

MANUAL DE LEITURA

TNSJ
TEATRO
NACIONAL
SÃO JOÃO
PORTO



Palavras são palavras: é sabido
Que o coração se trata pelo ouvido?

WILLIAM
SHAKESPEARE
Otelo

O Mouro acusa já o meu veneno:

Ideias são venenos naturais

Que quando são provadas não se estranham

Mas quando misturadas com o sangue

Sulfuram como minas.

(Entra OTELO.)

Não dizia?

Já cá está. Nem papoilas nem mandrágoras

Nem todos os narcóticos do mundo

Poderão devolver-te o doce sono

Que um dia conheceste.

ESTREIA

Otelo

de William Shakespeare

*The Tragedy of Othello,
the Moor of Venice* (1604)

tradução **Daniel Jonas**

encenação, cenografia e figurinos

Nuno Carinhas

versão cénica

Daniel Jonas

Nuno Carinhas

Sara Barros Leitão

desenho de luz

Nuno Meira

desenho de som

Francisco Leal

desenho de lutas

Miguel Andrade Gomes

voz e elocução

Carlos Meireles

assistência de encenação

Sara Barros Leitão

interpretação

António Durães *Brabâncio, Graciano*

Diana Sá *Bianca*

Dinarte Branco *Iago*

Joana Carvalho *Emília*

João Cardoso *Otelo*

Jorge Mota *Duque, Bobo*

Maria João Pinho *Desdémona*

Paulo Freixinho *Rodrigo*

Pedro Almendra *Montano, Ludovico*

Pedro Frias *Cássio*

produção **TNSJ**

A banda sonora inclui temas tratados a partir dos originais:

La Valse, de **Maurice Ravel** interpretação

New York Philharmonic, Leonard Bernstein (maestro) | Sound Factory, 2016

La Valse, de **Maurice Ravel** interpretação **Glenn Gould** (piano) | Sony Classical, 1995

Concerto n.º 1 para Violoncelo e Orquestra – II Largo, de **Alfred Schnittke**, interpretação

Torleif Theedéen (violoncelo), **Danish National Radio Symphony Orchestra, Leif Segerstam** (maestro) | BIS Records, 1989

dur. aprox. **2:45** com intervalo

M/12 anos

Espectáculo em língua portuguesa, legendado em inglês.

Teatro Nacional São João

28 setembro – 13 outubro 2018

qua+sáb **19:00**

qui+sex **21:00**

dom **16:00**

Sessão com Língua Gestual Portuguesa e Audiodescrição

7 out dom 16:00

Conversa pós-espetáculo

5 out

ÍNDICE

Fogo e enxofre, NUNO CARINHAS	5
A tragédia doméstica, DANIEL JONAS	9
“Junto-me às mulheres sob as águas”, TONI MORRISON	19
Fazer teatro, MARIA SEQUEIRA MENDES	21
A valsa dissonante, conversa com DANIEL JONAS, MIGUEL RAMALHETE GOMES, NUNO CARINHAS, SARA BARROS LEITÃO e FÁTIMA CASTRO SILVA	37
Otelo, a tragédia em que somos descosidos pelas costuras, MADALENA ALFAIA	53
Um dia em Alepo, MIGUEL RAMALHETE GOMES	59
Ciúme, inveja e “falha narcísica” em <i>Otelo</i> , FÁTIMA SANSFIELD CABRAL	67
“Capítulo CXXXV: <i>Otelo</i> ”, MACHADO DE ASSIS	78
“Iago é o demónio que Otelo merece”, MARJORIE GARBER	81
“E Shakespeare, o colosso, ressalta”, CAMILO CASTELO BRANCO	101
William Shakespeare (1564-1616): Cronologia	109
Notas biográficas	115

Fogo e enxofre

A violência é doméstica quando, fechada dentro de cada qual, é exercida com toda a força bruta amassada em ódio, como um direito do mais forte ao exercício da revolta primordial – semelhante à criação do mundo à maneira do próprio, para quem o outro é barro ou frio alabastro, sem créditos e direitos semelhantes para ripostar. W. S. foi um fecundo alquimista das frustrações / sonhos maus / irreconhecimentos / desfalques afectivos postos em acção por humanos que almejam o poder dos deuses e as respectivas formas de perdão eterno. Os que antes de cáírem têm direito a voos de linguagem que desafiam a nossa pequenez de nascidos analfabetos, incapazes da compreensão da vida e suas possibilidades de definições imediatas. *Otelo* assenta na invasão e aniquilamento dos próximos em jogos sucessivos de manipulação. Por fim, desfere-se a morte como um direito à destruição da propriedade privada, ao qual se acede pelo casamento, comprometimento ou simples direito de paixão – basta a dependência da pele, sem a qual se sucumbe à mímica de si próprio (*Otelo*), ou a denúncia de testemunhos incriminatórios (*Iago*). A intimidade não se publica, vive e morre com o corpo de cada um. Mas aqui, sim, todos temos acesso ao quarto dos amantes para vermos as mortes em directo – melhor que a vida em directo nas redes sociais, convenhamos.

Quando a felicidade de *Otelo* com *Desdémona* começa, já estamos perto do fim. Enquanto encenador, preciso de lhes dar tempo, qualidade de sentimentos (mesmo os mais negros), entre o regozijo e a tragédia, contrariando a astúcia veloz de *Iago*, mestre-de-cerimónias funestas – se a vida acaba inelutável na morte, porque não decidir o que deve ser decidido no tempo que lhe convém? *Iago* (o mais reconhecível dos arrivistas nossos contemporâneos) faz apelo universal ao bom nome de *Otelo*, manchado pela hipotética traição de *Desdémona*, coisa muita para um herói

cheio de si, que quer o reconhecimento legitimado de todos os humanos e mais as potestades. O Mouro é o “outro”, o estrangeiro, o diferente – aquele que não faz parte da elite ocidental. Ao juntar-se a Desdémona, põe em risco a pureza da linhagem, mancha o sangue azul que corre sob a pele branca transparente. O Mouro é o estrangeiro útil a Veneza – e ao “salto” de Desdémona para fora da casa do Pai. Oteló é o que transporta em si o caos que só ele conhece, a possibilidade de desmoronamento por abandono amoroso – a falha que Iago tão bem aproveita.

Perder o corpo da amada ou do amado mais cedo que o desejável – quando se perde é sempre cedo de mais – é uma amputação insuportável. Ao criminoso doméstico apaixonado, que assassina o corpo da amada ou do amado num assomo de ciúme insuportável, (es)vai-se-lhe o corpo inteiro. Pena é que o homicida/suicida não inverta a ordem das prioridades e se arme em justiceiro ofendido antes de se imolar pela culpa. Mas estas e outras especulações morais de correcção não são o desalinho que este teatro dos excessos convoca. Aqui, há fluidos que invadem as margens, que rebentam os diques do bom comportamento. “Estou perdido,/ Mas amo-te! E quando não te amar/ Regressará o caos.”

Este é o teatro dos actores crescidos na vida e na profissão, a quem dedico mais esta encenação feita de cumplicidades exercitadas diariamente sob o signo da atenção e dos afectos.

À Sara Barros Leitão, que tão bem me assistiu, o meu reconhecimento público pela atenção e talento que fizeram engrandecer o projecto.

Se começamos a narrativa na plateia, no lugar do público, é porque queremos estar tão próximos quanto a arquitectura permite. Das mulheres e dos homens nossos contemporâneos com quem partilhamos ficções – as feições dos dias.

Nuno Carinhas

Director Artístico do TNSJ

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



A tragédia doméstica

DANIEL JONAS

A psicologia isabelina dos humores atribui a inveja e ciúme uma mesma raiz fisiológica. Assim, os estados de espírito de Otelo e Iago radicam numa natureza comum, e são sintoma de um mal de *exílio*. Otelo, na sua condição de estrangeiro, e Iago, no seu rancor em relação ao privilégio, comungam de uma condição de expatriados. A diferença entre ambos é que o exílio de Otelo não é imposto. Aliás, na sua qualidade de estratega e alto quadro militar, ele é, de certo modo, subsumível a uma classe prestigiada de emigração, afim à que nos habituamos a chamar “fuga de cérebros”. Iago, por seu turno, talvez mais vertiginosamente cerebral, reivindica, inversamente, uma amargura resultante de um mérito pessoal não reconhecido pelos seus pares. O seu exílio é o do cidadão entristecido pela percepção de que os seus conterrâneos não lhe retribuíram de acordo com os seus méritos. Esta *dramática* e crónica condição começa, na verdade, no nome titular da tragédia, *Otelo*, deste modo investido de figura central. O rancor de Iago poderia muito bem ser, desde logo, e de um ponto de vista meramente paratextual, o rancor de alguém que começa por ser deslustrado nas suas pretensões às luzes da ribalta, vendo-se obliterado no seu protagonismo pelo nome do seu general. A fúria de Iago seria, deste modo, a fúria contra o seu autor, o primeiro de resto a negar-lhe privilégios de fama. O nome da peça é, pois, uma desfeita apontada a este carácter frio que funcionará como um *pivot* para toda a mecânica da tragédia: ele é o encenador por excelência, quem distribui os papéis da sua autoria pelas personagens da sua criação. Como verdadeiro estratega da articulação do drama, Iago distribui o seu jogo de tarefas práticas por todas as personagens, que deverão responder a uma sugestão comportamental. Assim, o plano e as *indicações cénicas* de Iago chegam a todos: Otelo, Cássio, Rodrigo, até Brabâncio, sem descurar Emília e, claro, Desdémona.

Desdémona goza de um curioso regime de excepção. De certo modo, Iago quer poupá-la aos efeitos nefastos do seu enredo. Não fica claro se este tratamento de excepção resulta de uma inclinação afectiva especial, mas ela tem o condão de atenuar o carácter maléfico de Iago, uma condição verificável na chegada a Chipre, quando os dois se envolvem naquele despique juvenil sobre tipos de mulheres e respectivas psicologias. O movimento de Iago revela então uma espécie de inversão estranha num mundo geralmente misógino, em que o vilão declarado se vem a revelar, inesperadamente, o mais virtuoso dos cavalheiros. O seu intelecto sofre, diante dela, de uma paralisia, mostrando-nos, no seu lugar, os modos de um tímido enamorado. E mesmo quando mais à frente sugere a Otelo a via do uxoricídio, parece haver, na sua rejeição da hipótese do veneno em benefício do estrangulamento, uma possibilidade de um acto que poderá ser, ainda que *in extremis*, anulado. Não saberemos se a sua ideia última passaria por um qualquer resgate radical da sua amiga à boa maneira dos *thrillers*. Parece-me que, apesar de tudo, Iago sofre de um desinteresse sexual que descobriu no cinismo metódico uma mais satisfatória alternativa, embora

a certa altura reconheça ter, ele também, por ela “fome”. Não sabemos se este pretense apetite é uma auto-sugestão a que Iago se convence como forma de incorporar o unanimismo másculo em torno de Desdémoma, mas certamente esta confissão não empata aquela admirável ingenuidade, dir-se-ia hormonal, com que Iago se comporta quando verdadeiramente testado diante da presença física do objecto do seu especulado apetite.

A *Tragédia de Otelo, o Mouro de Veneza* é, muito possivelmente, uma peça sobre mulheres e sobre a condição feminina. As três mulheres, Desdémoma, Emília e Bianca, sofrem, às mãos das três principais personagens masculinas com que emparceiram, um ciclo de maus-tratos, físicos e psicológicos. Pertencem a três estratos sociais diferentes e a três estratos de tristeza diferentes. A melancolia de Desdémoma, que sucede à sua jovialidade, concentra-se num momento musical. A *canção do salgueiro* é uma passagem de testemunho e uma evocação de uma criada, sintomaticamente chamada Bárbara, que lha ensinara, uma criada de sua mãe que fora, por sua vez, vítima de um “estroina” e de um desgosto amoroso. A evocação da malograda Bárbara é mais um modo de neutralizar qualquer privilégio social e unir todas as mulheres da peça num mesmo choro. Todas, aliás, à excepção da meretriz Bianca, morrem. Como mecanismo, a morte na tragédia serve um tipo de função de limpeza moral, um lavar de palco, uma purificação das imundícies que poluíram o espaço cénico. As personagens são vivas e finitas apenas durante a razão narrativa que as chamou à vida para num ciclo eterno as destruir. O palco deve ser esterilizado daquele suor moral que o poluiu e todas as personagens escorraçadas da existência.

