

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ

JULIANA FERNANDA PIRES

**UM DIÁLOGO ENTRE WILLIAM SHAKESPEARE E MACHADO DE
ASSIS: ANÁLISE COMPARATIVA DAS OBRAS OTELO E
RESSURREIÇÃO**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

PATO BRANCO – PR
2017

JULIANA FERNANDA PIRES

**UM DIÁLOGO ENTRE WILLIAM SHAKESPEARE E MACHADO DE
ASSIS: ANÁLISE COMPARATIVA DAS OBRAS OTELO E
RESSURREIÇÃO**

Trabalho de conclusão de curso – TCC
apresentado ao curso de Letras
Português/Inglês da Universidade
Tecnológica Federal do Paraná Campus Pato
Branco como requisito à obtenção do título de
licenciada em Letras Português/Inglês.

Orientadora: Profa Dra. Camila Paula
Camilotti.



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Departamento Acadêmico de Letras
Coordenação do Curso de Letras Português/Inglês



**DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO LETRAS –
PORTUGUÊS/INGLÊS**

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor(a): JULIANA FERNANDA PIRES

Título: UM DIÁLOGO ENTRE WILLIAM SHAKESPEARE E MACHADO DE
ASSIS: ANÁLISE COMPARATIVA DAS OBRAS OTELO E RESSURREIÇÃO

Trabalho de conclusão de curso defendido e APROVADO em 29/11/2017, pela
comissão julgadora.

Profa. Dra. Camila Paula Camilotti
Orientador(a) e Presidente da Banca

Prof. Ma. Rosangela Aparecida Marquezi
Parecerista e Membro da Banca Examinadora

Profa. Dra. Mariese Ribas Stankiewicz
Membro da Banca Examinadora

VISTO E DE ACORDO

Profa. Dra. Claudia Marchese Winfield
Coordenadora do Curso de Letras Português/Inglês

Prof. Ma. Rosangela Aparecida Marquezi
Responsável pelo TCC Portaria 295 01/09/2015

Nota: O documento original e assinado pela Banca Examinadora encontra-se na Coordenação do
Curso de **Letras da UTFPR** Campus Pato Branco.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por ter me dado forças e sabedoria para superar as dificuldades.

A meus familiares e amigos pelo amor, paciência e incentivo a essa caminhada.

A minha orientadora Dr. Camila Paula Camilotti pelo suporte, por suas correções e incentivos.

A todos os professores do curso pela transmissão de conhecimento e pelas palavras de motivação.

E a todos que direta ou indiretamente fizeram parte da minha formação, o meu muito obrigada.

PIRES, Juliana Fernanda. **Um diálogo entre as obras *Otelo* e *Ressurreição*: análise comparativa dos personagens Otelo e Félix**. 68. Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR/PB. 2017.

RESUMO

O presente trabalho propõe uma análise comparativa entre as obras *Otelo*, de William Shakespeare e *Ressurreição*, de Machado de Assis. Nesta análise comparativa entre as obras, que é feita com base nos princípios teóricos da Literatura Comparada, busca-se observar as diferenças e as semelhanças entre as personagens de cada obra, Otelo e Félix, respectivamente, no que tange, principalmente, ao ciúme patológico que os acomete. A análise tem como objetivo mostrar que, a despeito do hiato temporal entre as obras, os enredos se entrelaçam sobremaneira e as personagens são, em sua essência, semelhantes no que concerne, principalmente, a sua construção como personagens “humanas”, limitadas, instáveis e incoerentes.

PALAVRAS CHAVES: Literatura Comparada. Análise comparativa. Contexto social. *Otelo*. *Ressurreição*.

PIRES, Juliana Fernanda. **A dialogue between the works Othello and Resurrection: comparative analysis of the characters Othello and Felix.** 68. Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR/PB. 2017.

ABSTRACT

The present work proposes a comparative analysis between the works *Otello*, of William Shakespeare and *Resurrection*, of Machado de Assis. In this comparative analysis of the works, which is based on the theoretical principles of Comparative Literature, it is sought to observe the differences and similarities between the characters of each work, Otello and Felix, respectively, concerning mainly pathological jealousy which affects them. The analysis shows that, in spite of the temporal gap between the works, the entanglements intertwine and the characters are essentially similar in what concerns mainly their construction as "human" characters, limited, unstable and incoherent.

KEY WORDS: Comparative Literature. Comparative analysis. Social context. Othello. Resurrection.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A LITERATURA COMPARADA	14
1.1 UM BREVE HISTÓRICO DA LITERATURA COMPARADA EM ALGUNS PAÍSES.....	14
1.2 UM BREVE HISTÓRICO DA LITERATURA COMPARADA NO BRASIL	19
1.3 ALGUMAS DEFINIÇÕES DA LITERATURA COMPARADA NOS TEMPOS ATUAIS.....	22
2 OS CONTEXTOS SOCIAIS QUE PERMEIAM AS OBRAS: A PEÇA OTELO E O ROMANCE RESSURREIÇÃO	28
2.1 O CONTEXTO SOCIAL QUE MARCA O PERÍODO ELISABETANO	28
2.2 A DRAMATURGIA COMO CRÍTICA SOCIAL EM SHAKESPEARE.....	30
2.2.2 A Crítica social presente nas tragédias.....	31
2.3 O BRASIL IMPÉRIO E O BRASIL REPÚBLICA	38
2.4 O SOCIAL NAS OBRAS DE MACHADO DE ASSIS	44
3 ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE A PEÇA OTELO E O ROMANCE RESSURREIÇÃO	50
3.1 O CIÚME COMO PONTO DE UNIÃO ENTRE OTELO E RESSURREIÇÃO ..	53
3.2 O CIÚME COMO FERRAMENTA PARA VINGANÇA	59
REFERÊNCIAS	67

INTRODUÇÃO

Para dar início a este trabalho, cujo objetivo principal é desenvolver uma análise comparativa à luz da Literatura Comparada que evidencie as semelhanças e as diferenças entre as personagens Félix de *Ressurreição* e Otelo, a personagem título da obra, iremos, primeiramente, falar sobre cada autor das obras supracitadas e sobre o contexto social que as permeia.

Shakespeare nasceu em 1564, na Inglaterra, em uma cidade chamada Stratford-upon-Avon, Inglaterra; filho de Mary e John Shakespeare. Casou-se quando era adolescente com Anne Hathway, pois ela estava grávida de sua primeira filha, Susanna. Depois que a menina completou um ano, o casal teve gêmeos, Hamnet e Judith. Segundo Leão e Santos (2008, p. 19), Shakespeare por muitos anos foi objeto de vários estudos e até hoje encontra-se informações sobre ele e sua época.

Dessa forma, fica evidente o interesse de muitos teóricos em buscar indícios históricos sobre a vida do autor. Segundo Leão e Santos (2008, p. 27), não havia sido encontrado nenhum “registro sobre Shakespeare desde o batizado dos gêmeos Hamnet e Judith, até sete anos mais tarde, com o aparecimento em Londres de uma crítica ao poeta feita pelo escritor Robert Greene (1558-1592)”. Ou seja, a partir de 1558, os dados biográficos de Shakespeare começaram a aparecer de modo mais significativo, por meio de pesquisas acerca de sua vida e de suas obras.

A crítica que Robert Greene (1558-1592) tece, conforme Leão e Santos (2008), foi escrita em um panfleto, em 1592, cujo título era *Um tostão de sabedoria comprado com um milhão de arrependimentos*. Essas palavras provocativas, escritas com certo tom de hostilidade, referem-se à escolarização de Shakespeare que, comparada à de outros escritores de sua época, era inferior. Shakespeare, por exemplo, nunca frequentou o ensino superior. A única coisa que se sabe é que ele realizou seus estudos iniciais na *Stratford Grammar School* (LEÃO; SANTOS, 2008).

A peça criticada por Greene (1558-1592) foi *Henry the sixth*, estreada em Londres. Essa peça foi a primeira escrita por Shakespeare e contém três partes. Trata-se de uma trilogia que descreve dois acontecimentos importantes na Inglaterra: A

*Guerra dos Cem Anos*¹ e *As Guerras das Rosas*². *Henry the sixth* encontra-se na categoria das peças históricas do autor.

O fato é que, apesar da crítica de Greene, Shakespeare é autor de 38 peças e mais de 100 sonetos. Leão e Santos (2008, p. 29) citam algumas das peças mais conhecidas e que foram publicadas, em primeiro fólio, no ano de 1623: *Vênus e Adonis* (1593), *O estupro de Lucrecia* (1594), *Rei João* (1595-1597), *Hamlet* (1601), *Sonho de uma noite de verão* (1590), *O mercador de Veneza* (1596-1598), *Ricardo II*, *Henrique IV* (1596-1597), *Romeu e Julieta* (1591-1595) *Otelo: O Mouro de Veneza* (1604).

As obras de William Shakespeare (1564-1616) são notáveis por sua atemporalidade. Em sua concepção criativa, Shakespeare buscou retratar o ser humano e sua frágil e limitada natureza. Assim, amor, ódio, ciúme, inveja, vingança, ambição e luta pelo poder são alguns dos temas que Shakespeare utilizou para construir com maestria e grande sabedoria os enredos de suas obras. Por essa razão, embora escritas no final século XVI e início do século XVII, elas tornam-se atuais em qualquer sociedade e em qualquer momento histórico. O fato é que o dramaturgo inglês, além de ávido leitor de obras clássicas, era um grande observador da sociedade em que vivia. O mundo que o cercava, bem como, os enredos de narrativas folclóricas e históricas serviam de matéria-prima para a composição de seus próprios enredos e personagens.

Assim, não nos restam dúvidas da importância que o autor supracitado obteve com o passar dos séculos e o rico legado que deixou para a literatura universal. Sua obra é composta por 38 peças teatrais, divididas entre comédias, tragédias e tragicomédias ou peças românticas; e 150 sonetos.

¹A Guerra dos Cem Anos ocorreu na Idade Média nos anos de 1337 e 1453, perdurando assim por 116 anos. Essa guerra foi travada entre os reinos da França e Inglaterra, sendo considerada a principal e mais sangrenta guerra europeia desse período. Essa informação foi extraída do artigo que está disponível no seguinte link: <https://www.suapesquisa.com/pesquisa/guerra_cem_anos.htm. > Acesso em 12 Out. 2017.

²A guerra das rosas foram uma série de batalhas travadas no período de 1453 à 1485 entre membros da mesma descendência familiar pela conquista da coroa inglesa. Os membros pertenciam a duas casas distintas: Casa York, cujo brasão era uma rosa branca, e Casa Lancaster, cujo brasão era uma rosa vermelha. As guerras das Rosas terminam quando Henrique VII, pertencente à casa Lancaster, vence Ricardo III, pertencente à casa York e rei da Inglaterra na época, na batalha de Bosworth. Henrique VII casa-se com Elizabeth de York, sobrinha de Ricardo III, e as casas Lancaster e York se unem e dão início a uma nova dinastia: a Dinastia Tudor. Por essa razão, o brasão da Dinastia Tudor é a união da Rosa Branca, brasão pertencente à casa York, com a Rosa Vermelha, brasão pertencente à casa Lancaster. Essa informação foi extraída do seguinte artigo: <<http://www.sohistoria.com.br/ef2/guerrarosas/>> Acesso em 12 Out. 2017.

Entre as obras Shakespearianas, nos preocupamos em estudar a tragédia *Otelo: O Mouro de Veneza*, escrita em 1604 e publicada em primeiro *fólio* no ano de 1623. O Enredo gira em torno da inveja e, consecutiva, traição de Iago, frente a seu general Otelo. Iago, que era um simples soldado, não aceitava que Otelo, um mouro³, ocupasse o posto de general. Ademais, a dor maior de Iago era porque Otelo promovera Cassio a tenente, ao invés de promovê-lo. Para concretizar sua vingança, Iago, em suas artimanhas, usa os personagens Rodrigo (apaixonado por Desdêmona), Cassio (tenente) e Desdêmona (filha de Brabantio e esposa de Otelo) para provocar ciúmes e fúria em Otelo a ponto de induzi-lo a cometer uma grande tragédia contra sua esposa e contra si, ao final da peça. Portanto, podemos dizer que Iago é o condutor de toda a trama, pois, é por intermédio de suas armadilhas que todas as personagens enfrentam o caos e a tragédia no fecho da peça. Com efeito, em função de sua notável vilania Iago se tornou um ícone de tirania entre todos os vilões de Shakespeare. Além de Iago, as outras personagens da peça e o enredo são notavelmente construídos com grande maestria

Portanto, Shakespeare ao escrever *Otelo: O mouro de Veneza*, escreveu um enredo muito rico em que constam reflexões muito mais profundas acerca do ser humano e da sua complexa natureza. Desde sua primeira encenação, em meados do século XVII, *Otelo* tem influenciado escritores e artistas pelo mundo. Muitas obras posteriores a ela foram escritas com base no ciúme patológico do protagonista e na tirania do antagonista Iago.

Entre os escritores que se encantaram pelo enredo dessa tragédia Shakespeariana está Machado de Assis (1839-1908) que, antes de crescer e se tornar um dos maiores escritores da literatura brasileira, era um menino pobre que morava na cidade do Rio de Janeiro. Machado de Assis perdeu sua mãe quando era menino e teve que trabalhar para poder ajudar a sustentar sua família. Mesmo assim, segundo Candido (1995), alguns críticos que estudaram o autor relatam que, ser pobre e negro, não significou que ele teve uma vida árdua e carreira difícil, pelo contrário, Machado sempre teve facilidade para aprender coisas novas, como por exemplo, idiomas diferentes. Ao crescer, Machado desempenhou diferentes profissões: “tipógrafo, jornalista, funcionário modesto, finalmente alto funcionário, a sua carreira foi plácida. A cor não parece ter sido motivo de desprestígio”. (CANDIDO, 1995, p. 1) Ainda,

³ Na realidade, Otelo não era negro, ele era mouro e, comparado aos europeus que são muito brancos, Otelo se destacava por sua cor “mais escura”.

segundo Candido (1995), a posição social que Machado exercia antes de se tornar o que representa hoje, nunca foi impedimento para se relacionar com filhos de conselheiros e rapazes finos da alta sociedade.

No que tange à sua carreira intelectual, segundo Candido (1995, p. 1), Machado foi “[...] admirado e apoiado desde cedo, e que aos cinquenta anos era considerado o maior escritor do país, objeto de uma reverência e admiração gerais, que nenhum outro romancista ou poeta brasileiro conheceu em vida”.

Ainda, segundo esse teórico, Machado iniciou sua carreira no mundo letrado aos 16 anos, quando conseguiu publicar seu primeiro poema intitulado *Ela*. Posteriormente obteve outra publicação chamada: *Queda que as mulheres têm para os tolos* (1859-1860), na qual aparece apenas como tradutor, até chegar ao livro *Ressurreição* (1872) que foi seu primeiro romance e maior sucesso da época.

A trama de *Ressurreição* gira em torno do ciúme doentio de Doutor Félix (médico e solteiro) por Lívia (viúva e com um filho). Diferentemente das personagens principais de *Otelo* que, no início da obra, já estão casados, essas personagens foram apresentados um ao outro por Viana, irmão de Lívia. Depois desse dia, o amor foi crescendo entre os dois, a ponto de Félix pedir Lívia em casamento. No entanto, esse casamento não ocorre, pois alguns obstáculos surgem: Raquel se apaixona por Félix e Menezes se apaixona por Lívia. Já a personagem Doutor Batista, assim como Iago faz com Otelo, incita a mente de Félix à insegurança do ciúme. A propósito, Doutor Batista foi o principal causador da separação de Félix e Lívia, pois foi o responsável por gerar em Félix a desconfiança acerca da fidelidade de Lívia, conforme comenta o narrador em um trecho da obra:

Cavou-lhe fundamente no coração a ferida do ciúme, torná-lo em suma instrumento de sua própria ruína. Não adotou o método de Iago, que lhe parecia arriscado e pueril; em vez de insinuar-lhe a suspeita pelo ouvido, meteu-lha pelos olhos. (ASSIS, 1994, p. 32)

Em outras palavras, Félix foi vítima das armadilhas de Doutor Batista, e, por essa razão, Lívia foi para a clausura, Félix viveu sua vida em sociedade e Raquel e Menezes se casaram. Assim, no final de *Ressurreição*, conforme Moraes (2011, p. 92), “as personagens são fatalmente marcadas pela tragicidade, impotentes diante da força aniquiladora do Destino – o que confere a essa ficção um sentido universal”.

Assim, Machado de Assis é considerado um dos grandes nomes da literatura brasileira e fundador da Academia Brasileira de Letras, em 1896.

Com relação a sua forma de escrever, Machado de Assis era “enigmático e bifronte, olhando para o passado e para o futuro, escondendo um mundo estranho e original sobre a neutralidade aparente de suas histórias ‘que todos podiam ler’”. (CANDIDO, 1995, p. 3) Diante dessa afirmação, é possível concluir que Machado de Assis era dotado de características muito parecidas com as de William Shakespeare, no que tange à forma de escrever, pois também utilizava o humor, o sarcasmo e a ironia. Candido (1995, p. 2) descreve ainda, que Machado recobria suas obras da “cutícula do respeito humano e das boas maneiras para poder, debaixo dela desmascarar, investigar, experimentar, descobrir o mundo da alma, rir da sociedade, expor alguns dos componentes mais esquisitos da personalidade”, ou seja, o autor também tecia críticas sobre a sociedade em que vivia, por meio dos enredos e da construção de suas personagens. Um exemplo é o próprio romance *Ressurreição*, por meio do qual, fica evidente a crítica acerca do adultério e de como ele é visto sob o olhar masculino.

Entre todas as obras de Machado de Assis, *Ressurreição* foi a escolhida para ser estudada nesse trabalho, pois foi a primeira tentativa de romance do autor e foi escrita por ele no final do Romantismo no Brasil.

Assim, *Ressurreição*, segundo Guimarães (2004), surge em um momento que a literatura mais sentimental, cheia de imaginação vigorava amplamente, principalmente, nas camadas mais abastadas da sociedade. Em meio a esse cenário, *Ressurreição* foi produzida.

Não obstante, ao ler *Ressurreição*, percebemos que o texto não se restringe aos estereótipos da trama romântica. Podemos observar, no próprio enredo, características psicológicas das personagens e narrativa parecidas com a obra *Otelo* de William Shakespeare: o ciúme doentio de Félix por Lívia, por exemplo, se assemelha ao ciúme de Otelo por Desdêmona; a posição social de Félix é semelhante à posição social de Otelo e a intriga gerada por Doutor Batista para separar o casal é análoga à intriga criada por Iago para separar Otelo de Desdêmona. Como as tramas de ambas as obras são extensas e profundas, limitar-nos-emos a analisar, neste trabalho, as duas personagens principais das obras, Félix e Otelo, e suas principais características à luz da Literatura Comparada.

