou: “Maldito fado
 Que te entregou ao Mouro” (Ato III, cena III, 415-3).

A citação acima nos mostra que Iago, no afã de destruir as reputações de Cássio e Desdêmona, inventa um sonho com uma carga homoerótica explícita que se faz presente por meio da materialidade do corpo.

É a partir desta cena, o homoerotismo está claramente a serviço do discurso de ódio construído por Iago, e ele consegue o intento de destruir Otelo, ainda que faça um jogo discursivo remetido a uma posição contrária:

IAGO Não, isso era só o seu sonho.

OTELO Mas denota uma prévia consumação (Ato III, cena III, 430-2).

Otelo, como um bom ouvinte, presume que o discurso de Iago “denota uma prévia consumação”, o que mostra a ocorrência de uma ambiguidade no uso do termo “consumação”, que pode remeter a uma prévia consumação da relação entre os homens. O que se materializou, ao fim e ao cabo, não foi a relação adúltera entre

Cássio e Desdêmona, e sim a relação entre os dois homens, indício importante para a construção do homoerotismo na peça como um todo.

Ao ter certeza da traição da esposa, Otelo apresenta um comportamento convencionalizado pelo patriarcado hegemônico ao ameaçar matar Cássio: “OTELO Eu vou cortá-lo em pedaços!” (Ato III, cena III, 435-1). Iago, por sua vez, tenta remediar a situação, atitude que reforça sua índole escorregadia e manipuladora:

Meu amigo está morto,

Está feito – a teu pedido. Mas deixe-a viver.

OTELO Dane-se ela, aquela lasciva vadia!

Vamos. Vem, me acompanha. Eu vou me retirar

E me fornir dos meios rápidos para matar

Aquele lindo demônio. Agora és meu tenente.

IAGO Eu sou vosso para sempre (Ato III, cena III, 480-5).

A última frase corresponderia, na perspectiva do homoerotismo, a uma breve, mas direta declaração de amor apresentada de Iago para Otelo, o que reforça a ideia de que ele havia tentado destruir o mouro devido ao ciúmes advindo uma paixão mal resolvida. Desdêmona é colocada como vadia na afirmação de Otelo, porém, esta asserção é voltada à fisicalidade e à presença de resíduos misóginos agressivos criados no corpo de Otelo mais uma vez pela presença de Iago. Outra questão que deve ser percebida é a conjuração que o nome Desdêmona traz em sua derivação, sendo “Demon” a derivação na língua portuguesa de demônio, ocorrendo o mesmo com o nome de Capitu, que logo pode ser associado ao “Capeta”, na simbologia cristã, e reiterada por Otelo no auge de sua crise.

Com sua fala, Iago se torna subalternizado ao mouro, colocando-se como um objeto a ser usado e alterando sua performance, agora impulsionada pelo amor homossexual de Iago. Otelo, por sua vez, se deixa levar pela retórica de Iago, e mesmo Desdêmona tentando defender que é inocente, não é mais possível salvar o seu casamento, tamanha a força do discurso de Iago sobre este aspecto. O lenço é o símbolo que remete à união, matrimônio e respeito mútuo. Quando Desdêmona perdeu o objeto, Otelo condenou-a por isso. Trata-se de um elemento que colaborou diretamente para a confirmação da suspeita de adultério.

Desdêmona conhece muito bem Otelo e afirma ter percebido uma considerável mudança na identidade do esposo: “DESDÊMOMA Meu marido mudou” (Ato III, cena IV, 125-1). Otelo acredita passivamente em provas físicas de um plano muito bem arquitetado por Iago, que passa a exercer uma influência que impacta a dimensão corporal e “(cai numa convulsão)” (Ato IV, cena I, 35-). O discurso de Iago envolve o corpo de Otelo como uma realidade física, demonstrando, assim, toda a fisicalidade da palavra e do discurso em performance corporal presenciadas por meio da *Stimmung*, reforçando o potencial do texto escrito de produzir presença. A presentificação ocorre quando Iago fabrica cenas na psique de Otelo por meio deste discurso, moldando o caráter e transformando, até mesmo, a identidade do mouro. A projeção colocada sobre o corpo de Otelo produz uma crise física de convulsão, convertendo-se em agressividade e ciúme: “OTELO Arranje-me, Iago, algum veneno esta noite!” (Ato IV, cena I, 210-1).

O governo de Otelo é delegado para Cássio pela comissão veneziana. Há, também, um pedido para que todos retornem à Veneza. Cássio, mesmo não tendo uma presença de guerreiro forte e viril como Otelo, é nomeado governador. Há uma ironia apresentada por Shakespeare, pois, ao fim da narrativa, Otelo e Iago acabam

perdendo o cargo de patente mais alta. Por momentos, a disputa por poder pode ser considerada como pulsão do relacionamento dos personagens, porém, quem acaba obtendo o título é o florentino Cássio, tão desprezado por Iago e Otelo.

No que diz respeito à homosociabilidade, é levantada a questão de uma possível indicação de Cássio por parte de Brabâncio, como Desdêmona deixa subentendido no seu discurso à Otelo:

DESDÊMOMA Céus, que dia, quanto peso, por que está chorando?

Sou eu, senhor, o motivo dessas lágrimas?

Se acaso o senhor suspeita que meu pai

Foi quem instrumentou essa ordem de retorno,

Não me culpe por isso: se perdeu o meu pai,

Lembre, eu também o perdi (Ato IV, cena II, 40-3).

Iago não amava a mulher e acabou assassinando a própria esposa, mais um fato que corrobora para que sua pulsão de amor seja completamente voltada para Otelo, pois em nenhum momento Iago tenta assassiná-lo diretamente: “GRACIANO Ela está caindo; matou a própria esposa” (Ato V, cena II, 235-1).

Ao final, não é revelada qual foi a real motivação de Iago, de forma que o desfecho da tragédia deixa em aberto para os leitores as diversas motivações apresentadas pelo personagem para todas as suas ações. Otelo estabelece um diálogo com todos que estão na sala e, em seus últimos momentos discursivos, pede para que o leitor analise o todo da relação entre Iago, Desdêmona, Cássio e Rodrigo. Ao perceber que tudo passou de uma ilusão, a única alternativa que sobrou para Otelo foi a tirar a própria vida, como uma maneira de compensar o assassinato induzido de Desdêmona. Torna-se evidente, a partir de nossa análise, que Iago

apresenta uma fixação por Otelo, o que o faz destruir tudo o que o personagem ama e configura um homoerotismo construído a partir da materialidade do texto. Homoerotismo e misoginia se entrelaçam de forma a reforçar a existência da atração de Iago por Otelo, bem como os ciúmes de Desdêmona e da indicação de Cássio para o posto de tenente. No próximo capítulo, analisaremos as formas pelas quais Machado de Assis pode ter emulado e parodiado Shakespeare na construção material do homoerotismo em *Dom Casmurro*, considerando os conceitos de *presença* e *Stimmung*, e sinalizando a enorme relevância da obra shakespeariana não apenas para a literatura ocidental, mas para a literatura brasileira.

3. REMINISCÊNCIAS E CONFLUÊNCIAS HOMOERÓTICAS EM *DOM CASMURRO*, DE MACHADO DE ASSIS

Dom Casmurro é o oitavo romance de Machado de Assis, publicado em 1900. Este é o romance machadiano em que transparece, de forma mais evidente, o interesse de Machado pelo teatro e por Shakespeare, demonstrando que o escritor possuía habilidades com a língua inglesa, fator esse que pode ser percebido não apenas na intertextualidade com o texto shakespeariano, mas em demais leituras que Machado fez dos escritores ingleses, entre eles Lawrence Sterne.

Diego Flores (2017) esclarece que Machado apresentou, em 1870, habilidade de tradutor, descrevendo que o texto do escritor traz, em sua composição, traços de tradução do poema de Longfellow, “Lua da estiva noite”:

Na *Correspondência de Machado de Assis*: tomo II, 1870-1889, na nota biográfica dedicada ao músico Arthur Napoleão, encontramos somente uma menção à parceria entre Machado e o músico: “Da obra publicada, faz parte a serenata ‘Lua de estiva noite’, para canto, flauta e piano, com versos de Machado de Assis. A música, a viva inteligência e a paixão pelo xadrez ligaram, por cinco décadas, o pianista amigo de Carolina e o autor de *Dom Casmurro*”. A partir dessa nota, particularmente da frase “com versos de Machado de Assis”, fomos levados a acreditar que o texto é uma composição de autoria exclusiva de Machado, o que ocorre também em outros textos que consultamos. O que se pretende demonstrar aqui é que, embora os versos sejam de Machado, também são tradução de um poema do poeta norte-americano Henry Wadsworth Longfellow (FLORES, 2017, p. 183).

Observa-se, também, em “A presença de Hamlet em Machado de Assis”, de Greicy Pinto Bellin, a intertextualidade entre o texto de Machado de Assis, “A cartomante” e *Hamlet*, de William Shakespeare. Bellin faz um levantamento segundo o qual Machado era leitor de Shakespeare, mostrando a referência ao dramaturgo no ensaio “Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade”, publicado em 1873 no periódico *O Novo Mundo*:

Torna-se clara a centralidade das referências a Shakespeare e Longfellow no debate a respeito da identidade nacional na literatura, bem como a importância do direcionamento à audiência inglesa e/ou norte-americana do periódico *O Novo Mundo*. O que Machado denuncia, acima de tudo, é a ineficácia do rótulo de nacionalista dado a escritores que não ambientavam suas obras em seus países de origem, como é o caso de *Hamlet*, *Otelo*, *Júlio César*, *Romeu e Julieta* e *Golden Legend*, de Longfellow. Isso não significa, contudo, que Shakespeare não pudesse ser considerado “um poeta inglês”, e sim que não se enquadrava, da mesma forma que Machado não se enquadraria séculos depois, no rótulo de nacionalista que caracterizava os românticos brasileiros, entre eles José de Alencar, também citado por Machado em seu ensaio (BELLIN, 2019, p. 67).

A cultura anglo-americana está constantemente ligada à escrita de Machado de Assis, sendo que seus escritos apresentam vasta gama de intertextualidades e referências estrangeiras, conforme descrito em *Dom Casmurro* no seguinte excerto: “Naturalmente era gosto do tempo meter sabor clássico e figuras antigas em pinturas americanas” (ASSIS, 2008, p. 7). Trata-se de uma passagem que corrobora a constatação de Bellin:

Muito se comenta a respeito da vasta cultura anglo-americana de Machado de Assis, expressa em sua intensa admiração por escritores como Lawrence Sterne, Jonathan Swift, Henry Fielding, Charles Dickens e, em especial, William Shakespeare. As referências ao bardo não passaram despercebidas à fortuna crítica machadiana brasileira, desde Helen Caldwell, com seu *Otelo brasileiro de Machado de Assis* até José Luiz Passos, que, em *O romance com pessoas*, publicado em 2014, realizou o primeiro levantamento sistemático das relações intertextuais entre os dois escritores, seguido pelo estudo de Adriana da Costa Teles, publicado em 2017. *Hamlet* e *Otelo* são as peças mais citadas por Machado ao longo de sua obra, mais especificamente em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e no conto *A cartomante*, que traz a célebre fala do príncipe dinamarquês, “Há mais coisas no céu e na terra, Horácio,/ Do que pode sonhar a tua filosofia” (1.4.174-175)⁹, em suas primeiras linhas (BELLIN, 2019, p. 67).

Machado de Assis foi frequentador do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro oitocentista, teve contato com muitos escritores da literatura ocidental, principalmente, os ingleses e franceses. Ele apresenta, no início de sua carreira, uma crítica aos tradutores que não adequavam o conteúdo ao contexto brasileiro:

As restrições em relação à imitação francesa, associadas a outros fatores, teriam feito com que Machado aprendesse inglês a fim de buscar outros parâmetros para a sua criação, o que certamente recaiu sobre a sua percepção em relação à produção teatral, ainda mais se considerarmos a atuação do escritor como crítico de teatro na década de 1860 (BELLIN, 2019, p. 68).

⁹ Todas as citações de *Hamlet* são da tradução de Lawrence Flores Pereira, publicada em 2015, e serão assinaladas no texto pelos números dos atos, cenas e linhas.

Com o destaque no prefácio à edição americana *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, Hellen Caldwell (1960) traz um belíssimo elogio a *Dom Casmurro*, que era, nas palavras da estudiosa, um livro de causar “inveja para todo o mundo”:

Os brasileiros possuem uma joia que deve ser motivo de inveja para todo o mundo, um verdadeiro Kohinoor entre os escritores de ficção: Machado de Assis. Porém, mais do que todos os outros povos, nós do mundo anglófono devemos invejar o Brasil por esse escritor que, com tanta constância, utilizou nosso Shakespeare como modelo – personagens, tramas e ideias de Shakespeare tão habilidosamente fundidos em seus enredos próprios –, que devemos nos sentir lisonjeados de sermos os únicos verdadeiramente aptos a apreciar esse grande brasileiro (CALDWELL, 2008, p. 11).

Enaltecendo a literatura brasileira, Helen Caldwell afirma que *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, pode ser considerado um dos maiores romances do continente americano, apresentando relação explícita com *Otelo*. A principal aproximação a ser analisada é a questão dos ciúmes retratada na peça e no romance machadiano: “Em ambos os livros, o leitor testemunha a luta entre o amor e o ciúme pela posse do coração do homem, sendo o amor tardio, mas totalmente derrotado” (CALDWELL, 2008, p. 18).

Caldwell mostra que uma das leituras e perspectivas que podem ser observadas na obra de *Dom Casmurro* é a retratação do ciúme, não sendo a única, pois há ainda toda uma materialidade presente na significação dos nomes, e de como os personagens de Shakespeare se conversam com os de Machado. Em *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, traduzido como *O Otelo brasileiro de*

Machado de Assis (1960), a estudiosa afirma que José Dias é, muitas vezes, o Iago do enredo, pois é dependente da família de Santiago: “Como protótipo shakespeariano, ele gasta as suas energias oferecendo conselhos gratuitos, sem possuir qualquer outra ocupação regular” (CALDWELL, 2008, p. 22). Caldwell descreve que a figura de Otelo ora é representada em Santiago, quiçá, Iago também constitui a identidade de Bento, pois ambos, Iago e Otelo, se encontram nele, sendo levantadas diferentes críticas sobre uma possível interpretação de Iago como o mal que está em nós ou a personificação do ciúme, Caldwell (2008, p. 41). Observa-se que os significados gerados pelos nomes acabam por suscitar outras interpretações, gerando, dessa maneira, uma atmosfera paródica: “Ocasionalmente, Machado de Assis usa os nomes de modo inverso, com intenção irônica” (CALDWELL, 2008, p. 58).

