



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE HUMANIDADES III  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS HAB. INGLÊS**

**LUCIANA LEYLI MARTINS VERÍSSIMO**

**DIÁLOGOS ENTRE SHAKESPEARE E ASSIS: OTELO E DOM CASMURRO**

**GUARABIRA**

**2017**

**LUCIANA LEYLI MARTINS VERÍSSIMO**

**DIÁLOGOS ENTRE SHAKESPEARE E ASSIS: OTELO E DOM CASMURRO**

Trabalho de Conclusão de Curso submetida ao curso de Licenciatura Plena em Letras, da Universidade Estadual da Paraíba - Campus III, em cumprimento às exigências necessárias para a obtenção do grau licenciada.

**Área de concentração:** Estudos Shakespearianos.

**Orientador:** Profa. Mestre Clara Mayara de Almeida Vasconcelos

**GUARABIRA**

**2017**

V516d Veríssimo, Luciana Leyli Martins  
Diálogos entre Shakespeare e Assis [manuscrito] : Otelo e  
Dom Casmurro / Luciana Leyli Martins Veríssimo. - 2017.  
42 p. : il.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras -  
Inglês) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de  
Humanidades, 2017.

"Orientação: Clara Mayara de Almeida Vasconcelos,  
Departamento de Letras".

1. Otelo. 2. Dom Casmurro. 3. Hipertextualidade. 4.  
Literatura Comparada. I. Título.

21. ed. CDD 809

LUCIANA LEYLI MARTINS VERÍSSIMO

**DIÁLOGOS ENTRE SHAKESPEARE E ASSIS: OTELO E DOM CASMURRO**

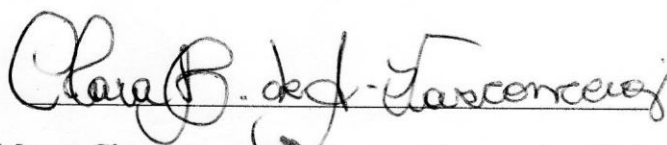
Trabalho de Conclusão de Curso submetida ao curso de Licenciatura Plena em Letras, da Universidade Estadual da Paraíba - Campus III, em cumprimento às exigências necessárias para a obtenção do grau licenciada.

**Área de concentração:** Estudos Shakespearianos.

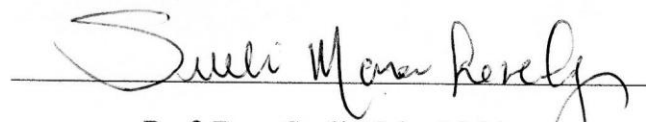
**Orientador:** Profa. Mestre Clara Mayara de Almeida Vasconcelos

Aprovada em: 24/07/17.

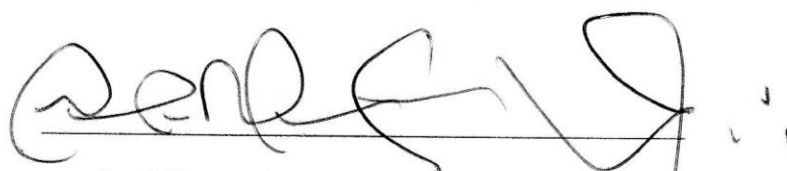
**BANCA EXAMINADORA**



Prof. Mestre Clara Mayara de Almeida Vasconcelos (Orientador)  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dra. Sueli Meira Liebig  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. Carlos Adriano Ferreira de Lima  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

À minha estimada avó, Izabel Veríssimo por todo investimento, amor e cuidado, avós são nossos pais de uma forma intensa e especial, DEDICO.

## **AGRADECIMENTOS**

À Deus, o Pai possuidor de toda sabedoria, a quem pertence o controle rigoroso de toda a jornada traçada até aqui, sendo a própria subsistência que me faz avançar.

À querida professora Clara Mayara por todo empenho, dedicação, paciência, amor e confiança. Profissionais assim nos transbordam de esperança no tocante a educação. Minha referência de profissional adquirido nessa jornada acadêmica.

A minha querida avó Izabel Veríssimo de Santana, por toda sua compreensão em meio aos meus estudos, amor e cuidado.

Ao meu noivo Joacil Amancio Pereira Júnior, quando existe alguém ao nosso lado para lutar e caminhar conosco em todas as estações, as dificuldades se tornam leves. Obrigada por todo auxílio.

Aos amigos e irmãos de classe por toda união, risos, crescimento partilhado e dificuldades em meio a alegrias e exaustões.

"Melhor é o homem paciente  
do que o guerreiro,  
mais vale controlar o seu espírito  
do que conquistar uma cidade." (Provérbios 16:32)."

## RESUMO

No diálogo que os textos estabelecem entre si, deparamo-nos diversas vezes com obras similares em diversos aspectos, contudo, recontadas com traços acrescidos pelo literato, gerando assim uma nova composição com diferente âmago, personagens, ambiente e núcleo. No entanto, permanecendo a interlocução de um escrito em outro. Este trabalho aborda a hipertextualidade existente na obra *Otelo* (1603), de William Shakespeare, junto a *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. Possuindo o objetivo de analisar as semelhanças, diferenças, diálogos, referências, menções, e transformações das respectivas obras, bem como a identificar a presença de uma internamente na outra. Verificando e investigando o transcorrer da transposição textual nestas obras. Como suporte teórico, baseamo-nos em: Bloom (1998), Carvalhal (2006), Cavalcanti (2009), Dudalski (2000), Honan (2001), Esptein (2002), Fiorin (2003), Genette (2010), Koch (1995), Morais (2005), Travaglia (1995), entre outros. Em nossa análise de dados estão destacados diálogos entre *Otelo* e *Dom Casmurro* que expressam, de maneira clara, a conversação hipertextual dentro da *Literatura Comparada* e as relações estabelecidas entre si. A metodologia está pautada em uma revisão bibliográfica, averiguando estudos prévios sobre a teoria aprazada.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Otelo*. *Dom Casmurro*. Hipertextualidade. Transposição.



## ABSTRACT

In the dialogue that texts establish with each other, we usually discover many similar literary works in different aspects, however, retelling the same idea with features added by the writer, thus generating a new composition with different essence, characters, environment and core. This work deals with the hypertextuality between *Othello* (1603) by William Shakespeare, and *Dom Casmurro* (1899), by Machado de Assis. It aims at analyzing the similarities, differences, dialogues, references, mentions and transformations between these works, as well as identifying the presence of one internally in the other. Verifying and investigating the textual transposition in these works. As theoretical support, we are based on Bloom (1998), Carvalhal (2006), Cavalcanti (2009), Dudalski (2000), Honan (2001), Esptein (2002), Fiorin (1995), Morais (2005), Travaglia (1995), among others. In data analysis are highlighted dialogues between *Othello* and *Dom Casmurro* that express in a clear way, the hypertextual conversation within Comparative Literature and the relations established among them. The methodology is based on a bibliographic review investigating previous studies about the theory.

**KEYWORDS:** *Othello*. *Dom Casmurro*. Hypertextuality. Transposition.

## SUMARIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. William Shakespeare: Breves considerações.....	12
2. Machado de Assis: Breves considerações.....	18
3. Literatura comparada e intertextualidade .....	22
3.1 Da intertextualidade à hipertextualidade: Sobre a transposição temática.....	233
4. Diálogos entre Shakespeare e Assis: Otelo e Dom Casmurro.....	31
Considerações Finais .....	40
REFERÊNCIAS.....	41

## INTRODUÇÃO

A hipertextualidade consiste em uma relação entre textos que não precisa ser de fato da mesma categoria ou gênero, mas que conversam entre si, a ponto de o leitor ser capaz de notar o vestígio de um texto em outro, sendo que estes traços podem ser apresentados de maneira subentendida e implícita ou de modo claro e objetivo.

Alicerçado nessa ferramenta de ampla importância que é a hipertextualidade, percebemos que a partir desta é permitido construir uma série de sentidos no texto, e que o entendimento não se restringe mais à compreensão unicamente da língua, mas, similarmente, ao conhecimento das relações hipertextuais.

Em sua totalidade, compreendemos que todo texto é elaborado a partir de um conjunto de textos, partindo do conhecimento precedente, uma obra é então um conjunto de ideias e referências anteriores. Na tipologia dos diálogos que os textos estabelecem entre si, podemos apontar aqui, a utilizada nesse trabalho: A hipertextualidade na transposição temática.

No tocante à transposição de um texto, determinamos como o ato de reescrever um texto em um gênero textual distinto. O hipertexto nos permite, a partir de uma fonte, obter diversas direções, perspectivas, pensamentos e conceitos distintos, abrangendo assim a ótica do leitor.

Este trabalho tem como objetivo investigar, analisar e retratar o diálogo existente entre as obras literárias *Otelo* (1603), de William Shakespeare, e *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, destacando o trabalho de transposição temática que ocorre nas obras, evidenciando a particularidade de cada texto apesar de derivarem de similar tema, refletindo as diferenças e proporções que cada um possui.

O trabalho de Conclusão de Curso estrutura-se em quatro capítulos. Apresentando-se no primeiro capítulo a biografia do dramaturgo, poeta e ator inglês William Shakespeare, o qual deu vida a *Otelo*. Neste capítulo, observamos a relação do Estado e a Igreja no século XVI, bem como seu rompimento e o nascimento de uma nova forma de governo, devido a anseios, ideais e objetivos diferentes por parte do Clero e do Estado.

Identificamos o nascimento do Renascimento (1300-1600), com a era de ouro, o governo de Elizabeth. É a partir do Renascimento que diversos tipos de arte ganham ênfase e lugar, entre eles o teatro, trazendo à tona o nome de destaque “William Shakespeare”.

Shakespeare ganha notoriedade em meio aos escritores da época, pois, William Shakespeare retrata, em seus escritos (e críticas), sentimentos que desnorteiam o ser humano:

ciúme, amor, paixão, inveja, entre outros, conduzindo a sociedade a identificar-se com suas obras.

Neste mesmo capítulo atestamos que as obras de William Shakespeare nunca morrem ou se perdem no tempo, apresentando inúmeras adaptações atuais de suas tragédias, romances e comédias.