Desta forma, diante do que foi exposto, buscaremos encontrar as possíveis respostas para os seguintes questionamentos: Quais são as relações que aproximam e distanciam as obras *Otelo* de William Shakespeare e *Ressurreição* Machado de Assis, respectivamente? A história presente por trás de cada obra condiz com o contexto social vivido no momento histórico de cada publicação? Quais trechos das duas obras em tela confirmam a relação das respectivas personagens? E a obra *Ressurreição* pertence a primeira fase de Machado, quais foram os critérios que Machado usou para sua construção?

Portanto, na tentativa de responder a esses questionamentos, o presente trabalho será estruturado em três capítulos: No primeiro, serão conceituados os pressupostos teóricos e metodológicos relativos à Literatura Comparada, isto é, como ela foi trabalhada diacronicamente e a maneira como é abordada ainda hoje nos estudos teóricos. A partir dessa conceituação, verificaremos as possíveis semelhanças ou diferenças entre as obras citadas, até chegarmos às suas respectivas personagens. No segundo capítulo, pretendemos vislumbrar o contexto social de produção que permeia cada obra, questionando se os autores utilizaram algum critério para a sua produção. No terceiro e último capítulo, apresentaremos uma análise das personagens Félix e Otelo, por meio de trechos de ambas as obras, os quais possam comprovar suas semelhanças e diferenças.

1 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A LITERATURA COMPARADA

Tendo em vista o fato de que o presente trabalho lida com a análise comparativa entre duas obras distintas, a saber, *Ressurreição*, de Machado de Assis e *Otelo*, de Shakespeare, utilizaremos, como aporte, os princípios teóricos da Literatura Comparada. Para tanto, é importante falarmos sobre a Literatura Comparada e suas implicações no âmbito dos estudos literários. Assim, neste capítulo, dedicar-nos-emos a definir a Literatura Comparada, bem como, a traçar um panorama histórico de seu desenvolvimento no campo científico.

1.1 UM BREVE HISTÓRICO DA LITERATURA COMPARADA EM ALGUNS PAÍSES

A literatura comparada surgiu como campo de pesquisa nos estudos literários no século XIX, mais precisamente, por volta de 1800, na França, quando a escritora e romancista Anne Louise Germaine Necker, mais conhecida como baronesa de Staël-Holstein, escreveu o livro *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (Da literatura considerada nas suas relações com as instituições sociais) (CARVALHAL, 2006). Nessa época, a literatura comparada se desenvolveu graças ao Positivismo e às áreas adeptas a ele, tais como a Filosofia e a Sociologia. Segundo Tânia Franco Carvalhal (2006), a Literatura Comparada surgiu, inicialmente, com o objetivo de selecionar aspectos da cultura nacional de diferentes países, compará-los e transformá-los em apenas uma história que possuiria um caráter universal. Com isso, a baronesa de Staël-Holstein se interessou em conhecer e ter contato com outras literaturas pertencentes às culturas estrangeiras “a partir de um viés que tomasse a comparação como princípio epistemológico” (ALÓS, 2012, p. 1).

Goethe, em 1827, também desenvolveu estudos sobre literatura Comparada, ao escrever sua obra *Weltliteratur* (Literatura Universal), muito relevante para a Literatura Universal. Segundo Anselmo Peres Alós (2012), a Literatura Comparada foi muito criticada pelas tendências eurocêntricas, conhecidas como positivistas, entretanto, a teoria se apresentava como uma grande solução para entender melhor a diversidade cultural “a partir de estudos sobre as questões de fontes, influências e pontos de contato entre diferentes literaturas nacionais” (ALÓS, 2012, p. 1). Com isso, Goethe, ao escrever *Weltliteratur*, segundo Carvalhal (2006), buscou inserir um novo termo para expressão “literaturas nacionais”. O termo buscava ilustrar

Sua concepção de uma literatura de "fundo comum", composta pela totalidade das grandes obras, espécie de biblioteca de obras-primas. Mas, além desse significado, podemos entender ainda o termo, de acordo com o pensamento de Goethe, como a possibilidade de interação das literaturas entre si, corrigindo-se umas às outras. (CARVALHAL, 2006, p.13-14)

Conforme explica Carvalho (2006) na citação acima, a ideia de Goethe é que a Literatura Comparada possa servir como um instrumento de comunicação entre as literaturas e, neste diálogo, gerado entre elas, por meio da literatura comparada, elas podem complementar-se e corrigir-se. Em seus estudos acerca da Literatura Comparada, Carvalho (2006) buscou evidenciar essa interação que a Literatura Comparada pode oferecer às diferentes literaturas e de que forma a ela pode estar ligada à literatura em si, deixando "transparecer ainda o espírito de cosmopolitismo literário que favoreceu o surgimento de ambas no século XIX". (CARVALHAL, 2006, p. 14).

Desta forma, o fato de a literatura ser vista como universal e seguir a "tradição da investigação da historiografia literária" (ALÓS, 2012, p. 9) faz com que a Literatura Comparada, como campo de pesquisa, fosse vista apenas como uma teoria meio, e não, como uma teoria que pudesse ser utilizada até o fim da investigação historiográfica.

Tendo em vista o desenvolvimento da Literatura Comparada, Carvalho (2006) menciona que, ao longo do século XX, foram criadas três grandes subdivisões de tendências dentro dos estudos comparatistas, designadas como "escolas do comparatismo", são elas: a francesa, a americana e a soviética. Essa denominação de "escolas" foi empregada pela primeira vez quando,

[...] René Wellek se opôs ao historicismo dominante nos estudos comparados dos mestres franceses, sugerindo uma cisão entre a suposta "escola" francesa e outra, norte-americana. O emprego do termo, portanto, sugere a formação de dois blocos radicalmente diferentes. No entanto, a incompatibilidade entre eles não é tão grande quanto se poderia supor [...] (CARVALHAL, 2006, p. 15)

No que concerne à escola francesa, além da baronesa de Staël-Holstein, outros teóricos que contribuíram com seus escritos para esse período foram Saint-Simon e Taine. Samuel (2009, p. 13) afirma que houve cursos de literatura francesa (1846) e de "Literatura provençal, espanhola, italiana e catalã." No entanto, foi apenas na metade do século XIX que cursos voltados, especificamente, à literatura comparada

começaram a aparecer. Um dos criadores desses cursos foi Villemain (1829) que desenvolveu um curso, cujo estudo buscava apresentar como se deu a influência de escritores franceses no estrangeiro, ou seja, como a literatura francesa foi recebida em outros países (SAMUEL, 2009).

Dessa forma, ainda segundo Samuel, cursos de Literatura Comparada foram ministrados nas Universidades apenas em 1897, no entanto, é somente no final do século XIX que aparece a definição de Literatura Comparada desenvolvida por Gaston Paris (1839) e Ferdinand Brunetièrre (1849), que a descrevem como uma "nova ciência que se interessa pelo folclore, pela mitologia e pela história do espírito" (SAMUEL, 2009, p. 13).

A propósito, o primeiro livro sobre literatura comparada foi escrito por Marcel Bataillon (1895) e chama-se *História das literaturas meridionais e da América Latina*. A inspiração de Bataillon para escrever o livro surge, segundo Samuel (2009), quando o autor foi fazer uma viagem pela América latina.

No entanto, existem indícios de que, em 1931, já existia um livro tratando sobre a Literatura Comparada com o título de *La Littérature Comparée (A Literatura Comparada)*, escrito por Van Tieghem (1871). No livro, Tieghem aponta que a Literatura Comparada consiste em analisar apenas duas literaturas no que tange, principalmente, aos seguintes aspectos: gênero, estilos e temas como: lendas e mitos, sentimentos, opinião, temas históricos, análise de fontes entre outros. Portanto, percebemos que a Literatura Comparada volta-se mais para o valor histórico e para as influências de outras nacionalidades.

Carvalho (2006), ao falar sobre Van Tieghem, menciona que o teórico faz uma distinção entre a Literatura Comparada e a literatura geral. A primeira é descrita por Tieghem como analítica e a segunda como sintética, que compreende os estudos relacionados a outras literaturas. Segundo Carvalho (2006, p. 18-19),

Na proposta de Van Tieghem, a literatura comparada passa a ser uma análise preparatória aos trabalhos de literatura geral. Na verdade, a intenção do autor era elaborar uma História Literária Internacional, que se organizaria em três etapas: a história das literaturas nacionais, a literatura comparada (que se ocuparia com a investigação de afinidades) e, finalmente, a literatura geral, que sintetizaria os dados antes colhidos.

Desta forma, percebemos que a escola francesa volta seus estudos para a história, buscando, principalmente, dados históricos que possam servir de registros para o estudo da literatura. Ainda no que concerne a essa escola, Carvalho (2006)

relata que o estudo sobre a Literatura Comparada gira em torno de três modalidades: a primeira modalidade é referente aos estudos cronológicos, nos quais, são comparados textos referentes à literatura nacional que serve de fonte para outros textos nacionais. A segunda modalidade refere-se aos estudos doxológicos, que têm um maior cuidado com as obras de cunho nacional, preocupando-se com a forma que essas obras são vistas nos países estrangeiros, por meio da crítica. A terceira modalidade refere-se aos estudos mesológicos, que são voltados ao exercício da comparação entre duas literaturas nacionais.

Quanto à escola americana, Carvalhal (2006, p. 12) aponta que os estudos, referentes à Literatura Comparada nos Estados Unidos, surgiram após a virada do século XIX. Nesse período, foram criados "Departamentos de Literatura Comparada nas universidades de Columbia (1899) e Harvard (1904)". O início dos estudos sobre Literatura Comparada nessa escola foram pautados, primeiramente, no método desenvolvido pela escola francesa, entretanto, após alguns anos, os estudos comparados americanos foram baseados nas teorizações de Irving Babbitt.

A escola americana, segundo Alós (2012), apenas se destacou no cenário comparatista internacional a partir de uma polêmica que se instalara no mundo, por meio de um trabalho, elaborado por René Wellek, em 1958, intitulado *The Crisis of Comparative Literature* (A crise da Literatura Comparada), o qual foi apresentado no II Congresso Internacional da ACLA (Associação Americana de Literatura Comparada). Ainda, segundo Alós, o foco do trabalho referente à Literatura Comparada americana girou em torno de "duas nações e duas línguas distintas" (ALÓS, 2012, p. 9). Contudo, em oposição a essa premissa, outras propostas de estudo surgem, com o intuito de trabalhar duas literaturas pertencentes à mesma língua falada, em cada nação. Um exemplo que Alós (2012, p. 9) nos traz é "estudos de aproximação da literatura brasileira com a portuguesa e a moçambicana", e para segunda, estudos que em apenas uma nação existem dois idiomas, como: "um estudo hipotético sobre a poesia paraguaia escrita em castelhano e em guarani" (ALÓS, 2012, p. 9). Diante disso, há uma abertura epistemológica significativa no âmbito da Literatura Comparada, de modo que, segundo Alós (2012, p. 9),

A interdisciplinaridade passa a ser acolhida no interior do comparatismo, seja através de estudos que aproximam diferentes linguagens artísticas (envolvendo, por exemplo, literatura e cinema, literatura e pintura, literatura e escultura) ou diferentes campos disciplinares (estudos que dão conta de um determinado corpus de obras literárias, concomitantemente, a partir do ponto

e vista dos estudos literários e de outro campo de estudos, como a antropologia, a filosofia, a sociologia ou a psicologia).

No que tange à escola soviética, essa tem como fundadores de sua Literatura Comparada Victor Zhirmunsky e Dionyz Ďurišin. Segundo Carvalhal (2006), esses teóricos buscavam designar a literatura como sendo um produto da sociedade, na qual ela era produzida. Por isso, eles se preocupavam "sobretudo em distinguir entre analogias tipológicas e importações culturais (outra forma de designar as "influências"), que correspondem sempre a situações similares na evolução social" (CARVALHAL, 2006, p. 16). Em outras palavras, os teóricos buscavam comparar a evolução da literatura, baseando-se no desenvolvimento da sociedade. Nesse sentido, Alós (2012) descreve que o princípio que pautava esse tipo de investigação estava diretamente ligado às mudanças que ocorriam na sociedade de uma determinada nação, podendo ser social, política ou econômica.

Alós (2012) também aponta a importância do trabalho de Iuri Tynianov, ao escrever o livro *Da evolução literária*, cujo trabalho foi fundamental para estruturar a Literatura Comparada. Para Tynianov, citado por Alós (2012), existe uma ligação entre o que ele designa por "série social", que é um conjunto de acontecimentos que ocorrem na sociedade, e "série literária" que é o conjunto de acontecimentos voltado ao campo da literatura e à sua evolução no decorrer do tempo.

Essas três "escolas" (francesa, americana e soviética) são descritas por Carvalhal (2006) como importantes para o estudo da literatura universal, pois influenciaram outras, como a escola alemã, [...] "dominada sobretudo por um critério de unidade, na tradição legada por Goethe e por todo o romantismo alemão" (CARVALHAL, 2006, p. 17).

Na tradição criada na Alemanha, inicialmente, esse estudo estava voltado a temas e personagens literários que circularam durante os séculos em vários países, atualmente, os estudos estão voltados para [...] "imagologia, de casos fronteiriços e de relações literárias, tendo, entre outros centros, desenvolvido esses estudos nos setores comparatistas de Aachen e Bayreuth" (CARVALHAL, 2006, p. 17).

Dessa forma, por meio desse histórico da Literatura Comparada pelo mundo, e suas principais influências, René Wellek mostra que, apesar de a Literatura Comparada ter surgido como uma reação ao nacionalismo limitado, acabou por desencadear uma competição entre os franceses, americanos e soviéticos, os quais,

por meio de suas teorias, buscavam provar qual estava sendo mais eficaz para os estudos de comparação (CARVALHAL, 2006).

De certa forma, as pesquisas efetuadas pelos teóricos em busca da melhor definição da Literatura Comparada em seus trabalhos incitou uma competição que perdurou, durante alguns anos, na Literatura Comparada universal.

A seguir, veremos, em linhas gerais, o histórico da Literatura Comparada no Brasil e como ela é concebida por seus colaboradores.

1.2 UM BREVE HISTÓRICO DA LITERATURA COMPARADA NO BRASIL

Por meio do histórico da Literatura Comparada universal, percebemos que ela manteve-se relacionada à literatura nacional e a cultura. A ressonância desse cenário internacional alcançou o contexto brasileiro, de modo que, de acordo com Edgar César Nolasco (2009), assim como os outros países, o Brasil também apresentou certa necessidade de propor uma definição da Literatura Comparada e, ao mesmo tempo, [...] "sinalizar o papel e a importância da disciplina no século XXI, no contexto da crítica brasileira" (NOLASCO, 2009, p. 1). Até então, a Literatura Comparada trabalhada no Brasil sofria muita influência das definições já pré-estabelecidas em outros países. Em decorrência disso, por exemplo, o ensaísta Silviano Santiago (1978) possuía certa resistência em falar sobre a Literatura Comparada no Brasil, pois tinha em mente uma ideia de dependência da definição já estabelecida por outros países e destacava a necessidade de pensar em novos estatutos para a literatura brasileira.

Dessa forma, em virtude desses fatores, o Brasil apresentou um considerável atraso em suas pesquisas nessa área, em comparação com outros países. Isso ficou evidente por meio das críticas posteriores, não feitas apenas por Silviano Santiago, mas também por meio dos estudos de Antônio Cândido que,

[...] No ensaio "Literatura e subdesenvolvimento", discute com propriedade sobre a problemática da dependência cultural no Brasil e na América Latina, e já advertia: "um problema que vem rondando este ensaio e lucra em ser discutido à luz da dependência causada pelo atraso cultural é o das influências de vários tipos, boas e más, inevitáveis e desnecessárias". (NOLASCO, 2009, p.02)

Por isso, pela necessidade de desenvolver algo novo, buscou-se designar a Literatura Comparada, a partir da própria literatura nacional. De acordo com Gilda Neves Bittencourt (2001), não podemos, de maneira alguma, pensar em Literatura Comparada desvincilhada da própria história da literatura brasileira, pois, segundo a autora, teóricos do século XIX já a utilizavam antes mesmo de saberem de sua existência. A autora cita o exemplo de Tobias Barreto, fundador de um curso de Literatura Comparada no Recife em 1886. Barreto gostava muito da literatura alemã e publicou em “jornais vários ensaios críticos, os quais tencionava reunir num livro intitulado Traços de Literatura Comparada do Século XIX” (BITTENCOURT, 2001, p. 2).

Antônio Cândido, como já foi citado por Nolasco (2009), também teve uma contribuição significativa para a formação da identidade da Literatura Comparada brasileira. Segundo Sandra Nitrini (1994), esse tipo de disciplina foi criada em 1959 na USP em São Paulo no curso de licenciatura em Letras e as aulas eram ministradas pelo próprio Antônio Cândido. Inicialmente, essa disciplina tinha o nome de *Teoria Geral da Literatura* e, em 1962, passou a se chamar *Teoria Literária e Literatura Comparada*, à qual, Cândido teve a primeira iniciativa de "assegurar o estudo das literaturas estrangeiras e um espaço institucional " (NITRINI, 1994, p. 493). De acordo com Nitrini (1994), nos cursos direcionados à Literatura Comparada, foram adotados dois métodos de ensino. No primeiro, buscava-se "ensinar de maneira aderente ao texto, evitando teorizar demais e procurando mostrar de que maneira os conceitos lucram em ser apresentados como instrumentos de prática imediata, isto é, de análise" (NITRINI, 1994, p. 493). No segundo, para os primeiros anos, eram feitas escolhas de textos clássicos, entretanto, “os alunos de quarto ano e da Especialização tiveram a oportunidade de estudar escritores do Modernismo e de entrar em contato com os clássicos de maneira atualizada” (NITRINI, 1994, p. 493).

Segundo Nitrini (1994), os primeiros cursos que surgiram tinham como disciplinas do quarto ano: *Teoria e Análise do romance* e *O estudo analítico do poema* e no quinto ano, o qual seria o último ano da graduação, o curso se basearia em seminários e “[...] aulas centradas num problema, visando à aquisição de técnicas avançadas de trabalho” (NITRINI, 1994, p. 473). Outros cursos como: *Edição Crítica*, buscava analisar a crítica presente nos contos de Machado de Assis. Como parte da metodologia do curso, seminários relacionados ao livro *Quincas Borba*, e à sua interpretação eram feitos coletivamente entre os professores e alunos. Os poemas,

segundo Nitrini (1994), também não ficavam de fora dos seminários, e poetas como: “Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral e Mello Neto” (NITRINI, 1994, p. 473) eram também estudados.

Depois desse impulso dado por Cândido para o desenvolvimento do curso de Letras em prol da Literatura Comparada, Nitrini (1994) afirma que não apenas os cursos começaram a se ampliar, como também a quantidade de aulas e de profissionais da área. Com relação ao currículo foi mantido o "básico inicial: um primeiro ano de Introdução aos Estudos Literários e um quarto ano de Teoria Literária e Literatura Comparada" (NITRINI, 1994, p. 474).