Em relação à fortuna crítica de Machado, *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis* (2000), de Roberto Schwarz, traz uma perspectiva que não será aprofundada nesta pesquisa. A perspectiva de pesquisa de Schwarz gira em torno de classe social e da elitização presente na época. Frisamos que o autor é de grande importância para a crítica de Machado, porém, de vertente diferente ao que este trabalho propõe. A obra *Dois meninas* (1997) reflete o pensamento de Schwarz de um afastamento de Machado de Assis de seus compatriotas. A narrativa apresenta, para o pensador, incongruências e ênfases desconcertantes que formam um enigma.

Augusto Meyer é outro crítico que se propôs a escrever sobre Machado de Assis, e traz uma visão de capricho em sua composição “Fez do seu capricho uma regra de composição...” (MEYER, 2008, p.15). Meyer qualifica a narrativa machadiana com terrível estabilidade e profunda gravidade. A negatividade

apresentada por Machado serve como um trabalho da consciência, que na análise psicológica está centrada tanto no eu, como no outro. Meyer volta o seu olhar para Nietzsche e a psicanálise, convencendo-se a abordagens do que poderia se dizer “anormal e louco” na literatura.

Também há, entretanto, os que enlouquecem por excesso de lógica [...]. Introverteram-se como os loucos. Não têm mais relações com o mundo da realidade objetiva, estão voltados para o outro lado da vida, conversando com os fantasmas [...]. A sua atitude, portanto, corresponde à do pensamento que nega o mundo do senso comum e das aparências sensíveis para afirmar o mundo da identidade. Nos dois casos, porém, a unidade seria morte (MEYER, 2008, p. 57).

A intertextualidade entre Shakespeare e a obra machadiana é assunto abordado por Eugênio Gomes, que acreditava que a opinião machadiana sobre Shakespeare já aparecia no *Jornal das famílias*:

Anteriormente, já o romancista revela impregnação shakespeariana através do conto “A vida eterna”, publicado no *Jornal das Famílias*, em 1870, sob o pseudônimo Camilo de Anunciação e recolhido ultimamente no volume *Contos avulsos*, organizado pelo escritor R. Magalhães Júnior (GOMES, 2008, p. 2).

O drama de *Dom Casmurro* é centrado em três capítulos principais: “Uma ponta de lago” em que Iago veste a pele de José Dias, plantando a semente do ciúme em Bentinho ao alegar a alegria de Capitu na estada do jovem no seminário, “Uma reforma dramática” que se dá quando Escobar está em cena e Capitu o

observa pela veneziana, e “Otelo” que desvenda o espírito de Otelo em Bentinho, após assistir a tragédia (GOMES, 2008, pp. 17-18).

A grande diferença que se estabelece entre Bentinho e Otelo é, principalmente, o fato de o primeiro não ser um general mouro ou o assassino de Capitu, como Otelo havia sido o assassino de Desdêmona, além de não cometer suicídio, sendo dessa maneira, nas palavras de GOMES (2008, p. 18): “(...) um personagem de Machado... E, de toda a história de seu íntimo, só ficaria, como uma nota mais violenta, o impulso momentâneo que a solução terrível de Otelo despertou nele, mas sem qualquer consequência trágica”.

Cláudio Soares, na apresentação de *Dom Casmurro anotado: edição comemorativa 120 anos*, reverbera a ideia de que Machado, ao escrever o romance em primeira pessoa, estaria trazendo muito de si e de seu temperamento:

Escrever o romance em primeira pessoa, em um tom confessional e confidencial, serviu para que Machado pudesse, livremente, inscrever na narrativa muito de si e de seu temperamento, de sua visão pessimista e ao mesmo tempo irônica de mundo (CLÁUDIO, 2020, p. 25).

Corroborando com a perspectiva homoerótica em *Dom Casmurro*, Soares reitera a possibilidade de uma leitura homoerótica da obra:

Eis aí mais um dos mistérios de um livro inesgotável, que admite tantas interpretações que, neste aspecto, ele parece mesmo imbatível. Talvez, daqui a alguns anos, estejamos considerando que *Dom Casmurro* não seja “o livro de Capitu”, como o chamou Augusto Meyer, mas, quem sabe, talvez, “o livro de Escobar” (SOARES, 2020, p. 33).

Millôr Fernandes possui uma visão moderna que corrobora com a ruptura da “poética da traição” construída pela crítica literária acerca de *Dom Casmurro*. Para isso, Fernandes não reitera o simulacro da traição feminina naturalizada em diversas chaves de leitura. Em sua crítica intitulada “O “outro lado” de *Dom Casmurro*”, ele apresenta a hipótese de uma relação “homo” entre os personagens Bento e Escobar usando trechos que são, também, utilizados nesta dissertação. Além de Millôr, Luís Fernando Verissimo se debruça na relação próxima de Bentinho e Escobar, reforçando a ideia de que existiria uma relação homoerótica entre os personagens.

Osmar Pereira Oliva, no artigo intitulado “Amizade masculina e homoerotismo em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis” (2017), traz a reflexão sobre as aproximações de representação de homem viril com o homem homossexual por meio da literatura e textos de Machado de Assis e Eça de Queiroz. O primeiro momento do seu trabalho visou a um olhar sobre o homoerotismo na obra de Machado de Assis e, depois, sobre o mesmo tema na obra de Eça de Queiroz. Oliva desenvolve uma ruptura do simulacro e naturalização da misoginia construída na imagem de Capitu por meio da traição, que foi consolidada na imagem do feminino, assim reiterada e perpetuada na academia. O estudo desenvolvido pelo autor corrobora e auxilia na construção de uma nova hipótese e perspectiva para *Dom Casmurro*, com uma chave *queer*:

[...] gostaríamos de fazer uma breve referência aos estudos mais recentes sobre gays e lésbicas, na literatura, cuja maior representação encontramos no *Queers Studies*. Esses estudos procuram resgatar do anonimato ou do silenciamento das narrativas escritas por homossexuais ou que abordam a homossexualidade de forma explícita, na tentativa de valorizar essas produções (OLIVA, 2017, p. 75).

Assim como Oliva, esta dissertação buscou o avanço e o enriquecimento das abordagens do homoerotismo na literatura, promovendo o fortalecimento da diversidade e multiplicidade crítica da leitura da obra machadiana. Além disso, as materialidades da comunicação abordadas como aporte teórico conferem ao trabalho caráter inovador no campo de pesquisa materialista no trato do homoerotismo, considerando a desestabilização de tabus e de preconceitos que cercavam o tema até então. Até a metade do século XIX, a homossexualidade era representada como um desejo sem nome, porém que existia na sociedade da época. É dentro da concepção de Green que Oliva considera que a escrita de Machado de Assis se situa fora de uma categorização homossexual e trabalha com a sedução, a sensibilidade, o desejo e a beleza.

Na visão de Camilo Gomides (2018), ao desvendar a estória e os romances de Machado de Assis, o leitor fala mais de si do que a própria estória: “Assim, aquele que tenta desvendar explicitamente os desígnios da estória, acaba falando mais de si mesmo do que da própria estória [...]” (GOMIDES, 2018, p. 248). Gomides traz a ideia de que “Capitu serve de conduto ‘a Lévi-Strauss’ para o amor/desejo/ódio de Bento a Escobar” (GOMIDES, 2018, p. 248), pois, neste caso, a mulher serve apenas de mediadora ao verdadeiro parceiro que seria o homem: “Desta forma, os homens passam a ter uma maior virilidade contra o feminino e a mulher passa então a ser representada socialmente como aquela que media a relação homosocial/homoerótica entre os consortes do mesmo sexo” (GOMIDES, 2018, p. 249). Escobar seria uma oportunidade de Bento suprir a falta do pai e, assim, também, passar pelo processo de constituição da masculinidade

hegemônica, sendo que Escobar é o exemplo de aprendizado sobre a masculinidade, reforçando, quiçá, o homoerotismo latente no personagem.

Marcelo da Rocha Lima Diego (2017) afirma em “‘Meu amigo e comborço’: dimensões homoeróticas do *Dom Casmurro* de Machado de Assis”, que a presença homoerótica do romance não passa despercebida pela crítica, porém, “devido tanto à sua complexidade quanto ao fato de as ferramentas próprias para a análise desse objeto estarem ainda se configurando no campo teórico, são poucas as abordagens que contemplam a especificidade – multifacetada – do literário” (DIEGO, 2017, p. 139). O autor traz uma percepção de análise que engloba a perspectiva *queer*, indicando, dessa maneira, indícios textuais do desejo entre Bento e Escobar. Outra percepção apresentada nesta perspectiva é a de Richard Miskolki, que “[...] entende os afetos entre as personagens masculinas do romance de 1900 à luz das relações de gênero e sexualidade vigentes no *fin-de-siècle* brasileiro” (DIEGO, 2017, p. 139). A presença do ciúme na relação de Bentinho e Escobar é outro elemento que corrobora a construção do homoerotismo, principalmente ao aproximar o sentimento a lago no capítulo XLII “Uma ponta de lago”, pois a estruturação cênica dá sentido à metáfora (DIEGO, 2017, p. 147).

Na coletânea *Miss Dollar: Stories by Machado de Assis* (2016), organizada por Greicy Pinto Bellin e Ana Lessa-Schmidt, há uma introdução que traz a reflexão sobre a possibilidade de homossexualidade latente no conto “A mulher de preto”, fator esse que analisaremos neste trabalho. No conto “A mulher de preto”, a relação de Dr. Estevão, um jovem romântico, amigo do deputado Menezes, se aproxima da amizade de Bento e Escobar. Menezes é um misantropo que apresenta dificuldade nos relacionamentos, porém se apegua a Estevão: “Espero que o romance da nossa amizade não termine no primeiro capítulo” (ASSIS, 2016, p. 168). A amizade entre

os dois é frequentemente percebida como um romance, ainda que isso não fique explícito ao longo da narrativa. Estevão tem o estereótipo diferente dos outros rapazes, sendo descrito como frágil, questão, aliás, que também é percebida em Bentinho: “só uma coisa lhe faltava para ser completo: era casar-se” (ASSIS, 2016, p. 174). A necessidade de se casar remete às configurações de masculinidade hegemônicas.

“Pílades e Orestes” é outra narrativa que traz representações do homoerotismo. A homosociabilidade se aproxima do romance de *Dom Casmurro* pela proximidade dos Gonçalves e Quintanilha: “Tinham estudado junto, morado juntos, e eram bacharéis do mesmo ano” (ASSIS, [1906], p. 1). A amizade dos dois também aparece estranha aos olhos de outras pessoas, como afirma Gonçalves ao querer se afastar do colega: “Quem escolhe os meus amigos sou eu, é o meu coração. Ou você está... está aborrecido de mim?” (ASSIS, [1906], p. 02). Os dois personagens eram muito próximos e um tinha presença constante na psique do outro: “A vida que viviam os dous era a mais unida deste mundo. Quintanilha acordava, pensava no outro, almoçava e ia ter com ele. Jantavam juntos, faziam algumas visitas, passeavam ou acabavam no teatro” (ASSIS, [1906], p. 3). O homoerotismo se torna material quando Quintanilha manda fazer um retrato com o amigo: “Na volta, serra abaixo, como falassem de pintura, Quintanilha advertiu que não tinham ainda uma tela com o retrato dos dous, e mandou fazê-la” (ASSIS, [1906], p. 4). Quintanilha era sensível e sentia prazer ao ser tocado pelo amigo: “Uma pancadinha no ombro ou no ventre, com o fim de aprova-lo ou só acentuar a intimidade, era para derrete-lo de prazer” (ASSIS, [1906], p. 5), o corpo constrói o homoerotismo, sendo o ato de gerar prazer, o toque, elemento indispensável para entender a relação de Bento e Escobar.

3.1 AMBIÊNCIA, ATMOSFERA E *STIMMUNG* NA CONSTRUÇÃO DO HOMOEROTISMO

Dom Casmurro conta a história de Bento Santiago, um jovem que se torna advogado no Rio de Janeiro, é casado com Capitu e mantém uma relação próxima de seu melhor amigo, Escobar. A história poderia ter uma narrativa dentro do simulacro romântico e melancólico, mas Machado de Assis torna *Dom Casmurro* consagrado na literatura brasileira a partir da quebra deste paradigma romântico.

A alcunha “Dom Casmurro” tem um significado carregado de ironia, apontando para a construção de uma identidade casmurra, presa a velhos hábitos, com muita resistência ao novo e ao que é vindo de fora:

Os vizinhos, que não gostam dos meus hábitos reclusos e calados, deram curso à alcunha, que afinal pegou. Nem por isso me zanguiei. Conteí a anedota aos amigos da cidade, e eles, por graça, chamaram-me assim, alguns em bilhetes: “Dom Casmurro, domingo vou jantar com você.” – “Vou para Petrópolis, Dom Casmurro; a casa é a mesma da Renânia; vê se deixas essa caverna de Engenho Novo, e vai lá passar uns quinze dias comigo.” – “Meu caro Dom Casmurro, não cuide que o dispenso do teatro de amanhã; venha e dormirá aqui na cidade; dou-lhe cama; só não dou-lhe moça (ASSIS, 2008, p. 6).

O texto narrado em primeira pessoa ecoa como um memorial de um narrador personagem que tinha por dom ser casmurro. Curiosamente, o Engenho Novo parece ser percebido de forma negativa pelo narrador, pois o Casmurro é apegado ao velho, às velhas lembranças de um mundo antigo que somente existe em sua cabeça e, sendo Casmurro, torna-se um crítico ferrenho do novo mundo a

ele apresentado. A significação de *Casmurro* é conferida pelo próprio narrador que não deseja consulta ao dicionário, pois isso o desqualificaria:

Não consulte dicionários. *Casmurro* não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo do homem calado e metido consigo. *Dom* veio por ironia, para atribuir-lhe fumos de fidalgo. Tudo por estar cochilando! Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até o fim do livro, vai este mesmo. O meu poeta do trem ficará sabendo que não lhe guardo rancor. E com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua. Há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto (ASSIS, 2008, p. 6).

O cenário apresentado da narrativa traz elementos da vida e da casa onde morou Machado de Assis, no Rio de Janeiro, e pode ser lida por meio de paródia, uma descrição da casa do autor com características parecidas ao que é relatado na obra:

A casa em que moro é própria; fi-la construir de propósito, levado de um desejo tão particular que me vexa imprimi-lo, mas vá lá. Um dia, há bastantes anos, lembrou-me reproduzir Engenho Novo a casa em que me criei na antiga rua de Matacavalos, dando-lhe o mesmo aspecto e economia daquela outra, que desapareceu. Construtor e pintor entenderam bem as indicações que lhe fiz: é o mesmo prédio assobradado, três janelas de frente, varanda ao fundo, as mesmas alcovas e salas (ASSIS, 2008, p. 7).

A casa descrita em *Dom Casmurro* é uma paródia do local em que morou Machado de Assis, localizada no Cosme Velho, no Rio de Janeiro:



Fotografia: Casa de Machado de Assis

Disponível em: www.bn.gov.br/acontece/noticias/2016/09/29-setembro-1908-morre-machado-assis.

