

A UNIVERSALIDADE DA TRAGÉDIA *OTELO, O MOURO DE VENEZA*¹

THE UNIVERSALITY OF *THE TRAGEDY OF OTHELLO, THE MOOR OF VENICE*

Célia Arns de Miranda²
Cesar Felipe Pereira Carneiro³

RESUMO: A tragédia shakespeariana é o enredo de uma calamidade excepcional, que provoca a queda de um homem em uma posição de destaque na sociedade. No entanto, esse infortúnio não ocorre como na tragédia grega, em que as Moiras determinam a boa ou a má sorte dos homens. Não se trata de um desígnio do destino, mas, sim, decorre das ações do próprio homem, ou seja, o homem é o agente responsável por sua própria queda. A partir desse pressuposto, o presente trabalho visa, primeiramente, discutir a tragédia shakespeariana no contexto elisabetano-jaimesco e, em seguida, apresentar algumas ideias em torno de *Otelo, o mouro de Veneza*, a fim de desenvolver uma argumentação a respeito do caráter de universalidade dessa obra.

Palavras-chave: Tragédia shakespeariana. Período elisabetano-jaimesco. *Otelo, o mouro de Veneza*.

ABSTRACT: The Shakespearean tragedy is the story of an exceptional disaster that causes the fall of a man that occupies a prominent position in society. However, this misfortune is unlike the one in Greek tragedy, in which the Fates determine the good or bad luck of men. It is not a design of fate, but comes from the actions of man itself, which means he is the agent responsible for his own downfall. From this assumption, this paper aims, firstly, to discuss the Shakespearean tragedy in the Elizabethan-Jacobean context and then to present some ideas on Othello, the Moor of Venice, to develop an argument about the universality of this play.

Keywords: Shakespearean tragedy. Elizabethan-Jacobean era. Othello, the Moor of Venice.

¹ Artigo recebido em 18 de setembro de 2015 e aceito em 20 de novembro de 2015. Texto orientado pela Profa. Dra. Célia Arns de Miranda (UFPR).

² Pós-doutora em Letras pela UFSC. Professora da Pós-graduação em Letras da UFPR.
E-mail: celiaufpr@uol.com.br

³ Doutorando do Curso de Letras (Estudos Literários) da UFPR. Bolsista da Capes.
E-mail: emaildocesarfelipe@gmail.com



INTRODUÇÃO

William Shakespeare (1564-1616) viveu a maior parte de sua vida no período elisabetano. Ele foi um homem que se apropriou de muitas ideias medievais para subvertê-las, criando, a partir de sua obra, uma nova visão de mundo, mais afinada à era Renascentista. Desse modo, pode-se dizer que, historicamente, Shakespeare localiza-se entre estas duas épocas: a Idade Média (séculos V a XV) e o Renascimento (séculos XV a XVII). O teatro, que até o século X era mal visto pela igreja, surge justamente em seu interior, nas catedrais e nos mosteiros: sabe-se que as apresentações cênicas facilitavam a compreensão das mensagens bíblicas, em latim, tornando-as mais visuais e didáticas. Os atores eram os próprios padres e os espectadores eram os fiéis que frequentavam as missas. Tais dramatizações acabaram alcançando sucesso, caindo no gosto de um público bastante numeroso, o que fez com que o teatro se tornasse um fenômeno em toda a Europa Ocidental, sobretudo na Inglaterra, na França e na Alemanha.

A partir do século XIII, o teatro ganhou as ruas, ou melhor, estabeleceu-se na parte de fora das igrejas: as peças eram apresentadas diante da porta de entrada da igreja, sendo que a plataforma se transformou em palco e a praça ficou reservada ao público. O espaço cênico também podia acontecer em palcos montados em carroças que algumas trupes utilizavam para ir de cidade em cidade, de povoado em povoado, representando suas peças. Nesses primórdios da encenação teatral, eram vislumbrados três planos de ação distintos, dispostos vertical ou horizontalmente, dividindo céu, terra e inferno. Dois séculos depois, na Inglaterra, as carroças, que serviam tanto como palco de apresentação como também de casa e meio de transporte para as trupes de atores, tornaram-se o veículo único para representação de peças. Em um momento de transição, com a possibilidade de circulação, as trupes passaram a encostar suas carroças nos fundos das hospedarias, prática essa que se encontra na base do teatro elisabetano. Esse teatro, que despontou na Inglaterra, na segunda metade do século XVI, é o resultado de um longo processo de desenvolvimento, sendo uma mescla do aperfeiçoamento de aspectos linguísticos, literários e teatrais que possibilitou a solidificação de uma série de convenções cênicas que, posteriormente, se tornariam essenciais.

Na era elisabetana, a estrada para a utilização da língua nacional já se encontrava, àquela altura, pavimentada. Geoffrey Chaucer (c. 1343-1400), autor importante nesse contexto, considerado o pai da língua inglesa, foi o primeiro a utilizá-la em seus escritos como idioma oficial da poesia – seus inacabados *Contos de Canterbury* datam de cerca de 1387. Essa é considerada a primeira grande obra escrita em inglês, substituindo o latim, que ainda se encontrava em uso, ao menos, na igreja e, parcialmente, na literatura. Dentro desse contexto, vale dizer que Johannes Gutenberg (c. 1398-1468) revolucionou com a invenção da imprensa, ao criar os chamados tipos móveis, em 1454. William Caxton (c. 1422-c. 1491), também escritor, tem sua importância maior por ter sido



o primeiro a começar a imprimir livros na Inglaterra, em 1477, dentre eles, as obras de Chaucer. Todos esses aspectos permitiram que a língua inglesa pudesse, um século mais tarde, ser utilizada, desenvolvida, fixada e expandida por Shakespeare. Só para se ter uma ideia, em termos comparativos, estima-se que Shakespeare se valeu de aproximadamente 29000 palavras em sua obra, enquanto que o vocabulário médio de um cidadão inglês nos dias de hoje fique em torno de 5000 palavras (RAVI, citado em ELLIOTT; VALENZA, p. 48).