O segundo capítulo apresenta a biografia de Joaquim Maria Machado de Assis, autor de *Dom Casmurro*. Considerado um dos maiores escritores brasileiros. Machado de Assis, foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras (ABL), da qual foi presidente. Em sua homenagem, a Academia é conhecida como "Casa de Machado de Assis". Machado escreveu por volta de nove peças e romances, duzentos contos e coletâneas de poemas. Machado é apontado como o escritor que deu início ao Realismo brasileiro com a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Machado, assim como Shakespeare, retratou as paixões humanas.

No terceiro capítulo é exposta a teoria aqui adotada, que estuda por meio da comparação a literatura de diversos grupos linguísticos, denominada de Literatura Comparada. É apresentado o quadro geral das práticas hipertextuais e a maneira que ocorre no lúdico e satírico.

A seguir, a título de exemplo de intertextualidade a maneira que ocorre na paródia, paráfrase e epígrafe. Prosseguindo expondo a teoria que é baseada análise através da hipertextualidade e transposição temática.

No quarto capítulo apresentamos a análise feita entre Otelo e Dom Casmurro. Iniciando com o enfoque de Genette acerca de transposição e hipertextualidade. Após, é exposto o enredo da obra Otelo, analisando os protagonistas e antagonistas, suas características e personalidades, ambiente e tempo. Prosseguindo, é apresentado o enredo de Dom Casmurro, seguido de trechos destacados para análise. Destacando semelhanças, diferenças, prolongações, discussões, menções, oposições, e diálogo com a obra shakespeariana.

Procede-se com a análise do sentimento que norteia as duas obras analisadas: O Ciúme. Observando que na obra de Machado de Assis é mencionada de maneira direta a tragédia Otelo como referência à situação que Bentinho tem passado. Finalizando, demonstramos o quão singular é a forma como Machado introduz William Shakespeare em suas obras.

## 1 WILLIAM SHAKESPEARE: BREVES CONSIDERAÇÕES

William Shakespeare nasceu em 23 de abril de 1564, em Startford-Upon-Avon, Reino Unido, morrendo coincidentemente no mesmo mês e dia, no ano de 1616 com aproximadamente 52 anos de idade. William foi dramaturgo, trovador e poeta. O pai de William, John Shakespeare, era luveiro e a mãe, Mary Arden, possuía propriedades na região. O que conseqüentemente fornecia a Shakespeare uma vida satisfatória. Vida esta que se estendeu apenas até os doze anos de idade, pois John faliu no comércio de luvas de couro e William percebeu que deveria trabalhar para auxiliar na subsistência de seu lar.

Shakespeare começa seus estudos e desde já expressa notável interesse pela literatura e paixão pela escrita. Com 18 anos de idade casou-se com Anne Hathaway e, com ela, teve três filhos: Susanna, e os gêmeos Judith e Hamnet.

No ano de 1591 mudou-se para Londres, movido pela sede de oportunidades no âmbito cultural. Depois de anos de trabalho, atinge a função de escritor, dramaturgo e ator nessa região, sendo assim um homem rico e admirado. No ano de 1594, Shakespeare entrou para a Companhia de Teatro de Lord Chamberlain e alguns anos mais tarde passa a ser sócio do “Globe Theatre” (Shakespeare's Globe Theatre) em Londres.

Shakespeare foi um afortunado ao chegar em Londres na época em que existia autonomia para criar e recriar devido ao Renascimento. Assim como MORAIS afirma:

O teatro shakespeariano inovou toda uma cultura dramática, pois agora o homem estava no centro do palco. Shakespeare explorou conflitos do homem e não de deuses: [...] no teatro elisabetano – mormente sob a força inventiva de um Shakespeare – o público se deixa seduzir por personagens e histórias que poderiam ser as da vida cotidiana. O teatro, no período que desejamos focalizar, é trazido de regiões quase celestiais, para a representação da vida em sua crua realidade. (MORAIS, 2005, p. 19)

O Bardo, como ficou conhecido, inovou de maneira ímpar os escritos já expostos na Inglaterra, pois o mesmo abordava temas os quais nunca tinham sido tratados antes. Shakespeare abordava temáticas que sensibilizava de forma intensa o ser humano, entre eles paixão, ódio, amor, brigas, ciúme, ambição, corrupção, ou intrigas. Resultando em até mesmo os grandes escritores da época reverenciarem William Shakespeare.

Podemos dividir sua dramaturgia em três fases: Primeira fase (1590-1602): escreveu algumas comédias entre elas, a primeira intitulada a comédia dos erros (*The comedy of errors*), em que como toda comédia produzida por Shakespeare é marcada por confusões,

desencontros, desordem que vai complicando cada vez mais o problema proposto na obra. A peça relata a história de dois irmãos gêmeos que foram separados um do outro, devido um desastre marítimo e que durante a obra procuram um meio de se reencontrarem. Nessa obra, Shakespeare não apenas nos leva a gargalhada mas também percebemos nas entrelinhas que é relatado qual era o papel do clero, dos servos e da figura feminina em sua época.

A segunda comédia escrita, *A Megera Domada (The Taming of the Shrew)*, relatando a história de uma jovem chamada Catarina, com o temperamento extremamente forte, uma moça fria, insensível e a todo momento ríspida com todos. Seu pai, Batista Minola, uma homem de posses, buscava encontrar um pretendente a casamento para sua filha tão malcriada, a fim de que sua outra filha Bianca, a mais nova, que possuía personalidade totalmente oposta a de Catarina, pudesse ter a permissão para também realizar o seu próprio matrimônio já que esta era um ordem do pai. No desfecho da história, Catarina casa-se com Petrucchio, um homem rico e grosseiro, com atitudes inteiramente descorteses, indelicado e boçal. Porém, foi a personalidade tão dura de Petrucchio que acabou transformando o comportamento de Catarina tornado-a uma esposa inteiramente submissa.

Através dessa comédia Shakespeare expressa a posição da mulher em sua época. Qualquer mulher que não seguisse a prática de ser subalterna ao seu cônjuge era vista como determinada à maldição, bruxa e condenada a fogueira. Catarina possui traços oposto à figura feminina do tempo, porém William conclui a peça demonstrando que, por mais que Catarina fosse oposta às mulheres de sua era, no fim se tornou igual a elas. Observa-se, então, que William Shakespeare utilizava muito de sarcasmo em suas peças.

Nessa primeira fase houve também a produção de peças trágicas como *Tito Andrônico (Titus Andronicus)* sendo uma obra extremamente forte. Aborda-se a vida de um general romano que tem sua filha abusada por dois homens (Demétrio e Quirão) com a ajuda da rainha Tamora e seus amante. Tito busca de todas as maneiras possíveis realizar justiça com o auxílio do Estado, porém todas falhas, e sem a menor relevância sequer para a cidade, até que fatigado, frustrado e movido de tristeza e raiva realiza justiça com as próprias mãos. E isso lhe custa um preço alto. Através dessa tragédia, fica exposto de forma extremamente clara uma crítica severa ao Império Romano.

Nessa etapa Shakespeare adaptou Henrique IV, Henrique V, Henrique VI (*Henry IV, Henry V, Henry VI*) Nessa segunda parte do conjunto de obras históricas de Henrique, segue-se o relato de todo pandemônio da administração de Henrique e, como de costume, Shakespeare está revirando o leitor com os sentimentos mais intrínsecos de furor e vingança

em que, no momento da leitura, a pessoa que lê sente-se impaciente, desesperada e irritada com as preocupações abordadas na obra, e o desfecho resulta na perda da coroa de Henrique. E nessa época também produziu Ricardo III (*Richard III*).

Uma tragédia com mistura de comédia é O Mercador de Veneza (*The Merchant of Venice*), na qual percebemos claramente o enfoque dado a pessoas excessivamente materialistas, e também vemos a representação da condição do judeu na sociedade daquele período por meio da maneira como tratam Shylock. A tragédia Júlio César (*Julius Caesar*), as alegres senhoras de Windsor (*The Merry Wives of Windsor*), muito barulho por nada (*Much Ado About Nothing*). Sendo esta última uma obra de Shakespeare única já que não relata nenhuma morte ou sequer o indício de uma (mesmo sendo uma comédia). E a famosa tragédia, *Romeu e Julieta*, comprovando quão caóticos desastres podem resultar da rixa entre classes sociais. Demonstrando pela primeira vez, diretamente ao leitor, o quão intensa uma paixão humana pode ser, e o estupro de Lucrecia (*The rape of Lucrece*).

Na segunda fase da carreira de Shakespeare (1602-1610), ele produz desastrosas tragédias e comédias martirizantes; Foi o período mais importante de suas obras, quando deu-se vida a *Hamlet*, sua obra de maior impacto e destaque, além de ser a peça shakespeariana mais lida na Inglaterra por abordar angústias e loucuras dentro da mente do ser humano resultando até mesmo em sua própria morte. Há estudiosos que afirmam que *Hamlet* foi inspirado na morte do único filho homem de Shakespeare Hamnet, morto aos onze anos de idade. Fato que podemos observar na seguinte consideração feita por Harold Bloom (1998, p. 481)

No entanto é Hamlet o filho mais querido de Shakespeare, assim como Hal é o de Falstaff. A afirmação não é minha, mas de Jame Joyce, o primeiro a identificar Hamlet, o Príncipe da Dinamarca, com Hamnet, o único filho que Shakespeare teve, e que morreu aos onze anos de idade, em 1596 [...].

Otelo (*Othello*) por sua vez, debate a temática do ciúme e da inveja. O ciúme desenfreado de Otelo pela sua bela Desdêmona com Cássio, que em cada avanço da história vai sendo aumentado gradativamente com as tramas do ambicioso Iago. *Macbeth*, uma das obras mais trágicas do autor, em que o foco central é o remorso e a ambição. Medida por medida (*measure for measure*), Rei Lear (*King Lear*), Antonio e Cleopatra (*Antony and Cleopatra*), Timon de Antena (*Timon of Athens*), Pericles, Cloriolano (*Cloriolanus*)

Terceira fase, a qual estende-se até a sua morte (1610-1616): Peças menos trágicas com finais comuns, tais como Cimbelino (*Cymbeline*), Conto de inverno (*The winter's tale*),

A tempestade (*The Tempest*), em que neste é trabalhando três pontos principais existentes na época em que foi escrita: a comédia, o romance, o poder e crítica ao sistema colonial do país. Sonetos os quais existia especulações que, na verdade, eram uma espécie de biografia de William Shakespeare.