Machado se apropria de um momento decorrente da *Zeitgeist* relacionada à abolição da escravatura, desenvolvida em outras perspectivas e evidenciada em *Dom Casmurro*, as posições de relação de poder são percebidas, também com a abordagem paralela dos agregados, relação observada no trato do velho Pádua e de José Dias: “Não, eu não sou como outros, certos parasitas, vindos de fora para desunião das famílias, adutores baixos, não; eu sou de outra espécie; não vivo papando os jantares nem morando em casa alheia...” (ASSIS, 2008, p. 126).

José Dias é uma pessoa que sabe como usar as palavras, assim como suas reações são performativas. A real diferença na paródia de Machado está que em *Dom Casmurro*, os personagens estão cientes de quem é José Dias, por meio de

como o personagem reage às situações propostas pelos outros, descrito por Prima Justina como um tipo de subserviência que se aproxima a escravidão, já na obra de *Otelo*, Iago se esconde em uma falsa bondade empática maligna: “Novamente me recomendou que não me desse por achado, e recapitulou todo mal que pensava de José Dias, e não era pouco, um intrigante, um bajulador, um especulador, e, apesar de casca de polidez, um grosseirão” (ASSIS, 2008, p. 55).

A relação de subordinação está na maneira com que José Dias trata Bento, a atenção demonstrada, e a constatação da subordinação de servo, que é uma atitude intencional da identidade de José Dias. Assim, é possível observar uma relação de cumplicidade e proteção com a família de Bentinho, apontando para a presença oteliana na identidade do agregado que dissimula as relações para se manter indiretamente no poder: “José Dias tratava-me com extremos de mãe e atenções de servo” (ASSIS, 2008, p. 61).

A indumentária de José Dias, assim como as palavras produzem o sentido de uma pessoa que tem presença e influência sobre os pensamentos de Bentinho, apresentado como alguém que estava para servir.

José Dias amava os superlativos. Era um modo de dar feição monumental às ideias; não havendo, serviam a prolongar as frases. Levantou-se para ir buscar o gamão, que estava no interior da casa. Cósi-me muito à parede, e vi-o passar com as suas calças brancas engomadas, presilhas, rodaque e gravata de mola. Foi dos últimos que usaram presilhas no Rio de Janeiro, e talvez neste mundo. Trazia as calças curtas para que lhe ficassem bem esticadas. A gravata de cetim preto, com um aro de aço por dentro, imobilizava-lhe o pescoço, era então moda. O rodaque de chita, veste caseira e leve, parecia nele uma casaca de cerimônia. Era magro,

chupado, com um princípio de calva; teria os seus cinquenta e cinco anos (ASSIS, 2008, p. 13).

O José Dias escrito por Machado é uma paródia de Iago, como coloca Caldwell, “[...] mas trata-se, na melhor das hipóteses, de uma espécie miserável de Iago, de ambições humildes e pouco interesse em dinheiro” (CALDWELL, 2008, pp. 32-33), assim, José Dias, nos seus melhores dias, se satisfaz com quarto, roupa limpa e comida na mesa.

Machado parodia questões voltadas ao passado, presente e futuro com o vai-e-vem das lembranças do velho Bento Santiago, rememorando a construção da narrativa, de maneira a ludibriar o leitor que se envolve emocionalmente com a trama. Este fator é reiterado nas memórias de um homem que está no fim de sua vida e afirma não possuir memória boa, trecho apresentado ironicamente pelo narrador: “Não, não, a minha memória não é boa. Ao contrário, é comparável a alguém que tivesse vivido por hospedarias, sem guardar delas nem caras nem nomes, e somente raras circunstâncias” (ASSIS, 2008, p. 144). O passado tenta justificar o presente e o futuro; o narrador trabalha no convencimento do leitor, vende a ideia de atar as duas pontas da vida, o que faz com que haja uma quebra de linearidade histórica:

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi e nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo. O que aqui esta é, mal comparando, semelhante à

pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não aguenta tinta (ASSIS, 2008, p. 8).

A referência à Shakespeare aparece constantemente na paródia e emulação de Machado como um escritor que rompeu com os padrões literários de sua época. Esta análise propõe que Machado emula e parodia as relações não hegemônicas e homoeróticas retratadas também em *Otelo*. Em *Dom Casmurro*, a presença de Otelo e Iago se mistura nas identidades dos principais personagens, mas, principalmente em Bento e José Dias. Vale a ressalva de que Bento Santiago carrega o nome de Iago em seu próprio sobrenome como referência ao mouro.

A influência das Bruxas da Escócia aparece no texto de Machado: “Há de ser prima das feiticeiras da Escócia: “Tu serás feliz, Bentinho!” Ao cabo, é a mesma predição, pela mesma toada universal e eterna” (ASSIS, 2008, p. 236-237). A materialização corporal das três bruxas de Shakespeare pode ser observada em Capitu, Escobar e a mãe de Bentinho, conforme o próprio personagem descreve.

Não ouvi o resto. Ouvia só a voz da minha fada interior, que me repetia, mas já então sem palavras: “Tu serás feliz, Bentinho!” E a voz de Capitu me disse a mesma coisa, com termos diversos, e assim também a de Escobar, os quais ambos me confirmaram a notícia de José Dias pela sua própria impressão. Enfim, minha mãe, algumas semanas depois, quando lhe fui pedir licença para casar, além do consentimento, deu-me igual profecia, salva a redação própria de mãe: “Tu serás feliz meu filho!” (ASSIS, 2008, p. 238).

Outras presenças são evocadas por intertextualidade e paródia, como é o caso de *Fausto*. No início da obra, assim como Shakespeare, Machado traz uma

imagem do místico e desconhecido rumo à catástrofe e morte, e, assim também, uma referência ao homoerotismo presente em *Fausto*, de Goethe: “Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do *Fausto*: *Aí vindes outra vez, inquietas sombras...?*” (ASSIS, 2008, p. 9). A perspectiva *queer* é vista diretamente na construção do homoerotismo de *Fausto*, de Goethe, como infere Facundo Nazareno Saxe, em “*El Fausto la opción queer em El tecer Fausto de Salvador Novo*”:

Se nos concentrarmos na noção de diferenciação que tem o *queer*, o próprio Doutor Fausto Goetheano é um assunto estranho: Fausto é diferente, Fausto é outro, Fausto não acredita, e sua falta de fé o diferencia de Margaret. De uma perspectiva estranha em Fausto há dois assuntos que podem ser conturbados: primeiro, o já chamado Doutor Fausto; em segundo lugar, Mefistófeles¹⁰ (SAXE, 2015, p. 284, tradução nossa).

Outras referências que podem ser observadas com efeito sobre a narrativa, e com uma carga homoerótica, é a materialização do quadro de César e Augusto na casa de Bentinho: “Nos quatro cantos do teto as figuras das estações, e ao centro das paredes os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, com os nomes por baixo...” (ASSIS, 2008, p. 7). Todas as personalidades retratadas apresentam

¹⁰ Si nos centramos en la noción de diferente que tiene lo queer, el mismo Doctor Fausto goetheano es un sujeto queer: Fausto es diferente, Fausto es otro, Fausto no cree, y su falta de fe lo diferencia de Margarita. Desde una perspectiva queer en el Fausto existen dos sujetos que se podrían problematizar: en primer lugar, el ya nombrado Doctor Fausto; en segundo lugar, Mefistófeles (SAXE, 2015, p. 284).

ligação com o ciúme e alguns com uma espécie de homossexualidade convencionada na bissexualidade pelo fator historiado de relacionamentos com homens e mulheres, como Feitosa relata:

Outro exemplo significativo do desrespeito a uma restrita prática sexual ativa do aristocrata romano é a passagem de Suetônio sobre Júlio César, que evidencia o hiato entre aquilo que era idealizado e verdadeiramente efetivado: “Júlio César era mulher de todo homem e homem de toda mulher”. O mesmo diz o autor a respeito de Augusto: “Vês como o efeminado manobra o anel com o dedo?”. Apesar do tom jocoso de Suetônio a Júlio César e a Augusto, ambos ocuparam os mais altos cargos da política republicana e imperial romana (FEITOSA, 2016, p. 130).

Machado, quase ao desfecho de *Dom Casmurro*, coloca um ar de tragédia remetido ao afastamento de Capitu e morte de Escobar, e reitera a hipótese de traição quando traz o excerto sobre o teatro com a peça *Otelo*: “Jantei fora. De noite fui ao teatro. Representava-se justamente *Otelo*, que eu não vira nem lera nunca; sabia apenas o assunto, e estimei a coincidência. Vi as grandes raivas do mouro, por causa de um lenço [...]” (ASSIS, 2008, p. 308). Aqui se materializa textualmente o processo de *emulatio* e *imitatio* feitos por meio de intertextualidades diretas e indiretas de Machado de Assis em William Shakespeare encerrando a ligação entre as obras e personagens. Ao realizar a evocação de *Otelo* na narrativa, presentifica-se uma memória de leitura que faz o leitor imaginar a presença de Otelo. Mesmo sendo descrito como ambiente principal o Rio de Janeiro, pode-se sentir a presença da peça de *Otelo* no conteúdo e na forma, evocados pelo corpo e pelas atitudes de Bentinho.

Evoca-se também, em outros detalhes, um homoerotismo que se transporta à materialidade do Rio de Janeiro, do Cosme Velho, auxiliando a leitura na construção da identidade de Bentinho, assunto que será aprofundado a seguir.

3.2 CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DE BENTINHO DO FEMININO AO HOMOERÓTICO

Para entender melhor sobre a construção da identidade de Bento Santiago, deve-se olhar para o entorno. Um dos fatores a serem vistos na relação familiar de Bentinho é a submissão à mãe, o tornando passivo em todas as vontades da relação familiar, o que é descrito na introdução da narrativa.

- Bem, uma vez que não perdeu a ideia de o fazer padre, tem-se ganho o principal. Bentinho há de satisfazer os desejos de sua mãe. E depois a igreja brasileira tem altos destinos. Não esqueçamos que um bispo presidiu a Constituinte, e que o padre Feijó governou o império... (ASSIS, 2008, p. 11).

Percebe-se que a figura do padre, em 1857, como o texto descreve, é uma posição de destaque e poder na cultura local e econômica, sendo uma posição desejada pela mãe de Bento, o que justifica o desejo dela por ver o filho no seminário: “- Perdão, doutor, não estou defendendo ninguém, estou citando. O que eu quero é dizer que o clero ainda tem grande papel no Brasil” (ASSIS, 2008, p. 11). A ideia de ser padre, na narrativa, está mais voltada ao poder que este fator traz à vida do personagem do que a verdadeira vocação.

Vi sair daquelas folhas muitos perfis de seminaristas, os irmãos Albuquerque, por exemplo, um dos quais é cônego na Bahia, enquanto o outro seguiu medicina e

dizem haver descoberto um específico contra a febre amarela. Vi o Bastos, um magricela, que está de vigário em Meia-Ponte, se não morreu já; Luís Borges, apesar de padre, fez-se político, e acabou senador do império... (ASSIS, 2008, p. 137).

Luís Borges, na figura de padre e político, representa a idealização do que Dona Glória e José Dias desejavam para o menino. O autoritarismo apresentado no início da obra é percebido na imagem de Dona Glória, e não no masculino dos outros personagens. Tio Cosme, por exemplo, aparece de vez em quando, quase sempre sem voz e sem produzir grandes efeitos:

- Você o que quer é um capote; ande, vá buscar o gamão. Quanto ao pequeno, se tem de ser padre, realmente é melhor que não comece a dizer missa atrás das portas. Mas, olhe cá, mana Glória, há mesmo necessidade de fazê-lo padre?
- É promessa, há de se cumprir-se (ASSIS, 2008, p. 12).

A menção ao pai de Bento Santiago aparece logo de início vinculada a imagem de José Dias, sendo uma presença passageira, pois seu nome sequer é citado neste momento: “Era nosso agregado desde muitos anos; meu pai ainda estava na antiga fazenda de Itaguaí, e eu acabava de nascer” (ASSIS, 2008, p. 14). A família de Bento é uma família que possui muitos bens, as casas e as fazendas são sempre mencionadas na oratória de Dom Casmurro; além disso, o pai de Bento também foi político, conforme descrito nesta passagem: “Quando meu pai foi eleito deputado e veio para o Rio de Janeiro com a família, ele veio também, e teve o seu quarto ao fundo da chácara” (ASSIS, 2008, p. 15).

Reiterando o poder do feminino representado por Dona Glória, percebe-se que, por sua decisão, o agregado José Dias é mantido na casa da família após a

morte do pai de Bentinho “- Fique José Dias. - Obedeço, minha senhora” (ASSIS, 2008, p. 15). Além disso, José Dias é descrito como alguém que tem autoridade e poder na casa: “Com o tempo adquiriu certa autoridade na família, certa audiência, ao menos; não abusava, e sabia opinar obedecendo. Ao cabo, era amigo, não direi ótimo, mas nem tudo é ótimo neste mundo” (ASSIS, 2008, pp. 15-16).

A religião está presente na identidade de Dona Glória, não somente pelo fato de prometer Bento ao seminário, mas também nas palavras do narrador: “E minha mãe, que era religiosa, gostou de ver que ele punha Deus no devido lugar, e sorriu aprovando.” (ASSIS, 2008, p. 16). É um fator que evidencia uma ironia da parte de Machado de Assis, que brinca com a religiosidade de D. Glória quando trapaceia com a própria promessa de tornar o filho padre.

O narrador apresenta os moradores da casa, coincidentemente, ambos solteiros e voltados a uma vida celibatária e religiosa: “Tio Cosme vivia com minha mãe, desde que ela enviuvou. Já então era viúvo, com prima Justina; era a casa dos três viúvos” (ASSIS, 2008, p. 17). José Dias, por sua vez, apresenta uma carga homoerótica ao demonstrar interesse nas defesas orais de Tio Cosme: “Trabalhava no crime. José Dias não perdia as defesas orais de Tio Cosme. Era quem lhe vestia e despia a toga, com muitos cumprimentos no fim. Em casa, referia os debates” (ASSIS, 2008, p. 17). A ligação entre Tio Cosme e José Dias se materializa na retirada de sua vestimenta, mais especificamente da toga, o que demonstra que os personagens são próximos demais e se sentem confortáveis ao tocarem-se.

Não apenas a relação do Tio Cosme e José Dias evoca homoerotismo, como também traz uma breve aproximação aos turcos otomanos vistos na análise de *Otelo*, de William Shakespeare. A ligação se dá na retratação do substantivo “selim”, que, na interpretação de *Dom Casmurro*, é entendido como um cavalo, mas

que pode ser entendido como referência ao *cavalo bárbaro* de Shakespeare, retratado na figura de Otelo:

O preto que tinha ido buscar à cocheira segurava o freio, enquanto ele erguia o pé e pousava no estribo; a isto seguia-se um minuto de descanso ou reflexão. Depois, dava um impulso, o primeiro, o corpo ameaçava subir, mas não subia; segundo impulso, igual efeito. Enfim, após alguns instantes largos, tio Cosme enfaixava todas as forças físicas e morais, dava o último surto da terra, e desta vez caía em cima do *selim* (ASSIS, 2008, pp. 17-18).