Após várias mudanças na formação das disciplinas do curso, a Literatura Comparada, como campo de pesquisa, concretizou-se realmente, no Brasil, em 1990, quando foi criado o Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada e seu conceito foi definido, segundo Nolasco (2009), por Antônio Cândido, quando ele afirmou que “nossa literatura é ramo da língua portuguesa” (NOLASCO, 2009, p. 4). Desta forma, vale a pena salientar a importância que Antônio Cândido teve como, “Crítico-teórico-historiador”. O próprio termo empregado evidencia o papel relevante do autor da Formação e a complexidade de seu estatuto como professor/pesquisador, deixando patente o caráter ímpar de sua atuação no cenário brasileiro” (NOLASCO, 2009, p. 4).

É evidente que, com o passar do tempo, essa definição foi se modificando, conforme o desenvolvimento das pesquisas sobre o assunto. Mesmo assim, Waltencir Alves de Oliveira (2010), ao citar Nitrini (1997), apresenta Antônio Cândido como um dos principais nomes da Literatura Comparada no Brasil, pois foi o formulador de um “modelo comparatista dialético adequado à leitura da literatura brasileira”[...]. (OLIVEIRA, 2010, p. 2)

Desta forma, segundo Nitrini (1994), quando Cândido fala em dialético ele refere-se à integração dos dados coletados na literatura local (experiência literária) em comparação com outras literaturas, como as europeias, que preocupavam-se com a expressão⁴. Toda essa definição pautava-se no pressuposto de que a literatura brasileira: “[...] deve ser estudada como síntese de tendências universalistas e

⁴ Expressionismo: Corrente literária iniciada pela Vanguarda Europeia e sua concepção passou a ser adotada pela Literatura brasileira. O expressionismo é caracterizado pela distorção das cores e da realidade é a manifestação do mundo interior. <http://lerliteratura.blogspot.com.br/2013/05/as-cinco-vanguardas-europeias.html>

particularistas.” (CANDIDO, 1997, p. 23). Ou seja, segundo Oliveira (2010), para compreender como a literatura brasileira se formou, era necessário ser feito “uma análise do processo histórico de assimilação de modelos europeus e de adaptação deles a um novo contexto que poderá reescrevê-los e conferir-lhes nova forma” (OLIVEIRA, 2010, p. 54).

Portanto, percebemos que os teóricos brasileiros sentiam uma grande necessidade que seus estudos sobre literatura comparada também aparecessem no cenário mundial. Assim, com esse novo método, o Brasil estava conquistando espaço nesse campo com uma "série de reorientações de importantes diretrizes do comparatismo" (OLIVEIRA, 2010, p. 2).

Dessa maneira, Oliveira (2010) aponta que, no caso específico da literatura, os estudos sobre ela visavam apresentar seu lado crítico, a partir da análise "estético-estilística de textos literários, com uma concepção de literatura como fator social e histórico inerente a todo o processo evolutivo de uma sociedade". (OLIVEIRA, 2010, p. 54) Ou seja, a literatura é vista como fruto do próprio processo de construção cultural, formando assim, uma identidade nacional.

O processo histórico apresentado é significativo no sentido de compreendermos o percurso que trouxe os estudos da Literatura Comparada à atualidade. Para tanto, no tópico abaixo, depois do breve levantamento histórico da Literatura Comparada no cenário mundial, veremos qual é a definição de Literatura Comparada na atualidade.

1.3 ALGUMAS DEFINIÇÕES DA LITERATURA COMPARADA NOS TEMPOS ATUAIS

Segundo Carvalho (2006 p. 6), “a expressão ‘literatura comparada’ não causa problemas de interpretação. Usada no singular, mas geralmente compreendida no plural, ela designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas”. Com relação ao seu surgimento, a autora relata que existe certa dificuldade de encontrar apenas uma definição, pois em todas as definições já encontradas existem divergências entre a orientação metodológica, como foi evidenciado nas “escolas” do comparatismo universal. Dessa forma, ao falarmos sobre orientação metodológica, percebemos que cada escola empregou seu método

e sua conceituação. Na escola francesa por exemplo, pelo qual foi o principal conceito estudado pelas outras escolas, seus pressupostos estavam baseados na história nacional, fontes e influências.

Para Paula Alvim Gattás Bara (2011) a expressão Literatura Comparada surgiu da própria literatura, ou seja, foi só a literatura surgir para que as pessoas em suas leituras encontrassem semelhanças e começassem a fazer comparações entre diferentes obras, ou seja, fica evidente a importância da Literatura Comparada como ferramenta de investigação e compreensão. Carvalho (2006) aponta que, ao entrar em contato com trabalhos literários voltados ao estudo comparado, percebe-se que existem diversas formas de investigação, metodologias e objetos de análise. Por isso, a autora considera esse campo muito abrangente. No entanto, a própria Carvalho (2006) chama atenção para a prática da Literatura Comparada nos trabalhos, pois não existe apenas esse método e não é um recurso exclusivo de quem vai usá-la: A comparação não é um método específico, mas um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação. É um ato lógico-formal do pensar diferencial (processualmente indutivo) paralelo a uma atitude totalizadora (dedutiva)” (CARVALHAL, 2006, p. 7).

Em outras palavras, ao explorarmos adequadamente o campo da Literatura Comparada, percebemos que esse método deve ser utilizado como um meio e não como algo pronto e acabado, pois o processo de análise do trabalho é totalmente indutivo e dedutivo. Ainda, tratando sobre esse método, Carvalho (1986, p. 74) afirma que “a literatura comparada é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística” (CARVALHAL, 1986, p. 74). Ou seja, a Literatura Comparada analisa duas amostras e observa suas relações de proximidade e descreve as diferenças e semelhanças entre elas.

Para Carvalho (1986), no ato da comparação, todo o processo, que é empregado com relação à investigação, o levantamento de hipóteses, a possível intertextualidade, favorece não apenas a “peculiaridade de cada texto, mas também o entendimento dos processos de produção literária” (CARVALHAL, 1986, p. 86).

Kellyn Regina Lazarotto (2011), em seu artigo intitulado *Literatura comparada: dois romances, duas regiões, dois irmãos*, também dá seu parecer com relação ao significado da Literatura Comparada, o qual vai tratar esse método como uma ação investigativa que utiliza duas ou mais obras, em sua amplitude, e, através delas,

propõe uma investigação, podendo ser do autor, das influências, da estrutura, da história entre outras temáticas. Esse método, segundo Lazarotto (2011), contribui para a crítica textual, pois possibilita perceber as contribuições que a obra analisada propicia para a própria história da literatura. Para a autora, a Literatura Comparada é:

Uma caçada de indícios, influências, diferenças, afinidades naturais ou movidas por condicionamentos de época ou de gêneros. É um estudo de semelhanças, analogias, parentescos e intertextualidades. Para o comparativista, as análises intertextuais são apenas um passo, dessa forma, ao lermos um texto, lemos por meio dele, o gênero a que pertence, suas características, sua cultura e os textos que o autor leu. (LAZAROTTO, 2011, p. 1).

Desta forma, podemos perceber a universalidade da Literatura Comparada nos dias atuais, pois ela pode se mover em várias áreas abrangendo seus aspectos, com embasamento teórico pautado em diversas teorias, em que fornece "metodologicamente novos recursos para análises interdiscursivas, literárias e interdisciplinares" (LAZAROTTO, 2011, p. 2). Pensando nesse sentido, Carvalho (1998, p. 47) afirma que "a literatura comparada torna-se duplamente comparativa, atuando simultaneamente em mais de uma área". Ou seja, não podemos pensar que a Literatura Comparada apresentará valor e significado exclusivamente àquele determinado período, cultura e sociedade.

Portanto, comparar duas obras faz parte de um processo demorado e que demanda uma análise pessoal e minuciosa. Nolasco (2009) faz uma advertência com relação a quem se propõe a fazer seu trabalho, utilizando esse método. O autor relata que não podemos comparar apenas por comparar, por exemplo, colocar fragmentos de um livro ao lado de fragmentos de outro, isso seria uma "ação inócua e estéril" (2009, p. 4), não produzindo o efeito esperado na análise. Assim, quando se compara utilizando "todos os sentidos possíveis, respeitando as diferenças e os contextos, inclusive no modo de tomar os textos críticos do passado" (NOLASCO, 2009, p. 4), comparar se torna uma ação "política do crítico". (NOLASCO, 2009, p. 4) abrangendo o todo.

Por isso, antes de fazer uma análise comparativa, não podemos desconsiderar todo o contexto histórico, social e cultural, pelo qual, determinada obra foi produzida, já que ela vem carregada de historicidade. Lazarotto (2011, p. 2) afirma que "um dos pontos relevantes da literatura comparada são as questões historiográficas, que

significam desdobrar as dimensões de tempo e espaço, tendo como referência o contextual".

Ao observarmos o desenvolvimento da Literatura Comparada no campo científico, percebemos o quanto ela é importante para estabelecer um diálogo entre obras literárias escritas em diferentes períodos históricos e em diferentes contextos sociais. Percebemos, também, que, como a Literatura Comparada é um campo de estudo abrangente, ela não se limita em apenas a estabelecer uma relação entre obras, mas busca fornecer uma profunda investigação acerca de cada obra estudada e, conseqüentemente, trazer resultados enriquecedores para os estudos literários em sua totalidade.

Para tanto, é necessário um estudo acerca de cada obra antes de estabelecer qualquer diálogo entre elas. Nolasco (2009) nos orienta a não comparar por comparar, temos que entender a historicidade presente em cada obra. A Literatura Comparada, neste trabalho, servirá como base para a análise das personagens Félix e Otelo das respectivas obras *Ressurreição* e *Otelo, o Mouro de Veneza*. Nessa análise, buscaremos evidenciar as características e as semelhanças das personagens, bem como, contemplar o enredo e os contextos sociais das obras em tela, para, a partir de um estudo comparativo, observar de que forma as obras supracitadas se encontram.

Dessa forma, ao fazer esse processo de comparação entre as obras, devemos entender que a Literatura Comparada, compreendida como um ramo que contempla estudos literários, é responsável por “estabelecer relações de interpretação entre expressões artísticas de diferentes nações, bem como entre a linguagem empregada na expressão da obra” (BOLZAN, s./d., p. 91). Assim, cabe ressaltar que as obras que serão analisadas são de nações e épocas distintas, pois *Otelo* pertence à literatura inglesa do século XVI e *Ressurreição* à literatura Brasileira do século XIX. Por meio da leitura e da interpretação das duas obras, percebemos que, mesmo pertencendo a épocas diferentes, existe um diálogo entre elas; desse diálogo surge a possibilidade de aproximação comparativa. Em outras palavras, o ato da comparação é feito pela busca de

Laços de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura de outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou ainda, os fatos e textos literários, entre eles, distantes ou próximos no tempo ou no espaço, a condição que pertençam a diversas línguas ou diversas culturas, ainda que façam parte da mesma tradição, com o objetivo de melhor conhecê-los, compreendê-los ou degustá-los. (PAGEAUX, 2011)

Desta forma, neste trabalho, a Literatura Comparada aparecerá como uma forma de evidenciar os laços entre as duas obras em questão. O método empregado será o de análise que possibilitará encontrar algo em comum entre elas, mesmo que a época, composição e público sejam totalmente diferentes. Assim, segundo Alzira Allegro (2004), juntamente com esse campo do saber, surge o comparatista, o qual, por meio da comparação, possui a tarefa de interpretar e empregar seu olhar sobre o que está sendo comparado. Portanto, este trabalho busca evidenciar a relação entre as duas obras, não apenas pela semelhança do enredo presente em cada uma, mas também pela construção das personagens que pode ser análoga, em cada obra.

Além disso, a obra de Machado de Assis contém uma referência explícita à obra de Shakespeare, conforme mencionado na introdução deste trabalho; a referência que Machado faz a Shakespeare é evidenciada na frase “Não adotou o método de Iago, que lhe parecia arriscado e pueril; em vez de insinuar-lhe a suspeita pelo ouvido, meteu-lha pelos olhos” (ASSIS, 1994, p. 32), o que nos leva a concluir que o autor se inspirou diretamente na obra shakespeariana para construir o seu enredo e as suas personagens.

Percebemos, portanto, o quanto a literatura comparada é enriquecedora para os estudos literários em sua totalidade. A comunicação entre as obras oportuniza, aos leitores, uma nova forma de pensar sobre elas, um modo mais crítico e reflexivo de analisá-las, lê-las e entendê-las. Conforme nos explica Carvalhal (2006, p. 76), há uma revitalização na forma de pensar sobre os estudos literários, à medida em que comparamos as obras e criamos, entre elas, um diálogo, uma comunicação, um vínculo. Há um notável dinamismo nesse processo de comparação que nos oportuniza reviver cada obra que lemos em outras obras. E esse processo contínuo e infinito de releituras e intertextualidade enriquece o universo literário.

Assim, diante desses pressupostos teóricos, entendemos que, para analisar as obras *Otelo* e *Ressurreição*, é necessário percorrermos os contextos sociais e históricos que permeiam cada obra e observar cada obra separadamente antes de criarmos um elo entre elas. Como afirmam os teóricos supracitados, a Literatura Comparada, muito mais do que comparar as obras, ela investiga seus contextos e sua historicidade. Portanto, no próximo capítulo, antes de entrarmos na análise das obras, iremos estudar o contexto social de cada obra, separadamente. No caso de *Otelo*, estudaremos o contexto elisabetano e a crítica social que existe na obra

shakespeariana, tanto nas comédias quanto nas tragédias. Já, no caso de *Ressurreição*, estudaremos o contexto social brasileiro do século XIX e como a sociedade da época influenciou Machado de Assis na construção de sua obra.

2 OS CONTEXTOS SOCIAIS QUE PERMEIAM AS OBRAS: A PEÇA OTELO E O ROMANCE RESSURREIÇÃO

Com a concepção da Literatura Comparada que ocorreu no final do século XIX e começo do século XX, houve muitos questionamentos sobre como ela surgiu e quais os critérios que a norteavam até chegarmos à conclusão dos estudos que temos hoje. Com isso, ao compararmos a obra *Otelo*, de Shakespeare e *Ressurreição*, de Machado de Assis, percebemos que há um diálogo muito relevante entre elas, embora tenham sido concebidas em contextos sociais diferentes, ou seja, a despeito do hiato temporal que há entre as duas obras, os enredos se entrelaçam notavelmente.

Dessa forma, neste capítulo, faremos uma breve descrição dos contextos sociais que permeiam cada obra, com o objetivo de fazer uma comparação entre as diferentes épocas para entendermos um pouco mais sobre o que motivou cada escritor a produzir sua obra. Para atingir tal objetivo, trataremos de apresentar o contexto social que circundava a obra de William Shakespeare, ou seja, o período elisabetano. Em seguida, buscaremos expor o contexto social que permeava a obra machadiana, isto é, o Brasil Império e o Brasil República.

2.1 O CONTEXTO SOCIAL QUE MARCA O PERÍODO ELISABETANO

A era elisabetana concentrou-se em meados do século XVI, na Inglaterra. Nesse período, conforme o próprio nome sugere, o país era comandado pela rainha Elisabeth I (1558-1603) que “foi a última soberana da dinastia Tudor” (ROCHA, 2008, p. 35). Segundo Roberto Ferreira da Rocha, o período da dinastia Tudor⁵, marca o início da modernidade, no qual ocorrem importantes mudanças na sociedade inglesa: há uma expansão do comércio e o fim do feudalismo e do sistema de vassalagem. Para entendermos melhor como isso aconteceu, Rocha explica que o sistema feudal:

Dominou grande parte da idade Média, o rei era mais uma figura simbólica do que detentor de fato do poder: muitos de seus súditos eram mais poderosos do que ele tanto econômica quanto militarmente. O monarca absoluto do início da Idade Moderna, ao contrário, era a cabeça do Estado, encarregados de fazer as leis, mas não estando ele próprio subjugados a elas. (ROCHA, 2008, p. 36)

⁵Dinastia Tudor era o nome dado aos monarcas que reinavam na Inglaterra entre os anos de 1485 a 1603. Alguns nomes presentes nessa dinastia era Henrique VII, Henrique VIII, Eduardo VI, Maria I, Elisabeth I entre outros. Os Tudor dominaram a Inglaterra mais de um século. Informação extraída da seguinte fonte: <https://mapadelondres.org/dinastia-tudor/>

Em outras palavras, no feudalismo, o rei e a rainha não eram detentores do poder absoluto, havia outras pessoas (senhores e/ou grandes proprietários de terras) que obtinham mais poder que eles, pois possuíam grande quantidade de terras e cobravam daqueles que nelas trabalham. Já, na transição para a modernidade, os círculos régios buscaram implantar uma monarquia absoluta e, de acordo com Rocha (2008), ficaram encarregados de formalizar algumas leis, em que só se aplicava ao povo, mas não a eles.

Como a monarquia era absoluta, segundo Rocha (2008), Elisabeth I obrigava, por exemplo, seus súditos a frequentar a Igreja e se porventura alguém discordasse dela, teria que pagar uma multa com um valor exorbitante. A rainha Elisabeth I era uma monarca de muito prestígio e, segundo Rocha (2008, p. 55), isso se dava pela [...] “sorte, bem como ao talento que ela soube combinar arrogância e charme, prudência e obstinação, inteligência e preconceito.” Ou seja, a rainha Elisabeth I tinha o dom da liderança e era uma mulher diferente daquelas que povoavam a sociedade patriarcal, pois ela nunca se casou e até criou o mito da “rainha virgem” para não se casar.

Soares (2009), na revista *Scripta Uniandrade*, afirma que a Inglaterra estava passando por um momento de questionamento da fé, sem saber no que acreditar. Isso aconteceu também, pelo fato de Elisabeth ter tido uma família um tanto conturbada. Seu pai Henrique VIII se casou seis vezes. Sua mãe Ana Bolena foi degolada e a causadora do rompimento de Henrique VIII com a Igreja Católica, já que ele havia pedido a anulação de seu casamento com Catarina de Aragon para se casar com a mãe de Elisabeth I. Porém, a Igreja Católica não concedeu o divórcio a Henrique VIII, então, ele criou sua própria religião, a anglicana, e dividiu o país entre o catolicismo e o protestantismo. Para não expor seu povo, novamente, a um impasse religioso, a Rainha Elisabeth resolveu não se casar com um homem, mas sim com seu povo, e permaneceu solteira por toda sua vida (SOARES, 2009).

Elisabeth I herdou de seu pai a fascinação pela música e pelas artes e, portanto, foi em seu reinado que as pessoas começaram a apresentar um grande amor pelas artes, e conseqüentemente, neste período, os primeiros teatros começaram a surgir em Londres. Conforme afirma Santos (2008, p. 167), “Londres não era só a maior cidade da Inglaterra como a maior da Europa com uma população aproximadamente de duzentas mil pessoas”. De acordo com Santos (2008), Londres também possuía

uma grande extensão de terras e um grande comércio. Além disso, a cidade também era composta por casas, prédios, portos, igrejas, torres, presídios e até mesmo centros de ensino. Um exemplo de centro de ensino citado pela autora é “*Inns of Court*”⁶ (2008, p. 167). Com isso, podemos dizer que, se comparado a outros países da Europa, a Inglaterra se destacava pelo constante crescimento cultural e artístico, pois naquela época muitas pessoas já possuíam escolaridade, tanto que, como citado na introdução deste trabalho, muitos questionam a escolarização e legitimidade do trabalho de Shakespeare.