O Renascimento, que desponta na Inglaterra no século XVI, levou consigo repercussões de sua passagem pela Itália e pela França. Esse período foi responsável pelo aceleração do processo que levaria a Inglaterra a ingressar na Idade Moderna, característica que tem implicações concretas no imaginário shakespeariano. Foi sob o cetro da rainha Elizabeth I (1558-1603)⁴ que surgiram os primeiros edifícios teatrais, com sua construção peculiar, existente apenas na Inglaterra. Eram construídos em tamanhos e formatos variados, de modo semelhante aos pátios de albergues e hospedarias onde, anteriormente, eram encostadas as carroças, transformadas em palcos, para apresentação dos espetáculos. Alguns exemplos de teatros dessa época são *The Red Lion* (1567), *The Curtain* (1577) e *The Swan* (1595), entre muitos outros. Thomas Platten escreveu em 1599⁵, a respeito dos teatros ingleses:

(...) são construídos de tal maneira para que todos tenham boa visão, há diferentes galerias e lugares, sendo que os melhores e mais confortáveis também são os mais caros. Aqueles que não se importam em ficar em pé na frente do palco pagam apenas um “penny”, porém se a pessoa fizer questão de sentar em um lugar mais confortável, onde possa ser vista, além de ver o espetáculo, ela é obrigada a pagar um “penny” extra. (PLATTEN, citado em FERREIRA, 2010, ênfase no original)

⁴ No reinado de Jaime I (1603-1625), incentivador do teatro da mesma forma de sua antecessora, a companhia teatral de Shakespeare, que, no período elisabetano, chamava-se *The Lord Chamberlain's Men* (Os Homens do Lorde Chamberlain), passou a chamar-se *The King's Men* – ou *The King's Company* – (Os Homens do Rei; A Companhia do Rei). Shakespeare e seus sócios entretiveram o rei e a corte apresentando comédias, tragédias e peças históricas. Desse modo, tanto a rainha Elizabeth I quanto seu sucessor, o rei Jaime I, foram grandes apoiadores das artes, sobretudo no que diz respeito ao desenvolvimento do teatro.

⁵ Nesse mesmo ano, a trupe de Shakespeare perdeu o arrendamento do terreno no qual estava instalado seu teatro, chamado *The Theatre* (construído em 1576). Os sócios da companhia reconstruíram o teatro no sul do rio Tâmisa e passaram a chamá-lo *The Globe*, inaugurado em julho de 1599. Esse novo teatro, que se tornaria célebre ao longo dos séculos, foi destruído por um incêndio em 19 de junho de 1613, durante uma apresentação de *Henrique VIII*. Embora ele tenha sido reconstruído um ano mais tarde, o incidente, talvez, tenha propiciado a oportunidade para Shakespeare retirar-se dos palcos londrinos, após vários anos de atividade teatral intensa. O teatro foi demolido pelos Puritanos em 1644, para dar lugar a prédios residenciais. Uma réplica do teatro foi construída, em 1997, cerca de 200 metros de onde ficava o antigo.



A TRAGÉDIA SHAKESPEARIANA NO CONTEXTO ELISABETANO-JAIMESCO

É nesse amplo contexto que surge e se desenvolve a atividade teatral de Shakespeare, um dramaturgo moderno, pois sua obra é a expressão de um novo homem e de uma nova época. Segundo Gerd Bornheim, no prefácio de *Falando de Shakespeare*, o que impressiona no autor “está precisamente em uma certa radicalidade em saber dizer as coisas novas, em expressar a aurora dos tempos modernos” (BORNHEIM, 1997, p. x). Para Shakespeare, o homem é a medida de todas as coisas, o autor coloca-o no centro do universo, deslocando a visão teocêntrica que predominava na Idade Média, na qual Deus o subjugava. De acordo com Ben Jonson (1572-1637), contemporâneo de Shakespeare, suas tramas podem requerer romanos ou reis, mas o que ele faz, fundamentalmente, é colocar o homem no centro do conflito, equiparando nobres, homens comuns e animais. O que Shakespeare fez foi absorver, questionar e subverter a estrutura social da Idade Média⁶. Sua obra exalta a grandeza do homem, entretanto, reconhece seu caráter ambivalente: o homem é glorificado, mas também é evocada sua miséria, insignificância e finitude (JONSON, citado em BOYCE, 1991).

Em relação a esse pressuposto, e seguindo-se a ordem cronológica dos três tragediógrafos célebres da Antiguidade Clássica, percebe-se uma distinção fundamental entre eles e Shakespeare. Em Ésquilo, o homem estava subjugado pelos deuses e pelo destino: na *Oresteia*, por exemplo, em que a decisão final no julgamento de Orestes cabe à deusa Minerva, torna-se evidente que o herói havia sido obrigado a vingar a morte do pai, ou seja, o homem não tem a opção de escapar de sua sina. Em Sófocles, o herói ainda é determinado pelos deuses e pelo destino, mas já transparece, em certa medida, o questionamento humano, a luta contra o próprio fado. Em *Édipo Rei*, observa-se que a vontade do homem entra em conflito com o destino, pois as personagens tentam contrariar as previsões do oráculo. Em Eurípides, o homem, de fato, começa a se mostrar como voluntarioso, ser desejante, com vontade própria. A personagem Medéia age por livre arbítrio, matando os próprios filhos por ter sido traída. Ao final da peça homônima, no entanto, Medéia não é punida por seu crime, mas, sim, acaba sendo salva pelo *deus ex machina*. Desse modo, percebe-se que para os gregos o destino impunha-se diante do herói trágico em maior ou menor grau. Séculos mais tarde,

⁶ Segundo a pirâmide medieval, a grande corrente dos seres, em cujo ápice estaria Deus; abaixo Dele estariam os anjos, os arcanjos, os anjos e outras entidades santas; mais abaixo, em um primeiro patamar, estaria o Papa, acima dos cardeais, arcebispos, bispos e demais representantes da Igreja Católica; abaixo desse patamar, outra camada social seria composta, encabeçada pelos reis, abaixo dos quais viriam os duques, barões e outros nobres. Nessa estratificação dos seres, seguem-se os cavaleiros e, abaixo deles, os homens comuns, que eram os artesãos, os mercadores e os camponeses; por fim, a base da pirâmide seria formada pelos reinos animal, vegetal e mineral.



durante o Renascimento, ou seja, no início da era moderna, Shakespeare e seus contemporâneos impõem uma visão horizontal: o homem passa a ser representado como um ser realmente atuante no mundo. Em *Otelo*, por exemplo, o protagonista mata a própria mulher de maneira deliberada e depois arca com as consequências de seu ato. Portanto, na tragédia shakespeariana, o homem é, de fato, responsável, até certo ponto, por suas ações.