“Selim” pode ser lido, também, como uma referência à Selim I (1470-1520), o nome do sultão e primeiro califa do Império Otomano. Os otomanos apresentam forte ligação com a bissexualidade, o que se observa em extensa literatura de romance homossexual, assim como em uma cultura de aceitação de travestis. Evocada a materialização do homoerotismo, Bentinho retrata a cena com o tio, descreve a dependência que tem da figura materna, assim como a insegurança ao demonstrando pânico em subir no cavalo: “Tio Cosme pegou em mim e escanchou-me em cima da besta. Quando me vi no alto (tinha nove anos), sozinho e desamparado, o chão lá embaixo, entrei a gritar desesperadamente: ‘Mamãe! Mamãe!’” (ASSIS, 2008, p. 18).

Tio Cosme, impotente por conta de sua idade avançada, apresenta-se como referência de identidade masculina para Bentinho. O texto mostra que Cosme havia sido um homem sexualmente ativo em sua juventude, corroborando a representação de um masculino hegemônico: “Contam que, em rapaz, foi aceito de muitas damas, além de partidário exaltado; mas os anos levaram-lhe o mais do ardor político e sexual, e a gordura acabou com o resto de ideias públicas e específicas” (ASSIS,

2008, pp. 18-19). A referência e a simbologia apresentada no nome próprio e no substantivo “Cosme” significa ordem, ornamento ou conjunto harmoniosamente composto, detalhes que não observados no personagem, o que aponta para uma grande ironia na significação do nome.

A identidade do pai de Bento, não por coincidência, é colocada no capítulo sobre Dona Glória, elemento que dá ênfase ao poder da personagem feminina: “Minha mãe era boa criatura. Quando lhe morreu o marido, Pedro Albuquerque Santiago, contava trinta e um ano de idade, e podia voltar para Itaguaí. Não quis; preferiu ficar perto da igreja em que meu pai fora sepultado” (ASSIS, 2008, p. 20). O nome “Glória” está intimamente voltado à presença do cristão retratado na obra, assim como Bento, que significa ser abençoado, louvado. Santiago está intimamente ligado a Iago, que habita o personagem. O que também acontece é que Dona Glória é realmente a dona da glória na narrativa, pois tenta controlar a vida de Bento Santiago e de todos que a cercam.

O referencial de masculino que Bento teve de assumir por imposição de sua mãe foi voltado, desde a infância, à carreira eclesiástica, por meio de uma fixação na imagem do homem padre: “Quando íamos à missa, dizia-me sempre que era para aprender a ser padre, e que reparasse no padre, não tirasse o olho do padre” (ASSIS, 2008, p. 29). Machado usa a repetição do substantivo “padre” para fixá-lo ao ideal de masculino construído em Bentinho.

Dessa maneira, Bentinho não teria o referencial de pai para escolher, desenvolvendo inconsciente a escolha pela mãe, sendo o feminino normatizado na sua identidade, que aqui é representada pela falta de castração e pelo medo da feminilização. Ao contrário do descrito, Bentinho se torna feminino, e muitas vezes

associado pelo leitor à homossexualidade. Butler nos auxilia no entendimento deste fator:

Ora, se é a bissexualidade primária, e não o drama edipiano da rivalidade, que produz no menino o repúdio da feminilidade e sua ambivalência em relação ao pai, então a primazia do investimento materno torna-se cada vez mais duvidosa e, conseqüentemente, a heterossexualidade primária do investimento objetal do menino (BUTLER, 2003, p. 94).

A leitura de *Dom Casmurro* está cercada de lacunas no que se refere à amizade de Bento e Escobar. Oliva nos mostra que uma identidade centrada na homossexualidade não consegue ser completamente construída devido à normatização e à cultura da sociedade brasileira do século XIX:

O maior ensinamento desse narrador é a consciência de saber que não foi possível construir sua identidade numa época que tanto exigia. No final do século XIX, a sociedade brasileira passava por uma mudança radical, não só quanto aos valores morais e religiosos, mas também quanto à economia (OLIVA, 2017, p. 80).

Trata-se de momento social e cultural em que a presença do pai era de grande valia para a constituição de identidade, e não apenas isso: a presença masculina era responsável pela mulher, filho, casa e agregados. Bentinho é o personagem que apresenta esta falta do modelo masculino hegemônico.

Sem a repulsa e o repúdio da mãe, Bento, por influência da fala de José Dias, apresenta a primeira crise de identidade: isso ocorre porque Bentinho passa por um conflito identitário constituído, a partir da tentativa de se manter no modelo

de identidade de gênero hegemônico, e pluralista, apresentado ora na modernidade evocada pelo afrancesamento, e na impossibilidade de Bentinho manter a hegemonia da maioria dos homens da narrativa, estando entre o limite de sua sexualidade. Para o personagem, a relação com uma mulher, representada por Capitu, é algo pecaminoso e proibido.

Parei na varanda; ia tonto, atordoado, as pernas bambas, o coração parecendo querer sair pela boca fora. Não me atrevia a descer à chácara, e passar ao quintal vizinho. Comecei a andar de um lado para outro, estacando para amparar-me, e andava outra vez e estacava. Vozes confusas repetiam o discurso do José Dias:

“Sempre juntos...”

“Em segredinhos...”

“Se eles pegam de namoro...”

Tijolos que pisei e repisei naquela tarde, colunas amareladas que me passaste à direita ou à esquerda, segundo eu ia ou vinha, em vós me ficou a melhor parte da crise, a sensação de um gozo novo, que me envolvia em mim mesmo, e logo me dispersava, e me trazia arrepios, e me derramava não sei que bálsamo interior (ASSIS, 2008, p. 30).

Fora a descoberta do novo sentimento, por meio da crise, Bento reitera a imagem do envolvimento com Capitu como algo pecaminoso e contra as normas de ser padre: “Às vezes dava por mim, sorrindo, um ar de riso de satisfação, que desmentia a abominação do meu pecado” (ASSIS, 2008, p. 30).

A presença do feminino na identidade de Bento é observada por Capitu, que manipula a situação: “Capitu chamava-me às vezes bonito, mocetão, uma flor; outras pegava-me nas mãos para contar-me os dedos” (ASSIS, 2008, p. 31). Reitera-se a presença do corpo, refletida pela mão de Bento, apalpada por Capitu a

fim de demonstrar o seu amor pelo jovem. Capitu demonstra desde a infância o desejo por Bentinho:

E comecei a recordar esses e outros gestos e palavras, o prazer que sentia quando ela me passava a mão pelos cabelos, dizendo que os achava lindíssimos. Eu, sem fazer o mesmo aos dela, dizia que os dela eram muito mais lindos que os meus. Então Capitu abanava a cabeça com uma grande expressão de desengano e melancolia, tanto mais de espantar quanto que tinha os cabelos realmente admiráveis; mas eu retorquia chamando-lhe de maluca. Quando me perguntava se sonhara com ela na véspera, e eu dizia que não, ouvia-lhe contar que sonhara comigo, e eram aventuras extraordinárias, que subíamos ao Corcovado pelo ar, que dançávamos na lua, ou então que os anjos vinham perguntar-nos pelos nomes, a fim de os dar a outros anjos que acabavam de nascer. Em todos esses sonhos andávamos unidinhos. Os que eu tinha com ela não eram assim, apenas reproduziam a nossa familiaridade, e muita vez não passavam da simples repetição do dia, alguma frase, algum gesto (ASSIS, 2008, pp. 31-32).

Bentinho considera Capitu como uma irmã, o que se transformará em um novo sentimento: “Também adverti que era um fenômeno recente acordar com o pensamento em Capitu” (ASSIS, 2008, p. 32). A representação das mãos de Capitu aparece novamente no seguinte trecho: “Não nos movemos, as mãos é que se estenderam pouca a pouco, todas quatro, pegando-se, apertando-se, fundindo-se” (ASSIS, 2008, p. 36). Capitu, na perspectiva de Soares (2020), é a personagem central da história e também teria uma representação dos costumes, do ambiente e da vida familiar no século XIX representados em sua aparência:

Capitu é a personagem central da história que se passa no Rio de Janeiro de meados do século XIX, em pleno Segundo Reinado, em que se fixam costumes, o ambiente, a vida familiar e o meio social da época como plano de fundo para um drama que lentamente se desenvolve na penumbra, em meio a uma aparência de felicidade, para explodir enfim na revelação que é a própria negação de tudo, da beleza, da doçura, do carinho e da esperança que alimentavam o romance central do livro (SOARES, 2020, p. 25).

Bentinho passa uma imagem negativa de José Dias ao saber que ele discute sua ida para o seminário, e que não deixa Dona Glória e os familiares esquecerem da promessa. José Dias tinha a habilidade de um orador e, assim como Iago, realizava um verdadeiro teatro da palavra com uma fisicalidade e presença através da indução das palavras e pensamentos reiterados na performance do personagem. Bentinho, porém, diferentemente de Otelo, parece ter noção disso e expõe a Capitu: “- E que interesse tem José Dias em lembrar isto? Perguntou-me no fim. - Acho que nenhum; foi só para fazer mal. É um sujeito muito ruim” (ASSIS, 2008, pp. 46-47). Capitu, junto a Bento, pensa nas possibilidades de não ir ao seminário. Após escutarem as palavras de Cosme, Justina e José Dias em conversa privada. Capitu sugere que Bento ofereça a casa a José Dias como moeda de troca:

- Posso confessar?
- Pois, sim, mas seria aparecer francamente, e o melhor é outra coisa. José Dias...
- Pode ser um bom empenho.
- Mas se foi ele mesmo que falou...
- Não importa, continuou Capitu; dirá agora outra coisa. Ele gosta muito de você. Não lhe fale acanhado. Tudo é que você não tenha medo, mostre que há de vir a ser dono da casa, mostre que quer e que pode. Dê-lhe bem a entender que não é

favor. Faça-lhe também elogios, ele gosta muito de ser elogiado (ASSIS, 2008, p. 49)

Capitu sugere a Bento que manipule José Dias, revelando que o agregado tem um carinho por Bento. O fato de gostar de elogios aproxima José Dias de algo como bajulador e manipulador. Prima Justina descreve a mesma ideia de Capitu e reitera que a única pessoa que consegue tirar da cabeça de Dona Glória a ida de Bento para o seminário é o próprio agregado.

- Prima Glória pode ser que, em passado os dias, vá esquecendo a promessa; mas como há de esquecer se uma pessoa estiver sempre, nos ouvidos, zás que darás, falando do seminário? E os discursos que ele faz, os elogios da igreja, e que a vida de padre é isto e aquilo, tudo com aquelas palavras que só ele conhece, e aquela afetação... Note que é só para fazer o mal, porque ele é tão religioso, como este lampião (ASSIS, 2008, p. 55).

O referencial de identidade masculina que Bentinho teve no decorrer da sua infância está projetado em José Dias, que acompanhava o menino como a um filho, auxiliando em tudo o que estava ao seu alcance. José Dias utiliza a oratória para construir uma imagem de Capitu, que perdurará até o fim da narrativa no inconsciente de Bento. Ao caminhar com Bentinho no passeio público, lugar onde se percebia a presença de “Algumas caras velhas, outras doentes ou só vadias” (ASSIS, 2008, p. 62), José Dias profere a famosa frase do romance, o que exercerá um forte impacto sobre a psique de Bento e influenciará sua disposição em relação a ela, reforçando a misoginia: “Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 2008, p. 62). Outro detalhe que tem efeito sobre a produção de presença sobre esta cena é o ambiente ao qual José Dias

resolve falar sobre Capitu, uma atmosfera de velhos, doentes e vadias, evoca uma presença de perversão e morte.

Ao decorrer dos diálogos entre Bentinho e José Dias, ocorre um interesse repentino de José Dias de ajudar Bento a estudar. É interessante observar o apreço que o personagem tem pelos europeus.

As leis são belas, sem desfazer na teologia, que é melhor que tudo, como a vida eclesiástica é mais santa... Por que não há de ir estudar leis fora daqui? Melhor é ir logo para uma universidade, e ao mesmo tempo que estuda, viaja. Podemos ir juntos; veremos as terras estrangeiras, ouviremos inglês, francês, italiano, espanhol, russo e até sueco (ASSIS, 2008, p. 67).

Bentinho é tratado por José Dias de forma carinhosa, o que remete a uma possível relação fundada no homoerotismo: “- Pedir, peço, mas pedir não é alcançar. Anjo do meu coração, se vontade de servir é poder de mandar, estamos aqui, estamos a bordo. Ah! Você não imagina o que é a Europa; oh! A Europa...” (ASSIS, 2008, p. 67). Os comportamentos de José Dias em relação a Bentinho causaram um efeito que permanecerão até o fim do romance na identidade do personagem. A descrição do momento em que ambos entram no ônibus, com José Dias emocionado com a ideia da Europa, é também indicativa de uma possível relação homoerótica entre os personagens: “Não vi que a mudança era natural; temi que houvesse mudado a resolução assentada, e entrei a tratá-lo com palavras e gestos carinhosos, até entrarmos no ônibus” (ASSIS, 2008, p. 69). Bentinho também usa da astúcia no que se refere ao trato com o agregado, lançando mão de seu afeto para persuadir Dona Glória a não enviá-lo para o seminário.

Outro forte indício de homoerotismo e de fragilidade do masculino é a descrição de Capitu como muito mais mulher do que Bento era homem, desestabilizando a identidade de homem, viril, machista e heterossexual tradicional: “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem. Se ainda não o disse, aí fica. Se disse, fica também. Há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força da repetição” (ASSIS, 2008, p. 76). A ideia de traição é evocada na passagem a seguir, em que Capitu tenta entender os quadros da casa de Bentinho: “Um dia, Capitu quis saber o que eram as figuras da sala de visitas. O agregado disse-lhe sumariamente, demorando-se um pouco mais em César, com exclamações e latins “- César! Júlio César! Grande homem! *Tu quoque, Brute?*” (ASSIS, 2008, p. 78). A figura do passado Júlio César é utilizada para prever o futuro, mais especificamente a frase “Et tu, Brute?”, expressão proferida pelo ditador romano Júlio César no momento da descoberta de traição por parte de seu melhor amigo.

José Dias sugere, desta forma, o futuro de Capitu e Bento Santiago, sendo o grande impulsionador e influenciador do rapaz, direcionando os seus sentimentos: “José Dias faz um bom trabalho em despertar os impulsos sexuais adolescentes de Santiago e direcioná-los a um objeto” (CALDWELL, 2008, p. 24). É por meio dos conselhos do agregado que Bento se apaixona por Capitu; não apenas isso, Bento passa a ter ciúmes da moça, fazendo surgir outra expressão famosa do romance: “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. De fato, os olhos de Capitu são percebidos de maneira muito pejorativa, conforme citação abaixo:

Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e energético, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser

arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelo ombro, mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía dela vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me (ASSIS, 2008, pp. 80-81)

A famosa cena em que Bento penteia os cabelos de Capitu apresenta forte carga erótica, apontando para uma carga feminina na identidade do próprio Bentinho, que se assusta com a chegada de Dona Fortunata.