Em certo sentido, Iago vive para sempre. Não lhe assistimos a um fim, em grande medida porque o *diabolo* não tem fim. Na abrangente galeria vilanesca shakespeariana, a personagem de Iago é, possivelmente, a mais notável. Talvez, intrigados pelo seu comportamento (e é possível que mais nenhuma outra personagem das tragédias nos leve tão contundentemente a este ponto), nos perguntemos: o que o move? Esta pergunta, suspeitamos bem cedo, não precede a resposta. É precisamente por termos a intuição de uma resposta em nada satisfatória no nosso quadro moral que perguntamos. A resposta é: nada o move. Ou antes, move-o uma inteligência maligna superior que é tão vertiginosa quanto alheada dos seus efeitos. No limite, a extraordinariamente criativa encenação maléfica que Iago chama a si logo desde início – de facto, antes da sua entrada em cena, no primeiro momento da peça, ela já vem a ser trabalhada antes mesmo da sua existência material – é indiferente aos seus próprios efeitos, até mesmo aos efeitos sobre o seu próprio criador. Como um grande artista, de uma inteligência exuberante, Iago cria o seu mundo, independentemente de poder com ele vir a ser anulado. Para ele, vítimas, incluindo ele mesmo, parecem ser mais ou menos uma questão secundária. Se se mostra indiferente ao destino universal, é porque, a par de um gosto artístico, retira um gosto científico, filosófico, das suas experiências. As suas experiências envolvem pessoas, e o que lhes acontece após passarem pelo *factor Iago* é a derradeira motivação do próprio, enquanto agente acelerador do seu destino. Talvez por isso mesmo ele seja eterno na peça, indemne à natureza mortal que se impõe aos demais. Ele fica inclusivamente para se ver acontecer, para ver o que lhe acontece. Se, como diz Otelo a certo passo, “não tem nos pés

os cascos que se conta" (5.2) terem os diabos, é porque o teatro resolveu transformá-lo em pessoa e porque as decisões malignas, no limite, são responsabilidade moral dos seus autores. Na verdade, os cascos do *diablo* foram transferidos e incorporados nas escolhas morais das personagens, numa espécie de comunhão maligna, uma última ceia satânica que envolve os intervenientes. Nesta última ceia que precede a mortandade geral se perfila a maldade geral, a falha interior, a corrupção espiritual de cada um. Provavelmente, às mulheres se poderia atribuir o lugar correspondente de *traidoras* desta ceia pela excepcionalidade de pureza que trazem para este banquete diabólico.

Em *Otelo*, a noção de grandeza, de virtude e elevação morais, é uma aparente preocupação dos seus militantes. O problema decisivo na rixa entre Cássio e Montano é que ambos truncam este nobre e elevado espírito de serviço e de código militar que é constante no discurso do general Otelo. Este manifesta uma constante preocupação com o seu compromisso com o dever, e mesmo a sua sexualidade não é tanto uma função da sua idade relativamente avançada (a diferença de idades entre os dois, Otelo e Desdémone, é considerável) mas um desinvestimento que advém deste código de conduta estrito que o nobre general nutre pela sua profissão. As suas dificuldades em ver são um modo simbólico de manifestar a murchidão do desejo e a queda da sua possibilidade carnal. A sua visão deficitária, que se presume num ou noutro passo da peça, não só indica uma idade mas também se relaciona com o desejo deflacionado.

Noutro lugar, em *Samson Agonistes*, Milton atribuíu a Sansão um lamento continuado. A propósito da luz que Deus lhe negou pela cegueira, desabafa: "all her various objects of delight/ Annulled."¹ O mito da castração é comumente ligado ao pânico da cegueira por uma vasta literatura que reflecte esta ansiedade. Ainda em *Samson Agonistes*, Sansão questiona: "why was the sight/ To such a tender ball as the eye confined?", e reporta metaforicamente aquilo que é referencialmente imediato. *Tender ball* é metonímia para o órgão sexual masculino, e *eye* também, aqui sendo promovido à totalidade do eu (I). Aqui, a visão é escrava da necessidade sexual, confinada escopofilicamente às suas arbitrariedades instintivas. A visão não tem função outra que não seja a de alimentar o órgão sexual com objectos de desejo e, nessa medida, é responsável por um adormecimento lúbrico. Parte deste langor é reconhecível na pressa com que Otelo diz ao Duque que o que lhe interessa na hipótese de levar Desdémone para Chipre não resulta tanto do apetite físico de um homem maduro e satisfeito, mas antes da satisfação das solicitações da sua mulher. Diz Otelo ainda em Veneza:

Plos céus, não vo-lo peço por prazer,
Pra saciar o céu da minha boca,
Nem pra agradar ao cio juvenil
Na minha idade murcha e satisfeita,
Mas porque assim me pedem seus desejos,
E o céu impeça as vossas boas graças
De achardes que isto põe em causa a entrega
E o brio do meu posto. Quando as setas
Do Cupido plumado me doparem
Num sono o órgão vivo e funcional

Em jogos que corrompam o meu treino,
Darei o capacete às sopeiras,
Que o usem pra panela, porque indigna
Seria e desgraçada a minha estima.
(1.3)

O *órgão vivo e funcional* é o *olho*, curiosamente aqui difuso e interseccionando de algum modo o *órgão genital*. O olhar deverá servir em Otelo apenas o foco marcial. A sua idade é *murcha e satisfeita*, e a sua “cegueira” um tipo de castração. Essa castração é tão ou mais severa quanto Iago lhe demonstre que há outros que se mantenham viris. O apagão que a peça *Otelo* sofre (pergun-tamo-nos como seria encenar esta escuridão num teatro isabelino numa representação durante o dia)² é o apagão da visão cada vez mais empobrecida do seu protagonista, o sintomaticamente “escuro” Otelo. Toda a virtude encontrada no que é claro e luminoso, a beleza que é sistematicamente lembrada no polissêmico *fair*, que acolhe na ideia de claridade o substantivo de beleza, é tratada por um negrume opressivo durante praticamente toda a peça. Esta escuridão constante e impiedosa é uma radiação inversa do negro Otelo, um estrangeiro que está no centro da perversão virtuosa que irá ser desencadeada pelo ciúme de um anjo da luz chamado Iago. No confronto de Otelo escurecido pelo ponto de *vista* de Iago, Desdémona tornar-se-á um Cristo crucificado e, por isso mesmo, a sua morte é a asfixia, sugestão que parte, como se viu, do mesmo Iago.

Comecei por aludir a uma geminação das duas características que abrigam os nomes de Otelo e Iago, ou seja, ciúme e inveja. É possível que Shakespeare tivesse em vista uma história geográfica de África na esteira de uma famosa estada de um embaixador mouro em Londres, em Agosto de 1600. O relato, da autoria de John Leo, um mouro criado em terras berberes, e publicado em Novembro de 1600, segue o interesse dessa corte berbere a Londres, comitiva que certamente terá sido brindada com uma actuação da companhia de Shakespeare, os *Lord Chamberlain’s Men*. Essa visita, que terá causado alguma impressão no espírito do próprio Shakespeare, é então enriquecida por esta história de Leo, descrevendo os seus conterrâneos como “pessoas orgulhosas e com alto conceito sobre si mesmas, extraordinariamente crédulas e passíveis de se enfurecerem com facilidade, capazes de dar como possíveis toda a sorte de assuntos *impossíveis* que lhes sejam contados”. Pode, enfim, ler-se: “Nenhuma nação no mundo é tão sujeita ao ciúme; preferem perder as vidas a aceitar qualquer desgraça da responsabilidade das suas mulheres.” Ora, esta caricatura psicológica dos berberes é levada a um ponto máximo de aproveitamento pelo dramaturgo, em contraponto com um cenário lúbrico por excelência: Veneza. A *puta do Adriático* serviria, assim, um complemento por excelência à propensão zelosa de um general mouro, maduro, habitando entre estrangeiros, especificamente numa terra em que, para usar a descrição de Byron, uma mulher virtuosa é *aquela que se limita ao seu marido e a um amante*. Veneza não era apenas a capital europeia do prazer, antes uma cidade onde mulheres virtuosas e cortesãs eram praticamente indistinguíveis, na forma de vestir e nas maneiras. A provável menor acuidade visual de Otelo parece ter aqui também a sua extensão, na medida em que o seu juízo é opaco e ele

precisa da visão de Iago. Iago funciona assim como uma espécie de guia turístico para as baixezas de Veneza, aquele que vê claramente aquilo que a nossa miopia de estrangeiro deixa passar em claro. Ele é um tipo de lente suficientemente apta para nos guiar a nós e às restantes personagens às paisagens da sua escolha. E mesmo quando as suas posições morais são alteradas consoante o interlocutor e a conjuntura, ele possui um filtro insidioso que oblitera o espectador para essa mesma mudança de princípios. Quando, por exemplo, o vemos a sossegar o Cássio caído em desgraça, sustentando que a reputação que este lamenta ter perdido não passa de “uma imposição ociosa e mais do que falsa, muitas vezes atingida sem mérito e quantas vezes perdida sem se merecer” (2.3), ele cumpre um papel de reacção aos papéis que distribuiu e que passa por uma imediata adaptação aos anseios da sua vítima. Já, por outro lado, em pleno momento de açular Otelo ao ciúme pretendido, ele defende, convicta e inabavelmente, a necessidade de preservação do bom nome: “ter bom nome/ É o que há de mais precioso” (3.3).

Iago não deverá ser necessariamente visto como alguém dotado de uma inteligência superior, mas o seu faro prático e o seu cinismo transcendem claramente os recursos das outras personagens. A única pedra no caminho calculista de Iago é, precisamente, a sua incapacidade de entender as mulheres, ainda que naquela desgarrada com Desdémoma presuma um entendimento da natureza feminina. Em todo o caso, esse presumido entendimento reduz-se a uma mulher universal, a qual se vale de um único predicado: a astúcia em usar os seus atributos de mulher para obter a rendição de um homem. Para Iago não existe mulher, por mais feia ou burra, que falhe no alcançar desse corolário, o qual, no seu entender, parece ser mais ou menos a meta daquele sexo. E é a mulher que ele falha em compreender – a sua mulher, Emília – que acaba por ser o eixo do desmascaramento colectivo e, ultimamente, da sua estratégia cada vez mais intuitiva e ao sabor dos acontecimentos.

Iago é o anjo caído que foi traído nas suas expectativas. Quando Otelo lhe chama por fim “meu tenente”, naquele momento em que o investe da missão de liquidar Cássio, Iago vê a reposição da justiça pessoal, o reconhecimento do mérito que vem reivindicando desde o primeiro diálogo com Rodrigo. Essa queda, dir-se-ia do estado bento da comunhão plena com o seu pai Otelo, foi o motor da tragédia, o momento a partir do qual não houve mais recuo e uma força dinâmica imparável se impôs. Talvez o único não afectado por este dínamo tivesse sido Brabâncio, vítima de uma inesperada angústia pela insurreição filial, tal como o judeu Shylock de *O Mercador de Veneza*, que, em movimento contrário, vê a sua filha Jéssica fugir da casa hebraica para se ir dar à perdição veneziana. Ambas as peças apresentam, aliás, vários pontos de contacto, desde logo o mesmo cenário geográfico que parece constituir-se como uma personagem de pleno direito, mesmo quando Veneza decide ir visitar Chipre. Chipre constitui-se como uma espécie de estância de veraneio que encapsula uma série de tensões que precisam de ser isoladas e resolvidas pelo bonecreiro Iago. É que, sendo a guerra com os turcos prontamente resolvida, parece não haver motivos para a insistência em levar toda aquela comitiva para Chipre. O que se passa em Chipre que não se possa ter passado em Veneza? Provavelmente o conluio entre Iago e Rodrigo para enlaçar Cássio, a necessidade de uma mobilização militar e um estado excepcional de rigor numa cidade com guarnições, tomada pelo medo, aconselhando

a comportamento e ética militares estritos. A sobriedade a que Chipre obrigava, e que o nobre Otelo personifica, fora abalada pela devassidão veneziana identificada na imodéstia de Cássio. A gravidade militar do general Otelo não combina com a lassidão de modos do seu tenente. Ele vem de certo modo recordar a Otelo a diferença de dois mundos, a separação das águas, o mundo a que Desdémona pertence, que não é o seu. A adolescente Desdémona e o sexualmente adolescente Otelo pertencem a mundos diferentes, e é pela mediação de Iago, ao identificar a decadência de Cássio, que essa consciência começa a cavar fundo no espírito de Otelo. É necessário extirpar esse mal. Veneza necessita de ser aniquilada em Chipre, um ponto intermédio e final para a expiação sacrificial de dois expatriados.

Otelo é classificada como uma tragédia doméstica em que as mulheres são, afinal, as vítimas de um machismo que as aliena. A comédia aludida, *O Mercador de Veneza*, escrita cerca de cinco anos antes, parece fornecer material preparatório para a presente tragédia. Não sendo uma comédia, *Otelo* é uma comédia estilizada que, curiosamente, prescindiu do alívio cómico do bobo ou pelo menos o manteve sem grande emprego, e muito por culpa novamente do talentoso Iago, cuja presença é de tal modo absorvente, as suas aptidões tão versáteis, que acaba por obnubilar os demais na sua vocação caleidoscópica. Ele é um bobo terrível mas igualmente hábil. A peça é, assim, uma comédia fragmentada, extensivamente polvilhada de humor, que apenas cessa os seus efeitos quando o *malfadado* lenço entra em acção.

Desdémona, etimologicamente a *malfadada*, a da *má estrela*, é a vítima última deste lenço de que tão solenemente Otelo narra a origem. Uma feiticeira egípcia, pois claro, tinha-o dado inicialmente à sua mãe e nele incutido, talvez no seu bordado, um sinistro prenúncio, expectavelmente apenas aplicado às mulheres. A sua perda implicaria a perda última do seu usuário. O lenço não acolhe apenas a propensão do seu autor para lidar com feitiços e magias, como fertilmente proposto em *Macbeth*, por exemplo, mas materializa uma imaterialidade. Como diz Iago, já na posse do fatídico lenço que Emília encontrou perdido, “Coisas sem substância/ São provas concludentes no ciúme,/ São escrituras sagradas. Isto serve./ O Mouro acusa já o meu veneno:/ Ideias são venenos naturais” (3.3). E quem melhor do que Iago para conseguir de um modo universal inocular o veneno natural das *ideias*? O lenço é o símbolo, sintomaticamente etéreo, deste veneno que vai passando de mão em mão, levando a todos os seus efeitos, até a Bianca. A criação de Iago, a sua assinatura de autoridade, vai acabar por materializar-se neste lenço que teatralmente funciona como uma micro-cortina que se vai fechar sobre a tragédia. Esse pano é a derradeira expressão de machismo. A mulher não pode perder de vista esse vade-mécum num mundo de homens, onde a lei brutal da posse e do ciúme oblitera a mulher na sua individualidade, transformando-a em simples mercadoria. E, mesmo na liberal e mercantil Veneza, o trânsito natural da mulher parece ser, a avaliar por Desdémona, a passagem da sujeição paterna à submissão conjugal, numa linha de continuidade que procede de pai para marido, ou, no caso de Otelo, para outro *pai* ainda. Perder o lenço é perder um bem de troca, a partilha simbólica de uma posse.