À semelhança dos poetas gregos da Antiguidade, que compunham suas obras a partir dos mitos, sabe-se que Shakespeare, um leitor de outros textos, vale-se quase que completamente de obras preexistentes e de fontes históricas, além de utilizar referências contemporâneas como material para suas peças. De acordo com John Gassner:

Havia em toda parte material disponível para um dramaturgo profissional. Shakespeare o encontrou em um sem-número de peças mais antigas, muitas das quais serviram de base para seus próprios trabalhos; nas *Crônicas* sobre a Inglaterra de autoria de Holinshed, em outras histórias e nas *Vidas* de Plutarco; em narrativas românticas inglesas como a *Arcadia* de Sidney e a *Rosalind de Greene* e nas *novelle* ou contos italianos explorados com tanta freqüência pelos elisabetanos. (GASSNER, 2010, p. 247)

Marlene Soares dos Santos complementa esse arcabouço de narrativas, salientando que:

Com o extraordinário desenvolvimento do teatro inglês a partir das duas últimas décadas do século XVI, Shakespeare, assim como os seus colegas contemporâneos, tinha que produzir muito e depressa, afim de atender à demanda do público que lotava os teatros, e competir com o repertório sempre renovado de companhias rivais. Sem a preocupação de originalidade e plágio, em uma época em que a imitação era incentivada e utilizada como prática didática, os dramaturgos elisabetanos se valiam da mitologia grega, da Bíblia, das histórias de Inglaterra, Grécia e Roma, dos antigos romances gregos, dos romances medievais de cavalaria, dos contos populares e eruditos, das novelas italianas e dos relatos de viagem para transformá-los em peças teatrais. (SANTOS, 2009, p. 112)

A partir dessa grande quantidade de material dramático disponível, o autor amalgamou as diversas fontes, atualizando-as para seu próprio



tempo, em enredos que mesclam ação e muita narração⁷. Saliente-se que apenas quatro peças do autor não foram inspiradas por outras fontes: *Trabalhos de amor perdidos*, *Sonho de uma noite de verão*, *As alegres comadres de Windsor* e *A tempestade* (SANTOS, 2009, p. 112). Johann Wolfgang von Goethe comenta sobre a retomada de textos pelo autor: “Shakespeare destaca-se sobretudo quando reescreve e recompõe peças que já existiam” (GOETHE, 2000, p. 54). Percebe-se, dessa maneira, que a transposição de histórias lidas e/ou ouvidas por Shakespeare caracteriza sua obra, amplamente apoiada em adaptações. Sabe-se, como afirma Santos, que os enredos shakespearianos são frequentemente invadidos por narradores e narrativas (SANTOS, 2009, p. 113)⁸. Muitas vezes, esses narradores são fundamentais para o desenvolvimento da trama como, por exemplo, o espectro do rei, pai de Hamlet na peça homônima. Nessa mesma tragédia, Horácio, amigo do príncipe da Dinamarca, é quem recebe, no final da peça, a incumbência para contar os fatos que ocorreram. Vigotski sugere que, como Horácio “está à margem da tragédia, não é seu ator, mas seu contemplador e narrador, é possível ler a tragédia como a ‘narração de Horácio’” (VIGOTSKI, 1999, p. 164-165). No caso da tragédia de Otelo, Santos conclui seu artigo mencionando que ela é “uma peça construída por narrativas – uma macronarrativa, incluindo uma séria de micronarrativas que a iniciam, a desenvolvem, e a terminam, prometendo continuá-la mesmo depois que ela se encerra no palco” (SANTOS, 2009, p. 123).

Entretanto, a autora afirma que essa narrativa “não se encerrou no palco”. Tal como Hamlet, Otelo pede a Ludovico que faça um relato dos fatos. E essa narrativa vem sendo continuamente “transmitida através dos séculos, mais precisamente desde 1604, quando *Otelo, o mouro de Veneza*, foi representada pela primeira vez, através de novos veículos e em outros países (...)” (SANTOS, 2009, p. 123).

Dentro desse contexto das apropriações textuais, destacam-se as palavras de Anna Stegh Camati e Célia Arns de Miranda, a respeito do texto shakespeariano:

Os textos shakespearianos são densos hipertextos que dialogam com as múltiplas fontes por ele utilizadas e com a

⁷ L. S. Vigotski (1896-1934), em seu livro *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*, afirma que “A obra inteira parece apoiada nas palavras, em narrações... como se o véu da narração encobrisse a ação (...)” (VIGOTSKI, 1999, p. 14). Embora o autor refira-se especificamente a *Hamlet*, esse comentário é válido para a obra dramática de Shakespeare como um todo.

⁸ Pode-se dizer que essa característica é uma herança da tradição grega antiga, em que diversas passagens narrativas, momentos de não ação, ocorrem. Os poetas do teatro clássico valiam-se do coro e de mensageiros para contar, por exemplo, as situações sangrentas que, invariavelmente, davam-se fora de cena. Esse é o caso de *Édipo Rei*, de Sófocles: o público não via o protagonista furar os olhos; mas ouvia o relato desse feito: “(...) um criado se apresenta para contar que a rainha Jocasta se havia enforcado, após saber que se casara com o próprio filho, e que este, Édipo, ao encontrá-la morta, havia furado os olhos com os broches de ouro que adornavam a roupa da rainha” (SÓFOCLES, citado em SANTOS, 2009, p. 111).



complexa rede de intertextos acumulada através dos séculos. De acordo com diversos críticos contemporâneos, as traduções e/ou adaptações/apropriações das peças de Shakespeare compõem-se em um rico tecido semiótico-cultural que confere (a seus textos) uma sobrevida que eles nunca teriam alcançado sem estas inúmeras variantes. (CAMATI; MIRANDA, 2009, p. 11)