- Mamãe, olhe como este senhor cabeleireiro me penteou; pediu-me para acabar o penteado, e fez isto. Veja que tranças!

- Que tem?, acudiu a mãe, transbordando de benevolência. Está muito bem, ninguém dirá que não é de pessoa que não sabe pentear (ASSIS, 2008, p. 85).

Os objetos representados na escova de cabelo e o pentear dos cabelos estão atribuídos à feminilidade. Além disso, o cabelo de uma mulher representa a vaidade e o erotismo na época.

O beijo em Capitu dá em Bento a certeza de sua masculinidade, o que aponta para a importância do feminino na construção de gênero, considerando que, após o beijo, Bento repete para si três vezes: “- Sou homem! Quando repete isto, pela terceira vez, pensei no seminário, mas como se pensa em perigo que passou, um mal abortado, um pesadelo extinto; todos os meus nervos me disseram que homens não são padres” (ASSIS, 2008, p. 87). Há que se considerar a questão do sagrado permeando a cena e aproximando a imagem de Judas a Jesus, de acordo com a descrição do livro da Bíblia, no que se refere a Judas trair Jesus com três beijos. Pedro também negou Jesus três vezes, dizendo-o que não conhecia em público (Lucas 22;32 e João 21;15). Os escritos bíblicos trazem a reflexão de uma

identidade passível de erros com reflexos da loucura de Judas e a insegurança de Pedro, assim como uma luta interior entre o sagrado e o profano.

Outra referência que pode levar o leitor a conjurar a imagem bíblica de Pedro encontra-se no capítulo intitulado “Panegírico de Santa Mônica”, em que o narrador, que havia, no capítulo anterior, se colocado como uma pessoa velha, agora se refere ao amigo do seminário que se ordenou sem remeter ao seu nome e fazendo apenas uma referência ao encontrá-lo no coro de S. Pedro:

No seminário... Ah! não vou contar o seminário, nem me bastaria a isso um capítulo. Não, senhor meu amigo; algum dia, sim, é possível que componha um abreviado do que ali vi e vivi, das pessoas que tratei, dos costumes, de todo o resto. Esta sarna de escrever, quando pega aos cinquenta anos, não desapega mais. Na mocidade é possível curar-se um homem dela; e, sem ir mais longe, aqui mesmo no seminário tive um companheiro que compôs versos, à maneira de Junqueira Freire, cujo o livro de frade-poeta era recente. Ordenou-se; anos depois encontrei-o no coro de S. Pedro e pedi-lhe que me mostrasse os versos novos (ASSIS, 2008, p. 130).

Outro elemento que quebra o estereótipo de personagens viris e homens, quase sempre fortes e frios, e mostra um menino bastante feminizado, é a expressão dos sentimentos por meio do choro, algo que Bento faz com frequência: “Eu, que era muito chorão por esse tempo, sentia os olhos molhados... Era amor puro, era efeito dos padecimentos da amiguinha, era a ternura da reconciliação” (ASSIS, 2008, p. 116).

O narrador representa Capitu com ironia ao descrevê-la como “amiguinha”, sendo que o adjetivo empregado no diminutivo traz uma imagem de subalternização

do feminino, mesmo deixando claro que Capitu era “muito mais mulher do que eu homem”, comparada à Desdêmona, que é colocada como uma mulher que está sempre em dia com as questões reguladoras que permeiam o casamento. Bentinho, por outro lado, demonstra uma gama de sentimentos voltados ao feminino, o que reforça a ideia de homoerotismo associado a características femininas.

Bento mostra subserviência ao não questionar sua ida para o seminário; como uma menina que é entregue contra a vontade ao convento, o jovem aceita o desejo da mãe, o que lhe causa muito sofrimento: “Meses depois fui para o seminário de S. José. Se eu pudesse contar as lágrimas que chorei na véspera e na manhã, somaria mais que todas as vertidas desde Adão e Eva” (ASSIS, 2008, p. 122).

Bento não tem voz perante a mãe. Normalmente, meninos desta idade passam pela mudança hormonal em seu corpo e, geralmente, a adolescência é o momento de grande crise familiar, porém o fator não se encontra no relacionamento de D. Gloria e Bentinho, o menino é sempre subserviente aos desejos de sua mãe, demonstrando uma passividade sem tamanho: “Como se eu buscasse contestá-la, repreendeu-me sem aspereza, mas com alguma força, e eu tornei ao filho submisso que era. Depois, ainda falou gravemente e longamente sobre a promessa que fizera” (ASSIS, 2008, p. 104). Bentinho se mostra passivo em suas relações com a mãe quando afirma para Capitu: “Não me chames de dissimulado, chama-me compassivo” (ASSIS, 2008, p. 107). A identidade patriarcal hegemônica aparece no trecho a seguir, em que José Dias repreende Bento por chorar na rua, causando uma crise na identidade do rapaz “- Não! Não! Que ideia é essa? O estado dela é gravíssimo, mas não é mal de morte, e Deus pode tudo. Enxugue os olhos, que é feio um mocinho da sua idade andar chorando na rua” (ASSIS, 2008, p. 166) e

“Enxuguei os olhos, posto que toda palavra de José Dias uma só me ficasse no coração; foi aquele *gravíssimo*” (ASSIS, 2008, p. 166). Este cenário de Rio de Janeiro pós-imperial ainda é permeado por uma hegemonia regida pelo masculino patriarcal, que é próximo aos cavalheiros de guerra, que não costumavam demonstrar sentimentos.

A flor presente em alguns momentos da narrativa aparece após o encontro relatado pelo narrador. Após o contato, seus pensamentos constroem poesia relacionada à flor:

Dita a palavra, apertou-me as mãos com as forças todas de um vasto agradecimento, despediu-se e saiu. Fiquei só com o *Panegírico*, e o que as folhas dele me lembraram foi de tal que merece um capítulo ou mais. Antes porém, e porque também eu tive o meu *Panegírico*, contarei a história de um soneto que nunca fiz; era no tempo do seminário, e o primeiro verso é o que ides ler:

Oh! flor do céu! oh! flor cândida e pura! (ASSIS, 2008, p. 132).

“Quem era a flor? Capitu, naturalmente, mas podia ser a virtude, a poesia, a religião, qualquer outro conceito a que coubesse a metáfora da flor, e flor do céu” (ASSIS, 2008, p. 134). Pode-se observar que a flor também é Casmurro no fim da narrativa: “Já sabes a minha alma, por mais lacerada que tenha sido, não ficou aí para um canto como uma flor lívida e solitária” (ASSIS, 2008, p. 301). A flor está associada à fidelidade e aos sentimentos, sendo um dos símbolos usados no romantismo para demonstrar isto e quase sempre usado para retratar o feminino. A personificação da flor representada pelo narrador pode ser entendida ainda como parte da identidade feminina associada a Bentinho.

Em outras obras de Machado de Assis, a “flor” (sentimento, amor, alma, vida) é destruída por um “verme” identificado como o “ciúme”, o “cinismo”, a “morte”. O “verme” em *Dom casmurro* não é posto em contato direto com a “flor”, mas, creio eu, é dado ao leitor fazer a relação (CALDWELL, 2008, p. 133).

Ao cabo que a identidade de Bentinho passa por uma mudança após conhecer Escobar, observa-se uma mudança de identidade que o torna dependente de Escobar, conforme será retratado a seguir.

3.3 CONSTRUÇÃO DO HOMOEROTISMO NO RELACIONAMENTO DE BENTINHO E ESCOBAR

A entrada de Escobar na narrativa aparece no trecho a seguir, que traz uma descrição do seminarista: “Eis aqui outro seminarista. Chamava-se Ezequiel de Souza Escobar. Era um rapaz esbelto, olhos claros, um pouco fugitivos, como as mãos, como os pés, como a fala, como tudo” (ASSIS, 2008, p. 137). A representação de Escobar apresenta características que rompem com as predisposições românticas e subjetivas de Bento, em relação que pode ser interpretada como uma *emulação* de Cássio, o aritmético, pois, assim como Escobar tinha facilidade com os números, Cássio estava associado ao adjetivo de *aritmético*. Escobar aparece representado como uma pessoa muito diferente de Bentinho:

Quem não estivesse acostumado a ele podia acaso sentir-se mal, não sabendo por onde lhe pegasse. Não fitava de rosto, não falava claro nem seguido; as mãos não apertavam as outras, nem se deixavam apertar delas, porque os dedos, sendo delgados e curtos, quando a gente cuidava tê-los entre os seus, já não tinha nada.

O mesmo digo aos pés, que tão depressa estavam aqui como lá. Esta dificuldade em pousar foi o maior obstáculo que achou para tomar os costumes do seminário. O sorriso era instantâneo, mas também ria folgado e largo (ASSIS, 2008, p. 138)

A falta da presença do pai de Bentinho, conforme já explicitado, pode ter influência direta na constituição do homoerotismo enquanto carência paternal projetada em Escobar, que, dessa forma, assume a posição inconsciente do pai de Bentinho. Ocorre, assim, uma projeção paterna homossexual em Escobar calcada no processo edipiano, que se desenvolve até a saída do seminário e postula morte do rapaz. O masculino seria, portanto, uma construção fictícia pautada pela lei que não permite o incesto e impõe um desejo heterossexualizante; em oposição, o feminino tem significação na falta pelo simbólico, criando, dessa maneira, a diferença sexual.

A fuga do masculino hegemônico é observada em Escobar, que entra na intimidade de Bentinho como Iago entra na de Otelo, fazendo com que reverbere a perspectiva oteliana de paródia. Iago assumia o controle sobre os masculinos, fator que se apresenta em *Dom Casmurro* em José Dias, Escobar e no próprio Bento Santiago que, conforme já explicitado, apresenta o nome Iago em seu próprio sobrenome.

Escobar vai, aos poucos, entrando na intimidade de Bento: “Quando ele entrou na minha intimidade pedia-me frequentemente explicações e repetições miúdas, e tinha memória para guardá-las todas, até as palavras. Talvez esta faculdade prejudicasse alguma outra” (ASSIS, 2008, p. 138). As relações permeadas por excessivo cuidado apontam para um sentimento diferente ao da amizade, isto é, o homoerotismo, relação impulsionada por um amor reprimido pelo contexto social

da época. Percebe-se que Escobar abre sua intimidade para Bentinho no seminário, selando uma aliança não matrimonial, mas espiritual de sentimentos com o colega.

Escobar veio abrindo a alma toda, desde a porta da rua até ao fundo do quintal. A alma da gente, como sabes, é uma coisa assim disposta, não raro como janelas para todos os lados, muita luz e ar puro. Também as há fechadas e escuras, sem janelas, ou com poucas a gradeadas, à semelhança de conventos e prisões. Outrossim, capelas e bazares, simples alpendres ou paços suntuosos (ASSIS, 2008, p. 139).

Neste trecho parece clara a relação de homoerotismo entre os personagens, pois Bento declara que Escobar havia tomado conta de sua alma, outra metáfora que aponta para a agressividade do masculino e para a submissão do feminino sintetizado na fragilidade de Bentinho. A alma de Escobar é descrita por Bentinho de forma metafórica, lançando mão da imagem do convento, local convencionado às mulheres, o que aponta para a existência de uma alma feminina em um corpo masculino. Bentinho exalta a aparência de Escobar, apontando novamente para configurações homoeróticas na relação entre os dois personagens:

Os olhos de Escobar, claros como já disse, eram dulcíssimos; assim os definiu José Dias, depois que ele saiu, e mantenho está palavra, apesar dos quarenta anos que traz em cima de si. Nisto não houve exageração do agregado. A cara rapada mostrava uma pele alva e lisa. A testa é que era um pouco baixa, vindo a risca do cabelo quase em cima da sobrancelha esquerda; mas tinha sempre a altura necessária para não afrontar as outras feições, nem diminuir as graças delas. Realmente, era interessante de rosto, a boca fina chocarreira, o nariz curvo e delgado (ASSIS, 2008, p. 175).

A descrição de Escobar remete ao feminino, confirmando a ideia de ruptura com o masculino patriarcal convencional. Machado de Assis se utiliza da imagem clara e simbólica, quase mitológica de Escobar, e da evocação de Otelo, para tecer uma crítica ao regime heterossexual que reprimia pessoas de tez mais escuras, dado ao contexto e ao *Stimmung* de abolição da escravatura, questão também percebida ao conjurar diretamente a presença de um mouro na escrita da sua obra. Machado poderia ter descrito milhares de outros cenários, *emulado* outras histórias, mas ressentido pela distinção da época, evoca a presença de Otelo, aqui de maneira parodiada e com uma relação eclesiástica e ligado ao poder, ou seja, o Otelo brasileiro detinha o poder patriarcal, mas não possui uma identidade hegemônica.

Mesmo dentro do seminário, a influência de José Dias continua a se fazer sentir, evocando a passividade de Bentinho: “Paciência é que é preciso. E não faça aqui nada que dê lugar a censuras ou queixas; muita docilidade e toda a aparente satisfação” (ASSIS, 2008, p. 150). A influência negativa de José Dias faz com que Bentinho inicie nova crise de identidades advinda de um desejo de estar com Capitu.

Equivalia a confessar que o motivo principal ou único da minha repulsa ao seminário era Capitu, e fazer crer improvável a viagem. Compreendi isto depois que falei; quis emendar-me, mas nem soube como, nem ele me deu tempo.

- Tem andado alegre, como sempre; é uma tontinha. Aquilo enquanto não pegar algum peralta da vizinhança que case com ela...

Estou que empalideci; pelo menos, senti correr um frio pelo corpo todo. A notícia de que ela vivia alegre, quando eu chorava todas as noites, produziu-me aquele efeito,

acompanhado de um bater de coração, tão violento, que ainda agora cuido de ouvi-lo (ASSIS, 2008, p. 152).

Paralelamente, ao aproximar-se demais de Escobar, Bentinho acaba por ceder ao afrancesamento evocado nos sonhos com as pernas das francesas. A crítica ao afrancesamento está presente na narrativa de Casmurro no capítulo intitulado “O tratado”, em que Bento apresenta uma resistência ao vestuário eclesiástico que deve usar, pois associa a imagem da batina aos vestidos das francesas.

- Este gosto de imitar as francesas da rua do Ouvidor, diziam-me José Dias andando e comentando a queda, é evidentemente um erro. As nossas moças devem andar como sempre andaram, com o seu vagar e paciência, e não este tique-tique afrancesado... (ASSIS, 2008, p. 141).