Mais do que uma manifestação de machismo, o lenço veicula um terrível racismo em curso na peça. Otelo é o eterno menino grande com manifesta

incapacidade de discernimento. Ele está perdido em Veneza, nos costumes de Veneza, por mais que se arrogue descender de uma linhagem real. Aliás, a nossa expressão *sangue azul*, ao designar um tipo de privilégio, esconde um implícito racismo: só quem é *fair* ou *claro*, e, portanto, não trabalha de sol a sol, poderia evidenciar esse contraste, obviamente limitado a quem apenas vive entre portas e a salvo de factores ultravioletas que normalmente indiciam o trabalhador braçal. Otelo é um nobre que, à luz da sociedade veneziana, não manifesta na pele a sua linhagem. As vezes de que Otelo parece dar conta nos seus acessos aparentemente epilépticos são registos destes ecos do escuro, de alguém que, à semelhança dos morcegos, se desloca privado de visão nativa. Estrangeiro hiperconsciente da sua natureza, Otelo não se enquadra na sociedade senão à custa de marcadores identitários fortes: a firmeza do general, o seu inalienável código de conduta, a sua sexualidade austera, todos estes elementos são absolutamente necessários para o manter sóbrio e vigilante (imagina-se que, à semelhança de Cássio, o vinho lhe seja absolutamente proibido). A par disto, é natural que o seu lenço fosse uma vital expressão identitária que Desdémone dissipou. Ele sugere, como afirmei, um racismo implícito porque não apenas vem impregnado de exotismos, sugeridos na feitiçaria da sua origem, como a sua perda equivale à perda última do seu original possuidor, que se vê dessa forma devolvido a um trânsito díspar de sons e ecos que desorientam a sua navegação naquela sociedade. Num curioso momento em que nos mostra pela primeira vez possuir uma certa profundidade psicológica, Otelo, referindo-se a Desdémone, diz:

Marota de primeira! Estou perdido,
Mas amo-te! E quando não te amar
Regressará o caos.
(3.3)

Deduzimos que Desdémone, a da *má estrela*, passou a servir como estrela-guia ao forasteiro (e ao agora surpreendentemente imbuído de dimensão psicológica e passível de divã) Otelo. O lenço convoca a dupla perda, a da mulher e a da terra. As provas da traição que Otelo tanto pede são um estertor de quem se agarra à materialidade do lenço como a um bilhete de identidade. A sua perda é a perda de tudo. E, tal como nos sugeria a descrição mourisca de Leo, Otelo preferirá perder a vida a aceitar a desgraça de perder a mulher.

Mas o racismo presente na peça não é apenas de carácter xenófobo. Emília, nesse momento de evocação do judeu Shylock, lamenta outro tipo de ostracismo, de índole desta feita misógina. Diz ela:

Também temos sentidos. Que cheiramos
E vemos, e provamos doce e amargo
Do mesmo modo. [...] Não temos nós paixões?
E gosto por desporto? E fraquezas?
Então que nos preservem: de contrário,
O que nos fazem, mandam-nos fazer.

Diria Lennon que a mulher é o negro deste mundo. Eu acrescentaria: é o judeu também.

-
- 1 “Todos os seus objectos de deleite/ Anulados” (vv. 71, 72). E, mais abaixo, “porque foi a vista/ Confinada a uma bola tão tenra quanto o olho?” (vv. 93, 94) (John Milton, *Samson Agonistes*.)
 - 2 Curiosamente, *Otelo* foi pela primeira vez levada à cena no dia de Todos-os-Santos de 1604, pelos King’s Majesty’s Players, na sala de banquetes do Palácio de Whitehall.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



“Junto-me às mulheres sob as águas”

Agora, existo entre: entre ser morta e ser morta-viva; entre a vida na terra e a vida para além dela; entre todo o tempo, que não tem princípio nem fim, e todo o espaço, que é ao mesmo tempo um rebento e o sol que este deseja. Tudo isso está ao meu alcance. Junto-me às mulheres sob as águas; passeio com elas na luz escura, escuto a sua música nas profundezas cintilantes. As cores lá em baixo são mais violentas que quaisquer das produzidas pelo sol. Vivo nas raízes e copas das árvores. Elevo-me em arte, em máscaras, em figuras, em batuque, em fogo. Existo em lugares onde posso dizer, por fim, palavras que na vida terrena estavam seladas ou reduzidas à linguagem da obediência. Sim, meu Senhor. Com sua licença, meu Amo.

TONI MORRISON
Desdemona (2011)

Fazer teatro

MARIA SEQUEIRA MENDES*

So, so;

These are the limbs o' the plot: no more, I hope.

Shakespeare, Henry VIII

É relativamente comum ouvir dizer – em programas de televisão, no parlamento ou em reuniões de trabalho, para não falar da vida privada de cada um – que alguém ficou fora de si. A expressão descreve uma pessoa enfurecida, desesperada, que perdeu o autodomínio ou o discernimento. Dizemos que uma pessoa está fora de si porque não a reconhecemos naquele momento e temos a esperança de que, passado algum tempo, ela regresses a si própria. “What, have you lost your wits?” (1.1),¹ pergunta Brabâncio a Rodrigo e a Iago no início da peça, numa frase profética que ilustra bem aquilo que sucede a Otelo. “Is this man not jealous?” (3.4),² diz mais tarde Emília a Desdémone. Ludovico, depois de ver Otelo bater na sua mulher, questiona: “Is this the noble Moor whom our full senate/ Call all-in-all sufficient?” [...] “Are his wits safe? Is he not light of brain?” (4.1).³ Estas três frases ilustram a ideia, com a qual à partida todos concordaríamos, de que é possível ter discernimento e vir a perdê-lo. O problema em *Otelo* parece, contudo, ser mais complicado de explicar.

“On horror’s head horrors accumulate” (3.3),⁴ afirma Otelo, numa das melhores descrições de ciúme (ou da dúvida que este causa) que conheço. É fácil apreciar-se Otelo, o Mouro de Veneza, que fala como mais ninguém em Shakespeare e a quem foram dadas algumas das mais bonitas deixas de todas as peças, “Othello’s music” (a música de Otelo), como lhe chamou Wilson Knight.⁵ Este apreço leva-nos, todavia, a esquecer ou a diminuir a importância de um facto relevante: este é um homem que, enciumado, bateu na mulher num primeiro momento, dedicando-se depois a preparar minuciosamente o seu assassínio. A peça coloca-nos, assim, perante a dificuldade de perceber quem é Otelo e de, sabendo quem é, decidir se lhe conseguimos perdoar as falhas. Desculpamos a pessoas de quem gostamos o facto de ficarem fora de si durante algum tempo, mas Otelo obriga-nos a reflectir sobre se aceitamos, ou não, que alguém se enfureça em crescendo durante três actos até que a tragédia tenha lugar. Acresce a isto o facto de, no final da peça, por vezes parecer que Otelo está a fazer teatro, ou seja, a ensaiar as frases que nos convencerão de que estamos a assistir à queda injusta e imerecida de um herói.

Neste ponto, alguns de vocês estarão a defender o Mouro de Veneza e a perguntar, como afirma uma outra personagem de Shakespeare em *As You Like It*, “Who cannot be crushed with a plot?” (4.3). Este verso podia, de facto, ser a epígrafe de *Otelo*, pois a peça sugere que qualquer um de nós poderia sucumbir perante as insinuações de um bom fazedor de enredos como Iago, capaz de perceber quais os nossos maiores temores e de os revelar sem dó nem piedade.

A propósito de fazedores de enredos, e antes de começarmos a admirar e a temer a ruindade de Iago, talvez seja de explicar que os dramaturgos no

* Investigadora e professora de Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Renascimento respondiam pelo nome de “playwrights”, “play-makers”, “poets” e “play-patchers”. Em *Documents of Performance in Early Modern England*, Tiffany Stern explica que estes nomes eram pouco lisonjeiros, dado que tanto a ideia de “play” como a de “patch” invocam a noção de “craft”, aproximando mais o dramaturgo de um artesão do que de um artista.⁶ Insultos à parte, era verdade, como a autora explica, que as peças começavam por ser escritas em “patches” (segmentos), roubando-se enredos e falas a histórias que já existiam. Era comum o enredo das peças ser escrito por “plotters” e não por dramaturgos, ou seja, distinguia-se a escrita da trama da composição dos diálogos de uma peça. Por fim, os prólogos e os epílogos, as canções, as secções trágicas e as cómicas eram escritas separadamente e nem sempre pelo mesmo autor. A estrutura do enredo surgia primeiro e não era invulgar, como afirma Margaret Cavendish, que se distinguiram os esforços dos dramaturgos: “some take more pains a Plot to lay,/ Than other some to plot, and write a Play”.⁷

Começemos, portanto, com a lição de Iago, para podermos depois regressar ao Mouro de Veneza, e defender que, em *Otelo*, Shakespeare, que era admirado tanto pela construção de enredos como pelos seus diálogos, parece ter decidido dividir estas habilidades brincando com aqueles que não conseguem fazer duas coisas ao mesmo tempo e apresentando-nos não um, mas dois vilões competentes na arte de fazer tragédias e de nos enganar com elas.

I. Iago

Quando nos sentamos numa sala de espectáculos para ver *Otelo* começamos por escutar uma conversa entre Rodrigo, que se lamenta por ter perdido Desdémone, que acabou de fugir com o Mouro, e Iago, que decide explicar a Rodrigo as razões do seu ódio por Otelo:

[...] three great ones of the city,
In personal suit to make me his lieutenant,
Off-capped to him; [...]
But he, as loving his own pride and purposes,
Evades them with a bombast circumstance,
Horribly stuffed with epithets of war,
And in conclusion,
Non-suits my mediators. For “Certes”, says he,
“I have already chosen my officer”.
And what was he?
Forsooth, a great arithmetician,
One Michael Cassio, a Florentine,
A fellow almost damned in a fair wife,
That never set a squadron in the field,
Nor the devision of a battle knows
More than a spinster, unless the bookish theoretic,
Wherein the togèd consuls can propose
As masterly as he. Mere prattle without practice
Is all his soldiership. But he, sir, had the election,

And I, of whom his eyes had seen the proof
At Rhodes, at Cyprus, and on other grounds
Christian and heathen, must be lee'd and calmed
By debtor and creditor – this counter-caster,
He, in good time, must his lieutenant be,
And I – God bless the mark! – his Moorship's ancient.
(1.1)

[Três cidadãos dos mais notáveis,
Em petição pra me fazer tenente,
Chapéus nas mãos, falaram-lhe em pessoa.
Palavra de honra, não mereço menos.
Mas ele quer a sua e, obstinado,
Ilude-os com bombásticos motivos
Forrados todos a expressões de guerra
E em conclusão
Rebate os meus patronos. Diz: “Decerto
Terei escolhido já o meu tenente.”
E quem é ele?
Um grande aritmético, deveras!
Um tal Miguel Cássio, de Florença,
(Que mal empregue numa bela esposa)
Que nunca armou no campo um esquadrão
E de artes de batalha sabe tanto
Como uma solteirona – um teórico,
Versado em conselhos de académicos;
Tão mestres quanto ele. Mera lábria
Sem prática – enfim, foi o eleito,
E eu, que lhe provei o que valia
Em Rodes, Chipre e noutras terras
– Cristãs, pagãs –, aqui sem vento encalho
Perante um guarda-livros. Este caixa
Será o seu tenente em boa hora
E eu levo a insígnia à Sua Mouraria!]

À partida, simpatizamos com Iago, que parece ter sido preterido por Otelo para o cargo de tenente. Segundo Iago, o Mouro teria escolhido para seu oficial Cássio, um florentino bonito, bom matemático, mas sem qualquer experiência em batalha, porque este o teria ajudado a cortejar Desdémone. Sentimo-nos inclinados a concordar com Iago: afinal, quem defenderia que o favoritismo deve ser valorizado em detrimento do mérito? Contudo, Iago critica o compadrio de Otelo quando tem não uma, mas três pessoas a interceder a seu favor: “three great ones of the city,/ In personal suit to make me his lieutenant,/ Off-capped to him.”

Não menos importante é o modo como, na passagem seguinte, Iago censura Otelo por ter evitado o seu pedido de promoção: “Evades them, with a bombast of circumstance, [...] And in conclusion,/ Nonsuits my mediators” (1.1). O vilão descreve o talento retórico de Otelo para evitar os argumentos dos cidadãos e o modo como decidiu ignorar o facto de Iago ter dado provas visíveis da

sua experiência em batalha. Nesta passagem, Iago parece estar a criticar o modo como algumas pessoas escolhem acreditar em coisas que não vêm (em artificios retóricos) por oposição a coisas que existem (factos comprováveis, como a experiência de Iago em batalha). Deste ponto de vista, a vingança que Iago arquitecta é brilhante, pois consiste numa retribuição em igual medida a Otelo, levado a crer que Desdémona o engana com Cássio, sem que existam quaisquer factos para o comprovar. Como diria Lord Byron, a vingança é “murder by reflection”. Assim, Iago enreda Otelo em argumentos retóricos e provas circunstanciais (“mere prattle without practice”).