Desse modo, pode-se dizer que a consagração do autor deu-se pela dinâmica de suas peças e pela criação de uma galeria de personagens complexos, que coloca o homem no centro do universo. De acordo com Gerd Bornheim, Shakespeare “sabe o homem”, é “um especialista do outro, um inventor das alteridades” (BORNHEIM, 1997, p. xi). Em Shakespeare, o homem não é mais o herói incontestável: ele é o “quase-herói” que tem dúvidas, que tem inveja, que sente ciúmes, enfim, que é humano como todos os homens, com qualidades e defeitos. Andrew Cecil Bradley, professor da Universidade de Oxford, em uma série de conferências que foram reunidas no livro *A tragédia shakespeariana*, comenta que os personagens trágicos de Shakespeare

(...) são feitos da matéria que encontramos em nós mesmos e nas pessoas que os cercam. Mas, por uma intensificação da vida que partilham com os outros, pairam acima de todos; e os maiores erguem-se tão alto que, se compreendermos completamente tudo que está expresso em suas palavras e atos, ficaremos cientes de que na vida real praticamente não conhecemos ninguém que os lembre. (BRADLEY, 2009, p. 14)

Os heróis trágicos de Shakespeare, portanto, pertencem à alta hierarquia social e/ou são de importância pública, e suas ações e sofrimentos são incomuns, pois eles são portadores de uma natureza excepcional que os fazem superiores à média da humanidade. De acordo com Bradley (2009), são “seres fora de série”, “indivíduos excepcionais”, “personagens sublimes”: reis e príncipes (Lear; Hamlet), líderes de estado (Antônio; Coriolano; o general Otelo), membros de famílias importantes (Romeu e Julieta), e sua queda ocorre de maneira inexorável. Ademais, constata-se que são heróis não convencionais, pois os protagonistas das obras consideradas as suas quatro grandes tragédias são: um jovem desestruturado (Hamlet), um negro (Otelo)⁹, um ancião de 80 anos (Lear) e um

⁹ No artigo intitulado *Questionamentos sobre estereótipos raciais em Otelo*, Célia Arns de Miranda afirma: “Em Otelo, (Shakespeare) verbaliza o confronto intransponível entre a hegemonia do Estado sobre o indivíduo, da civilização sobre a barbárie, do sujeito sobre o objeto, da classe dominante sobre o margi-



assassino (Macbeth). O herói shakespeariano, grandioso, proeminente, é levado ao sofrimento, que contrasta com sua glória anterior, e sua queda atinge toda a nação ou império. Com recorrência, esses personagens mostram-se demasiadamente rígidos e obsessivos, o que acaba por destruí-los. Mas eles não temem a morte: quando sua sorte está selada, renunciam a tudo e a todos e aceitam as consequências de suas ações. Eles podem ser vencidos, mas nunca são completamente derrotados, pois mantêm a dignidade na queda. Em quase todos os heróis trágicos, pode-se perceber uma espécie de predisposição para algo específico, ou uma incapacidade, em certas circunstâncias, de resistir à força que os direciona à catástrofe. Embora o herói tenha o poder de decidir seu caminho, trata-se de uma tendência, muitas vezes fatal, na qual ele se vê enredado. O herói possui um traço trágico fundamental, que o identifica com um interesse, paixão, objeto ou hábito mental. Como Bradley menciona, “sentimos de forma especialmente forte (...) que as calamidades e catástrofes se seguem inevitavelmente dos atos dos homens (...)” (BRADLEY, 2009, p. 9).

Verifica-se que os enredos das tragédias de Shakespeare são a jornada de uma pessoa – um herói no centro da ação (Hamlet, Otelo, Macbeth, por exemplo) – ou de duas pessoas – um herói e uma heroína (Romeu e Julieta, Antônio e Cleópatra), apesar de se fazer presente um número bastante grande de personagens, mais do que nas tragédias gregas. O conflito trágico se dá entre dois personagens, dos quais um é o herói, ou, entre dois grupos ou rivais, em um dos quais o herói se destaca. Há conflitos exteriorizados, como o enfrentamento de Otelo e Brabâncio tendo em vista o casamento não consentido do mouro e de Desdêmona. Embora esse conflito cultural e racial encontre-se latente na peça, o que efetivamente põe movimento ao enredo, em *Otelo*, é que, ao protagonista, opõe-se um antagonista excepcional, Iago, que lhe transtorna os sentimentos. De acordo com Barbara Heliodora: “(...) a obra é totalmente centrada no único tema da confrontação entre a inabalável (integridade) do Mouro e a malévola mesquinha de Iago” (HELIODORA, 1999, p. 5), que se sente preterido por Cássio ao cargo de tenente. Entretanto, além dos conflitos externos, há outro tipo de conflito: o herói Otelo, como todos os outros heróis shakespearianos, vê-se dilacerado por forças interiores, que se apoderam de sua alma. Esses conflitos, mais profundos, são as paixões humanas em excesso, tais como o orgulho, a avareza, a ira, a luxúria, a inveja, o ciúme, a ambição, a dúvida. O herói Otelo, um general que representa a esperança de toda uma nação, também sente ciúmes, tem dúvida sobre a fidelidade da amada, e é facilmente enganado por um vilão aparentemente honesto¹⁰, mas invejoso e trapaceiro ao extremo, o que o leva, deliberadamente, a realizar um ato terrível.

nalizado para colocar o foco na constatação dos conflitos inter-raciais e interculturais que estão na raiz da tragédia de Otelo e Desdêmona” (MIRANDA, 2009, p. 131).