As batinas são mencionadas por Bento por algo que o deixou feminino, pois remete à lembrança das mulheres e à imitação as francesas, não sendo algo bem visto na cultura popular da época, questão observada na resistência e no uso do vestuário que tinha na concepção de Bento um “ar de saia”, o que evidencia uma carga feminina na sua identidade masculina. Bento assume uma postura feminina evocada pelo espaço e vestuário, que é efeito do afastamento das pessoas que o davam segurança e ao apego exacerbado as figuras femininas. A relação, principalmente com Escobar dentro do seminário, deixa clara a dependência e o efeito que o outro homem tem sobre a identidade de Bento.

As batinas traziam ar de saias, e lembravam-me a queda da senhora. Já não era uma só que eu via cair; todas as que eu encontrara na rua mostravam-me agora

relance as ligas azuis; eram azuis. De noite sonhei com elas. Uma multidão de abomináveis criaturas veio andar à roda de mim, tique-tique... Eram belas, umas finas, outras grossas, todas ágeis como o diabo. Acordei, busquei afugentá-las com esconjuros e outros métodos, mas tão depressa dormi como tornaram, e, com as mãos presas em volta de mim, faziam um vasto círculo de saias, ou, trepadas no ar, choviam pés e pernas sobre a minha cabeça (ASSIS, 2008, p. 142).

O dispositivo oteliano de escrita se cruza ao fator homoerótico do sonho de Cássio no alojamento e o sonho de Bentinho que traz uma aproximação à homossexualidade. Primeiramente, deve-se olhar para o que o narrador quer dizer ao afirmar que as ligas das senhoras afrancesadas eram azuis, tendo a referência da cor azul voltada quase sempre ao masculino.

Bento vê as pernas das moças com liga e não demonstra excitação ou interesse sexual, o que corrobora o homoerotismo, mais especificamente pelo fato das pernas das mulheres estarem muito próximas das partes íntimas. Observa-se que Bento não se excita ao observar uma mulher. Ao contrário: observar as pernas das mulheres afrancesadas o fez ter pesadelos durante a madrugada.

O homoerotismo está ligado diretamente à demonização da imagem da mulher que causa pesadelos, demonstrado, com uma espécie de ritual de mulheres dançando em círculo ao redor de Bentinho, um espelho da identidade do jovem. É possível perceber que Bento tem uma identidade feminina a qual é negada por ele, e isto se reflete nos sonhos, conforme o trecho a seguir:

As visões femininas seriam de ora avante consideradas como simples encarnações dos vícios, e por isso mesmo contempláveis, com o melhor modo de temperar o caráter e aguerrir-lo para os combates ásperos da vida. Não formulei isto por

palavras, nem foi preciso; o contrato fez-se. E por alguns dias, era eu mesmo que evocava as visões para fortalecer-me, e não as rejeitava, senão quando elas mesmas, de cansadas, se iam embora (ASSIS, 2008, p. 143).

A imagem do feminino está entranhada no personagem, o que nos permite interpretar a feminilidade como algo que ele mesmo teve no seminário e que encontrou em Capitu depois de casado com ela, de forma que o próprio afrancesamento apareceria ligado à liberdade sexual e ao empoderamento feminino. Bentinho acaba por permitir a entrada simbólica de outro homem em seu coração:

Chegou o sábado, chegaram outros sábados, e eu acabei afeiçoando-me à vida nova. Ia alternando a casa e o seminário. Os padres gostavam de mim, os rapazes também, e Escobar mais que os rapazes e os padres. No fim de cinco semanas estive quase a contar a este as minhas penas esperanças; Capitu refreou-me.

- Escobar é muito meu amigo, Capitu!

- Mas não é meu amigo.

- Pode vir a ser; ele já disse que há de vir cá para conhecer mamãe.

- Não importa; você não tem o direito de contar um segredo que não é o seu, mas também meu, e eu não lhe dou licença de dizer nada a pessoa nenhuma (ASSIS, 2008, p. 159).

Percebe-se que Capitu têm ciúmes de Bentinho com Escobar, principalmente ao perceber que Bento quase se abre com o novo colega, o que faz com que ela desaprove a atitude de Bentinho. Outra questão que deve ser analisada com cuidado é a delicada separação de períodos textuais por vírgula, a qual remete à separação dos três sujeitos que mostra Escobar em uma posição superior aos outros: “Os padres gostavam de mim, os rapazes também, e Escobar mais que os

rapazes e os padres” (ASSIS, 2008, p. 159). Demonstra-se, assim, a importância que Bentinho atribui a cada um, fazendo-nos inferir que Escobar está em uma posição privilegiada em comparação aos outros, o que rompe com a heterossexualidade hegemônica.

O afeto que Bentinho demonstra na relação com Escobar apresenta expresso vínculo com a questão do sentimento representado pelo gesto, e pela relação do corpo e toques dos personagens, o que se observa na cena a seguir:

Escobar despediu-se depois do jantar; fui leva-lo à porta, onde esperamos a passagem de um ônibus. Disse-me que o armazém do correspondente era na rua dos Pescadores, e ficava aberto até às nove horas: ele é que se não queria demorar fora. Separamo-nos com muito afeto: ele, de dentro do ônibus, ainda me disse adeus, com a mão. Conservei-me à porta, a ver se, ao longe, ainda olharia para trás, mas não olhou (ASSIS, 2008, p. 176).

Na partida da Escobar, observa-se uma representação de romantismo empregada no efeito que esta causa em Bentinho, que fica ansioso esperando que Escobar olhe para trás para se despedir, questão, aliás, muito empregada em romances de casais apaixonados. Capitu presencia toda a cena, conforme trecho a seguir:

Não é preciso dizer que era Capitu. São cousas que se adivinham na vida, como nos livros, sejam romances, sejam histórias verdadeiras. Era Capitu, que nos espreitara desde algum tempo, por dentro da veneziana, e agora abrira inteiramente a janela, e aparecera. Viu as nossas despedidas tão rasgadas e afetuosas, e quis saber quem era que me merecia tanto.

- É o Escobar, disse eu indo pôr-me embaixo da janela, a olho por cima (ASSIS, 2008, p. 176).

Machado brinca com as palavras, como se observa na ambiguidade presente no termo “veneziana”, referência atribuída a cidade de Veneza e com uma ligação direta aos relacionamentos do casal Otelo de Desdêmona. Capitu parece ter visto e compreendido a ligação sentimental dos personagens Bentinho e Escobar. A ligação com Otelo é reforçada nesta passagem, em que os personagens shakespearianos são explicitamente citados:

Nem eu, nem tu, nem ela, nem qualquer outra pessoa desta história poderia responder mais, tão certo é que o destino, como todo os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem o desfecho. Eles chegam a seu tempo, até que o pano cai, apagam-se as luzes, e os espetáculos vão dormir. Nesse gênero há porventura alguma coisa que reformar, e eu proporia, como ensaio, que as peças comessem pelo fim. Otelo mataria a si e a Desdêmona no primeiro ato, os três seguintes seriam dados à ação lenta e decrescente do ciúmes, e o último ficaria com as cenas iniciais de ameaça aos turcos, as explicações de Otelo e Desdêmona, e o bom conselho do fino lago: “Mete dinheiro na bolsa” (ASSIS, 2008, p. 177).

Bentinho sente ciúmes do homem montado em seu cavalo, a presença observada pelo rapaz do homem descrito como um *dandy* tem um efeito sobre sua psique: “Montava um belo cavalo alazão, firme na sela, rédea na mão esquerda, a direita à cinta, botas de verniz, figura e postura esbeltas: a cara não me era desconhecida” (ASSIS, 2008, p. 179). Reitera-se uma fraqueza constatada mediante a figura imponente. Passada a crise gerada pelo personagem parecido com um

dandy em seu cavalo, Bentinho sente a necessidade de se abrir com alguém a quem é muito apegado, o que reforça sua aproximação homoerótica com Escobar:

De resto, naquele mesmo dia senti tal ou qual necessidade de contar a alguém o que se passava entre mim e Capitu. Não referi tudo, mas só uma parte, e foi Escobar que a recebeu. Quando voltei ao seminário, na quarta-feira, achei-o inquieto; disse-me que era sua intenção ir ver-me, se eu me demorasse mais um dia em casa. Perguntava-me com interesse o que é que tivera, e se estava bom de todo (ASSIS, 2008, p. 186).

O corpo como referência homoerótica é percebido na contemplação de Bentinho e na presença dos olhos: “Ouvia, espetando-me os olhos. Três dias depois que me estavam achando muito distraído; era bom disfarçar o mais que pudesse” (ASSIS, 2008, p. 186).

Bentinho e Escobar fazem uma aproximação de que estão um dentro do coração do outro sem segredos, como retratado quando Bentinho abre o para Escobar.

- Que é?

- Escobar, você é meu amigo, eu sou seu amigo também; aqui no seminário você é a pessoa que mais me tem entrado no coração, e lá fora, a não ser a gente da família, não tenho propriamente um amigo.

- Se eu disser a mesma coisa, retorquia ele sorrindo, perde a graça; parece que estou repetindo. Mas a verdade é que não tenho aqui relações com ninguém, você é o primeiro e creio que já notaram; mas eu não me importo com isso (ASSIS, 2008, p. 187).

Tendo a significação de coração empregado na metonímia, com significado em algo voltado ao romântico, ao afeto e ao carinho, no trecho supracitado, há uma construção homoerótica materializada no entrar no coração um do outro como uma maneira de descrever o amor.

No capítulo intitulado “Um amigo por um defunto”, o narrador apresenta o novo amigo, Escobar, como alguém que substitui a presença do recém-falecido Manduca. Escondido na oratória da perda, Bentinho descreve a afetividade homoerótica apresentada por Escobar após longo tempo sem o ver.

Quanto à outra pessoa que teve a força obliterativa, foi o meu colega Escobar, que no domingo, antes do meio-dia, veio a ter a Matacavalos. Um amigo supria assim um defunto, e tal amigo que durante cerca de cinco minutos esteve com a minha mão entre as suas, como se não me visse desde longos meses (ASSIS, 2008, p. 217).

O entrelaçamento das mãos representa a demonstração afetiva e amorosa, materializada no toque e na permanência, remetendo ao homoerotismo. O capítulo “Ideias aritméticas” traz uma cena que pode ser interpretada como sinal quase inequívoco de homoerotismo por parte de Bento e Escobar:

Fiquei tão entusiasmado com a facilidade mental do meu amigo, que não pude deixar de abraçá-lo. Era no pátio; outros seminaristas notaram a nossa efusão; um padre que estava com eles não gostou.

- A modéstia, disse-nos, não consente esses gestos excessivos; podem estimar-se com moderação.

Escobar observou-me que os outros e o padre falavam de inveja e propôs-me viver separados. Interrompi-o dizendo que não; se era inveja, tanto pior para eles (ASSIS, 2008, p. 223).

A reação do padre aos carinhos entre Bento e Escobar funciona como indicativo de que o seminário seria um local onde a prática homossexual é reprovada. O verbo “efusão” descreve a união dos corpos, ao tornar-se um só perante o padre, e em um local sagrado. A união dos rapazes se dá, portanto, por elementos corporais e simbólicos descritos pelo narrador no espaço sagrado de união.

Escobar aceita o acolhimento de Bento e refuta a atitude do padre e dos colegas que os observavam: “Escobar apertou-me a mão às escondidas, com tal força que ainda me doem os dedos. É ilusão, decerto, se não é efeito das longas horas que tenho estado a escrever sem parar. Suspendamos a pena por alguns instantes...” (ASSIS, 2008, p. 223). A metáfora da fecundação é usada por Bentinho ao narrar o desenrolar da amizade; o ato de fecundar é sinal de que o relacionamento é baseado em trocas, conforme o trecho: “A amizade de Escobar fez-se fecunda; a de José Dias não lhe ficou atrás” (ASSIS, 2008, p. 224).

Outro fator textual que demonstra a construção homoerótica na obra é a decisão de Bentinho de ir até o papa para conseguir a liberação do seminário. Em sua conversa com Capitu, a moça demonstra grande tristeza, sendo que o mesmo padrão de sentimentos pode ser identificado em Escobar ao descobrir o plano do jovem moço: “Quando voltei ao seminário, contei tudo ao meu amigo Escobar, que me ouviu com igual atenção e acabou com a mesma tristeza da outra. Os olhos, de costume fugidos, quase me comeram de contemplação” (ASSIS, 2008, p. 228). A última expressão do trecho remete à conotação popular do verbo “comer”, que

possui um significado sexual voltado ao ato de coito entre duas pessoas. Há, portanto, uma materialidade simbólica e canibal envolvida na expressão, o que reforça não apenas a ideia, mas a própria *Stimmung* de homoerotismo na narrativa.

Outra aproximação de *Otelo* apresentada como referência indireta é a amizade de Capitu e Sancha, que lembra a sororidade entre Desdêmona e Emília: “Que ele casou – adivinha com quem, – casou com a boa Sancha, a amiga de Capitu, quase irmã dela, tanto que uma vez, escrevendo-me, chamava a esta a “sua cunhadinha” (ASSIS, 2008, p. 233). A lembrança fica clara na questão dos dois personagens serem muito próximos e pelo desejo tanto do homoerotismo, quanto a cobiça da mulher do outro, o que mostra que ambos os aspectos estão entrelaçados.

A relação de Bento e Escobar permanece próxima após o casamento: “Escobar cumpriu o que disse; jantava conosco, e ia-se à noite. Sobre tarde descíamos à praia ou íamos ao Passeio Público, fazendo ele os seus cálculos, e eu os meus sonhos” (ASSIS, 2008, p. 254). Mesmo casado, Bento Santiago abria seus sonhos para Escobar, sendo que a pessoa que, por direito, deveria dividir os sonhos com Bento é Capitu.

Deve-se levar a cabo, também, a performance de Ezequiel filho, que é comparado a imagem de Ezequiel Escobar. Assim, aos olhos de Bento, Ezequiel parece um “maricas” por realizar a performance de imitação de outras pessoas, incluindo mulheres:

- Não sai a nós, que gostamos de paz, disse-me ela um dia, mas papai em moço era assim também; mamãe é que contava.
- Sim, não saíra maricas, repliquei; eu só lhe descobro um defeitozinho, gosta de imitar os outros.

- Imitar como?

- Imitar os gestos, os modos, as atitudes; imita prima Justina, imita José Dias; já lhe achei até um jeito dos pés de Escobar e dos olhos... (ASSIS, 2008, p. 263).

O texto demonstra que o componente feminino de Escobar é visível aos olhos de Bento, o que também se observa em Ezequiel filho. Já Capitu faz uma comparação de Bentinho quando jovem com Ezequiel filho, sendo que a ideia de femininização do masculino encontra significado no passado de Bentinho, conforme as próprias palavras de Capitu “- Há, vou ver. Você também não era assim, quando se zangava com alguém... - Quando me zangava, concordo; vingança de meninos” (ASSIS, 2008, p. 264).