A efervescência cultural dos teatros, que iniciou na era elisabetana, continuou no período jaimesco que, segundo Rocha (2008), teve início em 21 de março de 1603, quando a rainha Elisabeth I, por ter entrado em um estado de profunda depressão, resolve assinar um documento que tornou Jaime VI o novo sucessor de seu trono. Jaime VI, por sua vez, para manter seu trono e [...] “conseguir apoio político e uma fonte de renda para coroa, faz uso durante todo o reinado da venda de um número bastante elevado de títulos de nobreza” (ROCHA, 2008, p. 63).

No entanto, da ascensão à decadência do período elisabetano, dentro desse cenário cultural o que mais se destacava eram os teatros, os quais não atraíam apenas o público de Londres, mas também pessoas de outros países. Tudo isso ocorria “pela beleza dos prédios, a excelência das peças e o talento dos atores, famosos em toda a Europa” (SANTOS, 2008, p. 167).

2.2 A DRAMATURGIA COMO CRÍTICA SOCIAL EM SHAKESPEARE

A dramaturgia de Shakespeare caracteriza-se por ser de grande importância no período elisabetano. Como dito anteriormente, Shakespeare se destaca entre os dramaturgos de sua época pela profundidade e pelo dinamismo que concedia aos enredos de suas peças. E essas peças, ao serem encenadas, corroboravam a reflexão e o aprendizado do público que lhes assistiam. A crítica social implícita nas obras shakespearianas, bem como, a construção das personagens, enriquecia notavelmente a dramaturgia da época, oportunizando aos espectadores um grande

⁶ Na Inglaterra, *Inns of Court* era uma espécie de centro de ensino voltado para advogados. Era nesse local que os advogados se tornavam profissionais e desempenhavam sua profissão. Disponível em < <https://www.britannica.com/topic/Inns-of-Court> Acesso em 13 out. 2017.

aprendizado, além do entretenimento. Ademais, as tragédias e comédias de Shakespeare contribuíam muito para o conhecimento de seu povo, sem contar as peças históricas, por meio das quais o autor fazia um retrato dos principais acontecimentos que marcaram o seu país. Com isso, podemos concluir que a dramaturgia shakespeariana contribuiu notavelmente para a construção de uma nova concepção de sociedade que perdura até os dias de hoje, tornando Shakespeare imortal, entre os autores de sua época. A propósito da imortalidade de Shakespeare e de suas obras, Ana Camati (2008, p. 134) afirma que,

A criação poética de Shakespeare marca um momento extremamente fecundo, e de inestimável importância na evolução e mudança do pensamento ocidental, instaurando idéias e conceitos que atravessaram os séculos, e ainda não esgotaram seu prazo de validade.

Nas palavras da autora, Shakespeare, para atingir tal imortalidade, utiliza a dramaturgia, por meio da qual, cria personagens tanto femininos quanto masculinos com um novo olhar voltado para os valores que “se firmam na sua determinação de pensar e agir de acordo com sua própria consciência individual”. (CAMATI, 2008, p. 134). Essas personagens também são complexas e acabam por ilustrar a natureza humana. Como dito na introdução deste trabalho, a “humanidade” que Shakespeare concede aos suas personagens é um dos ingredientes de sua atemporalidade.

As obras de Shakespeare e os valores que ele expõe por meio delas se disseminaram mais rápido graças às publicações feitas em primeiro, segundo e terceiro *Fólio*. Abaixo descreveremos como a crítica social se faz presente na obra shakespeariana nas tragédias.

2.2.2 A Crítica social presente nas tragédias

Não é somente nas comédias que Shakespeare se preocupa em trazer uma reflexão acerca da sociedade na qual se inseria: as tragédias também são territórios de profundas discussões acerca do homem e sua frágil natureza, bem como da sociedade na qual esse se insere. Shakespeare é muito mais conhecido por suas tragédias do que por suas comédias e peças como: *Romeu e Julieta*, *Macbeth*, *Rei Lear*, *Hamlet*, *Otelo*, *Antônio e Cleópatra* estão entre os repertórios dos dramaturgos, cineastas e diretores de teatro pelo mundo todo. O que acontece com as tragédias,

portanto, segundo Valdomiro Polidório (2009), é que retratam, com muito mais intensidade e profundidade, os dramas que fazem parte da natureza humana.

No que tange à construção da tragédia, Shakespeare utiliza as características da tragédia grega clássica e a latinidade de Sêneca para moldar as suas próprias tragédias, que são, em sua essência e construção, originais. Assim, segundo Santos (2008, p. 195), as tragédias Shakespearianas sofreram duas grandes influências: a primeira é a clássica, a qual advém da “tragédia grega, filtrada através da latinidade de Sêneca, com a sua retórica, os fantasmas, o seu gosto pelo horror, pela vingança e por episódios violentos”. Um exemplo que condiz com essa primeira fase é a peça *Macbeth*, a qual conta com a presença de personagens sombrios, com sede de vingança e de poder, e de fatos sobrenaturais, como as aparições de bruxas e fantasmas. Lady Macbeth, no início da peça, aparece como uma mulher forte, ambiciosa e poderosa que possui o controle sobre seu marido, no entanto, com o desenvolvimento da trama, é enfraquecida pela demência que lhe acomete e, ofuscada pelos feitos de seu marido, mergulha em sua própria ruína.

A segunda influência de Shakespeare na construção da tragédia é a nativa, “oriunda de duas vertentes medievais: a da dramaturgia – representada pelos grandes ciclos dos mistérios e, principalmente pelas moralidades – e a ficção – histórias sobre as quedas de grandes homens” (SANTOS, 2008, p. 195). Nessa segunda influência, podemos citar o exemplo de *Antônio e Cleópatra* que, segundo Soares (2009, p. 62), se movimenta habilmente “no mundo político, dominado por homens”. Cleópatra, por exemplo, é considerada:

A mais poderosa das mulheres shakespearianas – é uma rainha que não precisa governar através de um rei, pois ela é soberana de um Estado que ela consegue manter independente usando seus instrumentos femininos de sedução, retórica e *performance*; cativando, primeiro, Júlio César e, segundo, Marco Antônio. (SOARES, 2009, p. 62).

No âmbito das tragédias, há aquelas chamadas de tragédias domésticas, entre as quais, encontram-se *Romeu e Julieta* e *Otelo*. São assim chamadas por tratarem de conflitos internos entre famílias que acabam por gerar um grande problema à sociedade. Em *Romeu e Julieta*, encontramos a força do poder patriarcal, o qual age sobre as personagens principais da peça, assim, esse poder é demonstrado quando Julieta iria ser obrigada a “desposar Paris contra sua vontade” (SOARES, 2009, p. 62). Nessa peça, existe um conflito entre as duas famílias Capuleto e Montechio, que

acaba gerando uma grande tragédia, pois Romeu e Julieta estavam apaixonados, mas não poderiam viver o amor, pois não eram autorizados pelos pais inimigos. Assim, Shakespeare mostra um imenso contraste entre amor e ódio, vingança e pureza dos sentimentos, mundo corrompido dos adultos *versus* mundo puro e cheio de paixão dos jovens. Outra tragédia familiar é *Otelo*, peça estudada neste trabalho e que, portanto, será estudada mais detalhadamente posteriormente. Nessa peça, Desdêmona, assim como Julieta também tentou desafiar o poder do patriarcalismo casando-se com Otelo, general mouro que, pelo ciúme e pela moralidade, deixa-se influenciar pelas mentiras de Iago. A personagem, enfim, caminha para sua própria ruína e Desdêmona acaba pagando com a morte o alto preço da desobediência ao pai.

Desta forma, nas tragédias shakespearianas, de modo geral, as mulheres não possuem a mesma força feminina ressaltada nas comédias e são obrigadas a se resignar ao poder do patriarcalismo impregnado na sociedade, muitas delas são até castigadas pagando pelo erro dos homens em sua constante luta pelo poder e vingança. Percebemos, portanto, que nas tragédias, Shakespeare se preocupa em retratar que as decisões e atitudes humanas influenciam na construção da sociedade em sua totalidade. O homem é um elemento do sistema social e age nele. O impacto que a luta pelo poder, a inveja, o preconceito, a vingança causam na sociedade é notável e acabam, muitas vezes, contribuindo para o desequilíbrio da construção social e conduzindo o homem à sua própria derrota. Shakespeare nos mostra, portanto, que atitudes erradas levam ao caos e é necessário o caos para que a ordem seja estabelecida.

Em *Otelo*, por exemplo, percebemos que o conflito interno causado por Iago acaba por gerar um grande descontrole na sociedade como um todo. Além disso, por meio da construção das personagens e do enredo, Shakespeare discute questões como o preconceito racial, a moralidade, a vingança e a luta pelo poder que fazem parte da construção social e afetam sobremaneira a sociedade. No próximo tópico deste trabalho descreveremos como acontece a crítica social por meio dessa peça.

2.2.2.1 A crítica social presente na tragédia *Otelo*

Com relação ao contexto social na tragédia *Otelo*, percebemos várias questões implícitas, como o preconceito, os valores, a moral e o direito humano. Todas essas questões, de certa forma, estavam presentes na sociedade elisabetana e Shakespeare, em *Otelo*, busca retratar essa realidade. Segundo Feitosa e Siqueira (2014) no artigo intitulado *O negro na literatura inglesa – a identidade de “Otelo” representada em Shakespeare*, publicado na revista *Rios eletrônica*, descreve que, com o passar dos anos, principalmente, nos séculos XVI e XVII, na Inglaterra, havia muita escravidão. O negro sofria um grande preconceito na sociedade e servia apenas para efetuar trabalhos pesados. Segundo Feitosa e Siqueira (2014, p. 23),

Diante dessa violência psíquica que o negro sofreu nasce o desejo de revelar ao branco sua verdadeira identidade, exigindo ser ouvido, aceito, reconhecido e considerado como pessoa e não como homem marcado pela cor e por seus estereótipos [...]

Assim, percebemos que o negro lutou por seus direitos e pelo resgate (ideológico e cultural) de uma identidade nesse ambiente, “a obra *Otelo* é um exemplo sobre essa desconstrução e alienação que o branco impunha à imagem negra” (FEITOSA; SIQUEIRA, 2014, p. 25). Desta forma, vale mencionar que o negro era visto como “o outro”, o “estranho” e, por isso, tinha dificuldade em ser aceito em sociedade. Assim acontece com Otelo. Ele é mouro e é visto pela sociedade da época como o estranho, o estrangeiro (por ser mouro e pela cor, que é mais escura que a dos demais europeus). Para acrescentar a esse pensamento, outro dado que os autores descrevem em seu artigo é a questão do preconceito impregnado na sociedade acerca de pessoas estrangeiras. Isto é, algumas personagens, como Brabantio, Iago e Rodrigo lançavam, sobre Otelo alguns estereótipos em suas falas que já eram muito presentes na sociedade europeia:

Na Inglaterra elisabetana de Shakespeare o mouro era visto como uma pessoa de cor negra. O crescente número de mouros durante o reinado da rainha Elizabeth desagradou-a, a ponto de determinar a expulsão deles. Esse comportamento da rainha mostra a crítica em relação aos estrangeiros na Inglaterra de Shakespeare, pois segundo a sociedade elisabetana a cultura nômade dos mouros poderia colocar em risco aquela constituição política. As etnias e culturas diferentes eram tratadas com total desconfiança pela Inglaterra elisabetana. (FEITOSA; SIQUEIRA, 2014, p. 25)

Então, para aquela sociedade não importava se Otelo era general, detentor do poder ou, até mesmo, dono de muitas posses, as pessoas preocupavam-se apenas com questões étnicas e políticas. Por isso, diversas vezes no enredo de *Otelo*, percebemos um preconceito relacionado à cor do protagonista, primeiro por parte de Brabancio pai de Desdêmona e, em seguida, por parte de Iago e Rodrigo, que buscavam, a todo custo, desqualificar a imagem do general mouro, perante a sociedade. Percebemos, portanto, que,

Shakespeare utiliza este personagem negro para demonstrar as concepções negativas e distorcidas da sociedade inglesa sobre as pessoas de cor e de culturas diferentes, mesmo esses sujeitos estando inseridas nela. O autor intencionalmente relembra através do título qual é a principal marca identificadora de Otelo: o “mouro” de Veneza. Este termo é usado insistentemente pelos outros personagens para se referir a Otelo, indicando que o general de Veneza era alguém que tinha cor de pele diferente no seio daquela sociedade. “Os mouros eram caracterizados na Inglaterra elisabetana como sendo simultaneamente nobres ou monstruosos, civilizados ou selvagens”. (FEITOSA; SIQUEIRA, 2014, p. 26)

Ou seja, existia uma imagem distorcida e Shakespeare só a percebe, segundo Feitosa e Siqueira (2014), a partir de um encontro com um embaixador luxuoso de “trajes extravagantes e de pele amorenada na corte de Elizabeth, Shakespeare adquire uma impressão diferente sobre a figura moura levando-o a elaborar um novo caráter mouro com a obra *Otelo, O Mouro de Veneza*” (FEITOSA; SIQUEIRA, 2014, p. 26). Em outras palavras, depois desse primeiro contato com um mouro, Shakespeare percebeu que nem tudo era o que parecia, pois naquele período, como citado anteriormente, os mouros eram apresentados como selvagens e monstruosos, pessoas não civilizadas. Por serem estrangeiros, eram vistos como “estranhos”.

De certa forma, a obra *Otelo* ajudou a desconstruir, em certa medida, essa visão limitada referente aos mouros, apresentando um olhar mais duvidoso acerca do homem branco da sociedade elisabetana, pois na obra, Otelo deposita sua confiança em Iago (homem branco) que aparentava ser honesto e de confiança. No entanto, o protagonista não imaginara que, por inveja e por tirania, Iago estava planejando sua ruína. Assim, segundo Feitosa & Siqueira (2014, p. 26),

Um dos elementos explorados por esse vilão para tramar a queda do herói foi exatamente aliená-lo sobre a questão da sua identidade e lançar dúvidas sobre o caráter de sua esposa, porque da mesma maneira que ela enganou o pai também poderia enganá-lo, e sendo ele estrangeiro e recém-casado não poderia conhecer os costumes de sua mulher e nem daquela sociedade. Mas Otelo não acredita nele totalmente, mesmo dominado pelo

ciúme o general dúvida de Iago e pede-lhe provas sobre a infidelidade de Desdêmona.

Em outras palavras, o questionamento sobre a identidade no período elisabetano e a certeza do preconceito estavam muito ligados ainda à personagem de Otelo; isso impede que ele seja totalmente confiante em si e também o impossibilita de confiar em outras pessoas, mesmo que essa pessoa seja o amor de sua vida.

Esse preconceito, na obra, apresenta-se logo no início dos primeiros atos, nos quais Brabantio, pai de Desdêmona, acusa-o de feitiçaria só para não ter que aceitá-lo na família, pois não admitia que sua filha se casasse com um mouro.

Iago também se dirige a Otelo com insultos que fazem referência à sua cor: “beijudo”, “demônio”, “lascivo mouro”, “estranho errante”, “bode velho e preto” (Ato I. Cena II). Assim, segundo Feitosa e Siqueira (2014, p. 28), o verdadeiro motivo que gira em torno da não aceitação do casamento de Otelo e Desdêmona, conforme Iago, era a prole mestiça que colocaria “em risco a estabilidade racial da sociedade veneziana. O intuito de Iago era conseguir despertar o ódio nos cidadãos de Veneza manipulando-os a seu favor”. Entretanto, no decorrer da trama percebemos que a personagem demoníaca que tanto Iago quer afirmar não é Otelo e sim ele próprio.

Outro aspecto da obra *Otelo* que apresenta o contexto social está relacionado à tradição patriarcal elisabetana e se exprime na figura da mulher, representada por Desdêmona, esposa do general Otelo. No casamento, Desdêmona é uma mulher submissa que acatava todas as ordens de seu marido. No final da trama, quando Desdêmona é insultada e agredida por Otelo, não reage e não ousa se impor diante do marido. Desdêmona, segundo Soares (2009), representa:

A mulher ideal, construída através de panfletos morais, tratados educacionais, manuais de conduta, textos literários e pregações da Igreja e do Estado, era frágil, submissa, modesta, virtuosa, casta, silenciosa e sempre pronta a obedecer [...] (SOARES, 2009, p. 59)

Desta maneira, ao visualizarmos o contexto social, no qual imperava o sistema patriarcal, percebemos que até a própria rainha deveria obedecer aos costumes e se casar, entretanto, isso não acontece com a Rainha Elisabeth, como já descrito anteriormente. Contudo, o caso da rainha era muito peculiar, pois as mulheres que não queriam se casar e se resignar ao marido e ao sistema patriarcal eram chamadas de “megeras, perturbadoras das ordens familiar e social” (SOARES, 2009, p. 59). Muitas mulheres que desafiavam essas ordens eram castigadas e até mesmo

assassinadas por seus maridos, como é o caso de Desdêmona que foi assassinada porque havia supostamente cometido adultério.

Na obra *Otelo*, Desdêmona, por amor ao general, foi corajosa e se contrapôs a vontade do pai se casando com o Mouro. Brabantio não queria que a filha se casasse com o general, mas ela se opôs à vontade dele e se casou assim mesmo, por amor. Na era elisabetana, as mulheres deveriam obedecer a seus pais e se casarem com o pretendente que eles arranjassem. Desdêmona discordou e até fugiu para se casar. Desta maneira, percebemos um rompimento no sistema patriarcal que segundo Soares (2009) foi retomado no final da peça, pois Desdêmona foi punida por sua desobediência e castigada com a morte. Lembrando que, em uma das intrigas tecidas por Iago, em *Otelo*, no ato III, cena III, Iago salienta “ela enganou o pai para casar-se, - ela o amava” (SOARES, 2009, p. 80), ou seja, se ela enganou o pai que era a pessoa que mais detinha poder sobre ela, quem poderia afirmar que não enganaria a Otelo.

Até esse ponto, podemos ver que as mulheres tinham papéis secundários na ordem patriarcal, ou seja, elas não participavam de decisões políticas. No entanto, segundo Soares (2009), na era elisabetana havia sim, mulheres que dominavam seus maridos em casa. E suas ordens até se sobrepunham às deles. Elas obtinham esse controle por meio do sexo, que se negavam a seus maridos se algo lhes desagradasse e através do controle sobre os filhos. Ou seja, elas conseguiam “se não quebrar, pelo menos, rachar, as estruturas que sustentam o patriarcado, demolindo a sua hegemonia” (SOARES, 2009, p. 60).

Desse modo, muitos maridos se resignavam às suas esposas, uma vez que apenas as mulheres sabiam quem era o pai de seus filhos. Por isso, muitos homens tinham medo de serem traídos por suas esposas e faziam de tudo para não lhes desagradar. Portanto, Phyllis Rackin (1991) relata que Shakespeare em suas peças fez diversas piadas com relação a essa questão, pois os homens viviam nessa insegurança e temiam a possibilidade de serem alvos da traição efetuada por suas esposas.