O enredo elaborado por Iago é complexo, e nele há lugar para acções a curto prazo, como persuadir Cássio a beber mais do que seria desejável, levando-o a perder a confiança de Otelo, e acções a longo prazo, como ir convencendo Emília a roubar o lenço de Desdémona. Há ainda lugar para improvisação, como quando, à falta de melhores provas, Iago relata um sonho de Cássio, em que este se teria referido a Desdémona. O principal método escolhido pelo vilão para encenar a sua vingança é, contudo, o de enganar Otelo através de uma descrição circunstancial de acontecimentos, que ilustra aquilo a que o Duque, numa outra cena, tinha chamado “thin habits”, i.e., “insubstantial outward appearances”, and “poor likelihoods” (1.3).⁸ A vingança de Iago é simétrica ou proporcional à ofensa de Otelo, pois as suas armadilhas verbais têm o propósito de ensinar ao Mouro uma lição sobre a importância de provas visíveis:

OTHELLO:

What dost thou say, Iago?

IAGO: Did Michael Cassio,
When you wooed my lady, know of your love?

OTHELLO:

He did from first to last. Why dost thou ask?

IAGO:

But for a satisfaction of my thought;
No further harm.

OTHELLO: Why of thy thought, Iago?

IAGO:

I did not think he had been acquainted with her.

OTHELLO:

O yes, and went between us very oft.

IAGO:

Indeed?

OTHELLO:

Indeed? Ay, indeed. Discern'st thou aught in that?

Is he not honest?

IAGO:

Honest, my lord?

OTHELLO:

Honest? Ay, honest.

IAGO:

My lord, for aught I know.

OTHELLO: What dost thou think?

IAGO:

Think, my lord?

OTHELLO:

Think, my lord! By heaven, he echoes me,
As if there were some monster in his thought
Too hideous to be shown. Thou dost mean something.
I heard thee say even now thou lik'st not that,
When Cassio left my wife. What didst not like?
And when I told thee he was of my counsel
In my whole course of wooing, thou cried'st "Indeed?"
And didst contract and purse thy brow together,
As if thou then hadst shut up in thy brain
Some horrible conceit. If thou dost love me,
Show me thy thought.

(3.3)

[OTELO:

Porque perguntas?

IAGO:

Apenas querer saber, curiosidade,
Nada de mais.

OTELO: Porquê curiosidade?

IAGO:

Não sabia que os dois se conheciam.

OTELO:

Sim. Levava mensagens entre nós.

IAGO:

Ah sim?

OTELO:

Ah sim? Sim, sim. Porquê? Achas estranho?

Não é honesto?

IAGO:

Senhor, honesto?

OTELO:

Sim, honesto, honesto.

IAGO:

Senhor, que eu saiba.

OTELO:

O que achas tu?

IAGO:

Achar, senhor?

OTELO:

Achar, senhor! Plos céus, repetes tudo
Como se houvesse um monstro no teu cérebro
Que escondes à repulsa. Tens alguma –
Há pouco quando Cássio foi embora
Ouviste um "não me agrada": que é que não?
E agora, quanto a ser meu confidente

Durante o meu namoro, ouvi: "Ah sim?"
E enrugas e contrais as sobrancelhas
Como se o monstro dentro se agitasse
Só de o saber. Se tens amor por mim,
Diz lá o que é.]

Os versos mostram-nos como Iago está a fazer teatro, apontando para o facto de o seu talento ser não só o de um dramaturgo, mas também o de um bom actor que, sem precisar de usar muitas palavras, sabe franzir as sobrancelhas ou usar um certo tom de voz para indicar um estado de espírito. Otelo, por sua vez, deixa-se enganar, acreditando que Iago esconde algo. A estratégia funciona, pois Otelo vive na ilusão de que para compreender outras pessoas precisamos de as levar a mostrar-nos os seus pensamentos. Mais ainda, Otelo parece acreditar que é necessário, e até legítimo, exigir às pessoas que nos digam em que estão a pensar e que, se não o dizem, é porque certamente escondem algo. Assim, Otelo imagina que cada palavra de Iago indica uma outra coisa, uma verdade que ele esconde e que não se encontra ao seu alcance. A isto chama Marjorie Garber, em *Shakespeare After All, "crime by suggestion"*.⁹ Os versos revelam a forma como Iago é um mestre na arte da insinuação, usando meias-palavras como se fossem provas, quando na verdade tem apenas para mostrar a Otelo factos circunstanciais, que oferecem parte de uma explicação.

As he shall smile, Othello shall go mad.
And his unbookish jealousy must construe
Poor Cassio's smiles, gestures and light behaviour
Quite in the wrong.
(4.1)

[Enquanto ris, Otelo enlouquece.
O ciúme é ignorante e alimenta-se
De ti, dos teus sorrisos e trejeitos;
Lê tudo ao contrário.]

Esta pantomima criada para enlouquecer Otelo, tão semelhante ao modo como Hamlet usou a sua ratoeira, funciona porque Iago sabe que Otelo constrói obsessivamente uma interpretação a partir de meias-verdades e insinuações, em vez de pensar no que sabe sobre Desdémone e Cássio (e de, em caso de dúvida, lhes perguntar). "Construe" significa "to connect grammatically", "to combine (words or parts of speech) grammatically", "to admit of grammatical analysis or interpretation", "to expound, interpret, or take in a specified way", mas também, "to explain or interpret for legal purposes".¹⁰ Assim, sorrisos, gestos e comportamento, bem como as expressões de Iago e os olhos de Desdémone, serão a base a partir da qual Otelo interpreta illogicamente a realidade que o rodeia. "Construe" é a forma usada pelo Mouro para completar a informação que julga estar em falta, mas que neste caso adquire o sentido negativo de excesso interpretativo, atribuindo assim intenções a Cássio que existem apenas nas insinuações de Iago. Do ponto de vista de

Otelo, apenas provas visíveis permitem evitar as dúvidas cépticas que temos sobre outras pessoas, como se, caso conseguíssemos exteriorizar todos os pensamentos e acontecimentos e os conseguíssemos materializar em provas observáveis, pudéssemos viver sem segredos. Mas este tipo de prova, assim como as palavras de Iago, deixa espaço para interpretação, porque Iago usa cada verso para sugerir aquilo que permanece escondido e por explicar.

No: to be once in doubt
Is once to be resolved.
(3.3)

[Não: ter uma dúvida
É já não ter nenhuma.]

No, Iago,
I'll see before I doubt, when I doubt, prove,
And on the proof there is no more but this:
Away at once with love and jealousy!
(3.3)

[Não, Iago, evidências, e, na dúvida,
Prová-las, e na prova apenas isto:
Adeus de vez a amores ou a ciúmes!]

Villain, be sure thou prove my love a whore,
Be sure of it, give me the ocular proof.
(3.3)

[Vilão, prova que o meu amor é puta!
É bom que o faças, mostra-me essa prova]

Sabemos, como afirma Stanley Cavell, que Otelo está perdido no momento em que escolhe pedir provas da traição de Desdémoma (em vez de falar com ela) e acreditar em Iago.¹¹ Quando Otelo pede provas oculares parece assumir que aquilo que é visível dispensa a necessidade de mais explicações, como se estas nos ajudassem a resolver sentimentos como o ciúme ou a dúvida. Na verdade, é indiferente o tipo de prova dado a Otelo, pois este tentará sempre transformá-la, seguindo o conselho de Iago, numa explicação sobre traição. Aquilo que Otelo não percebe é que, por um lado, todas as provas dependem de interpretações e, por outro, que a literatura ou o teatro é o único lugar onde parecemos, por momentos, ter acesso ao que acontece dentro da cabeça das outras pessoas.

No fundo, Otelo parece pensar que as pistas que permitiriam confirmar as nossas piores suspeitas se encontram por todo o lado, pelo que cada palavra pode ser acompanhada do pior dos pensamentos. Iago, por sua vez, parece ter o talento de perceber quais os maiores receios de alguém e de conseguir agir sobre eles, criando uma realidade que não existe através do uso retórico da linguagem.

II. Otelo

Like a child, I picture opening her skull, unspooling her brain and sifting through it, trying to catch and pin down her thoughts. What are you thinking, Amy? The question I've asked most often during our marriage, if not outloud, if not to the person who could answer. I suppose these questions stormcloud over every marriage: What are you thinking? How are you feeling? Who are you? What have we done to each other? What will we do?

Gillian Flynn, *Gone Girl*

Iago, como vimos anteriormente, é um bom fazedor de enredos, um mario-netista que, fazendo muito pouco, persuade outros a agirem em seu nome. O talento de Otelo, por sua vez, é o de usar a linguagem, a retórica, para sair de apuros e encantar as outras personagens. No início da peça, Otelo descreve em belos versos proezas dignas de Ulisses, o modo como foi feito escravo, como sobreviveu a guerras e a tormentas, como viu canibais e homens cujas cabeças cresciam debaixo dos ombros, até chegar a Veneza, onde se tornou um respeitado general do exército. É a ouvir estas histórias que Desdémoma se apaixona e é por Otelo que decide abandonar Veneza e acompanhar o Mouro até Chipre.

Já vimos que Iago tem um papel determinante na história de Otelo e Desdémoma, ao persuadir o Mouro de que a sua mulher o engana com Cássio. Mesmo sem menosprezar o papel de Iago, é importante pensar que Shakespeare entregou a Otelo, i.e., ao ciumento, um papel que é mais do que o de ser um espectador da sua própria desgraça. No fundo, podemos pensar que quem tem ciúmes acabará, mais tarde ou mais cedo, por suspeitar que a pessoa com quem escolheu dividir a vida o engana e, logo, por construir um enredo, atribuir papéis, escrever deixas, repeti-las em vários ensaios, que têm lugar dentro da sua cabeça, criando toda uma dramaturgia. Emília, a criada de Desdémoma, parece partilhar esta opinião:

But jealous souls will not be answered so.
They are not ever jealous for the cause,
But jealous for they're jealous. 'Tis a monster
Begot upon itself, born on itself.

(3.4)

[Quem tem ciúmes tem-nos sem motivos.
Não necessitam nunca de uma causa,
Mas são ciumentos porque sim. É um monstro
Que a si mesmo se cria e de si nasce.]

Tal como a escrita de uma peça, o ciúme não precisa de uma causa ou de um motivo, é algo que se alimenta a si próprio. Deste ponto de vista, Iago facilita o papel de Otelo, porque surge com um enredo pronto a ser desenvolvido, sendo apenas necessário a Otelo cumprir o seu papel de actor principal na narrativa. É por este motivo que é possível acreditar que, a certa altura, Otelo decide ser o poeta que escreve falas bonitas para o enredo de Iago:

If I do prove her haggard,
Though that her jesses were my dear heart-strings,
I'd whistle her off and let her down the wind
To prey at fortune.
(3.3)

[Se ela for falcão bravo, dou-a ao vento,
Não a reclamo, nem que as suas peias
Prendessem ao meu peito o coração,
Rapine em liberdade.]

A beleza da passagem é, creio, inequívoca. Parafrazeando os versos, se Otelo provar que Desdémona é um animal selvagem – a imagem aqui evocada é a de um falcão –, apesar de as suas queridas peias (as fitas de seda ou de couro com as quais se atava o falcão ao seu treinador) sustentarem o seu coração, este assobia e deixa-a partir ao vento, como se fazia com as aves de rapina impossíveis de treinar. “To go down the wind” contempla os sentidos de arruinar ou caçar (rapinar) a fortuna. Otelo parece ser generoso ao afirmar que, se Desdémona (note-se como nestas passagens é raro o Mouro referir-se à sua mulher pelo nome) tiver sido infiel, a liberta, mas não sem a comparar a um animal selvagem e impossível de domar (do qual ele é o treinador).

Haply for I am black,
And have not those soft parts of conversation
That chamberers have, or for I am declined
Into the vale of years – yet that's not much –
She's gone, I am abused, and my relief
Must be to loathe her.
(3.3)

[É por ser negro,
Acaso, não ter modos de conversa
Afins aos cortesãos, por ser entrado,
Quiçá, no vale dos anos – mas nem tanto –
Fugiu-me. Maltratou-me. O meu alívio
Será abominá-la.]

Nos versos citados, Otelo pondera sobre os motivos que teriam levado Desdémona a enganá-lo, se seria por ser negro ou por ser mais velho do que ela, ou se seria por não ter os modos de conversa de um cortesão. Nesta passagem, Otelo ambiciona ainda obter a simpatia do espectador, reflectindo sobre se Desdémona o terá enganado por ser negro ou por ser mais velho do que ela. A questão da identidade de Otelo não é de somenos importância na peça. Pensemos, como notaram outros críticos, que em Shakespeare só outra peça tem um título semelhante, *The Merchant of Venice*, que neste caso se refere tanto à personagem de António (que era mercador) como à de Shylock (impedido, por ser judeu, de ter a profissão de mercador). Também o título *Othello, the Moor of Venice* contém uma contradição, dado que, apesar de existirem mouros em Veneza, não

se considerava que estes pertencessem à cidade. Julga-se que foi por este motivo que Shakespeare deu a Otelo os mais belos versos da peça, para dar relevo a um forasteiro que, não podendo ser inteiramente um cidadão de Veneza, fazia tudo para integrar-se na cidade, de modo a parecer mais veneziano do que os venezianos.