Ocorre uma visita ao passado quando Escobar muda para o Flamengo e Bento vai visitá-lo:

Já então Escobar deixara Andaraí e comprara uma casa no Flamengo, casa que ainda ali vi, há dias, quando me deu na gana experimentar se as sensações antigas estavam mortas ou dormiam só; não posso dizê-lo bem, porque os sonos, quando são pesados, confundem vivos e defuntos, a não ser a respiração. Eu respirava um pouco, mas pode ser que seja o mar, meio agitado. Enfim, passei, acendi um charuto, e dei por mim no Catete; tinha subido pela rua da Princesa, uma rua antiga... Ó ruas antigas! ó casas antigas! ó pernas antigas! Todos nós erámos antigos, e não é preciso dizer no mau sentido, no sentido de velho e acabado (ASSIS, 2008, p. 275).

O entrelace do passado com o futuro e a referência do feminino se cruzam neste momento. Este trecho remete o Casmurro narrador ao sonho com as pernas e o afrancesamento das mulheres, questão que ocorreu com o próprio Bentinho no

desenrolar da narrativa, como evocado no sonho, a questão de que os costumes e referências francesas estão ligadas diretamente ao velho mundo e à colonização.

O homoerotismo acaba por se consolidar antes da perda de Escobar para o mar bravio, como descreve Bento, que apalpou os braços do rapaz e os desejou como se fossem de Sancha, apontando para o contato e para liberação de afetos projetados nos braços de Escobar.

- Tenho entrado com mares maiores, muito maiores. Você não imagina o que é um bom mar em hora bravia. É preciso nadar bem, como eu, e ter estes pulmões, disse ele batendo no peito, e estes braços; apalpa.

Apalpei-lhe os braços, como se fossem os de Sancha. Custava-me esta confissão, mas não posso suprimi-la; era jarretar a verdade. Nem só os apalpei com essa ideia, mas ainda senti outra coisa: achei-os mais grossos e fortes que os meus, e tive-lhes inveja; acresce que sabiam nadar (ASSIS, 2008, p. 278).

Outra intertextualidade encontrada no texto que não pode deixar de ser lida com referência ao homoerotismo é o quadro de Escobar que reverbera a imagem do *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, remetendo a uma homossexualidade não permitida e à maneira velada entre os personagens masculinos das referidas obras:

Uma só vez olhei para o retrato de Escobar. Era uma bela fotografia tirada um ano antes. Estava de pé, sobrecasaca abotoada, a mão esquerda no dorso de uma cadeira, a direita metida no peito, o olhar ao longe para a esquerda do espectador. Tinha garbo e naturalidade. A moldura lhe mandei pôr não encobria a dedicatória, escrita embaixo, não nas costas do cartão: “Ao meu querido Bentinho o seu querido Escobar 20-4-70.” Estas palavras fortaleceram-me os pensamentos daquela manhã, e espancaram de todo as recordações da véspera (ASSIS, 2008, p. 282).

Outro fator necessário para entender a relação homoerótica de Bento e Escobar é a última declaração pública que Bento faz ao escrever o discurso para o enterro do amigo:

- Quatro palavras?

Poucas mais seriam. Tinha-as escrito com receio de que a emoção me impedisse de improvisar. No tálburi em que andei uma ou duas horas, não fizera mais que recordar o tempo do seminário, as relações de Escobar, as nossas simpatias, a nossa amizade, começada, continuada e nunca interrompida, até que um lance de fortuna fez separar para sempre duas criaturas que prometiam ficar por muito tempo unidas. De quando em quando enxugava os olhos. O cocheiro aventurou duas ou três perguntas sobre a minha situação moral; não me arrancando nada, continuou o seu ofício. Chegando a casa, deitei aquelas emoções ao papel; tal seria o discurso. (ASSIS, 2008, p. 285)

Escobar deixa indícios concretos de que tem muito afeto, amor e consideração por Bento, o que se confirma na descoberta de que este personagem é o segundo testamenteiro do amigo, reiterando os sentimentos de amor entre os dois homens, ainda que fosse um amor platônico e que jamais seria consumado sexualmente:

Na terça-feira foi aberto o testamento, que me nomeava segundo testamenteiro; o primeiro lugar cabia à mulher. Não me deixava nada, mas as palavras que me escrevera em carta separada eram sublimes de amizade e estima. Capitu desta vez chorou muito; mas compôs-se depressa (ASSIS, 2008, p. 295).

O fantasma de Escobar persegue as lembranças de Bento Santiago acaba por gerar uma crise a partir do flagrante de Capitu, que olha com carinho para o cadáver de Escobar.

Descido o cadáver à cova, trouxeram a cal e a pá; sabes disto, terás ido a mais um enterro, mas o que não sabes nem podes saber nenhum dos teus amigos, leitor, ou qualquer outro estranho, é a crise que me tomou quando vi todos os olhos em mim [...] (ASSIS, 2008, p. 287).

Escobar ressurge como um fantasma na imagem do filho de Bento, o qual ele passa a acreditar que é filho de Escobar, reforçando a tão propalada suspeita de adultério: “Escobar vinha assim surgindo da sepultura, do seminário e do Flamengo para se sentar comigo à mesa, receber-me na escada, beijar-me no gabinete de manhã, ou pedir-me à noite a benção de costume” (ASSIS, 2008, p. 302). Ezequiel A. de Santiago se torna, assim, a personificação dos três personagens em um só, carregando o nome de Ezequiel e Santiago, dividido entre uma dúvida nunca esclarecida na narrativa. No desfecho, Casmurro reencontra seu amigo, que amou por muito tempo, o fim liga-se ao começo.

Não me mexi; era nem mais nem menos o meu antigo jovem companheiro do seminário de S. José, um pouco mais baixo, menos cheio de corpo, e, salvo as cores, que eram vivas, o mesmo rosto do meu amigo. Trajava à moderna, naturalmente, e as maneiras eram diferentes, mas o aspecto geral reproduzia a pessoa morta. Era o próprio, o exato, o verdadeiro Escobar. Era o meu comborço; era o filho de seu pai. Vestia luto pela mãe; eu também estava de preto. Sentemo-nos.

- Papai não faz diferença dos últimos retratos, disse-me ele. A voz era a mesma de Escobar, o sotaque era afrancesado (ASSIS, 2008, pp. 326-327).

O narrador brinca ironicamente com a sexualidade de Ezequiel, mostrando que há um padrão hegemônico de masculino convencionalizado visando à reafirmação do masculino: “- De que sexo? Perguntou rindo. Sorriu vexado, e respondeu-me que as mulheres eram criaturas tão da moda e do dia que nunca haviam de entender uma ruína de trinta séculos. Eram dous colegas da universidade” (ASSIS, 2008, p. 239).

O homoerotismo é apresentado em *Dom Casmurro* na construção da identidade de Bentinho, ainda criança, com toda a sua insegurança, dependência exagerada da figura materna e necessidade de proteção. Passada a adolescência, o homoerotismo passa a ser visto nas demonstrações de insegurança e choro desenfreados causados por influência de um mundo apresentado como cruel por ir contra o desejo do jovem. No fim da adolescência de Bento, Escobar consolida uma paixão platônica e desenfreada materializada em gestos, toques e palavras, levando o personagem a uma crise de identidade, acentuada no final da vida tornando-o misógino e só, em suma, um verdadeiro casmurro. A suspeita de adultério apresenta total relação com o homoerotismo, uma vez que Bento projeta em Capitu os seus desejos por Escobar. É por não saber lidar com tais desejos e com sua paixão platônica pelo amigo que o Casmurro prefere chegar à conclusão de que foi traído pela esposa quando, na realidade, quem sempre havia cometido o adultério, ainda que em pensamento, era ele mesmo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O homoerotismo é presente na escrita tanto de Machado de Assis quanto de William Shakespeare, nas diferentes fontes textuais revisadas: *Cimbelino*, *Noite de Reis*; “A mulher de preto” e “Pílades e Orestes”, e citadas com fonte de construção de um homoerotismo direto e latente na escrita dos autores. Os contos de Machado de Assis apresentam um homoerotismo retratado quase sempre nos personagens masculinos por meio da materialidade da linguagem, da intertextualidade, gestos e de ambientes que remetem à temática.

A peça *Otelo* traz grande destaque na oratória de Iago que se materializa no corpo de Otelo, que passa por uma mudança de identidade fabricada nos discursos demoníacos de Iago. O homoerotismo está presente no trato dos relacionamentos entre os homens na peça de Shakespeare, sendo observado na maneira que Iago tenta adentrar e penetrar a vida de Otelo. Iago se utiliza da vida de Rodrigo e Cássio para alcançar suas pulsões de amor e ódio perpetradas em Otelo, elementos percebidos ora em Bentinho ora em José Dias na narrativa machadiana.

O espaço e o ambiente presente no texto de William Shakespeare inicialmente é o de Veneza, assim percebido por meio de emulação em *Dom Casmurro* no uso da figura de linguagem no capítulo em que Capitu está na janela olhando sobre a veneziana, capítulo, aliás, que antecede uma porção de intertextualidades claras em relação à obra shakespeariana. Outro espaço e ambiente que é emulado por Machado de Assis é a referência indireta observada apresentada aos turcos, sendo que estes reis apresentam registro histórico de bissexualidade.

A pulsão pelo poder observada na relação de Iago para Otelo pode ser percebido na imagem de José Dias, o agregado, ao conter o domínio da hegemonia

da casa e tomada de decisões na família, assim como Iago tinha o poder sobre a consciência e decisões de Otelo.

A misoginia corrobora para a construção retórica voltada ao patriarcalismo vigente, tanto na obra de *Otelo* quanto em *Dom Casmurro*, e analisado no contexto geral desta pesquisa, acaba por construir um homoerotismo latente e material. O amor que os personagens Iago e Otelo, e Bentinho e Escobar mantinham está estritamente relacionado a uma carga misógina e negativa que se materializa nos relacionamentos com as mulheres Capitu, Desdêmona e Emília.

O homoerotismo na peça de *Otelo* é presente, assim aplicado em uma chave de leitura textual pouco materialista e mais na perspectiva psicológica, ambas desenvolvidas através da oratória, das performances e dos toques. Em *Dom Casmurro*, o narrador consegue penetrar na psique do leitor por meio dos elementos materiais do texto, provocando muitos efeitos, incluindo o de homoerotismo. Os excertos analisados no texto de *Otelo* e *Dom Casmurro* nos levaram a comprovar a hipótese que há diretamente materializado nas identidades um homoerotismo latente que quase sempre é escondido na ambiguidade da relação do ciúme, amor e ódio.

Bentinho, diferentemente de Iago e Otelo, tem uma história e uma construção de identidade que permite o leitor inferir toda a subjetividade da feminilidade construída na infância, apresentando características corpóreas e psicológicas que o remetem ao feminino, questões demonstradas na carência do pai, na grande dependência da mãe e no apego a Escobar.

A narrativa de *Dom Casmurro* ganha corpo quando Escobar entra em cena, o masculino ganha evidência e consome muitas páginas do livro. A relação entre Bento e Escobar permanece após morte de Escobar, e Bento, já casmurro, projeta a imagem do amigo no filho. O homoerotismo é evidente em diferentes espaços da

narrativa e nos comparativos que Bento faz de seu filho com a imagem feminina, questão também reiterada por Capitu. Bento Santiago proporciona evidências de uma chave de leitura homoerótica ao qual Escobar faz parte do coração e do amor do homem, demonstrando paixão e afeto correspondido no seminário.

Sequenciando os estudos e pesquisas voltadas a Machado de Assis, quase sempre é visto e trabalhado em um cunho marxista. Na presença de Antonio Candido, esta pesquisa se propôs a esmiuçar não as relações de classe, mas uma perspectiva que corrobora para uma quebra de simulacros construídos historicamente nas imagens de Desdêmona e Capitu, representadas como promíscuas ou prostitutas em virtude da carga de adultério projetada em sua identidade, sendo os homens o cerne de todas as problemáticas apresentadas.

Observou-se que os elementos da materialidade da comunicação têm efeito sobre recepção do leitor machadiano e shakespeariano em uma leitura do homoerotismo, sendo que tanto Iago como Bento Santiago passam por uma feminilização na identidade que são causadas pela soma dos diferentes e atmosferas, mas também, e principalmente, por uma leitura cuidadosa que nos permite aferir esta relação de projeção e desejo homossexual evidenciados nos toques, performances e discursos textuais.

A sociedade que os dois escritores retrataram é fruto de um patriarcalismo voltado à religiosidade e ao cristianismo, e, dessa maneira, essas questões podem ser lidas como uma crítica ao que é oculto nos bastidores deste patriarcado cristão, que é repressor e pode causar a feminilização dos personagens por conta da presença da dominação masculina patriarcal.

A literatura de William Shakespeare é retomada por meio de uma poética da *emulação*, se formos considerar a perspectiva de João Cezar de Castro Rocha, e

também, como descreve Julia Kristeva e Genette, por um processo de intertextualidade e paródia, demonstrando toda a ironia de Machado de Assis ao escolher como elemento para uma nova mídia a peça *Otelo*. Isto representa muito como Machado de Assis sentiu seu tempo e a sua cultura, escolhendo um personagem negro para compor esta crítica social ao patriarcado e ao afrancesamento evocado pelo feminino, aos novos costumes, que assim foram observados em novas identidades representadas em *Dom Casmurro*.

Ao que se trata do processo de diálogo intermediático entre as duas obras, *Dom Casmurro* pode ser interpretado como um encontro de mídias, tendo entre elas, como destaque nesta pesquisa, *Otelo*. A cultura patriarcal, homoerotismo, a presentificação do ciúme são questões intermediáticas no texto de *Dom Casmurro*, ocorrendo, assim, o processo de adaptação da mídia de Shakespeare para Machado passa por um processo de configuração própria, ao qual podemos elencar a *imitatio e aemulatio* na construção do texto.

As reminiscências homoeróticas que são *emuladas* neste processo de construção por Machado são baseadas no ciúme e materializadas no amor e ódio, sendo uma chave para entender as duas obras, que apresentam o desejo reprimido de Iago possuir Otelo, e Bentinho possuir Escobar. Machado, ainda, utiliza o modelo europeu e do romantismo em clave irônica e crítica, reiterando uma imagem feminina do masculino.

Para que esta leitura homoerótica se concretizasse, a obra teórica de Hans Ulrich Gumbrecht foi de grande importância em virtude do enfoque nas materialidades do texto de Machado e Shakespeare. No que se refere à *Stimmung* homoerótica em Shakespeare, observa-se um amor que se materializa no ciúme e ódio desenvolvido em um panorama de guerra; no caso de Machado, observa-se

uma *Stimmung* homoerótica pautada no amor e ciúme causando uma guerra interna na identidade de Bentinho. Com ênfase nas materialidades textuais, lançamos mão do aporte teórico presente em *Produção de Presença*, objetivando a compreensão da identidade de gênero que produz *Stimmung* por meio da fisicalidade do discurso e da representação do homoeritismo.