Dessa forma, percebe-se que a obra *Otelo* é muito “rica em elementos como: intrigas, lutas, violências e traições” (FEITOSA; SIQUEIRA, 2014, p. 26), que estiveram e estão presentes no contexto da sociedade em que foi produzida.

Assim, dando prosseguimento ao estudo acerca do contexto social, cujo objetivo é entender um pouco mais sobre a produção de cada obra, os tópicos a seguir

serão dedicados à descrição do contexto social que circunda a obra de Machado de Assis, em particular, a obra *Ressurreição*.

2.3 O BRASIL IMPÉRIO E O BRASIL REPÚBLICA

O período em que Machado de Assis viveu até sua morte compreende dois importantes marcos na história do Brasil: o primeiro foi o Brasil Império e o segundo o Brasil República.

O Brasil Império (1822-1889) teve como principal característica a chegada da corte de Portugal no Brasil, o grito da Independência feito por Dom Pedro I, a Lei do Ventre livre e a Lei Aurea.

Nessa época, o Brasil teve como governantes os imperadores: D. João VI e D. Pedro I. No âmbito social, a população era suscetível a muitas doenças, as cidades não ofereciam saneamento básico. Em função disso, havia muita sujeira e, conseqüentemente, as doenças se espalhavam com muita rapidez. Devido à falta de saneamento básico, a doença mais comum na época era a lepra. Além disso, a população sofria com a “doença da corrupção”, causada pelos governantes. De acordo com Alexandre José de Melo Moraes (2004, p. 55), nesse período, o Brasil estava passando por uma:

Lepra social, que fez desaparecer florescentes impérios da Antiguidade, são o jogo, os prazeres desregrados, a ociosidade, a preguiça, a perversão dos costumes, o luxo nos vestidos, que humilha o pobre e abre caminho ao mal da mulher, que falta de meios, invejando a ostentação das ricas, atiram-se aos vícios para as equiparar! Os romances, e livros licenciosos, as pinturas obscenas, a falta da educação moral e religiosa nas classes baixas da sociedade; a soberba e a vaidade dos ricos e potentados, que procuram desprezar os pobres, embora honestos, são causas de grandes males para a sociedade.

Conforme a descrição do autor, percebemos que os valores da sociedade estavam sendo corrompidos pela soberba, pela futilidade e pelos vícios. O índice de pobreza também era muito grande e, nas áreas mais pobres, que se encontravam as principais doenças da época.

Por outro lado, as condutas voltadas à corrupção eram recorrentes na sociedade da época. Segundo Moraes (2004, p. 57), esse tipo de conduta advinha do costume impregnado na forma de viver dessa sociedade:

O costume, o uso e a uniformidade voluntária no vestir e na mesa é o modo particular de viver de uma nação, cidade ou lugar; e é tão poderoso, que prevalece a todas as leis, ordens e estatutos humanos. Píndaro dizia que o costume é o rei dos homens e o imperador do mundo; é um traidor, que insensivelmente se vai introduzindo, e com o tempo chega a ter tanta autoridade, que não só perverte às leis da natureza, mas passa ele mesmo a ser outra natureza.

Como o Brasil havia sido colonizado por Portugal, a forma de conduta e os costumes dos portugueses influenciavam a sociedade brasileira sobremaneira. Portanto, percebe-se que no Brasil Império a sociedade era desigual e mesquinha. Então, segundo Moraes (2004) uma forma de curar essa sociedade desse tipo de conduta seria por meio da educação. Todavia, a educação da época, concedida apenas às pessoas mais privilegiadas da sociedade, não contribuía para a evolução do país e da sociedade. Ao contrário disso, conforme aduz Moraes (2004, p. 58) “a educação é oficial, mentirosa, fantasmagórica, e por isso nenhum resultado proveitoso dará à sociedade brasileira”.

Dessa forma, como afirma Moraes (2004), alguns cidadãos do Rio de Janeiro e das províncias, que possuíam magistrado, por terem tido acesso à educação, exploravam as camadas mais pobres da sociedade para obter o poder.

O oficial quer andar agalado da cabeça até aos pés, jogar grosso, etc.; tira do pão e da roupa dos soldados; e se estes se queixam, o indenizam com a chibata ou a espada! O ministro de Estado, além dos filhos, parentes e afilhados, tem maiores necessidades, e então são os contratos lesivos, as empresas, os créditos suplementares que dão para o luxo, e à sombra da lei furtam sem pau, nem pedra, quase a ex officio (MORAIS, 2004, p. 59).

Quando Moraes fala sobre *soldado* nesse trecho, ele se refere à população pobre e está afirmando que alguns governantes se aproveitavam de sua condição para explorar o trabalhador das classes menos favorecidas. Outro fator de controle e “estabelecimento da ordem” dentro desse sistema era o exército: por exemplo: D. João VI possuía o seu próprio exército. Os brasileiros, segundo Moraes (2004), eram de índole pacífica, por isso, mesmo não concordando com as leis impostas pelo regime despótico toleravam esses abusos de poder com intuito de permanecerem em paz.

Vale lembrar que as leis que os brasileiros seguiam vinham de Portugal, assim, havia necessidade de o Brasil se libertar dessa amarra social que foi imposta no início

da colonização. Um exemplo de abuso que o brasileiro sofria era quando alguma filha de um rei ou imperador ia se casar. Segundo Moraes (2004) eles eram obrigados a enviar donativos para o casamento, lembrando que havia um alto índice de pobreza na época.

No período do Brasil Império, os brasileiros em geral não possuíam cargos altos, conforme explica Moraes (2004, p. 108) “o brasileiro não passava de soldado, frade, marinheiro ou agricultor. Na milícia não passava de tenente, porque nesse posto não se dava patente”. Ou seja, não havia uma valorização do brasileiro nativo do país; eles não possuíam direito e nem acesso às artes e às ciências, pois, segundo Moraes (2004), [...] “eram proibidas, como era proibida a entrada de livros que pudessem instruir os talentos e os gênios brasileiros”. Por esse motivo, havia um notável desejo de liberdade no povo, tanto que “Pernambuco e a Bahia não viviam satisfeitos com a realeza no Brasil, e por isso queriam a república” (MORAIS, 2004, p. 114).

A primeira tentativa para transformar o Brasil em República se deu em 1817 quando os brasileiros, nesses Estados (Pernambuco e Bahia), organizaram um governo provisório, o qual possuía nomes como “padre José Inácio Ribeiro, [...] Domingos José Martins, José Luís de Mendonça e o padre Miguel Joaquim de Almeida Castro” (MORAIS, 2004, p. 82). Posteriormente, esses homens foram perseguidos pelas forças reais e fuzilados em praça pública. Os corpos ficaram expostos e seus “cadáveres tratados com maior desprezo” (p. 114). A realeza fez isso para servir de exemplo aos que tentassem novamente fazer revolução. No entanto, a coroa nem imaginava que os acontecimentos despertavam, ainda mais, nos brasileiros, a tentativa de uma nova revolução.

Quando El-Rei D, João VI, proclamado rei de Portugal e Brasil em 1818, teve que voltar para Lisboa, deixou no Brasil seu filho D. Pedro de Alcântara. A partir desse momento já se instalava, no Brasil, o ar de revolução que ajudaria o país a se tornar independente. Havia muitas manifestações, em vários locais do Brasil (Minas Gerais e São Paulo), com documentos para que o Brasil se tornasse independente. Claro que havia certa resistência por parte da corte Portuguesa, pois eles queriam ficar no poder. No entanto, para evitar uma guerra civil, o príncipe D. Pedro I foi às margens do Ipiranga e declarou a independência do Brasil com seu famoso grito “Independência ou morte”. A independência do Brasil trouxe aos brasileiros novos costumes e novos hábitos. Houve mudanças significativas até mesmo no modo de se vestir. Segundo Moraes (2004) o brasileiro passou a usar roupas de algodão, barba comprida e chapéu

de palha. Os produtos fabricados no Brasil também passaram a ser mais valorizados, como por exemplo, o café.

Apesar da mudança, ainda havia muita pobreza no Brasil e quando a corte portuguesa deixou o país, o cenário brasileiro contava com um número significativo de escravos não alforriados, escravos libertos e mulatos. O medo de rebelião assolava a população (MORAIS, 2004).

Com relação à infraestrutura do país, as metrópoles mais conhecidas como o Rio de Janeiro continuaram a ter a mesma estrutura feita pelos portugueses. O comércio, porém, começou a se expandir um pouco mais, pois as mulheres começaram a trabalhar em suas casas, confeccionando bolos e pães para vender, bem como, a costura também era algo muito comum, e tudo era feito com ajuda dos escravos, que, após a independência obtiveram maior mobilidade social (MORAIS, 2004).

Outro fator que marcou a história do Brasil Imperial foi a regência do país feita por uma mulher, em 1870. Princesa Isabel e era filha de D. Pedro II e realizou grandes conquistas para o país: primeiramente libertou os filhos dos escravos por meio da lei do “Ventre livre”, sancionada em 1871. Em seguida, após alguns anos, a Princesa Isabel libertou todos os escravos, por meio da Lei Aurea, a qual decretou a libertação de todos os escravos, no ano de 1888. Essa abolição só foi possível pela campanha de libertação feita por grupos de abolicionistas espalhados pelo país. No entanto, vale a pena salientar que muitos escravos, após libertação não tinham para onde ir, conseqüentemente, eles permaneciam nas fazendas, onde trabalhavam para receber em troca um prato de comida e um teto. A grande maioria deles que deixavam os lares dos seus senhores, tornavam-se mendigos, marginais e, até mesmo, ladrões (MORAIS, 2004).

O Brasil Império terminou no ano de 1888 e abriu espaço para outro marco histórico no país: a chegada do Brasil República, no ano de 1889, especificamente, a República velha, que vigorou nos anos de 1889 até 1930. A característica principal desse período foi a crescente exportação de café feita principalmente em São Paulo e Minas Gerais.

Esses Estados se destacaram comercialmente e, por conseguinte, financeiramente, em relação aos outros no país. Pedro Cesar Dutra Fonseca (2004, p. 231) em seu artigo *Gênese e precursores do desenvolvimentismo no Brasil* publicado na revista *Pesquisa & Debate*, relata como se deu esse processo:

A marca do nacionalismo agrário consistia em enaltecer o setor primário como a vocação da economia brasileira, em associação a certo ufanismo que glorificava a natureza privilegiada do país. Assim, com base na idéia [sic] de vantagens comparativas, aconselhava-se a especialização primária devido ao fato de os recursos naturais serem fator abundante, enquanto mão-de-obra e capital eram escassos.

Como citado anteriormente, havia uma sede de valorização do produto brasileiro e, como no Brasil havia muitas terras, o setor primário foi o que se destacou. Com o café em alta, muitas pessoas foram empregadas e outras continuaram sendo escravizadas nas colheitas; o transporte e os sistemas portuários também tiveram uma crescente nas exportações. Segundo Boris Fausto (1976, p. 20),

As necessidades da economia exportadora, baseada no café, propiciaram profundas modificações no sistema de transportes e nos serviços portuários, desde meados daquele século. À medida que a exportação assumiu proporções consideráveis, gerando um significativo excedente econômico, colocou-se o problema do escoamento da mercadoria para os portos, a baixo custo e em larga escala. Os caminhos precários percorridos por tropas conduzidas por escravos desviados das atividades das fazendas, foram substituídos pelas vias férreas, que se implantaram como um elo entre as regiões produtoras e os centros exportadores.

Os escravos foram usados e explorados de todas as formas para o desenvolvimento do país: quando não estavam nos cafezais, eram obrigados a trabalhar na construção de linhas férreas. A propósito, as construções de redes ferroviárias contribuíram muito para a economia do Brasil de modo geral, e para o crescimento dos estados de São Paulo e Minas Gerais, em particular.

Com relação ao Rio de Janeiro, Boris Fausto (1976, p. 20) relata que nesse lugar concentrou-se “todo o movimento comercial a área cafeeira do Vale do Paraíba, do leste fluminense e mineiro, abrangendo também a velha região canavieira do baixo Paraíba”. Assim, todo esse avanço econômico em prol do capital gerou condições para que as pessoas da classe dominante nas grandes capitais construíssem um setor de serviços, como por exemplo, as fábricas.

No início, setor fabril era fraco e abrangia pequenas partes do país, porém, mais tarde, o setor foi se expandindo e se firmando em várias regiões, uma delas foi o próprio Rio de Janeiro. A matéria-prima utilizada nas fábricas também foi se modificando. Além do café e do açúcar, as fábricas passaram a comportar “alimentos, bebidas, tecidos de qualidade - por muitos anos, o Rio de Janeiro reuniria a maior

concentração operária do país, sendo superado pela capital de São Paulo, em algum momento entre 1920 e 1938” (FAUSTO, 1976, p. 21).

Dessa maneira, sabemos também que com a expansão das indústrias, principalmente, no setor têxtil, muitas pessoas saíram das zonas rurais para tentar a sorte na indústria nos estados de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro. Esse fato acarretou uma superpopulação nesses centros, e conseqüentemente, a pobreza e as doenças se tornaram frequentes. Foi nesse cenário que o Brasil iniciou sua industrialização e, conseqüentemente, o término do sistema escravista na zona rural, conforme explica Fausto:

Em meados da última década do século XIX, a cidade de São Paulo contava com 121 estabelecimentos que se utilizavam de energia mecânica, dos quais 52 eram realmente industriais. – com o setor de serviços: dentre os onze estabelecimentos que empregavam mais de cem operários, havia três fiações, uma fábrica de cerveja, três fábricas de chapéus, uma fábrica de fósforo, uma fundição de duas oficinas ferroviárias. (1976, p. 25)

Nessa época, nas cidades, também começaram a aparecer os bairros, os quais foram se formando em volta das fábricas, em decorrência da industrialização. Dessa forma [...] “a cidade se implantara no interior de um maciço cercado de planícies varzianas e insalubres, sujeitas a inundações” [...] (FAUSTO, 1976, p. 25). Ou seja, as pessoas continuavam a ser exploradas nas longas jornadas de trabalho e nos salários baixos que recebiam nas fábricas.

Ademais, houve um notável crescimento da indústria, não apenas pelo número considerável de funcionários, mas também pelo fato de começarem a exportar. Dessa forma, o setor primário deixou de ser considerado o setor mais forte do país e foi, nesse momento, que foram surgindo os contrapontos entre o setor primário (agricultura) e secundário (indústria). Os grandes proprietários de terras afirmavam que,

A marca do nacionalismo agrário consistia em enaltecer o setor primário como a vocação da economia brasileira, em associação a certo ufanismo que glorificava a natureza privilegiada do país. Assim, com base na idéia de vantagens comparativas, aconselhava-se a especialização primária devido ao fato de os recursos naturais serem fator abundante, enquanto mão-de-obra e capital eram escassos. (FONSECA, 2004, p. 231)

Já os defensores da indústria buscavam convencer os governantes e a população, em geral, que a indústria seria o pontapé inicial para o nacionalismo, bem

como argumentavam que o setor secundário foi o que mais proporcionou desenvolvimento ao país. No entanto, Fonseca (2004, p. 131) “não via oposição entre agricultura e indústria, mas entendia que o governo deveria concentrar mais atenção na primeira”, isso se dava, pelo fato de haver altas taxas de inflação para exportação.

Foi nesse cenário de grandes mudanças que viveu Machado de Assis e, podemos dizer que sua obra, reflete, em certo sentido, essa realidade. Podemos perceber aspectos da sociedade do Brasil Império e do Brasil República nos enredos e nos personagens machadianos. A seguir, discutiremos brevemente o contexto social na qual se inserem as obras de Machado de Assis, mais especificamente, a obra *Ressurreição*.

2.4 O SOCIAL NAS OBRAS DE MACHADO DE ASSIS

Machado de Assis nasceu no ano de 1839 e faleceu em 1908. Viveu na sociedade fluminense do Rio de Janeiro, e, em suas obras, buscava retratar, de alguma forma, a realidade social que vivenciou. Assim, as obras machadianas, em sua grande maioria, trazem nas lentes críticas, irônicas e reflexivas dos narradores criados pelo autor, um retrato desse momento histórico repleto de mudanças e revoluções.

Alfredo Bosi (2003, p. 10) aponta para maneira particular de Machado de Assis construir suas obras ao concluir que o autor tinha um “modo diferente de lidar com a perspectiva, a visão do narrador, o ponto de vista, mais tecnicamente, com o foco narrativo”. Ou seja, por meio de suas personagens tão bem construídos, Machado buscava apresentar diversos olhares ou pontos de vista relacionados à história e ao contexto social que o cercava. Quanto à construção das personagens por Machado de Assis, Bosi aduz que: “o objeto principal de Machado de Assis é o comportamento humano. Esse horizonte é atingido mediante a percepção de palavras, pensamentos, obras e silêncios de homens e mulheres que viveram no Rio de Janeiro durante o Segundo Império” [...]. (BOSI, 2003, p. 11).

Em outras palavras, assim como faz Shakespeare, Machado busca ilustrar na construção de suas personagens, a fragilidade dos comportamentos humanos, e, por meio deles, se preocupa em retratar a sociedade e o contexto histórico no qual vivia. Seus personagens, portanto, representam, na grande maioria, pessoas que

pertenciam à sociedade da época, tais como: escravos, agregados, funcionários, proprietários, militares, fazendeiros, políticos entre outros. Com efeito, por meio dessas personagens tão limitadas em sua humanidade, as obras machadianas são notavelmente realistas e nos chama atenção para a importância da descrição, tanto das personagens quanto do cenário que envolve as obras. Segundo Bosi, portanto,

A psicologia das personagens adquire enorme importância aos nossos olhos, exatamente porque é a psicologia das classes sociais inteiras, ou pelo menos de certas camadas sociais, sendo assim, podemos verificar que os processos que se desenvolvem na alma das diferentes personagens são o reflexo consequente do movimento histórico a que pertencem. (BOSI, 2003, p. 13)

Assim, conforme Bosi, percebe-se que há uma conexão significativa entre a descrição da personagem e o contexto social no qual ele está inserido. A este propósito, Bosi (2003) nos apresenta o conceito de “conduta social” que Machado desenvolve, em suas obras, e que era muito recorrente na época. A seguir, apresentaremos alguns exemplos de conduta social, na obra *Ressurreição*, texto objeto de análise deste trabalho.

Na época do Brasil Império, era comum que os governantes estivessem cercados por bajuladores, ou por pessoas cínicas e interesseiras. Machado retrata esse tipo de pessoa por meio de personagens como “Viana, Batista, Antunes, Camargo, Procópio Dias, Lobo Neves, Cotrim, Palha Nóbrega” (BOSI, 2003, p. 17). Tais personagens são caracterizadas como o “hipócrita profissional, o calculista, o cínico, todo aquele que pretende gozar aqui e agora, o fruto das manobras” (BOSI, 2003, p. 17). Dentre essas personagens, destacamos Viana, irmão de Lívia, que, por interesses escusos, ficava ao redor de Félix e bajulava-o constantemente. Viana, segundo Bosi (2003, p. 17), estaria na classe daquelas personagens que [...] “se agarravam como podiam, com unhas e dentes, à própria sobrevivência social”.