O cânone de Shakespeare foi exatamente este: a invenção do ser humano, como já afirma Harold Bloom. Através de suas tragédias, comédias e sonetos, o público se questionava de maneira existencial. Sendo possibilitados a se enxergarem em cada personagem, cena, situação, como é mencionado por HONAN:

Shakespeare parece escrever a partir de sua própria experiência com relações familiares, e a idealização que o herói faz de uma normalidade passada gera uma enorme intensidade emocional. (HONAN, 2001, p. 347)

Dentre suas particularidades destaca-se também a música usada em suas peças, em que não consistia em algo aleatório mas Shakespeare usava metáforas musicais, o som era uma continuação do que fora escrito. Inspirando novamente os escritores daquela época. Atualmente, existem cerca de 300 óperas influenciadas pelo trabalho do bardo, sendo 24 delas inspiradas na tragédia "*Romeo and Juliet*". Em 1610, Shakespeare retornou a Stratford onde morreu depois de uma carreira ímpar.

Apesar de tanto anos após a morte de William Shakespeare, suas obras nunca morrem, sempre são recontadas no cinema, teatro, poesia, novelas e filmes.

As obras de William deram vida a mais de 800 produções no cinema e televisão e inspiraram infinitos escritores, segundo a IMDB. Dentre as adaptações de maior destaque podemos citar o desenho animado "*O Rei Leão*" (1994) baseado em *Hamlet*. Relata a história da morte do *Rei Mufasa*, em que a mesma foi armada por ser irmão *Scar*, que visava receber o trono que por direito pertencia a Mufasa. *Simba*, ao presenciar a morte do pai Mufasa, o fantasma de seu pai lhe afirma que ele tem que substituí-lo no trono. Assim como toda boa adaptação possui seus contrastes com a obra real. De maneira oposta ao *Rei Leão*, em *Hamlet*, a morte do *Rei Hamlet* é relatado como algo incalculável.

*Simba*, a representação do príncipe *Hamlet*, são herdeiros do trono e passam por um período de solidão. Em *Rei Leão*, *Simba* é tido como culpado pela morte de seu pai por seu tio *Scar* e foge, distanciando-se da família, embora sem entender claramente a situação. O príncipe *Hamlet* passa por uma solidão de âmbito diferente, uma solidão em sua mente, algo que causa uma desordem e caos em seus pensamentos, um tumulto psicológico.

*Scar* e *Claúdio* são personagens movidos pela ambição de ocuparem um cargo da realeza, mesmo custando a morte de seu irmão *Mufasa/Rei Hamlet*. *Mufasa* e o *Rei Hamlet*,



ambos demonstram desempenharem de maneira hábil o posto de rei. Em divergência, na animação, Mufasa alega ao filho, que o trono será do mesmo, sem de fato exigir uma atitude específica de vingança do filho. Já na obra Shakespeariana, o Rei Hamlet releva ao filho que Cláudio foi seu assassino e o comissiona-o a vingar sua morte.

O filme *Romeu e Julieta* (1968), dando vida na televisão à tragédia intensa da obra do bardo. O filme inclusive foi indicado ao Oscar.

O filme *10 coisas que eu odeio em você* (1999), o filme inspirado na comédia *A megera domada*, relatando a história de um pai, com dificuldade de lidar com uma filha de gênio tão peculiar e duro. Nessa obra, até mesmo o nome das personagens são de sonoridade parecia Catarina/Kat, Bianca/Bianca, Petruchio/Patrick. Assim como no livro, no filme Kat assusta qualquer possível pretendente com sua personalidade ríspida, porém, no fim da trama alguém consegue conquistar seu coração.

*Jogo de intrigas* (2001), filme baseado em *Otelo*, modificando traços de personagens e o ambiente em que se passa o enredo.

*Uma comédia sexual numa noite de verão* (1983), toda a história de fantasia de sonhos de uma noite de verão é transferida para a obra cinematográfica agora em um ambiente no campo e embasado do estilo contemporâneo do século 20.

*Uma questão de família* (2001), filme relatando uma luta de poder baseada em Rei Lear.

A adaptação criada por Orson Welles para *Otelo* (1952), a adaptação de *Otelo* que houve mais destaque, pauta de uma forma inteligente pontos importantes da peça conseguindo assim, um resultado fiel a obra em apenas 1h35min. Welles, que dirigiu o filme e o representou como o protagonista da obra, *Otelo*, com o rosto pintado de preto, pois de acordo com a sociedade da época, não existia um ator negro bom o suficiente para representar o papel.

Mesmo com tanto tempo após a morte de Shakespeare, seus trabalhos ainda são grandes inspirações para o cinema, televisão, teatro, literatura, quadrinhos, arte. Tragédias, ficções científicas, comédias, poemas continuam influenciando de maneira eficaz milhares de filmes e peças atuais. Os trabalhos de Shakespeare são ímpares com significados intrínsecos o que gera diversas interpretações resultando assim em infinitas adaptações de suas obras introduzidas sem qualquer dificuldade na modernidade. Suas obras nunca são esquecidas no passado, mas sempre estão sendo renovadas, reproduzidas e recontadas pois sempre abordam

temas que descrevem a condição das pessoas até hoje seja paixão, ódio, amor, brigas, ciúme, ambição, corrupção, ou intrigas.

## 2 MACHADO DE ASSIS: BREVES CONSIDERAÇÕES

Machado de Assis es una especie de milagro, otra demostración de que el genio literario es independiente del tiempo y el lugar, la política y la religión, y todas las demás contextualizaciones de las que se cree falsamente que determinan los dones humanos. (BLOOM, 2002, p. 791)<sup>1</sup>

Dentre os grandes nomes da literatura nacional, encontramos Machado de Assis<sup>2</sup> como um de seus principais representantes. Além de contista, romancista, poeta e teatrólogo, Assis também foi jornalista e cronista. Observamos que os seus trabalhos no campo literário não se resumem apenas à produção de romances, dos quais os mais famosos e/ou mais conhecidos, dentre outros, pelo público legende sejam *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1892) e *Dom Casmurro* (1899).

Machado de Assis também fez parte da Academia Brasileira de Letras, sendo o fundador da Cadeira nº 23, escolhendo José de Alencar como seu patrono, de quem fora amigo, embora Alencar tenha morrido vinte anos antes da fundação da ABL. Esse gênio da ironia, a quem Harold Bloom (2002) considera o artista literário afro-brasileiro mais importante, ocupou a presidência da ABL por mais de dez anos, a qual passou a ser chamada também de “Casa Machado de Assis”.

De acordo com a Academia Brasileira de Letras<sup>3</sup>, pouco se sabe sobre a infância e adolescência de Machado de Assis. Do pouco que conhecemos, as poucas informações que temos é que seu pai Francisco José de Assis era um operário e a sua mãe, Maria Leopoldina Machado de Assis, morreu muito cedo. Criado no Morro do Livramento e com pouquíssimos recursos, não pôde ter acesso a cursos regulares, estudando da forma que a sua situação pudesse lhe proporcionar.

Embora em meio a estas dificuldades, Machado de Assis publicou em 1854 a sua primeira obra literária intitulada *À Ilma. Sra. D.P.J.A.*, no *Periódico dos Pobres*. Dois anos após, ele se tornou aprendiz de tipógrafo e entrou para a Imprensa Nacional, contando com a proteção de Manuel Antônio de Almeida – médico, escritor e professor brasileiro. Machado também foi revisor e colaborador do jornal *Correio Mercantil* e integrou a equipe de redação

---

<sup>1</sup> Machado de Assis é um milagre, uma demonstração de que gênio literário é independente de tempo e lugar, política e religião, e todas as outras contextualizações nas quais se acredita falsamente que determinam os dons humanos. (BLOOM, 2002, p. 791)

<sup>2</sup> Joaquim Maria Machado de Assis (1839 – 1908).

<sup>3</sup> Informações disponíveis em:

<[http://www.machadodeassis.org.br/abl\\_minisites/cgi/cgilua.exe/sys/start8b7f.html?sid=118&UserActiveTemplate=machadodeassis](http://www.machadodeassis.org.br/abl_minisites/cgi/cgilua.exe/sys/start8b7f.html?sid=118&UserActiveTemplate=machadodeassis)>. Acesso em 28 de março de 2017.

do *Diário do Rio de Janeiro* a pedido de Quintino Bocaiúva. Além disso, ele também se tornou crítico teatral na revista *O Espelho*.

Machado de Assis desempenhou um importante papel no âmbito da crítica literária brasileira, sendo reconhecido por José de Alencar como “o primeiro crítico brasileiro”, em uma carta na qual pede para que ele insira Castro Alves no cenário literário fluminense. Vejamos uma passagem dessa carta que foi publicado no *Correio Mercantil* no dia 22 de fevereiro de 1868:

Para Virgílio do jovem Dante nesse ínvio caminho da vida literária, lembrei-me do senhor. Nenhum tem os mesmos títulos. Para apresentar ao público fluminense o poeta baiano, é necessário não só ter foro de cidade na imprensa da corte, como haver nascido neste belo vale do Guanabara, que ainda espera seu cantor.

Seu melhor título, porém, é outro. O Sr. foi o único de nossos modernos escritores que se dedicou à cultura dessa difícil ciência, que se chama a crítica. Uma porção do talento que recebeu da natureza em vez de aproveitá-lo em criações próprias, não duvidou aplicá-lo a formar o gosto e desenvolver a literatura pátria.

Do Sr., pois, ao primeiro crítico brasileiro, confio a brilhante vocação literária que se revelou com tanto vigor (ASSIS, 2013, p.336).