Não é difícil acreditar que a Otelo pesasse o facto de ser negro. Basta pensar no racismo presente no modo como, no primeiro acto, Iago, Rodrigo e Brabânco se referem ao Mouro, que não é sequer nomeado nas primeiras cenas. Contudo, quando Otelo se refere ao facto de “não ter modos de conversa/ Iguais aos cortesãos”, lembramo-nos de outra passagem e ocorre-nos a possibilidade de, neste momento, Otelo estar a tentar persuadir-nos. Regressemos ao primeiro acto, ao momento em que o Mouro procura persuadir o Duque de que o seu casamento com Desdémone é válido:

Rude am I in my speech
And little blessed with the soft phrase of peace,
For since these arms of mine had seven years' pith
Till now some nine moons wasted, they have used
Their dearest action in the tented field;
And little of this great world can I speak
More than pertains to feats of broil and battle;
And therefore little shall I grace my cause
In speaking for myself.
(1.3)

[Falo rudemente,
Não tenho o dom da frase amistosa,
Pois estes braços, desde os seus sete anos
Até há uns nove meses sem emprego,
Usaram o seu músculo em campanha,
E pouco mais me trazem deste mundo
Além do que pertença ao choque e à fúria,
Por isso não me servem de consolo
Palavras de defesa.]

Nesta cena, Otelo socorre-se de uma figura de estilo, a meiose, para se diminuir, e aos seus feitos, obtendo assim a simpatia do Duque e dos presentes, ao mesmo tempo que os relembra de que os seus braços estiveram ao serviço do Estado de Veneza. Veremos que Otelo regressa a esta estratégia no final da peça, mas, por enquanto, aceitemos que existe a possibilidade de este ciumento desejar que pensem bem dele, fazendo assim da falsa virtude um espectáculo. Se, nos versos sobre o falcão, Otelo contempla a possibilidade de saltar Desdémone ao vento, momentos mais tarde, ainda no terceiro acto, afirma:

If there be cords or knives,
Poison or fire or suffocating streams,
I'll not endure it.
(3.3)

[Se houver nós, facas,
Veneno, fogo, ou águas que sufoquem,
Não o suporto.]

Otelo tinha acabado de pedir a Iago provas da infidelidade de Desdémoma (“make me to see it”), quando começa a imaginar diferentes tipos de morte (cordas ou facas, veneno, fogo ou sufoco). A frase com que termina o raciocínio surpreende-me sempre: “I’ll not endure it.” A nota na edição Cambridge da peça parece pensar que Otelo está aqui a contemplar o suicídio, mas a edição Arden aponta – e bem, quanto a mim – para o facto de o Mouro começar a imaginar o castigo que infligirá a Desdémoma. Se se aceitar esta versão, percebe-se que a preocupação de Otelo em matar Desdémoma é, também, consigo próprio e com as consequências que tal acto terá para si, e não apenas para a sua mulher. Esta passagem é importante porque aponta para o facto de existir deliberação no modo como Otelo escolhe assassinar Desdémoma. Quando o Mouro, zangado, bate na sua mulher à frente de todos, como indicado na didascália (*He strikes her*, 4.1), podemos pensar que ficou fora de si, que se exaltou ou se enfureceu e que o assassínio de Desdémoma poderia ser aquilo a que hoje se chama um crime passional. Contudo, no terceiro acto, Otelo hesitava já sobre se usar veneno, cordas ou facas. Talvez possamos gostar deste Otelo-Ulisses, consigamos atribuir um papel na intriga a Iago, e, ainda assim, perceber que a decisão do Mouro em assassinar Desdémoma é intencional e friamente preparada. No quarto acto, Otelo pede veneno a Iago:

Get me some poison, Iago, this night. I’ll not expostulate with her, lest her body and beauty unprovide my mind again – this night, Iago.
(4.1)

[Arranja-me veneno, Iago, para hoje à noite. Não vou sequer protestar com ela, não vá aquele belo corpo desarmar-me. Para hoje à noite, Iago.]

Ao que Iago, que não deseja ser considerado cúmplice da morte de Desdémoma (algo que poderia acontecer se o método usado fosse o veneno), responde rapidamente: “Do it not with poison; strangle her in her bed, even the bed she hath contaminated” (4.1).¹² Assim o fará Otelo no quinto acto, enquanto pronuncia as mais bonitas deixas de amor, que têm o propósito de nos convencer de que, no fundo, é ele o desonrado. Nos versos “It is the cause, it is the cause, my soul”,¹³ ditos por Otelo momentos antes do assassínio, este culpa Desdémoma por ser a causa da sua desgraça. Ao ouvir Otelo, lembramo-nos, contudo, da opinião de Emília, segundo a qual o ciumento não precisa de uma causa. No fundo, Shakespeare parece estar a afirmar que o ciumento tem dois talentos, o de imaginar coisas que não existem e de lhes atribuir uma causa, preocupando-se mais consigo do que com a outra pessoa.

A interpretação de Marjorie Garber sobre o modo como Otelo e Desdémoma se apaixonaram parece ajudar a perceber melhor esta ideia:

She loved me for the dangers I had passed,
And I loved her that she did pity them.

[Que me estimava a mim plos meus perigos
E eu a ela porque os lamentava.]

Segundo Otelo, Desdémoma amou-o pelos perigos por que este passou (pelas suas aventuras e dificuldades) e Otelo amou Desdémoma por esta ter tido pena (piedade, no sentido clássico da palavra) desses perigos. Por sua vez, Desdémoma caracteriza o seu amor por Otelo da seguinte maneira: "I saw Othello's visage in his mind" (conheci Otelo, ou vi a sua verdadeira face, quando conheci a sua mente). Assim, aquilo que parece ser comum a Desdémoma e a Otelo é o facto de ambos gostarem de Otelo. Deste ponto de vista, Stanley Cavell tem razão ao notar que em *Desdemona* se esconde a palavra "demon" e em *Othello* a palavra "hell", como se a desgraça de ambos tivesse sido ocultada nos seus nomes. É por isso que a deixa mais bonita de toda a peça, "I kissed thee, I killed thee: no way but this,/ Killing myself, to die upon a kiss",¹⁴ revela um Otelo capaz da mais bela poesia e de uma talentosa encenação de suicídio, mas também o modo como este continua a pensar sobretudo em si próprio e na imagem que outros têm de si. T.S. Eliot descreve com razão o modo como, no monólogo final, Otelo parece estar a "cheering himself up" (a consolar-se), e sempre me pareceu interessante que, antes desse monólogo, o Mouro tenha feito um ensaio geral no qual preparou o que dizer no momento do seu suicídio:

Behold, I have a weapon:
A better never did itself sustain
Upon a soldier's thigh. I have seen the day
That with this little arm and this good sword
I have made my way through more impediments
Than twenty times your stop. But, O vain boast!
Who can control his fate? 'Tis not so now.
Be not afraid, though you do see me weaponed:
Here is my journey's end, here is my butt
And very sea-mark of my utmost sail.
Do you go back dismayed? 'Tis a lost fear:
Man but a rush against Othello's breast,
And he retires. Where should Othello go?
(5.2)

[Vê, tenho uma arma,
Jamais foi vista espada tão perfeita
Na coxa de um soldado. Este braço
E esta espada abriram-me o caminho
Por muros vinte vezes mais temíveis
Do que pudesses ser: mas, oh, vanglória!
Quem trava o seu destino? Não sou mais.
Não tenhas medo, mesmo estando armado:
Aqui finda o meu curso, aqui o fim,
Viagem derradeira, mar de adeus.
Recuas de horror? Não tens razões.

Um junco basta contra este Otelo.
E se fugir, pra onde iria?]

Nesta passagem, a qualidade dos versos não chega ainda ao lirismo a que Otelo nos habituou, mas é já notório o modo como, à semelhança do que havia sucedido anteriormente, o Mouro usa a retórica (este pequeno braço) para aparentar falsa modéstia e captar a benevolência do público. Otelo aparenta estar à procura da formulação certa para relembrar os presentes (e o público) do longo caminho que percorreu e do seu heroísmo em batalha, para que nos possamos esquecer por uns momentos do modo como Desdémona foi violentamente assassinada. Os primeiros versos relembram o passado glorioso de Otelo, até ao momento em que, apercebendo-se de que pode soar mal falar em conquistas passadas perante tragédias presentes, o Mouro decide interromper o seu raciocínio e comentar que a glória é vã perante um destino que não se controla. O monólogo não parece ter, contudo, o fim desejado, até porque é difícil saber se o verso “Recuas de horror?” se refere à possibilidade do suicídio de Otelo (“here is my journey’s end”) ou a um movimento em cena de Graciano, horrorizado com o comportamento do Mouro. Seja como for, a entrada de Ludovico, de Montano e dos guardas que trazem Iago interrompe o Mouro. No monólogo final, Otelo afirma:

Soft you; a word or two before you go.
I have done the state some service and they know't:
No more of that. I pray you, in your letters
When you shall these unlucky deeds relate,
Speak of me as I am; nothing extenuate,
Nor set down aught in malice. Then must you speak
Of one that loved not wisely, but too well;
Of one not easily jealous but, being wrought,
Perplexed in the extreme; of one whose hand,
Like the base Indian, threw a pearl away
Richer than all his tribe; of one whose subdued eyes,
Albeit unused to the melting mood,
Drops tears as fast as the Arabian trees
Their medicinable gum. Set you down this;
And say besides that in Aleppo once
Where a malignant and a turbaned Turk
Beat a Venetian and traduced the state,
I took by th' throat the circumcised dog
And smote him thus.
(Stabs himself.)
(5.2)

[Esperai, uma palavra ou duas antes.
Prestei serviço ao Estado, e eles sabem-no:
Enfim, está feito. Peço-vos, nas cartas,
Ao relatardes estes factos tristes,
Falai de mim tal qual. Não me poupeis,

Nem vos vingueis de mim. Falai então
De quem não soube amar e muito amou;
De quem não era nada enciumado
E foi levado ao extremo; de quem, pródigo,
E como um índio nêscio, deu a pérola
Que vale a tribo em peso; de quem, seco
E não afeito a gotas, mais chorou
Do que árvores na Arábia a sua goma
Medicinal. Ponde isto, e acrescentai
Que um dia em Alepo, onde um turco
Malvado e de turbante difamava
O Estado e agredia um de Veneza,
Peguei pla gorja o cão circuncidado
E fiz-lhe – assim!
(*Apunhala-se.*)]

Nestes versos temos, sim, grande literatura (regressamos à figura de Ulisses com que Otelo encantou, no início da peça, Brabâncio e Desdémoma), e as diferenças relativamente ao ensaio geral são, como num bom espectáculo, substanciais. Neste caso, os serviços prestados por Otelo são apresentados de forma simples, resumida e humilde. “I have done the state some service and they know’t” resume os seis versos do monólogo anterior. Desdémoma é transformada em literatura, é uma pérola, a mais rica da sua tribo, e Otelo transforma-se no herói que, tendo assassinado Desdémoma, mata o executor da pérola, suicidando-se.

Talvez seja isto que torna a peça tão extraordinária, o facto de o ciúme ser um problema do ciumento consigo próprio, uma maneira de gostarmos de nós e de exigirmos isso ao outro, esquecendo-nos de que gostar de outra pessoa é tentar aprender a vê-la e não apenas a observar o nosso reflexo nela. Desse ponto de vista, a figura do ciumento, que Shakespeare viria mais tarde a rescrever em *Winter’s Tale*, não precisa de alguém que lhe escreva os enredos. O ciumento constrói tudo na sua cabeça e dedica-se cuidadosamente a escrever em bonitos versos os motivos do seu ciúme, para que estes sejam aceitáveis a quem observa a narrativa de fora.

É conhecida a afirmação de Coleridge sobre Iago e o facto de este considerar que o tenente padecia de “*motiveless malignity*” (maldade imotivada), ou seja, de que não existiriam na peça razões suficientemente fortes para que Iago decidisse ser um vilão tão ruim. Coleridge tem razão, claro. Aquilo que este não percebeu, contudo, é que em Iago e Otelo estão condensados os talentos de Shakespeare: a capacidade de elaborar enredos e de fazer da morte teatro, com bons versos pelo meio. O modo como Iago e Otelo elaboram o enredo e a ele respondem duplica os talentos de um bom dramaturgo, cheio de maldade imotivada. Não é assim de estranhar que na altura, como hoje, Shakespeare se destacasse de outros dramaturgos por “*all that he doth write,/ Is pure his owne, plot, language exquisite*”.¹⁵

-
- 1 Shakespeare, *Otelo*, ed. E.A.J. Honigmann, 1999. London: The Arden Edition, 2001.
“O quê? Está tudo doido?” A tradução destes, e dos outros versos, é da autoria de Daniel Jonas.
 - 2 “Não tem ciúmes?”
 - 3 “É este o nobre Mouro que o Senado/ Considerou idóneo? Um carácter/ À prova de paixões cuja virtude/ A salva accidental e o dardo incerto/ Não rasam nem penetram?”
 - 4 “No cimo dos horrores, horrores empilha.”
 - 5 G. Wilson Knight, *The Wheel of Fire - Interpretations on Shakespearean Tragedy* (London: Oxford University Press, 1989).
 - 6 Tiffany Stern, *Documents of Performance in Early Modern England* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).
 - 7 *Ibidem*.
 - 8 “Faltam evidências./ Sem provas manifestas e seguras/ Não há senão roupagens e parecenças/ De acusações com base na aparência.”
 - 9 Marjorie Garber, *Shakespeare After All*. New York: Anchor Books, 2005, p. 607.
 - 10 *The Oxford English Dictionary*, vol. II, 1933. Oxford: Clarendon Press, 1961.
 - 11 Stanley Cavell, *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, 1983.
Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
 - 12 “Não useis veneno, estrangulai-a na cama – na própria cama que conspurcou.”
 - 13 “Minha alma, é essa a causa, é essa a causa!”
 - 14 “Matei-te e antes beijei-te: só me resta/ Beijar-te e sucumbir, morrer num beijo.”
 - 15 Tiffany Stern, *Documents of Performance in Early Modern England* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), p. 84.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



A valsa dissonante

É muito “plo ouvido” (mas não só) que NUNO CARINHAS “trata” e nos conduz através do “coração” (das trevas) de *Otelo*. No dia 15 de setembro, “emaranhados” na teia da sua *música*, tentámos fazer sentido da inevitabilidade desse feitiço: ao encenador, cenógrafo e figurinista, juntaram-se o tradutor DANIEL JONAS, a assistente de encenação SARA BARROS LEITÃO e o professor e investigador MIGUEL RAMALHETE GOMES, numa conversa moderada por FÁTIMA CASTRO SILVA.