¹⁰ Bradley comenta a respeito da suposta honestidade de Iago: “‘Honesto’ é o termo que ocorre de imediato a quem lhe dirige a palavra. Aplica-se-lhe cerca de quinze vezes na peça, para não falarmos da



O TEXTO E O CONTEXTO DE *OTELO*

Percebe-se que o título em inglês da peça *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice*¹¹ já revela o gênero a que ela se filia – tragédia –, o lugar onde se inicia a ação – Veneza –, e o fato do herói trágico – Otelo – ser um indivíduo de uma cultura diferente – moura. A data provável de sua composição é o ano de 1603 e/ou 1604: existe um documento que indica que a peça foi apresentada no dia primeiro de novembro (HELIODORA, 1999, p. 5), sem que o ano da apresentação seja mencionado. Desde então, essa tragédia vem atravessando séculos, mantendo sua popularidade em apropriações, principalmente, cênicas e fílmicas. E. A. J. Honigmann (1997, p. 27) aponta como fonte principal utilizada por Shakespeare para sua criação, *A história de Desdêmona de Veneza e o capitão mouro*, constante dos *Hecatommithi (Os mil contos)*, uma narrativa (*novelle*) escrita pelo italiano Giovanni Battista Giraldi (1504-1573), conhecido por Cinthio, publicada em 1565.

Há diferenças fundamentais entre o texto de Cinthio e a recriação de Shakespeare, sendo que o interesse do autor inglês estava voltado para questões mais amplas, tais como o racismo, o feminismo/machismo e o imperialismo/colonialismo. No que se refere ao enredo, verifica-se que Shakespeare o tornou mais complexo, objetivando alcançar uma abrangência maior de significado. O tema da promoção de Iago, preterido por Cássio, por exemplo, não existe no texto de Cinthio, sendo que na peça shakespeariana esse ponto é

meia dúzia de vezes em que ele mesmo a emprega, zombeteiramente, em referência a si próprio” (BRADLEY, 2009, p. 160).

¹¹ Barbara Heliodora, da mesma forma que outros três tradutores, listados abaixo, traduz o título tal qual a versão de Shakespeare. Verifica-se que, apenas a partir de 1933, passaram a ser traduzidas e publicadas as obras de Shakespeare para o português, e que, no caso específico de *Otelo (The Tragedy of Othello, the Moor of Venice)*, dispomos atualmente – a partir do levantamento realizado por Márcia Martins (2008, p. 335-351) – de oito traduções publicadas no mercado editorial brasileiro. São elas (A sequência dos dados refere-se a: tradutor, título traduzido, editora e estratégia tradutória empregada): 1) Onestaldo de Pennafort, *Otelo*, Civilização Brasileira, 1956, e Relume Dumará, 1995 (edição bilíngue), em prosa e versos decassílabos; 2) Carlos Alberto Nunes, *Otelo*, Melhoramentos, 1950-58, e Ediouro, s/d, em prosa e versos decassílabos heroicos; 3) F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes, *Otelo, o mouro de Veneza*, José Aguilar, 1969, Nova Aguilar, 1989 e 1995 (Volume I da antologia *Obra Completa*), em prosa (à exceção das canções, traduzidas em verso); 4) Péricles Eugênio da Silva Ramos, *Otelo*, Círculo do Livro, 1985, em prosa e verso (predominando o decassílabo, com dodecassílabos ocasionais); 5) Barbara Heliodora, *Otelo, o mouro de Veneza*, Lacerda, 1999, Nova Aguilar, 2006 (Volume I da antologia *Teatro Completo*), em prosa e versos decassílabos; 6) Beatriz Viégas Faria, *Otelo*, L&PM Pocket, 1999, em prosa; 7) Jean Melville, *Otelo, o mouro de Veneza*, Martin Claret, 2003, em prosa. 8) No final de 2014, uma nova edição foi lançada: trata-se da tradução de Marilise Rezende Bertin, *Otelo, o mouro de Veneza*, da Editora Martin Claret. Além dessas traduções, há uma adaptação direcionada para o público infantojuvenil, que merece referência: Hildegard Feist, *Otelo*, Scipione, 1987, em prosa. Martins comenta que as peças de Shakespeare “são incessantemente traduzidas, para fins tanto de encenação como de publicação, e adaptadas para outros meios como ópera, balé, televisão e, principalmente, cinema” (MARTINS, 2008, p. 301). É preciso, pois, ter em mente que diversas encenações de *Otelo*, no Brasil, tiveram como texto-base alguma dessas edições da obra publicada em português – sendo o texto readaptado aos propósitos e características de cada produção. E há, ainda, outras tantas companhias que se valem do **original** inglês como ponto de partida e o traduzem tendo em vista uma determinada montagem.

Scripta Alumni, Uniandrade, n. 14, 2015. INSS: 1984-6614.

<<http://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaAlumni/index>>



fundamental no que se refere às motivações do vilão para a ação. Quanto aos personagens, Shakespeare compôs Otelo como um homem de caráter nobre e de impecável integridade moral, objetivando exacerbar a discussão em torno do preconceito racial/cultural, e criou Rodrigo, um personagem cômico, como contraponto. Além desses aspectos, percebe-se que a versão de Cinthio é uma história banal de ciúme, intriga sexual e brutalidade, na qual Otelo e seu alferes, juntos, espancam Desdêmona até a morte. Observa-se que a peça de Shakespeare, por sua vez, não trata exclusivamente do ciúme, uma das paixões humanas mais propensas a levar um homem a um ato impensado, mas, também, desenvolve os outros temas, citados anteriormente. Pode-se dizer que a tragédia de Otelo aborda “as controvérsias geradas pelo confronto entre culturas, raças, ideologias, gêneros, entre o público e o privado, entre os colonizadores e os colonizados” (MIRANDA, 2009, p. 138).

Além do texto de Cinthio, as demais fontes de *Otelo* incluem alguns autores, como John Leo, Plínio, Lewis Lewkenor, Lyly, Marlowe, Terêncio, Plauto, Ovídio e Rabelais. Shakespeare também se baseou em várias outras obras como, por exemplo, *Arden of Faversham*, *A Warning for Fair Women*, *Every Man in His Humour*, *Every Man out of His Humour*, *A Bíblia*, e mesmo as formas cênicas e personagens das suas peças anteriores, que são os intratextos, tais como *Tito Andrônico*, *Muito barulho por nada* e *Noite de reis*. Diante dessa vasta interrelação com outros textos, Honigmann ainda aponta como sendo fontes dessa peça algumas baladas populares, canções e provérbios, e muitas obras sobre o Mundo Mediterrâneo, o Norte da África e Veneza (HONIGMANN, 1997, p. 387).