Dessa forma podemos observar que o autor de *Dom Casmurro* não foi apenas um escritor do século XIX, mas também uma grande personalidade no cenário literário no âmbito da crítica literária, embora essa prática tenha fracassado, de acordo com ele, por causa de parcialidade nas análises e não possuir raízes bem fixadas no panorama nacional. De acordo com Assis (2013), ele tentou contribuir para a reforma do gosto literário que estava se perdendo e que os seus esforços limitados não puderam reverter o quadro por ele considerado desastroso.

No que concerne ao seu trabalho como tradutor, a primeira publicação de Machado de Assis nessa área foi em 1861 com a publicação da tradução do livro *Queda que as mulheres têm para os tolos*. Embora seja muito reconhecido pela sua produção literária, Assis não é tão reconhecido assim no que concerne ao seu papel como tradutor, o que está diretamente ligado às reflexões sobre a área da tradução no século XIX no Brasil, à historiografia literária e historiografia da tradução. De acordo com Sette (2013, p. 86):

Os principais gêneros literários que traduziu foram o teatro, o ensaio literário e histórico, a poesia e o conto, remontando a um total de 46 textos. Entre os autores traduzidos estavam Shakespeare, Balzac, Alexandre Dumas, Lamartine, Schiller, La Fontaine, Victor Hugo, Edgar Allan Poe, sendo os idiomas dos originais o inglês, o alemão, o espanhol, o francês e o italiano.

Vemos que os trabalhos de tradução realizados por Assis partem de grandes nomes da literatura ocidental. De acordo com Helen Caldwell (2002, p.13) podemos observar desde já que a relação intertextual entre o trabalho machadiano e shakespeariano também está presente em traduções literárias feitas pelo brasileiro. Na peça Otelo, aparece no argumento de romances como Ressurreição, a Mão e a Luva, Helena, Quincas Borba, Memórias Póstumas de Brás Cubas e Dom Casmurro como é abordado nesse trabalho.

No panorama da tradução no século XIX podemos observar que o desenvolvimento desta prática resultou, por exemplo, na novela televisiva que tem no romance-folhetim e teatro as principais formas condutoras do desenvolvimento dessa linguagem. Outra característica desse período foi a tradução de peças teatrais, haja vista que as produções brasileiras não eram suficientes para o público que apreciava o gênero dramático. No que diz respeito à importância da tradução na vida de Machado, podemos observar, como aponta Ferreira (2003), as ressonâncias em suas obras autorais.

A partir disso, podemos compreender melhor o porquê da relevância de Machado de Assis no cenário literário brasileiro. Ele não pode ser enquadrado em uma escola literária, pois ultrapassa qualquer denominação que possam tentar lhe atribuir. De acordo com a ABL<sup>4</sup>:

A obra de Machado de Assis abrange, praticamente, todos os gêneros literários. Na poesia, inicia com o romantismo de *Crisálidas* (1864) e *Falenas* (1870), passando pelo Indianismo em *Americanas* (1875), e o parnasianismo em *Ocidentais* (1901). Paralelamente, apareciam as coletâneas de *Contos fluminenses* (1870) e *Histórias da meia-noite* (1873); os romances *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878), considerados como pertencentes ao seu período romântico.

A partir desta rápida apresentação de Machado de Assis apreendemos a mobilidade machadiana nos gêneros literários, o que também nos explica parte da relação de sua obra com a de autores do Velho Mundo, em especial no que se refere à Shakespeare, com que ele mantém um constante diálogo. Nesse Trabalho de Conclusão de Curso nos deteremos à compreensão da transposição temática entre a obra Dom Casmurro e Otelo, entretanto, vale salientar que outras obras machadianas também dialogam com a shakespeariana. Um exemplo disto é o romance Quincas Borba e o diálogo com a peça Hamlet; também há o poema *A morte de Ofélia* (1870) que retrata a morte da personagem shakespeariana em um gênero literário diferente. Sendo assim, após estas breves considerações e contextualização da vida de

---

<sup>4</sup> Citação disponível em:

<[http://www.machadodeassis.org.br/abl\\_minisites/cgi/cgilua.exe/sys/start8b7f.html?sid=118&UserActiveTemplate=machadodeassis](http://www.machadodeassis.org.br/abl_minisites/cgi/cgilua.exe/sys/start8b7f.html?sid=118&UserActiveTemplate=machadodeassis)>. Acesso em 28 de março de 2017.

Machado de Assis, passemos para as considerações sobre a Literatura Comparada e a Intertextualidade.

### 3 LITERATURA COMPARADA E INTERTEXTUALIDADE

Comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura. Por isso, valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano e mesmo na linguagem corrente, onde o exemplo dos provérbios ilustra a frequência de emprego do recurso. (CARVALHAL, 2006, p. 07)

Na literatura comparatista buscamos similaridades e diferenças em certos estudos, a partir da comparação, para compreendermos a relação entre textos, mas esse processo não se limita a simplesmente mostrar onde os textos se aproximam ou se distanciam. É necessário analisarmos outros aspectos que estão diretamente relacionados com o processo de construção do texto e de seu significado. O importante é compreender cada vez mais claramente que a literatura comparada não deve ser entendida apenas como um ato de comparação. Afinal, comparar algo não está restrito apenas a tal disciplina, mas em muitas áreas essa atividade é necessária, é uma parte usual de ser humano, pois a todo o momento estamos comparando as coisas que fazem parte de nossa realidade. A diferença na literatura comparada é que se torna o método em excelência, tornando-se os principais dados analíticos. Esta ferramenta ajuda o pesquisador a estudar mais a propriedade da área com a qual ele se importa.

No século XX, René Wellek gerou um grande choque em estudos literários comparativos ao apontar, em seu artigo “A crise da literatura comparada”, apresentado em 1958, no 2.º Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada (AILC/IACL), as limitações que esta disciplina possuía ao seguir os pressupostos das contribuições didáticas dos franceses. Dessa forma Wellek se colocou contra a maioria dos estudiosos, tais como F. Baldensperger, P. Van Tieghem, J.-M. Carré e M.-F. Guyard. De acordo com Wellek (apud CARVALHAL, 2007, p. 36), ele afirmou que estavam sobrecarregando a literatura comparada com uma metodologia ultrapassada e sobre ela estava a mão mortal do faccionalismo, do cientismo e do relativismo histórico do XIX, indo contra a distinção entre literatura comparada e literatura geral, julgando essa distinção insustentável e desnecessária.

Tal limitação, para Wellek, torna a literatura comparada reduzida à análise de fragmentos, sem ter a possibilidade de integrá-los em uma síntese mais abrangente e significativa. O alerta de Wellek, apesar das restrições que podem ser feitas a ele, constitui uma luz vermelha para o comparativismo tradicional e pode ser considerado como uma das contribuições mais significativas para que a Literatura Comparada fosse repensada e, necessariamente, reformulada.

Vemos, portanto, a partir de Wellek, as novas orientações comparatistas se desenvolverem. Outro nome importante para essas novas orientações é o do estruturalista tcheco Dionýz Durisin que, de acordo com Carvalho (2007), através de seu conceito operacional de *tipo de influência* e do modelo hipotético dedutivo, ele estuda as relações que são formadas não só entre autores e obras, mas entre sistemas e subsistemas como padrões e tendências literárias, além de sua grande contribuição ao eliminar o conceito clássico de influência. Os formalistas Jakobson e Tynianov propõem o abandono do "formalismo" escolástico que favoreceu a catalogação dos fenômenos e à custa da análise deles. Dessa forma, podemos observar que eles rompem com a investigação do literário baseada no biografismo, do psicologismo e da história literária baseada em estudos da teoria linguística poética de Saussure.

A partir das considerações sobre a Literatura Comparada, podemos observar que a imitação é um dos processos constituintes da criação literária. De acordo com Carvalho (2007) invenção não está ligada à idéia dos "novos" elementos, as idéias e as formas não são fixas e invariáveis.

Em conclusão, todos os estudos realizados nesta área por vários autores independentes concordam ou não no mesmo ponto, trouxeram grandes avanços na área da literatura em comparação. Estes estudos nos dão subsídios para continuar a investigar esse ramo tão importante para a literatura.

### **3.1 Da intertextualidade à hipertextualidade: Sobre a transposição temática**

A noção de intertextualidade abre um campo novo e sugere modos de atuação diferentes ao comparativista. Do "velho" estudo de fontes para as análises intertextuais é só um passo. Mas essa é uma travessia que significa para o comparativista engavetar os antigos conceitos (e preconceitos) e adotar uma postura crítico-analítica que seus colegas tradicionais evitavam. Principalmente, as novas noções sobre a produtividade dos textos literários comprometem a também "velha" concepção de originalidade. (CARVALHAL, 2007, p. 54)

No campo da Literatura Comparada, destacamos para este estudo o diálogo hipertextual entre Otelo e Dom Casmurro, focando, especificamente na Transposição Temática. O termo *intertextualidade* está intrinsecamente ligado à Literatura Comparada e a partir dele se desenvolveram inúmeros trabalhos sobre a relação que os textos estabelecem



entre si. Embora esteja no singular, esse termo deve ser compreendido no plural, pois envolve uma relação de copresença de dois ou mais textos, como afirma Gerard Genette. É nos estudos de Genette que nos baseamos na construção deste trabalho, pois ele coloca a intertextualidade no campo transtextual e define-a de forma restritiva, dando mais importância à prática hipertextual onde a transposição está localizada. Para isso, faremos uma breve diferença entre intertextualidade e hipertextualidade para que possamos compreender o ponto de vista de Genette.

Percebemos, a partir disso, que a intertextualidade possui um papel fundamental no desenvolvimento de metodologias de análise de textos. É com o surgimento e percurso desse estudo que chegaremos à noção de hipertextualidade genettiana que norteará este trabalho. Genette tomou o conceito de arquitextualidade “o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular” (2010, p. 11) e o ampliou, denominando-o *transtextualidade* “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 2010, p. 11). Dentro dessa categoria coexistem outras cinco: intertextualidade, paratexto, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade.