FÁTIMA CASTRO SILVA Pensando na tradução como o primeiro gesto da encenação e tendo em mente, e sobretudo no ouvido, as idiossincrasias e a musicalidade da escrita de Shakespeare, que desafios novos enfrentou, Daniel Jonas, em relação à sua tradução de *Macbeth*, para chegar à *música de Otelo*?

DANIEL JONAS É interessante o ponto em que se começa. Enquanto não-encenador, sinto-me com uma responsabilidade acrescida devido a essa dimensão que se põe de encenação na tradução. Ela é um primeiro gesto do tradutor de que o encenador se apodera. Portanto, as escolhas de tradução precedem as do encenador. Depois, as coisas vão padecer de uma lógica de conversa, de opções dramaturgias, de cortes e costura, e aí, sim, já é um gesto mais emblemático de encenação. Já tinha meditado sobre a diferença musical entre as duas peças. Digamos que havia uma propensão mais poética, curiosamente, sendo um texto mais agressivo, da parte de *Macbeth* do que da parte de *Otelo*. Do ponto de vista de estilo e música da palavra, talvez o texto de *Otelo* tenda a ser mais rebarbativo, mais repetitivo, do que o texto de *Macbeth*, que, sendo aparentemente mais sanguinário, mais cruel, é definitivamente mais poético.

As escolhas que presidem à tradução de *Otelo* e as grandes linhas de diferença que consegui pensar em relação a *Macbeth* seguem a ideia do rebarbativo. Há uma espécie de campânula linguística que vai tocando ao longo de toda a peça. Há palavras que são recorrentes, como *honest*, *love*, *fair*. Estas e outras palavras são uma espécie de chamada, de toque de horas, quer dizer, são constantes, mas a sua atribuição é tendencialmente variável, ou seja, um *honest* aplicado a um determinado contexto não é exatamente igual a outro *honest* de outro contexto. Aliás, são palavras que mesmo nesta viragem de século, nesta altura, passaram a ter um peso diferente de um momento para o outro. Umam eram proibidas por determinado tipo de decreto e outras deixaram de o ser. Portanto, há uma série de conceitos em *Otelo* que, do ponto de vista meramente linguístico, é muito importante fazer-se, o que depois, na transposição para o português, nem sempre acontece. Há uma tentativa de apenas manter a mesma palavra, invariavelmente, mas aí houve também escolhas da minha parte, mais intuitivas.

FÁTIMA Sim, porque a sua tradução é uma tradução de autor, parte de uma forma pessoal de olhar para a peça. E só pode ser assim.

DANIEL Só pode ser assim. Mesmo as minhas traduções de Shakespeare são sempre traduções que não são o computador Daniel Jonas a processá-las, é o computador Daniel Jonas em diferentes momentos da vida do Daniel Jonas. A tradução de *Otelo* que faço hoje, poderia não a ter feito amanhã ou noutro dia antes. Resulta das minhas escolhas, intuições e problematizações do momento. Tendo feito já três traduções de Shakespeare, sendo esta a quarta, é para mim mais fácil defender que obedecem a um cunho autoral.

FÁTIMA O Daniel foi também, juntamente com o Nuno e a Sara, autor da versão cénica. Esta é uma peça longa, tem muito texto, muita intriga. Que critérios seguiram, entre os três, para chegar ao texto que é finalmente dito, representado em cena?

NUNO CARINHAS Havia desde o início, da minha parte, uma vontade muito grande de não me dispersar muito do casal, ou do triângulo mais explícito, constituído por *Otelo*, *Desdémone* e *Iago*. Se bem que já tivesse visto versões completamente radicais, em que tudo assentava sobretudo na personagem de *Otelo*, uma delas até foi apresentada aqui no TNSJ há muitos anos pelo [Eimuntas] Nekrosius, e era uma partitura de muitos silêncios também. Mas isso são outros desideratos, outros pontos de partida. Aqui, havia a vontade de não despegar muito do núcleo mais íntimo, mais claustrofóbico e provavelmente isso orientou-nos logo à partida por uma viagem mais enxuta, digamos assim. Depois, na prática, tivemos mesmo necessidade, durante os ensaios, já sem o Daniel, de continuar a fazer alguns cortes, por uma questão de ritmo do espetáculo. E isso tem muito a ver com a energia do elenco. Não estamos a trabalhar sozinhos, eu não sou um *deus ex machina*, o elenco pratica de uma determinada maneira e isso leva-nos a outros caminhos. A Sara foi muito importante também nessa decisão, talvez ela possa acrescentar alguma coisa.

SARA BARROS LEITÃO É muito interessante perceber as diferenças entre o trabalho de mesa e o trabalho no palco. Também como atriz, leio os textos dos académicos e encontro sempre coisas em que nunca pensei e que acho fascinantes, mas depois, quando decoro o texto e o começo a dizer, acho que não há nenhum académico que consiga entendê-lo daquela maneira, é outra maneira, mais da ordem do indizível, porque o texto passa pelos teus poros e tu encontra-lo em ti, e isso é muito bonito. Quando o texto passa para o palco, há coisas que se percebe que o ator já tem e não precisa de as dizer. E o público de hoje é também muito diferente, não sai e entra da sala, não está a tomar café ao mesmo tempo. É um público que vê cinema, está habituado à fragmentação e raciocina a muitos *frames* por segundo. Às vezes, há rasgos incrivelmente poéticos na tradução do Daniel Jonas e não há nada que os consiga substituir; mas, por outro lado, há momentos em que o ator consegue traduzir esse texto no seu corpo e na sua respiração. É mais misterioso, deixa ali algum segredo. Acho fascinante quando os atores têm segredos e quando o público sente que há ali um segredo, e isso também foi um mecanismo de alguma dramaturgia. Por exemplo, no monólogo de Emília quando apanha o lenço. No texto original, ela explica exatamente o que vai fazer: encontrei este lenço, este lenço é de *Desdémone*, o meu marido está sempre a pedir-me o lenço, vou dá-lo ao meu marido. Cortámos esse monólogo logo nos primeiros ensaios. E é interessante porque fica um silêncio e tudo acontece no corpo da atriz, toda essa lógica, e é o espectador que a completa: ela pegou no lenço para o devolver ou já com o plano de o dar ao marido? Ela tem inveja de *Desdémone* porque quer o lenço ou não? E se não dissermos nada, é mesmo misterioso, e foi também um bocadinho por aí que fomos.

FÁTIMA A implicação do público é central nesta encenação de *Otelo*. Em *Macbeth*, o Nuno disse que a sua cenografia era uma espécie de máquina de ação. Aqui é diferente. Há toda uma primeira parte passada na plateia, em que

a cenografia é o próprio teatro e quando o pano abre não há cenários propriamente ditos. O que há são adereços, aquilo que liga as personagens, desde os gira-discos à cama de Desdémone no final. Tudo se joga e perde por um adereço, um simples lenço. E o espectador está sempre implicado: há uma dissolução da fronteira entre palco e plateia, uma demolição da quarta parede que nos implica e nos torna cúmplices sempre, do princípio ao fim, e que o Nuno já persegue há algum tempo...

NUNO ...não sei se sou eu que persigo ou se sou perseguido, [risos] mas sim, tem que ver com a ideia de tomar o edifício como lugar de ação. E isso porque nesta peça existem vários teatros, teatros que se sucedem, teatros que vão até ao quarto de dormir, que é o último palco desta tragédia. E a particularidade de nesta peça se matar por um lenço, esse objeto tão determinante para o desenrolar da ação, implica que também não haveria grande razão para ter muita parafernália objetual ou cenográfica, em que tivéssemos uma série de acessórios que eram só números de coisas que não correspondem aos números de coisas que estão na peça. Para além disso, há também a ideia de paisagem. Tudo isto é *coisa mental*, nada tem de ilustrativo. Há um desejo de paisagem logo quando se abre o pano de boca: já estamos a ouvir a água de Veneza com o pano descido, mas depois essa água como que se espria para o palco, onde temos um chão negro que é espelhado e, portanto, dá-nos essa continuação da água enquanto paisagem visual.

Nós ainda não vimos o palco com as lâmpadas penduradas, mas vamos ser confrontados com esse banho de luz que a peça convoca: o negro e a luz são recorrentes, aliás, estão numa das falas finais de Otelo. Ele quer ter a luz e apagá-la, a luz e o fogo misturados, com a presença do corpo de alabastro de Desdémone. E isso é uma forma elementar de nos conferir algo de iniciático, porque aquilo é tradicionalmente uma sociedade quase secreta, cheia de homens, e de repente Desdémone aparece, a primeira mulher, ao fim de vinte minutos, uma mulher que já foi convocada pela conversa e que aparece

ali para ser jogada entre o pai e o marido. "Jogada" é uma palavra demasiado forte, a opção é dela, mas de facto o que vemos é o "transporte" de Desdémone do pai para o marido e o início de uma aventura. Ontem, ao escrever sobre o espetáculo, dizia que precisava de lhes dar tempo, porque assim que a história começa – e começa de uma forma maravilhosa, com um casamento decidido pela própria mulher – já estamos perto do fim. E se isto é verdade em muitas peças de Shakespeare, até mais em *Macbeth*, porque é uma peça veloz, aqui apetece-nos que eles não morram tão cedo. E eu não sei explicar muito bem isto. Quer dizer, sei, porque eles precisam de espaço para a quantidade de discursos, belíssimos, tanto os de Desdémone e Otelo, como os de Iago, que são de uma maquinaria absolutamente extraordinária e se nós não dermos tempo a isso, dá a sensação que perdemos alguma coisa. E também dar tempo a determinados momentos do espetáculo e correspondentemente ao espaço, e é talvez por isso que há tanto espaço, espaço que se vai fechando, já no palco, que depois se transporta outra vez para a plateia, minimamente e muito obscurecidamente, mas já com a transparência da outra realidade paralela. Esta realidade paralela sempre me inquietou imenso: como preservar a intimidade de Otelo e Desdémone quando uma cena passa para a rua, para uma cena de faca entre homens? E então está lá essa transparência, como se dividisse o ecrã em dois planos simultâneos.

Quanto a ser cúmplice, acho que é bom convocar hoje essa participação em textos tão inteligentes e politicamente apeteceíveis, e quando digo politicamente, digo com tudo o que isso implica do ponto de vista sentimental, amoroso, da traição, da homosociabilidade da peça. Se houver alguém na plateia a quem lhe apeteça ir salvar Desdémone, faça favor. [risos] Acho que isso não irá acontecer, mas esse desejo de participação, que é uma coisa tão reclamada na nossa época, é também um confronto, que se pode fazer no lugar do teatro, a isto que são as nossas expectativas quotidianas, porque eu, apesar de tudo, acho

que a convenção não está nesta amálgama participativa de coisas soltas, que demos assinar por baixo ou pôr um *like*. No teatro, perante narrativas deste género, podemos convocar toda a gente para essa participação, mas a atitude das pessoas vai ser um tudo-nada diferente daquela que têm dentro das redes sociais e da velocidade de opinião.

FÁTIMA Quando o Nuno estava a falar daquela cortina translúcida, quando a vi descer foi brutal, porque nós somos cúmplices e testemunhas do que acontece a Otelo e a Desdémone, mas naquela altura, quando ela desce, senti que estava a olhar para aquele palco interior como testemunha, sim, mas ao mesmo tempo, como diz Iago, “ao modo do mirone”, e isso causou-me um desconforto, que a peça tem desde o início, mas aí foi brutal.

NUNO Mas “ao modo do mirone” numa cena de duas mulheres.

FÁTIMA Sim, exatamente. Mas senti isso mal a cortina desce, o que ela convoca no espectador, estamos sempre a ser implicados dessa forma.

DANIEL A cortina é uma extensão do lenço.

NUNO Sim.