Outro exemplo de conduta social muito recorrente nas obras de Machado são as mulheres interesseiras que buscam se firmar na sociedade, por meio de um casamento. Bosi (2003) exemplifica tal afirmação, referindo-se às personagens femininas Guiomar, de *A mão e a luva*, e Lina, de *Iaiá Garcia*. Normalmente, essas jovens que buscam um casamento por interesse; são muito bonitas e não demonstram, claramente, seu interesse pelos pretendentes. Assim, elas estão, de acordo com Bosi (2003), no mais alto grau da escala entre as personagens femininas. Em *A mão e a luva*, “Guiomar, embora viva sob a tutela da madrinha baronesa, não

escolhe para marido o homem que ela prefere: levantara os olhos para outro pretendente, ambicioso como ela e por isso mais promissor e apetecível” (BOSI, 2003, p. 19). Mesmo gostando de outro rapaz, a personagem, em busca de uma posição social e dinheiro, casa-se com outro. Bosi (2003, p. 21) relata como se dá a construção do perfil desse tipo de personagem:

A força da paixão é um dado nuclear na construção dessas personagens. Desprovidas de seu ímpeto e garra, decaíram a condição unilateral de tipos interesseiros. Pois elas não tem apenas interesses: têm desejos, ou melhor ainda, tem o interesse dos seus desejos – tampouco retomará o estereótipo ultra-romântico da donzela frágil e assexuada.

Já as personagens Capitu, de *Dom Casmurro*; e Sofia, de *Quincas Borba*, são exemplos de mulheres sensuais e atraentes, que chamam atenção dos homens e despertam neles sentimentos inesperados e controversos, como por exemplo o despeito por sua beleza. A este propósito, explica Bosi (2003, p.21):

Seus olhos serão olhos-ondas tragadores de homens vivos e mortos, e junto com os olhos virão espáduas e braços nus, colos magníficos, seios fartos, corpos bem feitos, bem conscientes de seu poder de sedução, e até joelhos, limite acariciado [...].

Esses corpos citados na descrição de Bosi estavam presentes no Brasil Império e eram vistos de forma erótica. As duas personagens, Sofia e Capitu, tinham um objetivo em comum, que era o de obter um espaço dentro da sociedade. Ou seja, elas raramente conseguiriam aliar o amor à posição social desejada. Como consequência, pairava, sobre o matrimônio, a sombra do adultério, ainda que sem confirmação efetiva. De acordo com Bosi (2003, p. 26) “[...] o adultério a meias, jamais inteiramente assumido, aparece como saída recorrente”. Em outras palavras, se as personagens confessassem o ato de traição contra os maridos, elas perderiam, tudo o que já haviam conquistado: o “matrimônio e o patrimônio” (BOSI, 2003, p. 26).

Dessa maneira, ainda segundo Bosi (2003), Machado de Assis, em seus romances burgueses – que pertencem à primeira fase de sua criação artística, publicados no final do século XIX – escreveu muito sobre histórias de adultério. Podemos citar o próprio livro *Ressurreição*, cujo enredo nos mostra que Félix, sem ao menos questionar Lúvia, permanece convicto de sua traição, ele tinha certeza de que a viúva Lúvia o traía. A inspiração de Machado para escrever sobre temas como a traição surgiu da:

Ilustração europeia pelo qual extraiu a crença no progresso da razão do que a suspeita bem voltairiana de que os homens de todas as épocas foram vítimas complacentes de duas ilusões e de toda sorte de paixões cristalizadas em um conceito que é, ao mesmo tempo, natural e social: o *interesse*. “Se o universo físico está submetido às leis do movimento, o universo moral está submetido às *leis do interesse*. O interesse é, na terra, o mago poderoso que muda aos olhos de todas as criaturas, a forma de todos os objetos. (grifos do autor, BOSI, 2003, p. 27)

O que podemos observar, com a descrição de Bosi, é que a questão de adultério, em matrimônios vitimados por certas *leis de interesse*, sempre esteve presente em várias camadas da sociedade, em todos os momentos históricos. De modo que a conjugação do interesse econômico e do interesse amoroso abre margem para o adultério. Essa margem, ainda que não seja o ato de adultério em si, é, ironicamente, uma ameaça que paira sobre as cabeças dos ciosos afetos masculinos de tais personagens femininas nas narrativas machadianas.

Assim, é justo pensarmos que Félix, tendo em vista esse jogo de interesses, desconfie do caráter de Lívia. No entanto, para confirmar essa questão, buscaremos entender um pouco mais sobre o perfil de Félix na sociedade e, de que tipo de realidade ele fazia parte.

Em *Ressurreição*, Felix é um homem de trinta e seis anos e ainda solteiro. Ele recebe uma herança inesperada de um parente. A divícia Ihe forneceu uma boa condição financeira e ele não precisou mais trabalhar.

A respeito do estado civil da personagem, Valdeci Rezende Borges (2007) menciona que, pelo fato de sua idade ser mais avançada, Félix pertencia aos homens celibatários⁷. Contudo, a opção de Félix em permanecer solteiro não era vista como negativa para a sociedade da época. Essa realidade era oposta para as mulheres, que precisariam se casar para pertencer à sociedade. Segundo Borges (2007), naquela época, os homens da idade de Félix, em sua grande maioria, já eram casados, pais de família e tinham profissões bem vistas socialmente. No entanto, Félix se diferenciava dos outros homens da sociedade pelo seu caráter desconfiado e inseguro. Félix é o tipo de personagem que não aceitaria se casar por mero interesse ou por aparências. Sua personalidade forte, torna-o minucioso e rígido na escolha das pretendes. Borges, ao fazer uma análise da personagem em questão, afirma que,

⁷ Segundo Borges (2007) é considerado Celibatário todo homem que em idade avançada ainda mantinha-se solteiro.

muito mais que desconfiado, Félix era uma personagem despreziosa, em relação ao casamento. Segundo o autor:

“Aquele era apenas um rapaz vadio e desambicioso”. Seu caráter não era “inteiriço, nem de um espírito lógico e igual a si mesmo”, tratava-se de algo “complexo, incoerente e caprichoso, em que se reuniam opostos elementos, qualidades exclusivas e defeitos inconciliáveis”. Com relação a seus sentimentos, a “desconfiança” foi ressaltada provinda das decepções que encontrará, na vida libertina, lugar dos vícios e perigos. (BORGES, 2007, p. 192)

Em outras palavras, Félix nunca havia se casado e não precisava trabalhar, vivia pelas ruas, bares e festas. A personagem gostava da vida que levava. Para seu divertimento, havia arranjado uma mulher chamada Cecília, a qual visitava com certa frequência, mas com quem não mantinha nenhuma espécie de relacionamento estável.

Por outro lado, a personagem, por não ter família e viver sozinho, era amargurado e, segundo Borges (2007, p. 192) possuía “um ceticismo desdenhoso ou hipócrita”, que tinha também “raízes na mobilidade do espírito e na debilidade do coração...”. Por causa de seu caráter cético e de seu humor, Félix não era um homem, que chamava a atenção das mulheres. No entanto, quando se apaixona por Lívia, Félix demonstra-se “fraco e volúvel” (BORGES, 2007, p. 192) e vive, constantemente, com o medo de perdê-la.

Essa insegurança que faz Félix desconfiar não apenas do amor, mas também das pessoas, deve-se ao fato de frequentar as festas, os bares e manter convivência com a vida noturna. É certo que essa forma de viver não preenche seu ser e ainda, fá-lo desconfiar de tudo e de todos. Sua postura, em relação ao casamento, está diretamente ligada a essa falta de interesse em si mesmo, nas coisas e nas pessoas. A este propósito, Borges (2007) afirma que a frustração de Félix também estava relacionada à moralidade e essa questão impedia sua felicidade. Segundo o autor,

“Félix é essencialmente infeliz”, porquanto desprezava o casamento, instância elevada como modelo ideal de relacionamento pessoal e de regime sexual saudável, tendo uma existência marcada por modos alternativos de vida, marginalizados, uma vez que condenados pela Igreja, pois pecados, e pela medicina por ser ameaça à sanidade do corpo e à moral, comprometendo o capital genético com o contágio de doenças e o cultural com a desconsideração de ser esposo e pai. (BORGES, 2007, p.193)

Em outras palavras, ao olharmos a vida de Félix sob o aspecto religioso, percebemos seu débito com moralidade, à qual se refere Borges, pois viver em festas noturnas era considerado imoral e pecaminoso.

De acordo com Borges (2007), não era somente a Igreja que se posicionava a esse respeito, quanto aos relacionamentos estáveis mediados pelo matrimônio, mas também os médicos, pois havia muitas doenças venéreas (termo usado no período) que podiam se espalhar pela sociedade. Sem contar que, vale lembrar que, na época, a medicina ainda não contava com tratamentos eficazes para curar essas doenças, por isso, aconselhava-se que as pessoas fossem fiéis em seus matrimônios, praticassem abstinência sexual ou fizessem votos de castidade (freira no caso das mulheres, e padre no caso dos homens).

Vendo por esse lado, o matrimônio tinha um papel muito importante na sociedade, e “era uma oportunidade de adequação e acerto que estava sendo dada a um desviante, assim como Livia era a possibilidade de Félix inserir-se na ordem do saudável, aquela reconhecida e valorizada pela elite” (BORGES, 2007, p. 193).

Dessa forma, podemos perceber que as histórias por trás das obras de Machado de Assis também são atuais, pois podemos ver que essa questão de pessoas bajuladoras, leis de interesse, valorização do matrimônio ainda encontramos em nossa sociedade do século XXI. Isso significa que o legado de Machado de Assis atravessou os séculos, assim como o de William Shakespeare.

Portanto, a partir do estudo da relação social que permeia as obras dos autores em tela, foi possível contemplar, ainda que em linhas gerais, como foi efetuado o processo de escrita dos livros de cada autor, mas isso não sana o questionamento: será que Machado de Assis se inspirou em William Shakespeare para escrever *Ressurreição*, pois o ciúme presente em Félix personagem principal de *Ressurreição* é muito parecido com o de Otelo personagem título da obra shakespeariana. Para sanar esse questionamento será feito uma análise entre esses dois personagens para comparar e encontrar suas semelhanças e diferenças.

3 ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE A PEÇA *OTELO* E O ROMANCE *RESSURREIÇÃO*

A semelhança entre as obras *Ressurreição*, de Machado de Assis, e *Otelo*, de William Shakespeare é notável, sobretudo no que tange ao ciúme patológico que acomete suas personagens principais, Félix e Otelo, respectivamente. Neste capítulo pretendemos a analisar mais detalhadamente as semelhanças e as diferenças das duas obras, sobretudo, no que se refere às atitudes das personagens em relação às respectivas esposas. Nesta análise, que será feita à luz dos princípios teóricos da Literatura Comparada, também levaremos em consideração os contextos sociais que permeiam cada obra. Iniciaremos, portanto, com a descrição das personagens que povoam as obras supracitadas.

Em *Otelo*, o personagem título era mais velho que sua amada esposa Desdêmona. Conforme consta nas evidências textuais da obra, Otelo possuía descendência mourisca e era um homem de grande prestígio e títulos. Otelo era um homem rico e trabalhava para o Estado como general, comandando a tropa veneziana. A personagem tinha orgulho de sua descendência, conforme o excerto: “[...] minha vida e sangue/ Vêm de estirpe real. Meus muitos méritos/ Com a cabeça erguida fazem frente/ A essa grande fortuna que alcancei”. (Ato I. Cena II, p. 20). A propósito, a cor de Otelo é um tópico muito abordado na obra Shakespeariana. O texto mostra que Otelo tratado com certa discriminação por algumas personagens como Brabantio (pai de Desdêmona) e Iago. Brabantio chegou ao ponto de afirmar que Otelo teria usado de feitiçaria para conquistar Desdêmona, conforme o excerto: “[...] Que nela usaste sórdidas magias/ E violaste a sua juventude/ Com drogas que enfraquecem a vontade. [...] / Como faltoso ao mundo e praticante/ De artes proibidas ilegais;” (Ato I. Cena II, p.23). Na cena seguinte, volta a afirmar “[...] Que com filtros mais fortes que o sangue/ Ou com poções criadas para isso,/ ele a envolveu” (Ato I. Cena III, p. 29).

Assim, cabe ressaltar que a cor das personagens analisadas também é diferente, pois Félix era de cor pálida e pele macia, caracterizando bem o descendente europeu da sociedade burguesa que dispunha de escravos para a realização dos serviços braçais.

Ambas as personagens conquistaram posses e poderes significativos. Para tanto, cabe ressaltar a diferença com que cada uma ascendeu aos bens e ao poder.

Dr. Félix tinha 36 anos, era burguês e apaixonado por Lívia. Essa personagem não nascera rico e toda sua riqueza provêm de uma herança que herdara de um parente. Sua cor era “[...] um tanto pálida, a pele lisa e fina. A fisionomia era plácida e indiferente, mal alumiada por um olhar de ordinário frio, e não poucas vezes morto” (ASSIS, 2013, p. 10). Além disso, Félix era um “homem complexo, incoerente e caprichoso” (ASSIS, 2013, p. 10). Era complexo, pois possuía duas personalidades fundidas em uma só mente: em um primeiro momento parecia ser sereno e equilibrado, mas de repente ele mudava e se transformava em um homem transtornado, conturbado e calculista. Percebemos, portanto, que estamos diante de dois personagens muito semelhantes: ambos exercem profissões que são bem vistas na sociedade no momento histórico a que cada um pertence e possuem em comum um grande sentimento de afeto por suas companheiras.

Já Otelo ascendera ao poder de maneira muito mais intensa, sendo que através de batalhas a personagem garantiu seu posto de general. O percurso das personagens está relacionado à situação a partir da qual cada uma se desenvolve. Pois, Otelo e Felix atuam a partir de contextos bastante distintos o que faz com que suas oportunidades de obter o sucesso e de alcançar o poder sejam bastante diferentes.

Nesse sentido, com relação à escolaridade Otelo, a personagem é considerada analfabeto e ele mesmo o confessa quando fala:

[...] Rude eu sou de fala;
Falta-me a benção das frases da paz,
Pois estes braços, desde os sete anos
Até a nove luas, só empenharam
Suas forças agindo em campo aberto;
E pouco deste mundo eu sei dizer
Que não pertença a lutas e batalhas [...]. (Ato I. Cena III, p. 28).

Assim, Otelo, por sua formação intelectual, não frequentaria as camadas mais altas da sociedade, no entanto como um notável guerreiro, entendia tudo sobre batalhas e sobre as guerras, o que, por sua vez, fez com que ele se colocasse em meio à nobreza.

Félix, por outro lado, era médico, solteiro e burguês, não exercia mais a profissão e isso se comprova no excerto a seguir, em um diálogo entre o personagem e Lívia,

- Venha, e não faça visitas de médico.
 - Eu fui médico; fiquei com esse costume – respondeu Félix sorrindo.
 - Já não é médico?
 - Do corpo, não
 - Mas da alma?
 – Talvez (ASSIS, 2013, p. 37).

Os locais da alta sociedade, que Felix frequentava, eram o teatro, as apresentações e reuniões na casa do coronel.

Conforme nos mostra a Literatura Comparada, a qual busca trabalhar no ato da comparação as semelhanças e diferenças, temos aqui, um exemplo de duas obras que se entrelaçam não só em termos de enredo, mas também no que tange à construção física e psicológica das personagens. Otelo e Félix não são personagens planos, mas mudam conforme o desenvolvimento da trama: Ambas notavelmente nutriam por suas esposas um sentimento de afeto e amor, no entanto, por orgulho ou por vaidade, eles se deixam levar pelo discurso enganoso de seus rivais e, sem questionar suas esposas, acabam por tomar as decisões erradas e extremas.

Otelo, cego de ciúmes, sufoca a esposa, sem ao menos questioná-la, sobre a suposta traição com seu tenente Cássio. Envenenado por Iago, Otelo naufraga no mar de sua própria derrota. Após assassinar a esposa de modo frio e cruel, a personagem acaba com sua própria vida, ao descobrir a inocência de sua esposa e a vilania de Iago. Como um efeito dominó, sua atitude impulsiva e irracional acabou com a vida de sua esposa e com sua própria vida.

Félix, por sua vez, ao suspeitar da fidelidade de sua futura esposa, rompe com ela e, seguro de sua decisão, sem nem sequer buscar saber a verdade. Vemos, portanto, o quanto o ciúme é retratado nas duas obras como corrosivo, cruel e fatal. Em *Otelo*, o próprio disseminador do ciúme, Iago, irá defini-lo, no Ato III, Cena III, como um: “[...] monstro de olhos verdes que debocha/ Da carne que o alimenta. Vive o corno/ Ciente e feliz, se não amar quem peca:/ Mas como pesa cada hora àquele/ Que, ama, duvida, suspeita, e mais ama!” (p. 78-79). O grande “monstro de olhos verdes” é inculcado na mente das personagens o os vitima a ponto de transformá-lo em seu próprio algoz. E quanto às mulheres, cabe-lhes, Desdêmona, esposa de Otelo, e Lívia, pretendente de Félix, pagar um alto preço pelo ciúme doentio de seus amados, conforme veremos a seguir.

3.1 O CIÚME COMO PONTO DE UNIÃO ENTRE *OTELO* E *RESSURREIÇÃO*

É certo que o ciúme doentio de Otelo e de Félix se torna um divisor de águas na vida de Desdêmona e de Lívia, que sofrem amargamente as decisões tomadas pelos respectivos amados. Lívia não é assassinada como Desdêmona, mas as atitudes cruéis de Félix acabam por “matar” o seu gosto pela vida. Lívia, enfim, “morre” para os sentimentos de amor e de afeto que a uniam a Félix. Nos próximos parágrafos, discorreremos brevemente sobre as características de Desdêmona e Lívia, uma vez que elas estão diretamente ligadas às atitudes extremas de seus respectivos maridos Otelo e Félix.

Em *Otelo*, Desdêmona é retratada como uma jovem bela e pura. Os elogios proferidos a seu respeito são feitos, principalmente, por Cassio que nutria por ela uma profunda admiração e afeto. No Ato II, Cena I, o personagem diz que Desdêmona “[...] supera retratos e elogios,/ Que fica além da pena que mais louva,/ E simplesmente como foi criada/ É marco de excelência” (p. 42) e no Ato II, Cena III, “[...] é uma criatura cheia de frescor e delicadeza./ [...] Um olhar amável, porém sempre modesto./ [...] De fato ela é perfeita” (p. 54). Iago também tece elogios acerca da beleza de Desdêmona: “ela é tão franca, tão bondosa, tão viva, de disposição tão abençoada, que considera defeito, em sua bondade, não fazer mais do que lhe pedem” (Ato II. Cena III, p.65), ou seja, Desdêmona também é dedicada ao marido e as outras pessoas que a cercavam.