O termo *intertextualidade* foi cunhado por Julia Kristeva em 1969 a partir das considerações de Tynianov e Bakhtin, especialmente no que concerne de “discurso de outrem” e de “dialogismo”. A noção de intertexto, então, é derivada da perspectiva de “intersubjetividade” Bakhtiniana. Vemos, dessa maneira, que um texto é produto de leituras de obras literárias anteriores. Como exemplo dessa relação intertextual em que um texto estabelece um diálogo com um *corpus* literário anterior, tomemos, então, a antropofagia oswaldiana que abre caminhos, ligando os dois pólos - as literaturas periféricas e as literaturas do centro - também envolveu (e interessou) aquele processo de comer em seu sentido mais superficial, a habilidade crítica de selecionar outros.

Dessa forma, ao realizar a leitura de um determinado texto, deparamo-nos com o resultado de infinitas leituras prévias e que reunidas produzem um novo conceito, ideia, enfoque e perspectiva baseados na bagagem trazida pelo escritor/leitor. A teoria, idealização e informações que fornecemos de específica temática sempre parte de um acervo de concepções colhidas de outros pontos de vista originando-se assim novas conclusões e definições acerca de tal.

Luiz Fiorin (2003, p. 29-31) expõe a definição de intertextualidade que consiste ao processo de formação, reprodução ou modificação do sentido. A intertextualidade é uma

forma de integração de um texto em outro. Isto é, esta pode ser definida como um diálogo que é feito entre diferentes textos, nos quais podemos perceber a presença de um no outro, porém ambos com enfoques diferentes, por exemplo. Identificamos essa “releitura” através da organização do texto, de sua estética, bem como suas diferenças. Trabalhar com a intertextualidade nos proporciona dar um novo caráter, estilo e tom ao texto sem perder os traços que os interligam entre si.

Conforme Beaugrande e Dressler, a intertextualidade compreende as diversas maneiras pelas quais a produção e recepção de dado texto depende do conhecimento de outros textos por parte dos interlocutores, isto é, diz respeito aos fatores que tornam a utilização de um texto dependente de um ou mais textos previamente existentes. (Koch; Travaglia, 1995, p. 88)

Há duas formas de intertextualidade: a interna, em que a associação é feita entre textos com a mesma corrente de conhecimento; e a externa, definida como a relação entre textos de campos distintos. Associado a isso, também existe as noções de intertextualidade implícita e explícita. A intertextualidade implícita se dá quando um intertexto não é reconhecido imediatamente na “superfície” do texto, ou seja, para que possamos identificar a relação de co-presença de dois ou mais textos, é necessário que dediquemos um pouco mais de atenção à leitura com a finalidade de reconhecermos os nossos conhecimentos prévios sobre um texto em outro, pois a realização do primeiro no segundo estará implícita. No que diz respeito à intertextualidade explícita, como o nome já sugere, a relação diálogo entre os textos está clara ao leitor. O leitor deduz de forma mais rápida a presença de um *corpus* literário anterior em outro. A isso acrescentamos a importante relação entre locutor e interlocutor. Haja vista que o texto é uma forma de comunicação, o locutor veicula determinadas informações por meio de sua obra. Dependerá, então, do interlocutor interpretar o que está contido no texto. Assim como afirma Luiza Lobo:

O desdobramento do texto em inúmeras vozes polifônicas soma-se ao desenvolvimento de múltiplas estruturas, a partir das microestruturas que Machado desenvolve ao longo de sua obra. [...] apresentam triângulos amorosos que aparecem também nos romances, como ... Dom Casmurro. Machado é, portanto, o primeiro autor brasileiro a trabalhar em nível paradigmático e metalinguístico, sobre a linguagem-base, seus próprios contos ensaísticos. Desde o início, operou na sua obra um trabalho minucioso de reconstrução parodística a partir de suas próprias histórias. (LOGO, 1993, p. 98).

Sendo assim, o ponto de vista do leitor influenciará sobre o que ele interpretará, cabendo a ele (como apreciador do texto) e aos seus conhecimentos prévios interpretar, de forma individual, o que as suas suposições e o que sabe sobre os textos o levaram a identificar nas obras.

O conceito de *hipertextualidade* se assemelha muito ao de intertextualidade, o que pode causar algumas dúvidas. Entretanto, é importante ressaltar que a sua definição se diferencia da noção usual de intertextualidade por possuir uma ligação mais profunda entre os textos. De acordo com Genette (2010, p. 18), o hipertexto “é evidentemente um aspecto universal (no grau próximo) da literariedade: é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais”. Vemos, então, que o hipertexto será aquele que deriva de outro por transformação ou imitação. Todas obras literárias são consideradas hipertextos porque elas trazem intrinsecamente outra.

Machado de Assis, em Junho de 1892 escreve a crônica “A semana”, no trecho intitulado de “A cena do cemitério” o qual notoriamente presenciamos a presença do texto shakespeariano de forma ínstri-seca no mesmo: “Era um título novinho, Valia mais de oitocentos; Agora que está velhinho Não chega a valer duzentos.” Percebemos que ambos os textos relatam um sentimento que em outrora possuía uma importância grandiosa, porém recentemente, não possui grande relevância. Além disso, podemos observar a relação de intertextualidade explícita entre os textos no que concerne à referência feita por Machado de Assis à peça shakespeariana ao denominar o trecho como “A cena do cemitério”.

Outras noções importantes no campo da transtextualidade são as de hipertexto e hipotexto. Essas relações de hipertextualidade e hipotextualidade são descritas por Gerrat Genette (2010, p. 18) da seguinte forma: “Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*<sup>12</sup>) do qual ele *brot*a de uma forma que não é a do comentário”. Vê-se, dessa forma, a hipertextualidade como uma relação transtextual mais íntima entre textos. Vejamos abaixo uma tabela<sup>5</sup> com as práticas hipertextuais:

---

<sup>5</sup> Extraído de Genette, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2010, p. 48).

Pontuamos, abaixo, breves conceitos desses elementos relacionados à noção intertextual para depois contrapormos com as concepções hipertextuais. Vejamos:

- Na paródia existe a referência a um determinado texto, porém com um teor diferenciado, essa menção é realizada de maneira irônica, divertida, gozada, e também crítica.
- Na paráfrase, confirmamos uma ideia já apresentada por alguém previamente, mesmo utilizando uma estrutura gramatical diferente, palavras ou organização do texto, a ideia permanece a mesma, encontra-se apenas uma forma de reproduzir conforme o enunciador deseja.
- Epígrafe é um texto usado no início, introdutório. É uma espécie de prévia do tema que será abordado pelo escritor. A partir da epígrafe obtemos um guia do que será abordado na leitura ou em que teoria estará baseada.
- A intertextualidade na Tradução é a realizada quando uma obra de determinado idioma é transposta para outro idioma afim de que haja compreensão do escrito.

No campo hipertextual, seguindo as orientações de Genette (2010, p. 63), entendemos que

A paródia pode se resumir a uma modificação pontual, mínima até, ou redutível a um princípio mecânico como aquele do lipograma ou da translação lexical; o travestimento se define quase exaustivamente por um tipo único de transformação estilística (a trivialização); o pastiche, a charge, a forjação procedem todos de inflexões funcionais conduzidas por uma prática única (a imitação), relativamente complexa, mas quase inteiramente prescrita pela natureza do modelo;

Nessa classificação feita por Gerrat Genette, podemos observar a presença de seis tipos de práticas hipertextuais que se encaixam em três categorias: lúdico, satírico e sério. Podemos observar as distinções que o autor faz de cada uma que partem de uma modificação pontual, passam por uma transformação estilística e chegam à imitações prescritas por modelos. A sexta categoria, a *transposição*, é considerada por ele “[...] a mais rica em operações técnicas e em investimento literários” (GENETTE, 2010, p. 63).

Considerada pelo autor como a mais importante das práticas hipertextuais, podemos atribuir à sua importância uma questão histórica, características estéticas de obras resultantes desse processo, a magnitude e a multiplicidade de procedimentos envolvidos. Ela se apresenta como uma possibilidade de transformação de um texto em outro que, ao contrário das outras práticas, pode ser aplicada a textos de grandes dimensões. Sendo assim, o desejo de

transformação estética de quem lhe faz uso pode chegar ao ponto de disfarçar ou atenuar a sua característica hipertextual.

Nas práticas transposicionais, podemos destacar algumas categorias que lhes são constituintes, não com a finalidade de hierarquiza-las, mas com o propósito de organizar a prática da transposição de acordo com as conveniências que a análise exige. Podemos subdividir essas categorias, entre outras, em: transposição formal, transposição temática, transvocalização, translação espacial, tradução e transestilização. Aqui nos deteremos à observação do procedimento de Transposição Temática do texto shakespeariano ao machadiano.

A Transposição Temática se caracteriza por ser um processo de transformação do texto em que uma mudança “ideológica”. Essa mudança pode ocorrer, como é o caso aqui em estudo, da passagem de um texto pertencente a determinado gênero literário a outro. Sendo assim, do drama ao romance. Cabe ao leitor perceber esta relação íntima de derivação do hipertexto a partir do hipotexto. Vemos, dessa maneira, que um autor clássico nacional brasileiro escreveu uma de suas obras mais importantes em diálogo com o texto do dramaturgo inglês. Esse processo de leitura e reescritura de textos são comuns e nos mostra/confirma o que Genette afirmou sobre todos os textos literários serem hipertextos. Seguindo a linha de raciocínio genettiana, apreende-se, na citação a seguir, o conceito de Transposição Temática de forma clara a partir dos exemplos que Genette (2010, p. 119) dá:

[...] no sentido em que se pode dizer que a *Odisséia* passa da epopeia ao romance, com Giono ou Joyce, ou *Orestéia* passa do trágico ao dramático, com Eugene O’Neill, ou *Macbeth* do drama à farsa, com Eugène Ionesco: estas transformações são abertamente temáticas, como essencialmente também o é a própria noção de gênero.