MIGUEL RAMALHETE GOMES Chama a atenção por ser um espaço privado. Estamos a olhar para um espaço que normalmente seria vedado e lembra uma coisa que se diz muito de *Otelo*, que é a de, ao contrário de outras tragédias de Shakespeare, ser uma peça que cria muito pouca distância entre o público e o que se passa em cena. Há aquelas histórias de pessoas no público a quem se ouve murmurar, “por favor, não, outra vez não”, [risos] mas o Stendhal conta uma história, que pode ou não ser apócrifa, de uma produção de *Otelo* nos Estados Unidos e de haver um soldado, branco, que se levanta, dá um tiro no ator que faz de Otelo e diz: “Que ninguém diga que na minha presença um preto maldito

mata uma mulher branca.” De facto, *Otelo* tem esta capacidade e isso tem a ver também, acho eu, com aquela ideia de que falámos no início, a de que fomos atirados para uma ação da qual estamos a ver o fim. Há uma teoria de que *Otelo*, na verdade, teria sido escrito primeiramente em três atos, os três últimos atos, para entretenimento de corte. Depois, ter-se-ia sentido a necessidade de criar uma espécie de prequela para juntar à peça e dar passado àquela gente. E o primeiro ato faz isso ainda mais, porque, em *flashbacks*, Otelo está a narrar o que contou a Desdémone, portanto já é uma metanarrativa, esta necessidade de ir ao passado, de estar sempre a juntar alguma coisa, porque tudo aquilo nos parece demasiado imediato, demasiado próximo.

NUNO Há uma coisa muito interessante nas peças de Shakespeare, passava-se exatamente o mesmo em *Macbeth*: se começarmos o mais perto do fim possível, é possível. Se *Macbeth* começar por dizer o que diz perto do fim [“a vida é sombra andante”], é possível fazer-se só isso. A seguir, com o pensamento, podemos lançar-nos num *flashback*, num *rewind* imenso, depois começar outra vez e parar no sítio em que se tinha começado. Isso é possível por via daquilo que a Sara estava a dizer há pouco, essa espécie de resumo da ação que ele vai fazendo permanentemente. Dá muita vontade de poder fazer estas peças em jornada, venham cá amanhã ver o resto. Acho que poderia funcionar. Fica-se em suspenso, de facto.

O fator Iago

FÁTIMA W.H. Auden diz que Iago é um asceta, uma espécie de investigador científico, levando a cabo experiências com as outras personagens para questionar a natureza delas e, no fundo, o que ele pretende é questionar a natureza de Otelo. Dessa forma, como um investigador, é frio, clínico, cínico, mortifica os seus sentidos. Mas acho engraçado que o que ele faz nas outras personagens é exacerbar os sentidos delas, ou seja, tudo passa pelo

ouvido, pelo olhar e o Daniel, no texto que escreveu para este manual de leitura, fala nesse *órgão vivo e funcional*, que é o olho, a *prova ocular*, o *vede* que ele comanda a Otelo. A peça parece-me muito sensual nesse aspeto, ou seja, convoca os sentidos permanentemente.

MIGUEL Chamou-me a atenção a palavra “asceta”, os sentidos mortificados. Estava a pensar nesta encenação e como os vi em cena, tanto Iago como Otelo, eram figuras algo austeras, de cabeça rapada e t-shirt, um estilo de um certo machismo de rua, vagamente sorumbático, não exatamente de má cara, mas de cara fechada, que tem que ver com a profissão militar deles e a homosociabilidade que lhe está associada, essa relação entre homens, o corpo em sentido, uma agressão retida.

DANIEL Não era só o Auden que dizia isso, a cunhagem é provavelmente do Auden e percebo porque é que ele lhe chama asceta. Mas sobre a fulgurância mental, intelectual, intuitiva, do ponto de vista intelectual apenas, de Iago, isso é corroborado por mais do que um Auden. Por exemplo, um crítico eminente chamado William Hazlitt tem um texto em que diz que é impossível ler a peça dissociando-a de uma abordagem personalizada, de um estudo de personalidades e destaca fulgurantemente Iago. É possível pensar se esta tragédia não se deveria chamar, por exemplo, *A Tragédia de Iago, o Renegado de Veneza*, há pessoas que recuariam de horror perante isto. [risos] Mas esta peça poderia muito bem chamar-se *Iago*. Ele é uma espécie de força anímica vital que encena tudo isto. É um encenador por excelência, uma espécie de *pivô*, como no vôlei, distribui papéis como poderia estar a distribuir a bola, uma espécie de médio organizador de jogo. E toda a gente nesta peça acaba por passar pelo *fator Iago* e sai transformada. A peça ensina-nos, de certa forma, que é impossível passar pelo *fator Iago* incólume, sem uma possibilidade de alteração com essa passagem. E eu não penso isto como um plano orquestrado na cabeça de Iago, como uma espécie de estudo preparatório sobre o que fazer para alterar a vida de toda esta gente.

FÁTIMA Há muito um elemento de acaso que lhe é sempre favorável.

SARA Ele torna-o favorável.

DANIEL É uma espécie de encenação intuitiva da parte de alguém que é mentalmente muito forte, eu não diria que ele é alguém dotado de uma inteligência absolutamente superior e vertiginosa, não direi isso, mas também não direi muito menos que isso: ele chega para aquela gente toda. Ele é tão rápido, tão veloz, tão intuitivo, que essa inteligência chega e é determinante, até no sentido de destino das coisas, impõe um fado, uma sina. Se ele depois tem unhas para tocar aquela guitarra, isso é outra história. Provavelmente, não, porque não tem de ter, e porque lhe aparece um outro fator, que é o *fator mulher*, para o qual ele não está preparado. Desse ponto de vista, o *fator mulher* é uma vítima do *fator Iago*, mas ultrapassa, conquista e impõe uma supremacia sobre esse *fator Iago*, que só está preparado para um mundo de homens.

NUNO Iago é uma personagem ainda mais inquietante porque ele é o lugar-comum.

FÁTIMA Ele é o portador do senso comum.

NUNO Do senso comum mais ardiloso possível. Para mim, é provavelmente a personagem mais atual. É o fura-vidas, um tipo ressabiado, não se sabe bem porquê, também não interessa, há aquele episódio de não ter sido promovido em detrimento de outro, é a partir daí que começa de alguma maneira a trama dele. Mas é um arrivista, ele vai estar bem em qualquer lado, sob qualquer circunstância, sendo que o seu plano, e isto não é de somenos importância, é destrutivo. Não pode ser de outra maneira. Quem quiser guinar o destino de uma comunidade, tem obviamente de o empreender quase inevitavelmente de forma destrutiva. É muito engraçado como ele próprio se põe fora de cena: “De agora em diante não direi mais nada.”

FÁTIMA Vota-se ao silêncio.

NUNO Remete-se ao silêncio. Aí começamos a pensar se ele será eterno ou se é simplesmente um pobre diabo, no sentido mais literal do termo. Mas é uma personagem extraordinária, porque traz consigo uma vontade férrea, uma vontade imensa de agir e de fazer os outros agirem, o que é tremendo, porque quando os outros acham que estão a agir em seu próprio proveito, estão a agir em proveito dele. Isto tem tanta implicância social, porque em grandes momentos a sociedade age desta maneira. Dá a sensação que estão todos a agir, e estão a agir pura e simplesmente em proveito de alguma coisa ou de alguém, alguém que lançou esse repto. E estamos a assistir a transformações que não servem aos próprios, antes pelo contrário, mas eles não sabem, por isso o plano de Iago não é destruir, é ver até onde é capaz de ir, é quase uma prova de auto...

FÁTIMA De autoencenação.

NUNO Sim, também. Ele vai até ao limite. Quando ele insinua o que insinua junto de Otelo, quando ele propõe o que propõe a Otelo, não se pode ir mais longe, ficamos a saber quando a própria cópula está marcada, espreitar pelo buraco da fechadura, apanhá-los em flagrante, ele propõe tudo e mais alguma coisa. A palavra, nele, é ação. A ação é a palavra. Ele não precisa de fazer muito mais coisas, de agir fisicamente. Aliás, ele só desferiu um golpe, uma vez, no meio daquilo tudo.

SARA E mal. [risos]

NUNO E mal, mas é eficaz, no momento.

DANIEL Isso que estás a dizer é muito interessante, porque Iago funciona como antidepressivo para aquela sociedade que ele põe em ação. Ele não é alguém que se sinta maltratado por uma sociedade a ponto de se deixar abalar e mergulhar numa melancolia sem ação. Ele tem sempre uma possibilidade de saltar dali para fora e desagrar o estado

de melancolia dos outros, incitando-os à ação. O Rodrigo quer matar-se e ele é o antidepressivo mais perfeito. Curiosamente, ao contrário de Otelo, que, quando se deixa mergulhar num estado de melancolia, não sai dali. Iago é alguém a quem acontece um agravo, um agravo social, um agravo de não reconhecimento dos seus méritos, mas tem uma força vital tão assinável que não se deixa atrapalhar e tem de virar as coisas. Nesse aspeto, é o arrivista, aquele que é capaz de chegar com uma solução muito prática para as coisas. Isso é interessante.

NUNO A minha grande questão em relação a Iago é Emília. Se calhar, ela é uma personalidade fascinante, mas não tem lastro para crescer. Se calhar, é arguta e vive com aquele tipo tendo-lhe algum fascínio, evidentemente, porque é uma cabeça ardilosa. Ele é profundamente misógino e a presença dela nesta encenação é muito marcada por essa misoginia, quando ela tenta abraçá-lo, ele fica na mesma. Iago confessa o seu amor por Desdémona, a sua atração.

FÁTIMA Tem-lhe “fome”.

NUNO Sim, não é “fome só”, diz ele.

SARA É “dieta de vingança”.

NUNO Homem por homem, “mulher por mulher”, ele há de chegar lá, portanto.

SARA Normalmente, comparamos Otelo com Macbeth, mas acho que aqui quem tem de comparar-se com Macbeth é Iago, apesar de serem diferentes. Ao contrário de Macbeth, Iago não tem a ambição de ser rei, nem ministro, ele só quer ser chefe das finanças da repartição de Valadares, [risos] é uma ambição pequenina e ele alimenta-se disso. Na verdade, aquilo que o alimenta e de que tira prazer é na manipulação. Ele gosta de se colocar em situações de perigo e de conseguir manipular os outros através da sua inteligência e da sua retórica, e eu sinto muito isso na interpretação

do Dinarte [Branco], que há esse prazer, muito próximo de um prazer sexual. Dizias há pouco que ele convoca os sentidos dos outros. Acho que não são só os sentidos, ele convoca o ego dos outros e isso é fundamental. Com esta peça, aprendemos que o amor não é bem aquilo que nos contaram na escola, nem aquilo que os filmes de Hollywood nos contam. Não é tanto o amor pelo outro, mas por nós próprios. O Otelo diz a determinada altura: “Ao que lhe tornei/ Que me estimava a mim plos meus perigos/ E eu a ela porque os lamentava.” Ele gosta de Desdémona porque ela alimenta o seu ego. E o amor pelo outro é sempre um alimento do nosso próprio ego e o Iago sabe isso muito bem. Aquilo que ele faz com todas as personagens é alimentar o ego de cada uma delas, ou destruir, no caso de Otelo, por exemplo, ao ponto de isso provocar também uma ação e ele tem prazer real nisso, nessa manipulação. É isto que lhe dá o sentido da vida.

DANIEL Que lhe dá pica.

SARA Sinto que é mesmo isso. Acredito que ele é como um encenador, no sentido em que um encenador não faz mais do que alimentar o ego dos atores, manipulando-os, para que eles ajam com a personagem tal como o encenador a idealizou. E a verdade é que o encenador, na direção de atores, diz coisas a um ator que não diz ao elenco inteiro, há coisas que ele diz a um ator e não diz a outro, porque é uma forma de manipulação, no bom sentido da palavra, para que as ações sejam conformes a um plano maior que é a cabeça do encenador. Iago faz isto. E voltando ao tópico da cenografia e do palco vazio, eu acho que o palco vazio é a cabeça do Iago, é o negrume da cabeça dele. Esta falta de artifícios e de *glitter*, na verdade, vai buscar os primórdios dos jogos teatrais, em que não precisamos de grande coisa. Teatralmente, é genial da parte do Nuno, porque bastam os atores, as cadeiras e as palavras para que o jogo teatral aconteça, seja o deste *Otelo* que se estreia no TNSJ, seja o jogo teatral na cabeça do Iago.

DANIEL Isso foi algo que me agradou imenso, essa possibilidade de voltarmos a um espaço vazio, a um espaço grande e profundo, e só me senti um bocadinho claustrofóbico quando vieram aqueles painéis pretos, há ali qualquer coisa a frustrar a minha aproximação àquele tipo de mente em ação, porque o espaço começou a ser invadido por uma espécie de biombos. Mas agradou-me muito essa ideia de limpeza, de profundidade do espaço vazio, daquele chão.

FÁTIMA Uma espécie de espelho de água.

DANIEL Exatamente. Esse regresso ao espaço, uma espécie de amor e uma cabana, mas aplicado ao teatro, [risos] os atores e uma cadeira, um regresso aos primórdios do teatro.

MIGUEL Pensando na expressão “uma mente em ação” e voltando ao que se estava a dizer há pouco, não sei se subscrevo totalmente a ideia de um Iago que faz um plano maquiavélico que vai sendo cumprido. Ele parece-me muitas vezes uma personagem que está a pensar à nossa frente, a improvisar e acho que isso tem a ver com a natureza do ressentimento. O ressentimento é uma coisa vaga, encontra qualquer objeto e daí aquelas tentativas, como a de Coleridge e outros, de tentar encontrar a motivação exata do Iago. O Iago não tem motivação exata, ele vai procurar várias coisas. Num momento é racista, num outro é misógino, tudo o que lhe for dando jeito para exprimir aquela falta que ele tem. Acho que é diferente da ambição de Macbeth, que tem um objeto certo, a coroa. O Iago não tem objeto certo e também não interessa muito, o que interessa é aquela falta, aquele sentimento. Daí essa improvisação no palco, nós vemo-lo a tentar encontrar um plano, o que teatralmente é talvez uma coisa um pouco crua, mas de facto nós temos ali aqueles blocos de pensamento a serem-nos apresentados sequencialmente, e isso tem a ver com essa ideia de improvisação, de ver uma mente em ação, tudo a juntar-se e a acumular-se até dar aquele resultado, mas podia ser outro, se ele tivesse ido por outro tipo de manifestações desse ressentimento.