Lívia, pretendente de Félix, assim como Desdêmona, também é descrita na obra de Machado como uma mulher jovem e bonita. Conforme mostram as evidências textuais, a personagem tinha vinte e quatro anos e era graciosa. Era também dotada de uma boa educação e de bons sentimentos, conforme o excerto: “Lívia tinha efetivamente um ar de rainha, uma natural majestade, que não era rigidez convencional e afetada, mas uma grandeza involuntária e sua [...]” (ASSIS, 2013, p. 22). Quanto à sua aparência física, ela é retratada pelo narrador da obra da seguinte forma:

O corpinho apertado desenhava naturalmente os contornos delicados e graciosos do busto. Via-se ondular ligeiramente o seio túrgido, comprimido pelo cetim; o braço esquerdo, atirado molemente no regaço, destacava-se pela alvura sobre a cor sombria do vestido, como um fragmento de estátua sobre o musgo de uma ruína. (ASSIS, 2013, p. 28)

Diante das descrições acima, percebemos, portanto, que tanto ambas as personagens se assemelham. As características físicas e psicológicas de Desdêmona e de Lívia são análogas: ambas as personagens são dotadas de beleza, pureza, e certa inocência. Tanto que, em um primeiro momento, não são capazes de perceber a maldade que as circunda e que envenena seus esposos. Em *Otelo*, esse fato pode ser visto no diálogo entre o casal que acontece na Cena II, Ato I:

Desdêmona: - “que os céus permitam que eles e o amor só cresçam até nossa velhice”.

Otelo: - “Amém aos deuses! Não consigo falar de tanto bem. Ele sufoca; é alegria demais. (*beijam-se*) E seja esse o auge da discórdia de nossos corações” (Ato II. Cena I, p. 48).

Em *Ressurreição*, Félix e Lívia também declaram seu amor no seguinte diálogo:

Félix: - [...] “Amo-a, e seria impossível negá-lo, porque minha voz e meu rosto não de tê-lo dito melhor que minhas palavras [...] – Ama-me também? [...].

Lívia: – Oh! Muito! – Suspirou a moça (ASSIS, 2013, p. 42).

No entanto, no decorrer das obras, percebemos que, em *Otelo*, a personagem título nutre um sentimento muito mais intenso por Desdêmona do que Félix por Lívia, até porque Félix, desde o início da obra, apresenta-se como um personagem muito mais relutante e frustrado para as questões de afeto do que Otelo. A instabilidade e a desconfiança de Otelo, a propósito, são evidenciadas, à medida que a trama se desenvolve e ele se depara com o discurso enganoso de Iago acerca da fidelidade de Desdêmona. Antes disso, porém, Otelo é inteiramente devoto à sua esposa e, conforme nos mostra Iago, no Ato II, Cena III, absolutamente apaixonado por ela: “A esposa do nosso general é agora o general; posso dizê-lo pelo seguinte, que ele está totalmente devotado e entregue à contemplação, à observação e à apreciação de todas as suas partes e graças” (p.65). Em outro momento Cassio também confirma o que disse Iago sobre Desdêmona: “A capitã de nosso capitão” [...] (Ato II. Cena I, p. 43).

Em *Ressurreição*, por outro lado, Félix não parece ser tão devoto à Lívia, pois mesmo gostando dela, ele a considerou, em primeira instância, como uma mulher pretensiosa, conforme o excerto: “A impressão de Félix foi boa e má; achou-lhe uma beleza deslumbrante, mas pareceu-lhe ver através daquele rosto senhoril uma alma ativa e desdenhosa”. (ASSIS, 2013, p. 22). Em outra passagem, o próprio Félix, ao

falar sobre Lívia, revela: “parece-me orgulhosa; há de tratar a todos como vassallos seus” (ASSIS, 2013, p. 22). Conforme dito anteriormente, Félix demonstra-se inseguro e desconfiado, desde o momento em que conheceu Lívia. A má-impressão que Lívia lhe causou se deve ao fato de que Félix, por ser solteiro e frequentar as festas da alta sociedade, conseguia enxergar a maldade oculta nas pessoas e não confiava nelas, muito menos nas mulheres.

Ambas as obras mostram que as personagens femininas tinham pretendentes e eles são usados como iscas pelos vilões Iago e Doutor Batista para causar desconfiança em Otelo e em Félix. Em *Otelo*, Shakespeare nos apresenta o personagem Rodrigo que já era apaixonado por Desdêmona muito antes de ela se casar com Otelo. Essa afirmação é evidenciada logo no início da peça, no Ato I, Cena I, quando Rodrigo vai até a casa de Brabantio, pai de Desdêmona, e revela a ele que o Mouro havia roubado sua filha. Ao perceber a presença de Rodrigo, Brabantio lhe responde: “[...] Mandeí que não rondasse minha porta;/ Em linguagem bem clara eu já te disse/ Que minha filha não é para ti;” (p. 16). Percebemos, portanto, que Rodrigo já havia tentado pedir Desdêmona em casamento, porém, não obteve êxito.

Iago de certa forma, ao querer tudo o que era de Otelo também deixa implícito um desejo de ter Desdêmona também, principalmente quando fala que Otelo havia sido “amaldiçoado com uma bela esposa” (Ato I. Cena I, p. 13) e em outros excertos fala sobre Desdêmona que na cama “deve ser diversão para Júpiter” (Ato II. Cena III, p. 53) que ela é cheia de encantos e seus olhos “parecem um desafio ou provocação” (Ato II. Cena III, p. 54) e quando fala “é um alarma para o amor” (Ato II. Cena III, p. 54). Em outras palavras, Iago também sentia uma atração por Desdêmona.

Lívia, por outro lado, tinha três pretendentes: Moreirinha, Dr. Meneses e Dr. Batista. Dentre os três, o que causava a desconfiança e o ciúme de Félix era Dr. Meneses, principalmente, após ter descoberto que ele amava Lívia secretamente e tinha esperanças de que algum dia ela iria retribuir a esse amor. Segue abaixo o excerto que revela o sentimento que Dr. Meneses nutria por Lívia:

Aconteceu uma vez que, falando dela, a fisionomia de Meneses, de risonha que estava, se tornou subitamente séria. Félix era mais hábil que ele, não lhe foi difícil sondar-lhe o coração. O amigo contou-lhe tudo, com o fervor que lhe era próprio, e a singeleza de um homem ainda pouco conversado nas coisas do mundo (ASSIS, 2013, p. 73).

Percebemos, portanto, que tanto Otelo quanto Félix tinham um rival, mas não atribuíam a eles tanta importância. Os verdadeiros vilões das obras estão camuflados e vestem máscaras de virtude para realizar seus objetivos malignos de vingança: tanto Iago quanto o Doutor Batista atuam em seu próprio papel e surgem como personagens aparentemente honestos, virtuosos e leais, no entanto, são estratégicos e causam a ruína na vida daqueles que atingem.

Em *Otelo*, Iago é apresentado como um soldado e tinha como comandante o General Otelo, por quem fingia ter grande admiração e amor. No Ato I, Cena I, o vilão, em um de seus solilóquios⁸ revela sua verdadeira natureza: “Embora eu odeie como o inferno,/ Devo enfeitar-me com os sinais de afeto,/ Sinais, apenas” (p. 18). Dr. Batista, por sua vez, era um homem que frequentava as reuniões e as festas da alta sociedade. Quando conheceu Dr. Félix fingiu nutrir por ele certa amizade, entretanto na primeira oportunidade, denegriu a imagem do personagem, conforme o excerto:

Não passou isto sem que o notassem alguns lábios despeitados. Um cavalheiro disse a uma senhora:
 — Não lhe parece que D. Lúcia tem um gosto deplorável?
 A senhora arregaçou levemente a ponta esquerda do lábio superior, e respondeu:
 — O Félix não o tem melhor. (ASSIS, 2013, p. 29).

A maldade de Iago é muito mais escancarada do que a do Dr. Batista. Nos solilóquios do personagem, em que ele revela ao espectador/leitor seus planos e pensamentos, a personagem se despe da máscara de virtude que utiliza com Otelo e descortina seu ódio e seu desejo de vingança pelo mouro. Em *Ressurreição*, o narrador de Machado nos revela a maldade de Dr. Batista de modo mais sutil, em alguns trechos, sem que o leitor possa ter acesso total ao seu pensamento e aos seus planos, como acontece com Iago.

Além do ódio e do desejo de vingança, os vilões das obras supracitadas eram casados e encontram-se na esfera dos maridos abusivos e cruéis. Tanto Emília, esposa de Iago, quanto Clarinha, esposa do Dr. Batista, estavam conformadas com seus casamentos fracassados. No ato I, Cena II de *Otelo*, Iago revela o que pensa sobre as mulheres:

Eu sei. Na rua são como retratos;

⁸Solilóquio na estrutura do texto dramático refere-se ao momento quando um personagem dialoga em primeira pessoa o que se passa dentro de sua consciência. <https://conceito.de/soliloquio>

Na sala, sinos; na cozinha, feras.
 Santas se ofendidas, demos na ofensa.
 Na casa brincam, o ofício é na cama.
 [...] De pé, só brincam, trabalham deitadas (p. 44)

E era com tamanha crueldade e abuso que tratava sua esposa Emília ou seja, Iago era um péssimo marido. Não é diferente em *Ressurreição*: o casamento de Clarinha era de aparências. A personagem havia se acostumado com a indiferença do marido, conforme o excerto:

[...] Resignada, estava acostumada à indiferença do marido. Dera-lhe a Providência essa grande virtude de se afazer aos males da vida. Clara havia buscado a felicidade conjugal com a ânsia de um coração que tinha fome e sede de amor. Não logrou o que sonhara. Pedira um rei e deram-lhe um cepo. Aceitou o cepo e não pediu mais. (ASSIS, 2013, p. 54).

Voltando a falar sobre os vilões, Iago era tão dissimulado, que conseguia fingir a Otelo uma notável lealdade. Tanto que o mouro não duvidava de sua honestidade: confiava cegamente em Iago, conforme ele mesmo afirma em alguns trechos da peça: [...] “honesto Iago, de ar tão lamentoso” [...] (Ato II. Cena III, p. 60) “bem sei, Iago, que é por honestidade e amor que fala” [...] (Ato II. Cena III, p. 62). Em *Ressurreição*, Félix, por ser uma personagem notavelmente desconfiado, não confiava muito em Dr. Batista, ainda mais depois que Moreirinha o alertou sobre a natureza de Dr. Batista:

— Mas não são temíveis esses rivais? perguntou Félix.
 — Não; um apenas.
 — Qual?
 — O Batista.
 — É o que está nas graças?
 — Não sei; mas é o mais valente de todos, e o que dispõe de mais tempo, posto seja casado.
 — Casado?
 — Com um anjo. (ASSIS, 2013, p. 23-24).

O que incitou nesses personagens o desejo de vingança parece estar intimamente relacionado ao sentimento de cobiça que tanto Iago quanto Dr. Batista nutrem por seus rivais. Em *Otelo*, percebemos que Iago cobiça a posição de Otelo como General. A personagem parece não aceitar a posição que o mouro ocupa na sociedade. A ira de Iago se intensifica quando Otelo decide nomear Cássio como tenente. Tal passagem se confirma em um diálogo entre Rodrigo e Iago, no Ato I, Cena I:

Otelo: “renega aos que me apoiam: “Juro”, diz, “que já selecionei meu oficial”.
Iago: - “E quem é ele?”.
Otelo: - “Um grande aritmético, sem dúvida, um tal de Michele Cassio, Florentino” (p. 13).

Na mente doentia e invejosa de Iago, não bastava ele ter que seguir ordens de um Mouro, ainda teria que obedecer a Cassio, por isso, Iago não se conformava, pois sentia-se mais qualificado que ele a ocupar o posto. Em *Ressurreição*, no entanto, Dr. Batista, ficou com raiva de Félix, porque sabia que Lívia estava apaixonada por ele. Mesmo Dr. Batista sendo casado ele possuía um grande interesse pela viúva, mas ela nunca lhe correspondeu, conforme o trecho:

Félix encontrou algumas vezes em Catumbi o Dr. Batista, que ele vira dançar com a viúva em casa do coronel. Lívia não parecia prestar-lhe atenção, nem o pretendente magoar-se por isso. Era um modelo de dissimulação e cálculo. Conhecia todos os artifícios da campanha amorosa, a indiferença, o desdém, o entusiasmo, e até a resignação. Uma noite em que saíram de lá juntos, Félix procurou sondar-lhe o espírito a respeito da moça. — Nada há, respondeu Batista com indiferença; nem eu pretendo cortejá-la. Mas, se o pretendesse, triunfaria; a paciência é a gazua do amor. — Não lhe parece que essa sua máxima é imoral? — Efetivamente é assim; mas é por isso mesmo que estes amores são deliciosos. (ASSIS, 2013, p. 38-39).

Percebemos, portanto, que Dr. Batista não amava Lívia, somente nutria por ela um desejo carnal, uma ânsia de conquista. Lívia, por sua vez, não mostrou, em momento algum da obra, interesse em Dr. Batista, pelo contrário mostrava indiferença e isso, de certa forma, contribuía para intensificar ainda mais sua fúria. O verdadeiro motivo que o levou a ficar com raiva de Félix e agir contra ele, foi quando Félix estava na casa de Lívia e Dr. Batista foi visitá-la com segundas intenções. Entretanto, quando Lívia ficou sabendo da visita do pretendente pelo escravo João (mais uma característica presente no Brasil Imperial e República) mandou-o ir embora. Abaixo segue essa passagem,

— Não quero falar a ninguém, João, disse a moça; estou incomodada.
— Que resposta é essa? perguntou Félix, baixinho, quando o escravo voltou as costas.
— João! disse a moça. O escravo voltou.
— Eu hoje só posso receber as pessoas mais íntimas de casa, os amigos de meu irmão. Às outras diz que estou incomodada. (ASSIS, 2013, p. 41).

O motivo que provocou a fúria dos vilões é diferente, mas o desejo de vingança que ambos nutrem por seus rivais é o mesmo. Iago fala sobre esse sentimento na seguinte passagem: “Mas sou movido, em parte, por vingança,/ Já que suspeito que

o lascivo Mouro/ Ocupou meu lugar; e pensar nisso/ Me tritura as entranhas qual veneno;/ Minh`alma não irá se contentar/ Antes do acerto” (Ato II. Cena I, p. 51). A propósito, esse sentimento de roubo, do qual fala Iago, está claro na mente de ambos os vilões. Iago acredita que Otelo roubou o seu lugar como general e quiçá como esposo de Desdêmona, uma vez que Otelo, além de general, era também bem casado e vivia feliz com sua esposa. Félix, por outro lado, roubou o lugar do Dr. Batista no coração de Lívia. Assim, ambos têm um motivo para querer se vingar de seus rivais e com muita estratégia conseguem aquilo que tanto desejam: a destruição de seus inimigos. Tanto Shakespeare, quanto Machado de Assis nos mostram, por meio da construção desses personagens, o ser humano e sua frágil e efêmera sua natureza. Isso nos leva à pergunta: até onde as pessoas conseguem ir para conseguir aquilo que almejam?

3.2 O CIÚME COMO FERRAMENTA PARA VINGANÇA

Outra artimanha que os dois vilões usam muito é a desqualificação moral de suas amadas perante Otelo e Félix, tanto Iago quanto Dr. Batista insinuam fatos e falam mentiras sobre o caráter de Desdêmona e Lívia, com objetivo de fazer Otelo e Félix pensarem que elas realmente são capazes de traí-los.

Em *Otelo*, Iago insinua que Desdêmona é interesseira e aventureira que quando se cansasse de Otelo certamente iria procurar outro, pois,

[...] Encanto de aspecto, sintonia de idade, Hábitos e beleza; e em tudo isso o mouro peca pela falta. E por sentir falta dessas conveniências desejadas, sua delicada ternura acabará por sentir-se abusada, começará, sentir engulhos, a não apreciar e a abominar o Mouro. A própria natureza vai instruí-la nisso, e empurrá-la para uma segunda escolha. (Ato II. Cena I, p. 50).

Já em *Ressurreição*, Dr. Batista começou a simular uma intimidade que não existia entre ele e Lívia, assim considerou essa dificuldade ainda maior. Contudo, Dr. Batista pensava que possuía qualidades que de certa forma poderiam atrair o interesse da moça. Para tanto, segundo o narrador da obra [...] “era-lhe necessário afetar com a moça uma intimidade misteriosa, mas discreta, sem aparato, antes cercada de infinitas cautelas, tão hábil que ela não percebesse, mas tão claramente dissimulada que fosse direito ao coração de Félix” (ASSIS, 2013, p. 54). Em outras

palavras, Dr. Batista queria mostrar para Félix que Livia pertencia a classe das mulheres que se casavam por interesses, já mencionadas no segundo capítulo e muito comum na sociedade da época.

Desta maneira, os vilões planejaram tudo com muita classe e maestria, pois tanto Otelo, quanto Félix, queriam obter pelo menos uma prova de que elas os traíam. No caso de Otelo, ele falou para o vilão que queria ver a traição de Desdêmona com seus próprios olhos, mas não foi difícil para Iago conseguir provas, pois ele já havia envenenado Otelo com suspeita do ciúme, conforme o seguinte trecho: “[...] Ouça o que digo: não falo de provas;/ Olhe bem a sua esposa com Cassio;/ Com um olhar sem ciúme ou segurança./ Não quero vê-lo, nobre e generoso,/ ser por isso abusado; fique alerta” [...] (Ato III. Cena III, p. 79).

Já Félix recebeu do vilão uma carta insinuando a traição de Livia. Isso significa que os vilões, além de levantar calúnias a respeito das pretendentes dos protagonistas, forjam provas, forçam situações, que tornem mais verossímeis as acusações acerca do adultério.

Nessa desconfiança, algo que pesava muito sobre os ombros de Otelo e de Félix era o julgamento da sociedade acerca da atitude de suas esposas, pois como mencionado anteriormente, eles possuíam cargos importantes e tinham uma imagem a zelar perante a sociedade. Portanto, jamais poderiam aceitar uma traição. Quando Iago fala que ouviu Cassio espalhando o boato de que havia se deitado com Desdêmona, Otelo ficou imensamente furioso, pois, de certa forma, Cassio estava destruindo a reputação de Otelo perante os soldados:

Iago: E se eu disser que o vi a ofendê-lo? Ou que ouvi – como faz o canalha que, só por insistir em seus pedidos, ou pela adoração de alguma amante conseguiu triunfar, não tem escolha senão gabar-se – [...]

Otelo: Que disse ele? [...]

Iago: Deitou.

Otelo: Com ela?

Iago: Ou nela, sei lá. (Ato IV. Cena I, p. 101- 102).

Em *Ressurreição*, a prova que Félix se preocupava com o que os outros pensavam é o próprio fato de ter ficado noivo de Livia e lhe pedir segredo, de modo que apenas os dois sabiam do compromisso, mantendo o anúncio secreto até perto da realização do casamento. Quando Livia questiona a razão do segredo, Félix disfarça e responde “- um capricho. A razão verdadeira era a vacilação do seu espírito; mas a que ele deu contentou perfeitamente a moça” (ASSIS, 2013, p. 63). No entanto,

no romance, fica claro que não era esse o motivo, pois desde quando a conheceu tinha sérias desconfianças sobre o caráter da moça.