A tragédia escrita por Shakespeare foi publicada em duas versões, o Quarto de 1622 e o Fólho de 1623. Apenas dezoito peças de Shakespeare existiam em versões *in-quarto* – *Bad Quartos* (maus quartos), publicadas sem a autorização da companhia do autor, sendo que as *Good Quartos* (bons quartos), foram publicadas com autorização (KERMODE, 2006, p. 447 e 448). No caso de *Otelo*, não se tem notícias de uma publicação em *Bad Quarto* – reconstituição da peça feita a partir das lembranças de algum ator que, muitas vezes, havia estado em cena. Sabe-se apenas a respeito do *Good Quarto* – baseado no registro de direitos autorais (*Stationer’s Register*) do manuscrito na *Stationer’s Company of London*. Em 1623, sete anos após a morte de William Shakespeare, Henry Condell e John Heminge, atores de sua companhia, organizaram a obra shakespeariana em comédias, peças históricas e tragédias, e publicaram o *Primeiro Fólho*, contendo 36 peças do autor, edição essa com maior autoridade que as demais. Como afirma Frank Kermode: “As relações ente textos de Quarto e Folio são por vezes complicadíssimas (pois não) sobreviveu nem uma só cópia autógrafa de uma peça shakespeariana” (p. 447 e 448). Essa ausência de cópias de manuscritos gera grandes problemas. No caso específico de *Otelo*, por exemplo:

A existência de dois textos (o Quarto de 1622 e o Folio de 1623) cria problemas diversos dos encontrados em *Hamlet* ou



Rei Lear, porém não menos difíceis. Eles permanecem com pouca probabilidade de serem resolvidos de modo a comandar qualquer coisa sequer parecida com um consenso editorial. (KERMODE, 2006, p. 239)

Na edição de 1623, a primeira publicação da obra completa de Shakespeare, há uma homenagem de Ben Jonson, um poema laudatório à memória do autor, cujo final é o seguinte: "Ele não foi de um século, mas de todos os tempos!"¹² (JONSON, citado em BOYCE, 1991, p. 323). Jonson, considerado um dos homens mais eruditos da era elisabetana, que ainda havia se referido a Shakespeare como a "maravilha de nosso teatro", não poderia ter dito algo mais apropriado. Somente no decorrer do século XVII, para se ter uma ideia do alcance dessas palavras, outras três edições foram lançadas, em formato Fólho, dada a grande popularidade de Shakespeare: o *Segundo Fólho* (1632), o *Terceiro Fólho* (1663-64) e o *Quarto Fólho* (1685).

Com base na problematização a respeito das variações textuais – *Good Quartos, Bad Quartos, Fólhos* –, ou seja, uma vez que suas peças possuem versões diferentes mesmo em língua inglesa, percebe-se a impossibilidade da referência a um texto **original** ou **definitivo** de Shakespeare. Essa característica torna insustentável a argumentação sobre fidelidade textual na obra do autor inglês¹³, pois "Shakespeare, talvez ele próprio um dos mais inventivos e prolíficos entre os adaptadores literários e teatrais, tornou-se uma complexa rede de práticas discursivas, culturais e históricas, nem todas necessariamente literárias" (FISHLIN; FORTIER, 2000, p. 9). Entretanto, ainda que a questão relativa à existência de diversas versões obrigue a, necessariamente, ter uma postura flexível/reflexiva diante dos textos que são utilizados nas diversas montagens produzidas ao redor do mundo, percebe-se que a dramaturgia shakespeariana se destaca pela maneira com que o autor arma a trama em torno de um tema central. Nas palavras de Johann Wolfgang von Goethe: "(...) [Shakespeare] não escolhe, como outros poetas, matérias diferentes para cada trabalho particular, ele põe um conceito no ponto central, relacionando a partir dele o mundo e todo o universo" (GOETHE, 2000, p. 53).

Nesse sentido, verifica-se que a tragédia de Otelo nasce do casamento de duas pessoas de culturas e formações radicalmente diferentes: um bárbaro errante e uma veneziana sofisticada (CHARLTON, citado em HELIODORA, 1999, p. 8). O mundo de Desdêmona segue os valores da sociedade de Veneza¹⁴, a

¹² As palavras em inglês são: "He was not of an age but for all time."

¹³ Aliás, a discussão sobre fidelidade de um texto em relação a outro texto está superada no que se refere a qualquer autor e em relação a quaisquer obras.

¹⁴ Os elisabetanos admiravam essa cidade, ela exercia grande fascínio sobre a imaginação das pessoas, pois era esplendorosa, cosmopolita, rica e conhecida pela licenciosidade de seus costumes.



noiva do Adriático, como a cidade era chamada, por ter sido construída sobre o mar: pela lógica daquela sociedade, a união com o general mouro seria um ato antinatural, uma violação da ordem. Contudo, esse ponto de vista restringe-se apenas ao plano pessoal, uma vez que se nega ao homem o que se concede ao estrategista: Otelo não é um homem comum, mas general da República, valiosíssimo para os venezianos, a única esperança diante da invasão turca à ilha de Chipre. Para Célia Arns de Miranda:

Na realidade, o que importa é a percepção de que Otelo, apesar de estar, aparentemente, integrado na cultura veneziana e de ser admirado e requisitado por seus dotes na guerra, é considerado por essa mesma sociedade como o outro, aquele que pertence a uma cultura e raça diferentes, aquele que não tem o direito de conquistar uma donzela branca e requintada porque ele é o bárbaro, o diferente, aquele que, como indivíduo, é banido dessa sociedade. (MIRANDA, 2009, p. 135)

No início da peça, Otelo é visto na Câmara do Conselho do Senado, apresentando-se com um caráter inquebrantável, e essa consciência de sua posição elevada nunca o abandona. Mas o herói comete erros de julgamento, impulsionado por Iago, seu antagonista, que o envolve em uma densa atmosfera de dúvidas, levando-o à perdição, devido ao excesso de ciúme. Iago é nefasto, comparável apenas, talvez, ao Mefistófeles, de Goethe. Trata-se de um grande vilão que, em conjunto com outros acontecimentos por ele manipulados, numa cadeia de relações de causa e efeito, precipitam a ruína de Otelo, induzem-no ao erro – matar uma pessoa inocente. O erro trágico é também o resultado dos próprios princípios do mouro, que age impulsionado por uma completa convicção de justiça, de acordo com o código de ética pagão de sua cultura: como ele poderia deixar viver uma criatura que para ele parece vergonhosa e traidora como Desdêmona? Desse modo, pode-se dizer que o erro cometido por Otelo não envolve a quebra de seus princípios éticos e morais, ainda que não seja possível inocentá-lo da culpa, pois foi sua obsessão – o traço trágico fundamental – que o levou a cometer o engano terrível de assassinar a própria mulher.