O procedimento de Transposição Temática remete-se a três etapas: decodificar o texto, relê-lo e por último reescrevê-lo. O que conseqüentemente resulta na origem de um novo texto. O segundo texto permanece vinculado ao primeiro, porém, agora com a inclusão de diversas ferramentas, elementos e recursos, bem como mudança de foco na mensagem oferecida ou esta ser apresentada de modo distinto no que concerne à organização e estilização. É através dessas disparidades que um texto conversa com o outro. Acontece a reelaboração do texto. Para exemplificar de maneira mais didática esse procedimento de Transposição Temática literária, podemos utilizar o conto “A Pequena vendedora de Fósforos” de Hans Christian Andersen:

Fazia um frio terrível; caía a neve e estava quase escuro; a noite descia: a última noite do ano. Em meio ao frio e à escuridão uma pobre menininha, de pés no chão e cabeça descoberta, caminhava pelas ruas. Quando saiu de casa trazia chinelos; mas de nada adiantavam, eram chinelos tão grandes para seus pequenos pézinhos, eram os antigos chinelos de sua mãe. A menininha os perdera quando escorregara na estrada, onde duas carruagens passaram terrivelmente depressa, sacolejando. Um dos chinelos não mais foi encontrado, e um menino se apoderara do outro e fugira correndo. Depois disso a menininha caminhou de pés nus - já vermelhos e roxos de frio. Dentro de um velho avental carregava alguns fósforos, e um feixinho deles na mão. Ninguém lhe comprara nenhum naquele dia, e ela não ganhara sequer um níquel. Tremendo de frio e fome, lá ia quase de rastos a pobre menina, verdadeira imagem da miséria! Os flocos de neve lhe cobriam os longos cabelos, que lhe caíam sobre o pescoço em lindos cachos; mas agora ela não pensava nisso. Luzes brilhavam em todas as janelas, e enchia o ar um delicioso cheiro de ganso assado, pois era véspera de Ano Novo. Sim: nisso ela pensava! Numa esquina formada por duas casas, uma das quais avançava mais que a outra, a menininha ficou sentada; levantara os pés, mas sentia um frio ainda maior. Não ousava voltar para casa sem vender sequer um fósforo e, portanto sem levar um único tostão. O pai naturalmente a espancaria e, além disso, em casa fazia frio, pois nada tinham como abrigo, exceto um telhado onde o vento assobiava através das frinchas maiores, tapadas com palha e trapos<sup>6</sup>;

Após a leitura e decodificação do texto, observe a transposição do conto para o gênero notícia intitulada de “Vendedora de luz morre por falta de calor”:

Por ironia do destino a criança que levava luz aos que compravam seus fósforos morre por falta de calor.

A pequena vendedora de fósforos morreu noite passada vitimada pelo frio intenso. Ela foi encontrada descalça e sem nenhum agasalho encostada a uma parede tão gelada quanto seu corpo.

Segundo os moradores, ela vendia fósforos para ajudar no sustento do lar. Ninguém sabia seu nome, era conhecida, apenas, como a pequena vendedora de fósforos. Ninguém a viu perambulando pelas ruas, pois além das celebrações do novo ano, a temperatura atingiu quatro graus abaixo de zero, o que fez com que as pessoas permanecessem em seus lares impedindo de ajudá-la.

Aos familiares, o nosso pesar<sup>7</sup>.

Percebemos que obtemos informações similares em ambos os textos, todavia, foram apresentados de modos distintos neste e naquele. No primeiro texto obtemos um leque de detalhes, já o texto secundário tem uma abordagem direta e sintetizada. Um texto está intrinsecamente conectado ao outro, cada um, porém, segundo a particularidade do autor e da

---

<sup>6</sup> Texto disponível em: < <http://www.letraselivros.com.br/livros/textos-escolhidos/2493-tres-contos->>. Acesso em 19 de abril de 2017.

<sup>7</sup> Texto disponível em: < <http://ragaverio.blogspot.com.br/2010/09/transposicao-textual.html>>. Acesso em 19 de abril de 2017.

organização do texto. A partir dessas discussões, passemos para a aplicação da teoria aos *corpora*.

#### 4 DIÁLOGOS ENTRE SHAKESPEARE E ASSIS: DE OTELO A DOM CASMURRO

A transformação séria, ou *transposição*, é, sem nenhuma dúvida, a mais importante de todas as práticas hipertextuais, principalmente – provaremos isso ao longo do caminho – pela importância histórica e pelo acabamento estético de certas obras que dela resultam. Também pela amplitude e variedade dos procedimentos nela envolvidos (GENETTE, 2010, p. 63).

Compreendemos que a elaboração de um texto literário nada mais é que o resultado de múltiplas leituras e informações colhidas de textos anteriores e assim mesclados e moldados na maneira do escritor, uma espécie de percepção criativa. Essa relação entre textos foi estudada por Kristeva e Genette, cada um com seu método de análise, a partir dos estudos de Bakhtin, é fruto da observação dos diálogos entre textos desde a Antiguidade, fato que está bem claro na obra de Genette *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, ao mostrar o processo de reescrita, releitura no qual encontramos o diálogo de textos que utilizam recursos diferentes, mas que não são excludentes. Por meio de Genette pudemos observar que o diálogo entre textos antes proposto por Kristeva como absorção ou transformação de um texto em outro com Genette é caracterizado com uma relação de co-presença entre dois ou mais textos. Entretanto ele limita um pouco a área da intertextualidade, enquanto mostra que a hipertextualidade – semelhante ao conceito anterior de intertextualidade – é mais abrangente por mostrar que esse diálogo é constituído por relações mais íntimas entre eles do que a noção de intertextualidade pode abarcar.

Diversos poetas e escritores renomados produziram poemas, romances, tragédias, músicas, contos, utilizando-se desse mecanismo de releitura e transposição. A título de exemplo, evidenciamos Machado de Assis com o romance *Dom Casmurro* (1899), no qual podemos ler dentro de sua obra aspectos provindos da tragédia de William Shakespeare *Otelo* (Othello -1603).

Essa peça de autoria do Bardo inglês apresenta ao leitor uma história marcada pelas invenções do ciúme, onde a inveja e a traição são traços principais desta tragédia Shakespeariana. *Iago* (antagonista) trama com Rodrigo (cavalheiro Veneziano), uma maneira de contar a *Brabâncio* (conceituado senador) que sua filha, a encantadora *Desdêmona*, casa com *Otelo* (protagonista), o oficial mouro.

Colocado em análise as obras no que diz respeito aos personagens podem corresponder da seguinte forma:



<u>OTELO</u>	<u>DOM CASMURRO</u>
DESDÊMONA	CAPITU
IAGO	BENTO/JOSÉ DIAS
OTELO	BENTO
CÁSSIO	ESCOBAR
LENÇO	EZEQUIEL/MORTE DE ESCOBAR
MORTE DE DESDÊMONA/SUÍCIDIO	SUÍCIDO
TRAIÇÃO FORJADA	TRAIÇÃO?

Iago traiçoeiro, quer vingar-se de qualquer modo de Otelo. A razão de intenso ódio é pela promoção que *Cássio* recebe do mouro, a elevação do posto de Cássio. Este fato deixa Iago demasiadamente ofendido. Por sua vez, Brabâncio acusa Otelo de bruxaria, ao constatar que sua filha fugiu para casar-se com o mouro. Porém Desdêmona afirma o que acontece por sua espontânea vontade.

No decorrer do livro por um infortúnio do destino, Desdêmona perde um lenço que contém um valor significativo pois Otelo a presenteou com o mesmo. Iago achando-o, e faz com que chegue às mãos de Cássio, escondendo-o entre os seus objetos. Após criar toda a armadilha, Iago conta a Otelo que sabe onde o lenço está e o ajuda a encontrá-lo. Similarmente escondeu nos pertences de Cássio uma carta que ele mesmo adulterou copiando com a letra semelhante a de Desdêmona. Conseguiu reproduzir a letra da moça através de uma carta que a mesma mandara para *Emília* (esposa de Iago).

Otelo dessa maneira usufrui de ciúmes incontrolláveis dia e noite, após dias, já estarecido de ciúmes mata Desdêmona com uma lâmina fria no peito, antes que ela pudesse defender-se. Insatisfeita com a morte de sua senhora, Emília revela tudo o que sabe, sobre toda a trama de Iago. Otelo, desesperado com o que ouve, ergue o punhal e o crava em sua própria garganta. Após o desastre, Iago mata Emília e é preso. Cássio assume o posto de Otelo.

No romance machadiano, *Bentinho* mora com sua mãe *Gloria*, seu tio *Cosme*, sua tia *Justina* e o agregado da família *José Dias*. Sua casa fica perto à de *Capitu*, sua melhor amiga que cresce juntos. D. Gloria, por ser uma mulher religiosa, fez uma promessa de seu filho ser padre. Bentinho é mandado para o seminário e vive um amor secreto com Capitu. No Seminário ele conhece *Escobar* e teve com ele uma grande amizade. Contou-lhe sobre Capitu e descobre que Escobar não tem pretensão de ser padre.

O tempo passou, Bentinho e Capitu já não aguentava esperar tanto para se encontrarem, foi então que Escobar tem uma ideia, D.Glória deveria adotar um menino para que este fosse padre, assim a promessa estaria paga e Bentinho poderia sair do seminário. Glória aceita a ideia e Bentinho foi estudar Leis, aos 21 anos casa-se com Capitu e Escobar se casa com *Sancha* (amiga de Capitu).

Certa vez, Bentinho quis ir com Capitu para o teatro, só que esta disse estar com dor de cabeça, ela insistiu para que seu marido fosse e Bentinho assim o fez. Bentinho encontrou Escobar, que lhe pareceu estranho e chegando em casa viu que Capitu estava em ótimo estado. Na mente ciumenta, atribulada e insegura de Bentinho, o rapaz associou o estado da amada e sua insistência para que ele fosse ao teatro sozinho com a aparência suspeita e questionável do amigo, o que lhe levou a conclusão que ambos tinham se encontrado e ali havia acontecido uma traição. Ao passar dos anos, mesmo em meio a tantas discórdias e ciúmes Capitu teve um filho a quem deram o nome de *Ezequiel*. Que mais tarde, seria mais um motivo de ciúmes, questionamentos e insegurança entre o casal.