Desta maneira, os vilões sabiam que essa questão do status social atingia seus rivais sobremaneira, então não foi difícil envenená-los com suas palavras e ações. Em *Otelo* o que fomentou ainda mais o ciúme do personagem título foi o lenço que ele havia presenteado Desdêmona e que Iago roubou para utilizar como prova da traição da personagem com Cássio. Para Otelo, o lenço tinha um grande significado afetivo, pois era uma herança de família e se Desdêmona o perdesse ou entregasse a alguém seria, para Otelo, a destruição de todo o amor que já haviam construído até aquele momento. Quando Otelo viu Cassio com o lenço de Desdêmona nas mãos não teve mais dúvidas de que a traição, de fato, havia acontecido e, sem pensar, resolveu fazer eles pagarem por essa traição com a morte. Essa passagem se confirma no Ato IV Cena I quando Otelo pergunta a Iago como poderá punir os “amantes” pela traição: Como hei de assassiná-lo, Iago?” (p. 107). Em seguida, a personagem planeja a morte Desdêmona com muito pesar, dor e ressentimento:

E que ela apodreça, e pereça e vá pro inferno esta noite, pois não viverá; não, meu coração virou pedra; se o golpear, machuco a mão: ah, o mundo não contém criatura mais doce; poderia deitar-se ao lado de um imperador e determinar-lhe as tarefas. (Ato IV, Cena I, p. 108).

Já em *Ressurreição* a prova da suposta infidelidade de Lívia foi a carta que Félix recebeu um dia antes do casamento com e Lívia, Dr. Batista aparece na casa do personagem e, com certa intimidade e ar amistoso, conversa com seu rival:

— É verdade, disse Batista, ouvi dizer que ia casar...
 — Amanhã.
 — Assisto portanto ao seu penúltimo almoço de rapaz solteiro. Há muita gente que ainda não acredita. Creio que o senhor tinha fama de celibatário convencido, e pela regra, um celibatário convencido é um noivo à mão. (ASSIS, 2013, p. 106).

O que Dr. Batista pretendia, de fato, era buscar informações acerca do casamento de Félix com Lívia. Com hipocrisia conseguiu obter a atenção do rival e, então, começou a falar sobre uma gravura que uma suposta amante de rara beleza havia lhe pedido e quando tinha ido comprar descobriu que Félix já havia adquirido. Após algumas horas Félix recebeu a carta que fomentou suas suspeitas acerca de Lívia.

Percebemos, portanto, que em ambas as obras os vilões conseguem angariar provas falsas para implantar em seus rivais a certeza da traição. Em *Otelo*, o lenço que Desdêmona havia perdido acaba por conduzi-la à morte. Em *Ressurreição*, por outro lado, Félix, após receber a carta que dizia: “Mísero moço! És amado como era o outro; serás humilhado como ele. No fim de alguns meses terás um Cireneu para te ajudar a carregar a cruz, como teve o outro, por cuja razão se foi desta para a melhor. Se ainda é tempo, recua!” (ASSIS, 2013, p. 119), jamais teve a intenção de assassinar Lívia. Em vez disso, ele optou por se afastar dela, por meio de uma viagem, para que pudesse “matá-la” em seus pensamentos. Portanto, após receber a carta, “não tardou que lhe parasse um carro à porta. Meteu-se nele e mandou tocar para a cidade” (ASSIS, 2013, p. 110). Percebemos, portanto, que os personagens, afetados psicologicamente pelo ciúme implantado pelos vilões, agem impulsivamente e tomam decisões equivocadas, disseminando, cada um ao seu modo, o mal e a discórdia.

O ciúme, além de fazer com que essas personagens cometam loucuras, fez com que eles ofendessem suas companheiras por meio de palavras e, no caso de Otelo, por meio de agressão física. Em *Otelo*, após ter a certeza da “infidelidade” de Desdêmona, o personagem a insulta da seguinte forma: “Essa puta sutil” (Ato IV. Cena II, p. 114), “prostituta de todos!”/ [...] “Rameira” (Ato IV. Cena II, p. 117) Emília se compadece de Desdêmona e se sente ofendida com as palavras de seu general. No Ato IV Cena II, ela fala para Desdemona: “Deixou para traz pretendentes tão nobres,/ Seu pai, o seu país, tantos amigos,/ Pra ser chamada puta? E sem chorar?” (p. 117). Portanto, nessa fala de Emília percebemos a posição da mulher na família patriarcal elisabetana do século XVI por meio das atitudes submissas de Desdêmona em relação ao marido.

Em *Ressurreição*, o narrador nos mostra que Félix, envenenado pelo ciúme e pela desconfiança, concorda com as palavras da carta e chega à conclusão de que Lívia é, de fato, uma mulher vulgar e sem escrúpulos: [...] “Lívia apareceu-lhe com todos os caracteres de uma loureira vulgar, e loureira não traduz bem o pensamento do moço” (ASSIS, 2013, p. 56). Além disso, Félix é hostil com Lívia e quase a agride violentamente quando a personagem suplicava ao companheiro que não a deixasse e ele, por sua vez, “puxou a mão violentamente, olhou para ela, e depois de longo silêncio, repetiu: — Adeus!” (ASSIS, 2013, p. 78). Ao chegar em casa, Félix “lançou mão do primeiro vaso que se lhe deparou e deitou-o ao chão. O vaso fez-se em estilhas” (ASSIS, 2013, p. 78).

O desfecho das obras é semelhante. Em *Otelo*, Desdêmona é brutalmente assassinada por Otelo, e após descobrir a inocência de Desdêmona se suicida. Em *Ressurreição*, Lívia é abandonada por Félix um dia antes do casamento e após Félix ter descoberto a verdade até tentou se reconciliar com ela. Entretanto, Lívia não quis. A viúva acabou “seus últimos dias no claustro” (ASSIS, 2013, p. 127) e Félix segundo o narrador, [...] “o amor extinguiu-se como lâmpada a que faltou óleo. Era a convivência da moça que lhe nutria a chama. Quando ela desapareceu, a chama exausta expirou” (ASSIS, 2013, p. 127). Assim, Félix continuou infeliz e instável do mesmo modo que estava no início da obra machadiana. Em outras palavras, tanto Otelo e Desdêmona, quanto Félix e Lívia, não puderam viver seu amor em sua plenitude, pois ele foi interrompido pela inveja dos vilões.

Desta forma, percebemos o quanto a Literatura Comparada nos ajudou a desenvolver esse processo de comparação, fazendo com que fosse possível observarmos essa relação entre o enredo e as personagens das obras em sua amplitude. Portanto, sem os desígnios teóricos dessa linha de pesquisa, não teríamos feito uma análise sobre o contexto social presente em ambas, pois como já evidenciado no primeiro capítulo, dentro dos preceitos de comparação a historiografia é muito importante. Assim, por meio da análise percebemos que a Literatura Comparada e o Contexto social foram importantes para o desenvolvimento da análise comparativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para tecermos as considerações finais desta pesquisa, é importante retomarmos os caminhos que trilhamos até aqui, por meio dos quais obtivemos respostas para as perguntas de investigação feitas no início deste trabalho. Em primeiro lugar, destacamos a ideia de compararmos duas obras distintas no tempo e no espaço e como a Literatura Comparada nos auxiliou neste diálogo comparativo entre as obras. Em segundo lugar, evidenciamos a importância da Literatura Comparada na análise das obras e, por fim, destacamos o estudo do contexto social que permeia cada obra, pois é de extrema importância para entendermos a sua construção e sua concepção.

Esses passos foram feitos em três capítulos, mas antes de chegarmos até eles iniciaremos pela introdução desta pesquisa, a qual discorreremos sobre a importância que cada obra estudada tem para a literatura até mesmo nos dias atuais. Procuramos pontuar que tanto William Shakespeare quanto Machado de Assis descobriram o segredo da imortalidade ao retratar, em suas obras, o ser humano e sua frágil natureza em enredos que discutem assuntos como: ciúme, inveja, luta pelo poder, ambição, vingança, entre tantos outros presentes em qualquer sociedade, em qualquer momento histórico.

No capítulo 1, levantamos todo o histórico da literatura comparada pelo mundo, inclusive no Brasil, suas principais influências e concepção, até chegar ao método que empregamos nesse trabalho de comparação. Em seguida, no capítulo 2, discutimos as questões sociais de cada obra e como a sociedade da época em que foram concebidas serviu de retrato para os autores. No caso de Shakespeare, percorremos o cenário artístico da cidade de Londres e discutimos a importância do teatro para a época elisabetana, de modo geral, e a dramaturgia shakespeariana, de modo particular. No que tange Machado de Assis, buscamos traçar um panorama da sociedade brasileira que circundou o autor e suas obras, ou seja, os períodos de Brasil Império e Brasil República, e o quanto essa sociedade interferiu nas obras do escritor brasileiro. Por fim, no último capítulo, buscamos fazer a análise comparativa das obras em questão, procurando trazer as evidências textuais de cada obra que mostram suas semelhanças e suas diferenças.

Todos esses passos trilhados nesta pesquisa nos conduziram as seguintes respostas: através da análise do contexto social pelo qual as obras foram produzidas

tanto William Shakespeare quanto Machado de Assis utilizaram-se deste artifício para desenvolverem seus enredos e personagens em suas obras. Esta questão só foi possível de ser constatada pela pesquisa feita sobre os aspectos da conjuntura social presentes nos contextos sociais das obras, foi por meio da pesquisa que observamos que os enredos apresentam, discutem, sob a ótica dos autores, a realidade do cenário social do momento histórico em que eles viviam.

No que tange Shakespeare e suas peças, percebemos o desenvolvimento da estrutura política, e a disseminação do teatro e os preconceitos existentes na sociedade elisabetana. Em Machado de Assis, percebemos como era a sociedade e sua elite em seus dois marcos históricos, que eram o Brasil Imperial e o Brasil República.

Desta forma, é evidente que a aparição do contexto histórico social nessas obras existe com uma intencionalidade, a qual era trazer à discussão a realidade existente. Assim, ao efetuarmos a análise das obras, percebemos uma crítica social por trás de cada uma, pois os escritores escreviam sobre temas corriqueiros e que, de certa forma, serviam como estratégia para que os leitores pudessem refletir sobre determinadas temáticas presentes na sociedade.

Um exemplo dessas críticas são evidenciadas na obra *Otelo* de Shakespeare, por exemplo, quando ele discorre sobre o papel da mulher na sociedade elisabetana por meio da construção da personagem Desdêmona, e sobre preconceito racial por meio da construção do personagem Otelo. Foi através do teatro que Shakespeare fez o contexto sócio histórico de sua época aparecer e, assim, nos permitiu conhecer e compreender a realidade que se passava na época. Na obra *Ressurreição* de Machado de Assis, por sua vez, o contexto social também foi de suma importância, pois nela, aparecem a burguesia, os bajuladores, leis de interesse e o celibato que era a condição que Félix vivia no enredo. Desta maneira, foi na pesquisa sobre o momento histórico das obras supracitadas que percebemos as peculiaridades de seus contextos.

Entretanto, ao efetuarmos a leitura, analisar e comparar os trechos presentes nas obras, principalmente no que tange as personagens Otelo e Félix, nos aspectos do ciúme, do amor e da vilania foi possível constatar uma proximidade entre os dois personagens e também entre os enredos. A Literatura comparada nos guiou na busca por esse diálogo entre duas obras tão distantes no tempo e no espaço.

A partir disso, concluímos que a Literatura Comparada é muito enriquecedora para os estudos literários. É por meio dela que podemos construir um diálogo entre as obras, relacioná-las, compará-las e compreendê-las sob óticas distintas. Esse processo de comparação nos oportuniza reviver cada obra que lemos em outras obras. Assim, nesta pesquisa, diante dos pressupostos estudados acerca das obras *Otelo*, de Shakespeare e *Ressurreição*, de Machado de Assis, confirmamos o elo que existe entre elas, embora tenham sido concebidas em momentos históricos tão distintos.

REFERÊNCIAS

ALLEGRO, Alzira L. V.. Das relações entre literatura comparada e tradução literária: algumas considerações. **Revista Eletrônica**: Mar/ 2004.

ALÓS, Anselmo Peres. A literatura comparada neste início de milênio: Tendências e perspectivas. **Ângulo 130** - Literatura Comparada v.I, jul./set., 2012. p.007 - 12.

ASSIS, Machado de, 1839-1908. **Ressurreição / Machado de Assis**. – [Ed. especial]. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. (Saraiva de bolso)

ASSIS, Machado de. **Obra Completa, Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. Publicado originalmente pela Editora Garnier, Rio de Janeiro, 1872.

BARA, P. **Os Percursos da Literatura Comparada** Disponível em: Acesso em: 20 nov. 2011.

BITTENCOURT, Gilda Neves. Literatura Comparada no Brasil. UFRGS. 2001. **Blog: Literatura Literária: Literaturas de expressão portuguesa**. 2012. Site <http://lerliteratura.blogspot.com.br/2012/03/literatura-comparada-no-brasil.html> Acesso em: 20 set. 2017.

BOLZAN Neides Marsane John. Literatura Comparada: uma leitura intersemiótica entre amar, verbo intransitivo, de Mário de Andrade e o filme lição de amor, de Eduardo Escorel **Revista travessias**. ed XIV. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/viewFile/6107/4836>. Acessos em: 19 nov. 2017.

BORGES, Valdeci Rezende. **Imaginário Familiar: história da família, do cotidiano e da vida privada na obra de Machado de Assis** / Valdeci Rezende Borges – Uberlândia: Aspectus, 2007.

BOSI, Alfredo. **Machado de Assis: O enigma do olhar**. Ed. Ática, SP. 2003.

CALDWELL, Helen. **O Otelô brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Machado de Assis**. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CAMATI, Anna Stegh. **Shakespeare, sua época e sua obra**/ Liana de Camargo Leão, Marlene Soares dos Santos. [Organização]. – Curitiba, PR: Editora Beatrice, 2008.

CANDIDO, Antônio. **Esquema Machado de Assis** _ In: Vários Escritos. 3 ed. Ver. e ampl. – São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 8.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997. 2v. La mirada.

CARVALHAL, Tânia Franco, **Literatura comparada**. - 4. ed. rev. e ampliada. - São Paulo: Ática, 2006.

_____. **Literatura Comparada**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1998.

_____. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 1986.

FAUSTO, Boris. **Trabalho urbano e conflito social 1890-1920**. São Paulo: Companhia das Letras, 1976.

FEITOSA & SIQUEIRA. Micheli Marques, Kárpio Márcio de. O negro na literatura inglesa – a identidade de “Otelo” representada em Shakespeare. **Rios Eletrônica-Revista Científica da FASETE**.ano08 n. 8 dez. 2014.

FONSECA, Pedro Cezar Dutra. Gênese e precursores do desenvolvimentismo no Brasil. **Revista Pesquisa & Debate**, SP, volume 15, n. 2(26), pp. 225-256, 2004.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis: o romance Machadiano e o público de literatura no séc. 19** – São Paulo: Nankin Editorial. Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

HELIODORA, Barbara. **Shakespeare, sua época e sua obra**/ Liana de Camargo Leão, Marlene Soares dos Santos. [Organização]. – Curitiba, PR: Editora Beatrice, 2008.

LAZAROTTO, Kellyn Regina. Literatura Comparada: dois romances, duas regiões, dois irmãos. **Estudos Linguísticos e Literários**. ISSN 2175 389X. Foz do Iguaçu, 2011, http://cac-php.unioeste.br/eventos/veil/anais/Kellyn_Regina_Lazarotto Acesso em: 20 set. 2017.

LEÃO, Liana Camargo; SANTOS, Cristiane Busato. **Shakespeare, sua época e sua obra**, Curitiba: Beatrice, 2008.

MORAES, Vera. **O tema da insanidade mental em ressurreição de Machado de Assis e encarnação de José de Alencar**, 2011. Disponível em www.academiacearensedelettras.org.br/revista/Colecao_Diversos/Machado_Assis/A_CL_Machado_de_Assis_Insanidade_Mental_Ressurreicao_Machado_de_Assis_Encarnacao_Jose_de_Alencar_Vera_Moraes.pdf Acesso em: 29 maio 2017.

MORAIS, Alexandre José de Melo. **A Independência e o Império do Brasil**. Alexandre José de Melo Moraes (1816-1882). Fonte Digital Edições do Senado Federal, Vol. 18. Brasília, 2004.

NITRINI, Sandra. Teoria literária e literatura comparada. **Estudos avançados**, v.8, n.22, p. 473-480, 1994.

NOLASCO, Edgar César. LITERATURA COMPARADA HOJE: estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada?. **Cadernos de estudos culturais: estudos culturais**. Campo Grande MS: Ed. UFMS, v. 1, n. 1, p.1-135, jan./jun. 2009.

OLIVEIRA, Waltencir A. **Antonio Candido and the formation of comparative literature**. Itinerários, Araraquara, n. 30, p.49-64, 2010.

PAGEAUX, Daniel-Henri. **Elementos para uma Teoria Literária: imagologia, imaginário, polissistemas**. In: MARINHO, Marcelo; SILVA, Denise Almeida; UMBACH, Rosani Ketzer (Orgs.). Musas na encruzilhada: ensaios de Literatura Comparada. São Paulo: Hucitec, 2011.

POLIDÓRIO, Valdomiro. **A representação da natureza humana em Hamlet de William Shakespeare**. 2009. Disponível em: <http://saber.unioeste.br/index.php/travessias/article/viewFile/3352/2645> Acesso em 10 de outubro de 2017. Acesso em: 27 set. 2017.

RACKIN, Phyllis. **Stages of History**. Shakespeare's English Chronicles. London: Routledge, 1991.

ROCHA, Roberto Ferreira. **Shakespeare, sua época e sua obra**/ Liana de Camargo Leão, Marlene Soares dos Santos. [Organização]. – Curitiba, PR: Editora Beatrice, 2008.

SAMUEL, Rogel. **Literatura Comparada (histórico): recenseamento**. Universidade Castelo Branco **Literatura Comparada** / Universidade Castelo Branco. – Rio de Janeiro: UCB, 2009. - 68 p.: il. Disponível em: http://ucbweb.castelobranco.br/webcaf/arquivos/letras/literatura/6_perodo/Literatura_Comparada.pdf Acesso em: 27 set. 2017.

SANTIAGO, Silviano. **“Retórica da Verossimilhança”** In: Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Marlene S. O discurso do poder matriarcal na comédia shakespeariana. **Revista Scripta Uniandrade** / Brunilda T. Reichmann / Anna Stegh Camati – n. 7 - . – Curitiba: UNIANDRADE, 2009.

SANTOS, Marlene. S.; LEÃO Liana de Camargo. **Introdução**. In: LEÃO Liana de Camargo SANTOS, Marlene Soares dos Santos. [Org.] **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Editora Beatrice, 2008, pp. 13-18.

SCHAFFER, Enrico. Shakespeare no Brasil. **Revista de história – USP**, v. 29, n. 59, 1964.

SHAKESPEARE, William, 1564 – 1616. **Otelo, o mouro de Veneza / William Shakespeare; Tradução Barbara Heliodora**. – [Ed. especial]. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2011.