Verifica-se que Shakespeare se utiliza de um recurso sofisticado, sutil ironia dramática: ao decidir matar Desdêmona, com grande pesar, Otelo lamenta a degradação de sua amada, dizendo: “Isso é certo, mas que pena que dá, Iago: Ah, Iago, // que pena que dá, Iago!” (SHAKESPEARE, 1999, p. 136)¹⁵. Na tragédia *Otelo*, Desdêmona é a mais bela criatura sobre a face da terra,

¹⁵ Nessa passagem, a constatação de Otelo mostra-se próxima a um célebre pensamento de Hamlet: “Que obra de arte é um homem, que nobre na razão, que infinito nas faculdades, na expressão e nos movimentos, que determinado, e admirável nas ações; que parecido a um anjo de inteligência, que se-



porém, para o mouro, ela também é uma traidora, característica que sublinha o desperdício de tamanha beleza. Essa 'sensação de desperdício', configura-se como a representação do próprio mistério da vida, uma vez que a máxima virtude e a máxima grandeza também engendram seus opostos mais extremos. No entanto, os leitores sabem que se trata da degradação do próprio Otelo que, impulsionado pelo excesso de ciúme, entorpecido pelo veneno que Iago instila gota a gota, mata uma pessoa inocente. Obviamente, para que a tragédia exista, esse crime deve acontecer. Após cometê-lo, vem a revelação dos fatos: Otelo, o herói trágico que só aprende com seu sofrimento, tem uma visão mais clara da realidade, da ação abjeta que cometeu. Ele reconhece sua culpa, expressa sua terrível dor e se executa, a única medida ainda possível. Essa última ação de Otelo é justamente a ação que permite que se reafirme a ordem moral do universo, com os valores humanos sendo retomados.

Bradley sustenta o argumento de que, embora a origem de Otelo não seja uma questão irrelevante, pois influi na visão que temos dele, além de influir na ação e em sua catástrofe, a peça não poderia ser tomada pela "paixão selvagem do sangue mouro" (BRADLEY, 2009, p. 137) vindo à tona após instigada a desconfiança. O crítico argumenta que o fato do herói provir de uma cultura que seria entendida como selvagem não determina sua reação, uma vez que "todo homem no lugar de Otelo teria ficado perturbado pelo que é dito por Iago" (p. 143, ênfase no original). Conforme aponta o professor e diretor de teatro John Russell Brown, na introdução de *A tragédia shakespeariana*:

Bradley defendeu que a raça e o passado de Otelo não eram elementos importantes na peça (bem como a diferença) entre um "alferes" e um "tenente", não entra na sua minuciosa discussão acerca da preferência de Otelo por Cássio em detrimento de Iago. Nada disso era tão interessante para ele quanto as opiniões, as paixões e a "alma" dos personagens, consideradas como representativas da "natureza humana" ou consequências de suas interações. (BROWN, 2009, p. xxii, ênfase no original)

A análise de Bradley aponta para o fato da origem de Otelo, um mouro, não ser determinante, o que suscita algumas reflexões. Pode-se dizer, em primeiro lugar, que Otelo age e reage de acordo com seus próprios erros de

melhante a um deus! A beleza do mundo; a flor dos animais; e contudo, para mim, que é esta quintessência do pó?" (SHAKESPEARE, 1976, p. 87). Essa fala de Hamlet, no Ato II, Cena ii, expõe, simultaneamente, a grandiosidade e a fragilidade do ser humano: maravilhoso e repleto de possibilidades, porém, efêmero, vai transformar-se em pó. A fala de Otelo, por sua vez, centra-se em uma nuance: a constatação do desperdício de nobres características humanas como, por exemplo, a virtude de Desdêmona.

Scripta Alumni, Uniandrade, n. 14, 2015. INSS: 1984-6614.

<<http://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaAlumni/index>>



juízo, que foram induzidos por Iago: ele mata, segundo seu raciocínio turvo, para livrar o mundo de um ser vil. É importante acrescentar que crimes passionais, violências e vinganças continuam a ocorrer até os dias atuais, em todos os lugares, e mesmo quando os envolvidos são pessoas de uma mesma cultura. Para comprová-lo, basta abrir os jornais, ligar a televisão ou acessar a internet. No entanto, segundo Miranda: "(...) a leitura de *Otelo* não pode se restringir a uma discussão em torno das paixões que envolvem os eternos conflitos humanos como a traição, a infidelidade, a deslealdade que acabam detonando o fim trágico do casal protagonista" (MIRANDA, 2009, p. 138), pois, na peça, além desse nível de significação, explícito e evidente, há outro nível, implícito ou subliminar (p. 138 e 139).