Após a morte de Escobar, Bentinho viu uma foto do seu amigo quando era mais novo e notou uma grande semelhança com seu filho, tão grande que foi tomado por um sentimento de ciúme e ódio, e Bentinho tinha certeza de que sua mulher o traía e dessa traição nasceu Ezequiel. Bentinho pensou em suicídio, depois pensou em matar Ezequiel, mas nada fora feito.

Capitu foi embora com o filho para a Suíça e, durante o tempo passado lá, comunicava-se com Bentinho por meio de cartas. Anos se passaram e Capitu faleceu. Bentinho recebeu a notícia, assim como a visita de Ezequiel, que lhe pareceu ainda mais parecido com Escobar, o encontro foi cheio de comoção e rancores. Bentinho concluiu que, apesar da incerteza a respeito da fidelidade de Capitu, ela fora a única mulher que ele amou, um amor forte que nenhuma outra apagaria.

Analisando o diálogo entre as obras acima citadas, percebemos os vestígios de uma obra intrínseca à outra. A tragédia *Otelo* e o romance *Dom Casmurro* conversam entre si pois tratam de sentimentos que quando despertados no sujeito geram uma série de desordens tanto psicológicas e emocionais, como comprovada através das atitudes: o ciúme. Tratamos aqui sobre o acerbado, excedido e intensificado ciúme provindo do Mouro de Veneza e de Bento Santiago. Assim como a influência, o domínio e manipulação oriunda de Iago, o vilão de *Otelo* No caso de Bentinho, em *Dom Casmurro*, Machado encontra na mente do próprio protagonista uma forma sutil de criar todo o caos que é a mente dele por meio dessa paranoia

e loucura, a respectiva mente de Bentinho que consiste em ser a vilã no romance Machadiano. Atentando para o resultado infeliz que tal paranoia alcançou nos seus respectivos desfechos.

Ao observarmos o diálogo entre as obras e a representação do elemento causador de toda a discórdia, vemos que o ciúme presente envolve todo o desenvolvimento do drama e da narrativa, onde podemos perceber que é um ciúme resultado dos conflitos internos de Bento e Otelo. Porém, analisando a obra shakespeariana, esse ciúme é alimentado gradativamente por Iago, que sendo em sua natureza um homem atroz e cruel busca através dessa ferramenta destruir Otelo, criando situações e armadilhas, usando pessoas, dando origem a “coincidências” que tornam evidente uma deslealdade originária de sua amada Desdêmona. Tudo isto, para alcançar sua almejada vingança, tudo isto com um único objetivo imposto acima de qualquer sentimento.

No romance machadiano, o ciúme é iniciado pela informação levada por José Dias a Bentinho quando vai visitá-lo no seminário, cujo capítulo é denominado “Um ponta de Iago”, fato este que evidencia a transposição do tema presente na peça Otelo para o romance, o que se caracteriza por meio dessa referência ao mostrar ao leitor que há mais coisas entre Shakespeare e Machado do que podemos desconfiar. Essa transformação de cunho sério e temático nos mostra que o hipertexto é uma transposição do hipotexto, marcado por adequações necessárias à forma do romance e mudanças na história em que a fronteira entre os textos se apresenta de forma porosa, onde vemos que Bentinho, estando distante de sua amada, sem ter a possibilidade de se encontrarem com constante frequência, o que deveria gerar sentimentos de saudade e tristeza em ambos, José Dias retrata a Bento algo totalmente oposto.

Ao relacionar a obra de William Shakespeare com Machado percebemos que nesta, há múltiplos vilões. José Dias desempenha a função de vilão também neste romance, funcionando como uma espécie de extensão da mente de Bentinho, já que Dias condicionava Bento Santiago com opiniões duvidosas sobre o amor e saudade de Capitu pelo rapaz. José Dias expõe a exuberante alegria que Capitu demonstra, mesmo com Bentinho distante.

Um sentimento cruel e desconhecido, o puro ciúme, leitor das minhas entranhas. Tal foi o que me mordeu, ao repetir comigo as palavras de José Dias: ‘Algum peralta da vizinhança’. Em verdade, nunca pensara em tal desastre. Vivia tão nela, dela e para ela [...] Se ela vivia alegre é que já namorava outro, acompanhá-lo-ia com os olhos na rua, falar-lhe-ia à janela, às ave-marias, trocariam flores (ASSIS, 2004, p. 94).

A partir disto, Bentinho pensa na possibilidade de Capitu estar encantada por outro alguém. Porém, o principal responsável pelo ciúme na narrativa é o próprio Bento Santiago. Da maneira que Iago envenenava Otelo contra Dêsdemona, do mesmo modo Bentinho, no decorrer da trama, se auto envenena, criando hipóteses, possibilidades e certezas nascidas de sua devida conturbação mental, alegando que de fato Capitu tinha o traído com o amigo Escobar. Não é necessária uma terceira pessoa que esteja alimentando nele este sentimento como ocorre na tragédia de Shakespeare, pois a sua mente se encarrega disso. Essa transformação pela qual o personagem passa ao se tornar uma pessoa ciumenta, cria um novo Bento Santiago, como se ele convivesse com dois homens diferentes dentro um mesmo corpo.

Existe uma espécie de amor e ódio por Capitu, uma luta de sentimentos intensos. No capítulo CXXIII da obra, intitulado de "Olhos de ressaca", Bento reafirma a ideia de José Dias sobre os olhos de Capitu, afirmando que a moça possui olhos de cigana oblíqua e dissimulada. Bento não sabe o que é oblíqua, mas entende o que é dissimulada. Esta afirmação se torna uma espécie de maldição para a moça, pois, induz o leitor a conceber uma imagem distinta de Capitu trazida até agora, o leitor conclui que Capitu é um ser ardiloso e traiçoeiro a partir da declaração de Bentinho.

Bentinho que desempenha a função de narrador da obra, apresentando ao leitor os fatos, porém condicionados a sua opinião visando de determinada forma que o público possa partilhar da mesma conclusão que ele sobre a moça Capitu. É através dele que vamos obter conhecimento da história, criar julgamentos e reflexões. Contudo, devemos lembrar também que ele é o protagonista, e que deseja nos convencer e persuadir da sua versão dos acontecimentos através da sua posição social e elegante educação. Para isso, ele se apresenta simpático e atencioso com o leitor e utiliza-se de uma linguagem polida. Inicia o livro de imediato buscando argumentos para convencer o leitor que de fato, Capitu o traiu. Porém nenhuma justificativa é baseada em fatos, em algo sólido. Mas a raiva que ele sentia da certeza que possuía que ela havia o traído direcionava sua razão.

Nesta analogia, Bento e Otelo, apesar de assumirem o mesmo papel na peça e na narrativa, o de protagonistas, as atitudes de Bento Santiago não são similares a do Mouro de Veneza. O Mouro estava sendo enganado por Iago, logo, a seu ver e ao de qualquer indivíduo, que não conhecesse a trama e maldade de Iago, Dêsdemona era uma traidora, justificando assim a raiva do mouro. Entretanto, a raiva de Bentinho era grande, mas sem nada de concreto além de seus pensamentos conclusivos.

A mente de Bento fazia com que ele possuísse atitudes que se aproximavam das ações do frio Iago. Planejava como matar Capitu, como tratar Ezequiel rispidamente, seu suicídio e projetava como fugir para outro lugar. E a raiva de Capitu era constante e agravava progressivamente, tinha a mente calculista semelhante a do antagonista shakespeariano. Em Otelo, a culpa de toda tragédia foi de Iago, em Dom Casmurro, a culpa de toda tristeza e desavença era de Bento Sant(iago), ambos com atitudes semelhantes, vemos em Bento a presença de Otelo e Iago convivendo de forma conflituosa.

As evidências sobre a traição em Otelo são todas calculadas por Iago. Quando Otelo encontra o lenço trazido por Iago, ele identifica que este é o que lhe tinha presenteado e nisso fortalece a certeza da traição. Otelo já vive momentos de instabilidade em relação aos julgamentos que lhe fazem e a sua “autoconfiança abalada é o solo em que Iago faz germinar o ciúme”. (SZONDI, 2004, p. 103)

Iago adere à ironia. Iago traz à tona o ciúme de seu senhor. Iago utiliza das seguintes estratégias: Seus questionamentos são respostas, suas respostas, questionamentos.

Ao usar de contradições em suas afirmações, Iago consegue observar as qualidades frágeis de Otelo e construir cinicamente suas armadilhas durante seu discurso até despertar-lhe ciúme.

Em Dom Casmurro, as evidências são concluídas de acordo com Bentinho. Surgindo no enterro de Escobar, ao ver a reação de Capitu no enterro, no capítulo CXXIII nomeado por Machado de *Olhos de ressaca*: “A confusão era geral. No meio dela, Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas [...]” (ASSIS, 2004, p. 161). A aparência física existente entre seu filho Ezequiel com Escobar na opinião de Bento, também é um fator que contribui para alegar que Capitu o trai.

No romance, Bento Santiago, analisando a possibilidade de traição partida de Capitu, sai de casa e assiste a uma peça de teatro e, exatamente naquela noite, a peça em exibição é Otelo de William Shakespeare. Bentinho sai do teatro com a ideia de assim como em Otelo talvez o correto fosse matar Capitu.