A *produção de presença* é evidenciada no constante contato entre os corpos, o que se observa entre Bentinho e Escobar, produzindo afetos que conduzem a crises na identidade de Bentinho. Tais crises, ao final, acabam por transformar Bentinho em homem hegemônico repressor. Pode-se afirmar, neste sentido, que Iago produz o homem que deseja que Otelo seja, sendo que, ao final da peça, Otelo apresenta uma identidade fabricada e produzida pelo *Stimmung* de ciúmes, traição e morte.

A grande possibilidade de análise destes espaços como construtores de sentido material está em como o texto conversa com a memória de cada leitor, como o leitor sente cada leitura e, também, o efeito das relações materiais e corporais na nossa psique, reiterando momentos de nossa própria cultura e memória afetiva. Tais momentos remetem ao prazer proporcionado pela leitura do texto literário, mais especificamente do que diz respeito à representação do homoerotismo em obras de grande relevância para a literatura ocidental, e que se fazem, até os dias de hoje, presentes no imaginário de seus leitores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. 1. Ed. Rio de Janeiro: MEDIA Fashion, 2008.

_____. **Dom Casmurro anotado** / apresentação e notas Cláudio Soares. Rio de Janeiro: Obliq, 2020.

_____. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Abril Cultural, 2010.

_____. **Obra completa**. Vols. 3 e 4. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

_____. **50 contos**. Seleção, introdução e notas de GLEDSON, J. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Miss Dollar**: Stories by Machado de Assis. Translated by Greicy Pinto Bellin and Ana Lessa-Schmidt. USA: New London Librarium, 2016.

CAMINHA, Adolfo. **Bom-Crioulo**. Disponível em: www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2064>. Acesso em: 26/11/2020.

BADINTER, Elisabeth. **XY: sobre a Identidade Masculina**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BARCELLOS, José Carlos. Org. **Literatura e homoerotismo em questão**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Estética da criação verbal**. [tradução feita a partir do francês por Maria Emsantina Galvão G. Pereira revisão da tradução Marina Appenzellerl. — 2' cd. — São Paulo Martins Fontes, 1997.

BELLIN, Greicy Pinto, GOMES, Johnes Tadeu. GÊNERO E PRODUÇÃO DE PRESENÇA HOMOERÓICA NA CONSTRUÇÃO DO MASCULINO EM *MORTE EM VENEZA*, DE THOMAS MANN. In: **Fólio – revista de letras**. v. 12, n. 1. Disponível em: <<https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/6040/4923>>. Acesso: 27/11/2020.

BELLIN, Greicy Pinto. A presença de *Hamlet* em Machado de Assis. In: **HAMLET NO BRASIL**. ed. 1. Curitiba: Editora UFPR, 2019.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 11ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BOZON, Michel. **Sociologia da sexualidade**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV.2004. 172p.

BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Cuerpos que importans: sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”** – 1 ed. – Buenos Aires: Paidós, 2002.

_____. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Trad. Jamille Pinheiro Dias. **Caderno de leituras n. 78**, Chão da Feira, 2018, pp. 1-16. Disponível em: <http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/06/caderno_de_leituras_n.78-final.pdf> Acesso em: 12/03/2019.

CALDWELL, Helen. **The Brazilian Othello of Machado de Assis: a study of Dom Casmurro**. Berkeley: University of California Press, 1960. Tradução Fábio Fonseca de Melo - Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

CAMATI, A. S. Questões de gênero e sexualidade na época e na obra de Shakespeare. **Scripta Uniandrade**: Curitiba, v. 12, n .2, 2014, pp. 103-115.

Disponível em:
<<http://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/523/340>> Acesso em: 14/03/2017.

CAMATI, A. S. Otelo, o mouro de Veneza: o texto de Shakespeare no contexto elisabetano-jaimesco. In: PRAZERES, A. dos; LEÃO, L. de C. (eds). **O julgamento de Otelo, o mouro de Veneza**. 1ª. ed. Florianópolis: Empório do Direito, 2017, p. 89-98.

DIEGO, Marcelo de Rocha Lima. **“Meu amigo e comborço”**: dimensões homoeróticas do *Dom Casmurro* de Machado de Assis. *Luso-Brazilian Review*, Wisconsin University Press, v. 54, n. 1, 2017, pp. 138-158.

ESTEVES, Anderson Martins; AZEVEDO, Katia Teonia; FROHWEIN, Fábio (org.). **Homoerotismo na Antiguidade Clássica**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: I A vontade de saber**. 13. Ed. Rio de Janeiro: Edição Graal, 1999.

FIGUEIREDO, Luís Cláudio. **Questões Ontológicas (e Préontológicas) na Pesquisa dos Processos de Singularização**. Trabalho apresentado no Simpósio Internacional “Novos Territórios e Novas Subjetividades”, Mestrado de Psicologia Social, UFRS – Simpósio Internacional “Mal-Estar e Subjetividade”, Mestrado em Psicologia da UNIFOR, março de 1998 (mimeo), 1998a.

_____. **O Sintoma Social no Brasil: Mal-Estar e Subjetividade Brasileira**. Trabalho apresentado no Simpósio Internacional “Novos Territórios e Novas Subjetividades”, Mestrado de Psicologia Social, UFRS – Simpósio Internacional “Mal-Estar e Subjetividade”; Mestrado em Psicologia da UNIFOR, março de 1998 (mimeo), 1998b.

FLORES, Diego do Nascimento Rodrigues. MACHADO DE ASSIS, TRADUTOR DE LONGFELLOW. In: **Machado de Assis em linha** – Universidade de São Paulo. Disponível em: < <http://machadodeassis.fflch.usp.br> > Acesso em: 28/01/2021.

FRANCHETTO, Bruna; CAVALCANTI, Maria Laura V. C.; REILBORN, Maria Luíza. Antropologia e Feminismo. In **Perspectivas Antropológicas da Mulher**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980, pp.11-47.

FREUD, S. “A pulsão e seus destinos”. In: **Edição Standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

FREUD, Sigmund. **O Mal-Estar na Civilização**. Rio de Janeiro: Imago. Ed. Standard Brasileira, Obras Completas, vol. XXI, (1929 [1930]), pp. 75-171.

GADAMER, Hans-Georg. A incapacidade para o diálogo. In **Verdade e método II: complementos e índice**. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2002. pp. 242-252.

GAUDREULT, André; MARION, Phillippe. TRANSESCRITURA E MIDIÁTICA NARRATIVA: Questões de intermedialidade. In: **Intermedialidades e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Éd. Du Seuil, 1982. ed. Viva Voz, Belo Horizonte, 2010.

GLEDSON, John. **Machado de Assis: impostura e realismo, uma reinterpretação de Dom Casmurro**. Tradução: Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GOMES, Eugênio. **MACHADO DE ASSIS**. Disponível em: < http://machadodeassis.net/revista/numero02/rev_num02_artigo01.asp > Acesso em: 28/01/2021.

GOMIDES, Camilo. **Vínculos homosociais e homoeróticos em *Dom Casmurro* de Machado de Assis.** Disponível em: < <https://muse.jhu.edu/article/471926/summary> > Acesso em: 28/01/2021.

GREENBLATT, Stephen. **Como Shakespeare se tornou Shakespeare.** Tradução Donaldson M. Garschagen e Renata Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GROSSI, Miriam Pillar. Masculinidades: uma revisão teórica. In: **Antropologia em primeira mão** – n. 1. Florianópolis: UFSC, 1995.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Corpo e forma.** São Paulo: EDUERJ, 1998.

_____. **Atmosfera, Ambiência e *Stimmung*:** Sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.

_____. **De onde vem e para onde vai a teoria literária:** desafios da atualidade. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 3 (2018)

_____. **O campo não hermenêutico ou a materialidade da comunicação** (1993). *Teresa revista de Literatura Brasileira*. São Paulo, 2010. pp. 386-407.

_____. **Produção de presença.** 1ª ed. São Paulo: Editora PUC-RIO, 2010.

HUTCHEON, Linda. **UMA TEORIA DA PARÓDIA.** Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: EDIÇÕES 70, Lda, 1985.

ISER, Wolfgang. A Interação do Texto com o Leitor. In.: LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

_____. O prazer estético e as Experiências Fundamentais da Poesia, Aesthesis e Katharsis. In: LIMA, Luis (org.). **A literatura e o leitor – textos de Estética da Recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JACKSON, K. David. **Machado de Assis: a literary life**. New Haven & London: Yale Universit Press, 2015.

JOUBIN, Alexa Alice. SCREENING GENDER IDENTITIES AND OPHELIA: VICTIMHOOD AND FEMINISM. In: **SCRIPTA UNIANDRADE**. Disponível em: <<https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/1411/1009>> Acesso em: 28/01/2021.

KRISTEVA, Julia. **INTRODUÇÃO À SEMANÁLISE**. Tradução: Lucia Helena França Ferraz – 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.) **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LIMA, Luiz Costa. Hermenêutica e abordagem literária. In: _____. **Teoria da literatura em suas fontes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, v. 1. pp. 63-95.

LOURO, Guacira Lopes (org.) **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MANN, Thomas. **Morte em Veneza**. São Paulo: Abril Cultura, 1979.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Editora Atlas S.A., 2003.

MARIN, Ronaldo. **O Oceano Shakespeare – uma investigação (auto) biográfica**. Campinas, SP: [s.n.], 2011.

MEYER, A. **Segredos da infância**. Rio de Janeiro: Globo, 1949.

_____. **No tempo da flor**. Rio de Janeiro: Ed. O Cruzeiro, 1966.

_____. **Machado de Assis (1935-1958)**. *Ensaio*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

MIRA, Maria Celeste. **O masculino e o feminino nas narrativas da cultura de massas ou o deslocamento do olhar**. São Paulo: PUC-SP, 2003.

MÜLLER, Jürger E. Intermidialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito / Tradução de Anna Stegh Camati e Brunilda Reichmann. In: **Intermidialidade e Estudos Interartes**: Desafios da Arte Contemporânea 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

NETO, A. V. Lacerda. **História da Homossexualidade** – Parte 1, 2 e 3. Disponível em: www.revistaladoa.com.br/website/artigo.asp. Acesso em: 30 mar. 2010.

NOLASCO, Sócrates. Representações femininas e masculinas na televisão. In: JACOBINA, Eloá; KUHNER, Maria Helena (org). **Feminino e masculino no imaginário de diferentes épocas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998. pp. 147-157.

OLIVA, Osmar Pereira. AMIZADE MASCULINA E HOMOEROTISMO EM *DOM CASMURRO*, DE MACHADO DE ASSIS. In: **Machado de Assis em Linha**. São Paulo, v. 10, n. 22, 2017. pp. 54-93.

PASSOS, José Luiz. **O romance com pessoas**: a imaginação em Machado de Assis. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2014.

PATRICIA, Antony Guy. **Queering the Shakespeare**: gender trouble, gay spectatorship and male homoeroticism. New York: 50 Bedford Square London, 2017.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis**: estudo crítico e biográfico. 5ª ed. Rio de Janeiro, 1936.

RHINOW, Daniela. **Visões de Otelo na cena e na literatura dramática nacional do século XIX**. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

RIEDEL, Dirce Cortes. **A metáfora**: o espelho de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Culturas Shakespearianas**: teoria mimética e o desafio da mimesis em circunstâncias não hegemônicas. 1ª ed. São Paulo: É realizações, 2017.

_____. WILLIAM SHAKESPEARE AS A NON-HEGEMONIC AUTHOR? SHAKESPEAREAN FORM AND THE POLITICS OF EMULATION. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. n. 37, 2019.

_____. **Machado de Assis**: por uma poética da emulação. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

_____. **Culturas Shakespearianas**: teoria mimética e os desafios da mimesis em circunstâncias não-hegemônicas. 1ª ed. – São Paulo: É realizações, 2017.

ROHDEN, Luiz. **Interfaces da hermenêutica**: método, ética e literatura. Caxias do Sul: Educs, 2008.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 19ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SALOMON, Geanneti Tavares. **MORTE E IRONIA EM DOM CASMURRO**. São Paulo: Alameda, 2010.

SALTARELLI, Thiago. Imitação, emulação, modelos e glosas. In: **Aletria**. n. especial, 2009.

SAXE, Facundo Nazareno. *El Fausto y la opción em El tercer Fausto de Salvador*. In: **Revista científica de estudios literarios y lingüísticos**. Ano 2, n. 2. Espanha: Universidad Nacional de Jujuy. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. 2015.

SCOTT, Joan Wallach. **GÉNERO E HISTÓRIA**. 1ª Ed. México: Fondo de Cultura Económica Universidad Autónoma de La Ciudad de México, 2008. 337 p.

_____. **Gender**: a useful category of historical analyses. Gender and the politics of history. New York, Columbia University Press. 1989.

SCHWARTZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. – São Paulo: Duas Cidades, 2000.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Refutações ao feminismo: (des) compassos da cultura letrada brasileira. In: **Estudos feministas, Florianópolis**. Florianópolis: 14(3): 765799, 2006.

SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Otelo, o mouro de Veneza** / William Shakespeare; tradução, introdução e notas de Lawrence Flores Pereira; ensaios de W. H. Auden – 1ª ed. – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

_____. **Cimbelino** / William Shakespeare. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Peixoto Neto, 2017b.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. **A história da literatura brasileira e a literatura gay: aspectos estéticos e políticos**. Maceió: editora, n. 49, 2012, pp. 83-108.

SILVA, Rodrigo dos Santos da; CARVALHO, Tamiris Aparecida Apolinária de. **O homoerotismo na perspectiva da literatura brasileira**. Disponível em <www.rcdh.ufes.br/sites/default/files/ARTIGO%202015%20Silva%26Carvalho%20Ho

moerotismoNaPerspectivaDaLiteraturaBrasileira.pdf> . Acesso em 13 de junho de 2018.

SILVA, Sergio Gomes da. **A crise da Masculinidade:** Uma crítica à Identidade de Gênero e à Literatura Masculinista. In *Psicologia Ciência e Profissão*. Rio de Janeiro, 2006, pp. 118-131.

SILVA, Gisele Dionísio da. **REDESCOBRINDO UMA CONTROVÉRSIA ELIZABETANA: AS (RE) LEITURAS DO AMOR EM TRADUÇÕES BRASILEIRAS DOS SONETOS DE SHAKESPEARE** / Gisele Dionísio da Silva. Goiânia, 2004.

SILVA, Tomaz Tadeu; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (Org.). **Identidade e diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. 15ª ed. Petropolis: Vozes, 2000.

SONTAG, Susan. **Against interpretation and other critical essays**. London: Penguin Books, 2009.

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

VASCONCELOS, Iris Helena Guedes. LIGAÇÕES E AFLIÇÕES: SHAKESPEARE E O CONTEXTO ELISABETANO-JACOBINO. In: **OLHARES SOBRE TEXTOS E ENCENAÇÕES**. Maceió: EDUFAL, 2007.

VERISSIMO, Erico. **O tempo e o vento parte I** O continente vols. I e II. – 4ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Rio de Janeiro: L&PM, 2001.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.