CONCLUSÃO

Atendo-se somente ao plano literário, alguns poucos exemplos são suficientes para demonstrar a ocorrência de tragédias similares em contextos bastante diferentes. Destaque-se a intertextualidade presente no romance *Dom casmurro* (1899), de Machado de Assis. No capítulo CXXXV, cujo título é *Otelo*, o protagonista, Bentinho, relata sua experiência diante do espetáculo:

Jantei fora. De noite fui ao teatro. Representava-se justamente *Otelo*, que eu não vira nem lera nunca; sabia apenas o assunto, e estimei a coincidência. Vi as grandes raivas do mouro, por causa de um lenço –, um simples lenço! – e aqui dou matéria à meditação dos psicólogos deste e de outros continentes, pois não me pude furtar à observação de que um lenço bastou a acender os ciúmes de Otelo e compor a mais sublime tragédia deste mundo. (ASSIS, 1994, p. 133)

Não por acaso, o personagem Bentinho, no *fin de siècle* do Rio de Janeiro, justamente no momento em que está com a alma amargurada por uma suposta traição, entra no teatro, "a diversão coletiva por excelência, antes que o cinema e o futebol viessem a disputar essa primazia" (PRADO, 2008, p. 161), e assiste a uma encenação da tragédia de Shakespeare. O entretenimento noturno que procura para desanuviar um pouco a cabeça, acaba por transtorná-lo ainda mais. Histórias de ciúme infundado como essa, são encontradas em outros países e épocas: *A sonata a Kreutzer* (1891), do escritor russo Lev Tolstói, por exemplo, apresenta uma reflexão a respeito do desequilíbrio nas relações entre homens e mulheres e a hipocrisia no comportamento sexual em sociedade. Aliás, o próprio Tolstói já havia tratado de tema correlato, a infidelidade no casamento, em uma



obra anterior, *Ana Karênina* (1875-78). Por fim, uma passagem extraída de *O vermelho e o negro* (1830), romance de Stendhal, autor que figura na linha de frente da escola romântica francesa, apresenta um interessante paralelismo com a peça de Shakespeare.

Mathilde acabou ficando impaciente por ver tão pouco o homem que ela conseguira amar de verdade.

Num momento de mau humor, escreveu ao seu pai, começando sua carta como Otelo:

Que eu tenha preferido Julien aos atrativos que a sociedade oferecia à filha do senhor marquês de La Mole, a minha escolha já o provou. (STENDHAL, 2010, p. 473, ênfase no original)

Nessa obra francesa, novamente, uma mulher da alta sociedade une-se a um homem que não detém a mesma posição. Mathilde, como Desdêmona, mostra-se uma personagem determinada. A frase com a qual ela inicia a carta que endereça ao pai, bem poderia constar da própria tragédia shakespeariana, com poucas alterações. Parafraseando o trecho acima, Desdêmona escreveria algo próximo ao seguinte: "Que eu tenha preferido Otelo aos atrativos que a sociedade veneziana oferecia à filha do senador Brabâncio, a minha escolha já o provou." Com base nesses poucos exemplos, pode-se dizer que a tragédia de Otelo – bem como a tragédia de Desdêmona – deixa-se amoldar nos mais diferentes contextos e épocas, sendo retomada por obras artísticas diversas, pois o conflito que a constitui é, de fato, de ordem universal.

REFERÊNCIAS

ASSIS, M. de. *Dom casmurro*. São Paulo: Scipione, 1994.

BORNHEIM, G. Prefácio. In: HELIODORA, B. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: FUNARTE; Cultura Inglesa, 1997, p. ix-xvii.

BOYCE, C. *Shakespeare a to z: The essencial reference to his plays, his poems, his life and times, and more*. New York: Delta, 1991.

BRADLEY, A. C. *A tragédia shakespeariana*. Tradução de Alexandre Feitosa Rosas. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BROWN, J. R. Introdução à terceira edição inglesa. In: BRADLEY, A. C. *A tragédia shakespeariana*. Tradução de Alexandre Feitosa Rosas. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. xiii-xxxiii.

Scripta Alumni, Uniandrade, n. 14, 2015. INSS: 1984-6614.

<<http://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaAlumni/index>>



CAMATI, A. S.; MIRANDA, C. A. de. Apresentação. In: _____. (Org.). *Shakespeare sob múltiplos olhares*. Curitiba: Solar do Rosário, 2009, p. 11-15.

ELLIOTT, W. E. Y.; VALENZIA, R. J. *Shakespearean stylistics: Beyond linguistic and literary boundaries*. Disponível em: <<http://www.cmc.edu/pages/faculty/welliott/Shakespeare%20Vocabulary%20Chapter%20911.pdf>>. Acesso em: 16 fev. 2015.

FERREIRA, L. Shakespeare apaixonado e o teatro elisabetano (ou isabelino). Disponível em: <<http://ccine10.blogspot.com.br/2010/11/shakespeare-apaixonado-e-o-teatro.html>>. Acesso em: 25 jun. 2014.

FISHLIN, D.; FORTIER, M. Introduction. In: _____. *Adaptations of Shakespeare*. London: Routledge, 2000, p. 1-22.

GASSNER, J. *Mestres do teatro I*. 4. ed. Tradução de Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GOETHE, J. W. von. Shakespeare e o sem fim. In: _____. *Escritos sobre literatura*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, p. 35-57.

HELIODORA, B. Introdução. In: SHAKESPEARE, W. *Otelo, o mouro de Veneza*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999, p. 5-9.

HONIGMANN, E. A. J. (Ed.). *The arden Shakespeare: Othello*. Walton-on-Thames: T. Nelson & Sons, 1997.

KERMODE, F. *A linguagem de Shakespeare*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Record, 2006.

MARTINS, M. A. P. Shakespeare em tradução no Brasil. In: LEÃO, L. de C.; SANTOS, M. S. dos. (Org.). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008, p. 301-319.

_____. Traduções brasileiras publicadas do drama shakespeariano (1933-2007). In: LEÃO, L. de C.; SANTOS, M. S. dos. (Org.). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008, p. 335-351.

MIRANDA, C. A. de. Questionamentos sobre estereótipos raciais em Otelo. In: CAMATI, A. S.; MIRANDA, C. A. de. (Org.). *Shakespeare sob múltiplos olhares*. Curitiba: Solar do Rosário, 2009, p. 125-144.

PRADO, D. de A. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: EDUSP: Perspectiva, 2008.

SANTOS, M. S. dos. A narrativa no teatro shakespeariano: Otelo. In: CAMATI, A. S.; MIRANDA, C. A. de. (Org.). *Shakespeare sob múltiplos olhares*. Curitiba: Solar do Rosário, 2009, p. 109-124.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

_____. *Otelo*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.



STENDHAL. *O vermelho e o negro*. Tradução de Raquel Prado. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

VIGOTSKI, L. S. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