Otelo e Bentinho matam suas amadas movidos pelo ciúme, porém de formas distintas. Otelo mata no sentido literal, pois se enxerga como um miserável enganado por ela, feito de trouxa. Ele comete o crime por honra, pois esta ação condiz com o contexto social em que a peça se passa, vejamos o Ato V, Cena II:

**OTELO** – Por Deus, eu vi meu lenço na mão dele. Ah, mulher falsa! Tu apedrejas meu coração e me fazes chamar de assassinato o que tenciono fazer, que antes eu pensava ser um sacrifício. Eu vi o lenço. **DESDÊMOMA** – Então ele o encontrou. Eu jamais o presenteei com um lenço. Manda chama-lo aqui. Deixa que eu fale a verdade. **OTELO** – Ele já falou. **DESDÊMOMA** – O que dizes, meu senhor? **OTELO** – Que ele te usou. **DESDÊMOMA** – Como? De maneira ilegítima? **OTELO** – Sim. **DESDÊMOMA** – Ele não vai dizer uma coisa dessas. **OTELO** – Não. Ele não fala mais. O honesto Iago recebeu ordens para tanto. **DESDÊMOMA** – Oh, explica-se por que eu me sentia assustada. Então está ele morto? **OTELO** – Fosse cada fio de cabelo dele uma vida, e o tamanho de minha vingança teria estômago para todas elas. **DESDÊMOMA** – Ai de mim, ele foi traído, e eu, arruinada. **OTELO** – Fora daqui, sua rameira! Choras por ele na minha frente? **DESDÊMOMA** – Ah, podes me mandar para o exílio, meu senhor, mas não me mates. **OTELO** – Não te levantes, rameira! **DESDÊMOMA** – Mata-me amanhã; deixa-me viver esta noite! **OTELO** – Não. Se tu lutares... **DESDÊMOMA** – Ao menos meia hora! **OTELO** – Depois de começado, não há como parar. **DESDÊMOMA** – Ao menos enquanto eu faço uma prece! **OTELO** – É tarde demais. [*Ele a asfixia.*]. (SHAKESPEARE, 2012, p. 689, grifos do autor)

Em Dom Casmurro, Bentinho mata Capitu aos poucos por dentro, com indiferença para com a bela mulher e com seu filho Ezequiel. Enviando-os para o exílio, mantendo assim as aparências de um casamento feliz. Nas duas obras as vítimas, Desdêmona e Capitu, buscam mostrar aos amados a caluniosa acusação criada contra elas. Capitu, apesar de ofendida demonstra amor a Bentinho, até mesmo depois de sua viagem conduzida por ele.

[...] pedia-me que a fosse ver. Embarquei um ano depois, mas não a procurei, e repeti a viagem com o mesmo resultado. Na volta, os que se lembravam dela, queriam notícias, e eu dava-lhes, como se acabasse de viver com ela (ASSIS, 2004, p. 177)

Desdêmona, por sua vez, até o seu último respiro buscou se defender e convencer Otelo de que ele estava errado:

**OTELO** – Pensa em teus pecados. **DESDÊMOMA** - Todos eles são amores que entrego em ti, para ti. **OTELO** – Sim, e por isso tu morres. **DESDÊMOMA** – Essa não seria uma morte natural, a que mata por se amar. Ai de mim, por que mordes teu lábio inferior desse jeito? Alguma paixão sanguínea faz tremer todo o teu corpo. Isso são presságios, mas espero, realmente espero que não me ameacem a mim esses presságios. (SHAKESPEARE, 2012, p. 688, grifos do autor)

Bento Santiago, assim como Otelo, consegue ter seu sentimento de amor e fissura pela donzela transformado em furor e repulsa ao ter firmeza - em seu subconsciente - que houve o ato de traição da amada. Bento trata Capitu com rispidez, sempre com respostas frias e sem demonstrar a partir daí nenhum carinho pela mulher em seu casamento. Bento

inclusive, propicia uma viagem para que além de ser poupado de vergonha pela sociedade, possa estar distante da moça já que até a ideia de suicídio já foi aderida na mente de Bentinho. Otelo mediado por Iago envolvido com ciúme, ao encontrar a "prova" da traição de Desdêmona demonstra-se sem controle, todo amor freneticamente transforma-se em exaltação sem medida. Ambos personagens das diferentes obras são isentos a qualquer justificativa ou explicação de Capitu/Desdêmona:

**OTELO** – Calma, e fica quieta. **DESDÊMOMA** – Assim farei. Qual é o problema? **OTELO** – Aquele lenço de que tanto gosto e dele te fiz um presente, tu o deste a Cássio. **DESDÊMOMA** – Não! Por minha vida, não! Por minha alma, não! Manda buscar o homem e pergunta a ele. **OTELO** – Doce alma, presta atenção. Presta atenção, que isso é perjúrio. Estás no teu leito de morte. **DESDÊMOMA** – Sim, mas ainda não estou pronta para morrer. **OTELO** – Pois logo, logo morrerás. Portanto, confessa e liberta-te desse teu pecado. O teu negar cada item com juramentos com juramentos não fará desaparecer, tampouco sufocará, o forte propósito de que estou imbuído e que me faz assim padecer. Deves morrer. **DESDÊMOMA** – Oh, Senhor meu Deus, tende piedade de mim. **OTELO** – Amém. **DESDÊMOMA** – E tenhas tu piedade também. Jamais o traí em toda a minha vida. Jamais ameí Cássio com outro amor que não aquele que os céus sancionam, o único tipo de amor que eu poderia sentir por Cássio. E jamais dei-lhe uma lembrança. (SHAKESPEARE, 2012, pp. 688-689, grifos do autor)

Iago, que planeja de forma extremamente astuciosa, consegue que tudo pareça real, colocando perfeitamente Otelo contra Desdêmona. A confissão que Cássio é forjada, pois sua confissão referia-se a um caso que o mesmo teve com uma prostituta. Iago tirando proveito, arma fazendo com que Otelo ouça apenas parte da conversa, que ele o antagonista utiliza, sem Cássio saber, apenas para que sirva ao propósito da situação que ele intenciona criar para confirmar o que diz a Otelo. Fazendo assim com que o Mouro aumentasse o seu ciúme e ficasse cego e surdo a qualquer tentativa da esposa de se defender e provar que não fez nada do que ele imaginava. Ao contrário de Bentinho que cria para si mesmo as próprias armadilhas para tornar válido o que a sua mente produzia. Ele era vítima da própria neurose que ele utiliza para nutrir o seu sentimento de traição.

É interessante conferir que a conversa de Machado com a obra de Shakespeare nem sempre se dá de forma direta. Machado utiliza características de William Shakespeare para constituir as marcas de seus próprios personagens no hipertexto por ele criado por meio da transposição do tema da peça ao romance, fazendo com que o hipertexto, em certos momentos em que, como diria Genette (2010), a transformação do sentido hipotexto faz parte do propósito no hipertexto que culmina na mudança de gênero. Se apreciarmos as ligações que existem entre os personagens Bentinho e Otelo, percebemos que essas ligações vão além do

sentimento de ciúme que controla os protagonistas. Bentinho e Otelo, pois, consistem em indivíduos que não conhecem a si mesmo.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento do presente trabalho, dentre diversos pontos, proporcionou a realização de uma análise evidenciando elementos que contribuem para que determinada obra possa ser capaz de ser mantida memorável, relida e renovada, apesar das transições temporais, sociais e objetivas simplificando assim, o ato da transposição textual.

Em *Dom Casmurro* e *Otelo* é percebido que, o que concerne a emoções, inspirações e sentimentos excepcionalmente humanos e coletivos - nesse caso, o ciúme - promovem uma ligeira auto identificação e roboração por partes dos leitores devido ser tratado características reais e presentes na prática do leitor.

Constatamos a relevância e a cautela que é feita através de uma transposição temática textual. *Dom Casmurro* sendo resultado de um determinado "deslocamento" de *Otelo*, em sua versão, preservando o tema central, ocorre uma re-tradução de seu eixo temático bem como adicionando características a personagens, ambientes, vocábulos inéditos, na obra de Machado. Concluindo, assim, que em toda transposição ocorre a incorporação de múltiplos elementos que contribuirão - como neste caso - para melhor assimilação, reconhecimento, identificação e admissão do leitor.

Sendo assim, um incremento, adição, avanço e complemento do tema principal da obra primária. Possuindo características particulares da obra, acrescidas pela transposição realizada - personalidade de Capitu, ida ao convento de Bentinho, religiosidade de Dona Glória, questionamento impreciso da culpa/inocência de Capitu - porém, não perdendo a interligação do eixo temático que involuntariamente acontece intercomunicando as obras - ciúme doentio, traição duvidosa, triângulo amoroso, disseminador do ciúme no protagonista -. A transposição temática é a ferramenta literária que permite ao escritor/leitor dar continuidade à mensagem apresentada, adicionando traços e ideias.

Em síntese, captamos o modo ao qual cada obra apresentada neste trabalho firma seu cerne por meio de particular, ímpar e singular traços e por outro lado desfrutam também de idiossincrasias que fazem com que *Otelo* e *Dom Casmurro* possuam reminiscência entre si. O deslocamento do tema ciúme é realizada com êxito e percebemos o tema sendo abordado em duas obras utilizando

## REFERÊNCIAS

ASSIS, M. *Dom Casmurro*. 39. ed. São Paulo: Ática, 2004.

ASSIS, M. *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos*. AZEVEDO, S. M.; DUSILEK, A.; CALLIPO, D. M. (Org.). São Paulo: Editora da UNESP, 2013.

BLOOM, H. *Genios: Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*. Barcelona: Anagrama, 2002.

BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. 2. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.

COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. 2. ed. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

COUTINHO, A.; SOUSA, J. G. *Enciclopédia da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/Academia Brasileira de Letras, 2001. 2 v.

FERREIRA, Eliane F. Cunha. Machado de Assis: crítico e teórico do traduzir, por subtração. In.: *Em tese*. v. 6, p. 21-32, agosto de 2002. Disponível em: <[http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/Em%20Tese%2006/02-Eliane.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2006/02-Eliane.pdf)>. Acesso em 28 de março de 2017.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga et al. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HUTCHEON, L. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

JOBIM, J. L. *Machado de Assis: o crítico como romancista*. *Machado de Assis em linha*, ano 3, número 5, junho 2010, p.75-94.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1981. 4 v.

SHAKESPEARE, W. Otelo. In.: *William Shakespeare: obras escolhidas*. 3. ed. Trad. Beatriz Viégas-Farias. Porto Alegre: L&PM, 2012.

SETTE, L. MACHADO TRADUTOR DE ASSIS: a construção da identidade do tradutor no século XIX. In. *Scientia Traductionis*, n.14, 2013. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5007/1980-4237.2013n14p84>>. Acesso em 28 de março de 2017.

CALDWEL, Helen. *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis: Um Estudo de Dom Casmurro*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LOBO, Luiza. *Crítica Sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.