NUNO É muito curioso, porque ninguém reconhece qual é a falta de Iago e ele reconhece a falta dos outros todos e, sobretudo, reconhece a falta de Otelo. Esta última é, para ele, algo de impressionante, é a brecha no muro que ele vai deitar abaixo. Otelo, sim, tem uma falha muito exposta, uma ferida aberta. Ele próprio o diz: “E quando não te amar/ Regressará o caos.” E nós vemos o caos em Otelo, e mais ainda quando ele tem o ataque. Fico sem respiração quando vejo o João Cardoso fazer aquele ataque, é impressionante. Lá está, é preciso tempo para aquele caos existir. Não tem palavras, é uma coisa que existe ali fisicamente.

FÁTIMA E Iago também só existe em relação com as outras personagens, ou seja, quando, na parte final, ele deixa de ter alguém a quem manipular, apaga-se. Sabemos que provavelmente aparecerá noutro lado, noutro tempo.

NUNO Sim, mas naquela narrativa desaparece, anula-se.

FÁTIMA E desaparece porque já não tem a linguagem, já não tem a palavra.

NUNO E foi descoberto.

FÁTIMA Por Emília. É ela quem o começa a desmascarar. Há pouco, o Nuno falava dela e é verdade que é uma personagem que não tem muito espaço. Mas ela faz um discurso sobre a igualdade de género que é muito forte. E diz mesmo a Iago que o vai deixar, tem essa coragem.

NUNO Sim, tens razão, ela no final tem um espaço de denúncia.

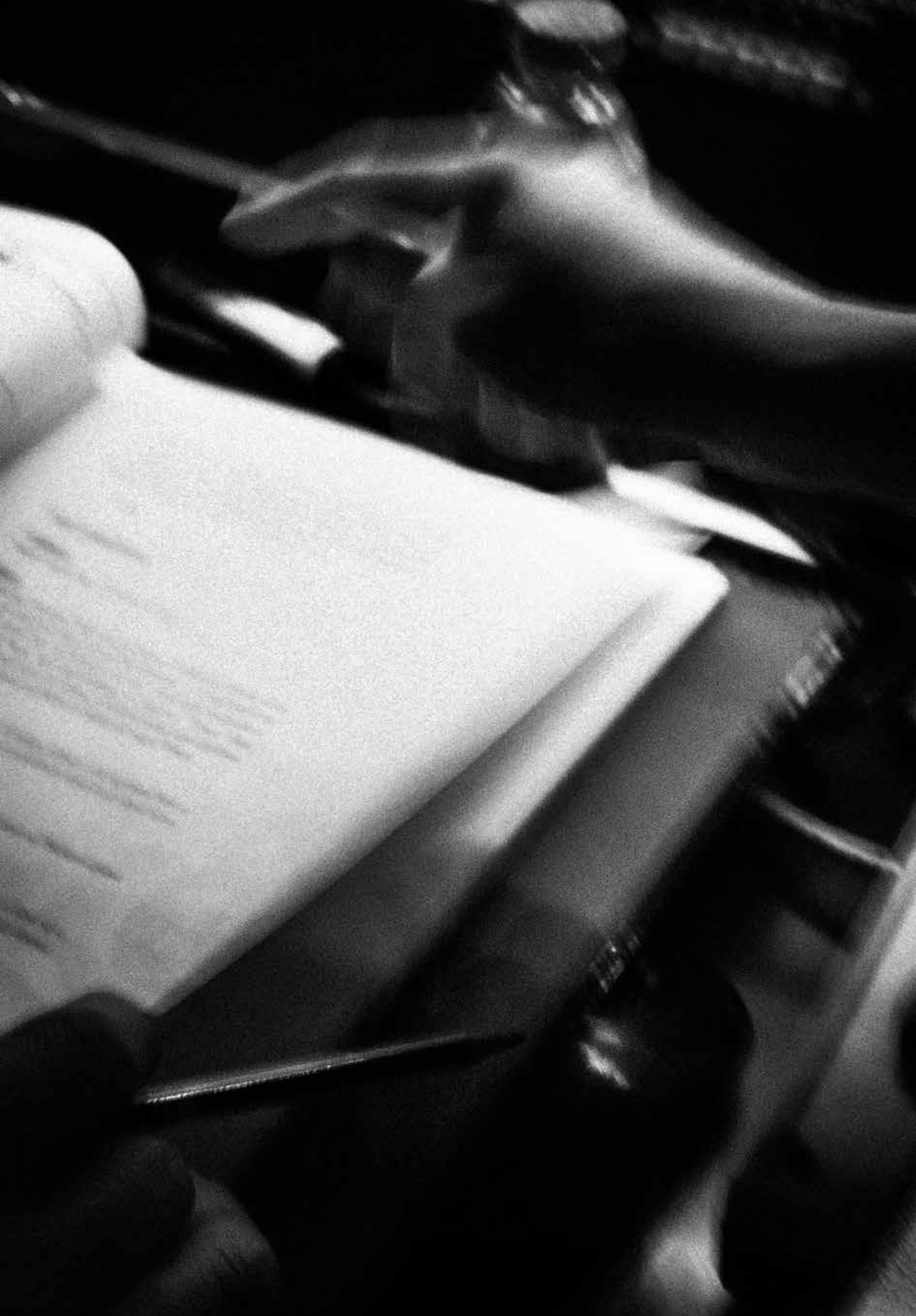
“Eu vi a sua cara no seu espírito”

FÁTIMA Falemos agora de Desdémone, porque me parece que ela se eleva um pouco acima das outras personagens, ela própria diz, a certa altura: “A mim Deus quer diferente:/

Que o mal não é moeda que se pague!” Desde o princípio, tem um discurso que é diferente dos outros. Escolhe Otelo, porque viu “a sua cara no seu espírito”. É uma personagem livre, do princípio ao fim, apesar do destino que lhe subsiste. E essa liberdade acompanha-a, mesmo quando escolhe perdoar Otelo. Era sobre isso que gostava de ouvir a vossa opinião, ou seja, ela perdoa Otelo porquê? Para mim, ela perdoa-o porque a única coisa que ela escolheu desde o princípio foi o amor, e é isso que quer preservar. Mas será que nós, espectadores, podemos perdoar Otelo?

DANIEL Na minha experiência, como leitor da peça, um dos abalos mais físicos que senti foi precisamente esta renúncia e este despojamento amoroso de Desdémone em relação ao triste Otelo. Coloquei-me muitas vezes no seu lugar e pensei: era impossível sequer passares desta linha. [risos] Desdémone sempre marcou novos marcos de possibilidade de tolerância amorosa.

A determinada altura do nosso esticar de tolerância, atingimos um grau de loucura, em que o respeito pelo outro e por nós próprios se torna quase uma provação de vaidade. Não estou a dizer que havia um limite para a tolerância de Desdémone, mas parece-me que essa sua caridade monástica a torna quase uma freira, uma irmã da boa vontade. E a certa altura, para mim, as freiras entram num vórtice um pouco louco. Há um limite a partir do qual o amor deixa de ser um amor verdadeiro, responsável, e passa a ser uma loucura, uma exorbitância qualquer. Esta é uma peça de claustrofobia, em que às mulheres não lhes é permitido determinado tipo de fugas, mas Desdémone conseguiu sair da alçada do pai e esse foi o primeiro ato de rebelião pessoal, até para surpresa geral, de espectadores e das próprias personagens. Portanto, porque é que ela não é capaz de dar um salto de respeito por si própria? Há aqui a extensão de uma corda cristã, muito tensa, e por isso esta peça é muito difícil de suportar, porque Desdémone tem quase um espírito de missão, está pronta a ir até às últimas consequências.



E o amor não é exatamente a mesma coisa para duas pessoas. Tendemos a achar que num encontro amoroso ambas ficam cegas e próximas entre si, a ponto de pensarem que o fio que as uniu é exatamente igual na cabeça das duas. Ora, isto não é verdade. Há muitas vezes um desencontro vital. Este amor entre Otelo e Desdémoma obedece a esta raiz conceptual, em que os dois queriam encontrar-se amorosamente mas as definições de amor de um e de outro não são equivalentes. A definição de amor de Desdémoma consegue determinado tipo de extensões que o amor de Otelo não está preparado para aceitar. Ele não tem esse tipo de amor abnegado, entra-lhe primeiro o ciúme nesse amor, há uma espécie de boicote a esse sentimento. As expectativas de amor de Desdémoma são extremamente altruístas, puras, muito ideais, enquanto as de Otelo são muito mais carnavais, físicas, tangíveis e materializadas. Há um desencontro imediato de apreensões e de compreensões, desde logo destas duas personagens, mas das outras também.

MIGUEL Nesta questão do perdão de Desdémoma é preciso ir um pouco além daquela prática oitocentista do *character criticism*, da análise da personagem, e pensar também na questão do todo social. Uma coisa é perguntarmo-nos se nós, público, leitores, perdoamos Otelo. Outra coisa é questionarmos o perdão de Desdémoma. Acho que isso se aproxima um pouco de um parágrafo do texto que escrevi para este manual de leitura e que tem a ver com o facto de a vítima de maus tratos domésticos ser questionada pelo juiz, e duplamente vitimizada, quando este lhe pergunta porque não fugiu, porque ficou e aturou aquilo. E a culpa volta a ser dela. A violência, neste caso simbólica, repete-se. Acho que o perdão de Desdémoma é um conjunto de vários fatores, que têm que ver com uma visão mais espiritualizada e idealizada do amor, sim, por um lado. Por outro lado, tem a ver com o contexto patriarcal da peça, como naqueles vinte minutos iniciais

com homens, um pouco como no *Timão de Atenas*, que quase não tem mulheres, uma coisa ainda mais extrema, e portanto ela é atirada para esse mundo. Estarmos a questionar os motivos dela é também estar a esquecer que estes são moldados pelas paredes que estão colocadas à sua volta e que ela parece nem ser capaz de pensar para lá delas. Ela está dentro de um contexto e não consegue lidar com ele. Não é culpa dela. Estar a perguntar porque é que ela não foge depois de Otelo a agredir, é estar a falhar um pouco o elemento social, o contexto dela.

NUNO Nós tendemos, hoje, a apresentar o nosso ponto de vista esquecendo que de facto existe uma malha que nos encurrala, que nos define num determinado território, esse território da narrativa, que teve outras razões de ser. Mesmo o próprio ator, quando se quer explicar ou quer explicar o outro, saca das suas convicções para tentar explicar estas questões, completamente radicais e muito fraturantes hoje em dia. Mas não podemos ser nós a pôr essas questões dessa maneira. Temos de deixar algum ar à volta, deixar que nós próprios respiremos um bocadinho mais fora do nosso corpo. Caso contrário, um destes dias estes reportórios vão deixar de se fazer. Não vai haver atrizes capazes de aguentar, por convicção, a violência de Otelo, como pode haver atores feministas, homens feministas, que não vão querer ser Otelo. Desculpem-me estes parênteses, mas tenho pensado muito sobre isto, é uma questão de exercício da profissão, de defesa do reportório. De vez em quando, parece-me que entramos numa espécie de *fatwa* ou de inquisição, social e política, em que há determinadas coisas que podem deixar de se fazer durante uns séculos, por imposição de normas de limpeza e de reconfiguração. Isso inquieta-me muito. E luto para que não venha a acontecer, deixando alguma coisa em aberto, de modo a que cada um possa respirar à sua maneira, e não ser eu a fechar para que essa guerra se desenhe a partir de mim, não gosto nada disso.

Em relação a Desdémoma, acho que ela é a personagem ultrarromântica que está completamente fora da linguagem de todos os outros. Ela não partilha a mesma linguagem e não a partilha até ao fim. Eu não sei se ela é entendida por alguém. Tenho muitas dúvidas. Ninguém partilha os pontos de vista de Desdémoma. O Conselho aceita que ela tivesse feito aquela desfaçatez ao pai, mas ela fê-lo por amor, toda a gente percebe. Há ali uma entrega magnífica de uma mulher que está a crescer. E Otelo é um deslumbrado por ela e o deslumbramento vem do seu próprio deslumbramento, de ter conseguido conquistar aquela pérola. Ela não tem muitos reflexos e, curiosamente, quem lhos dá, a brincar, é Iago e nós temos materializado essa cumplicidade em cena. Naquele despique de “o que dirás das louras, o que dirás das morenas”, a Maria João e o Dinarte têm vindo a aproximar-se cada vez mais. Aliás, essa cena acaba com ela a dar-lhe um beijo, na cara, o que é muito engraçado. Ela foi criar reações no ator que faz de Iago. Houve assim um sobressalto, uma respiração que, na prática, se vem juntar à narrativa. Desdémoma sai de cena com imensa bondade, é a única personagem capaz de compaixão, não há nela qualquer espécie de cinismo. Por exemplo, o discurso ao pai é uma coisa delicada, porque pode facilmente ser entendido como um gesto de ressentimento, mas não é, de facto. É pura e simplesmente o anúncio da sua clarividência em relação à vida, tal como Cordélia faz em relação a Lear, quando este distribui as terras e quer saber qual é o amor que cada filha projeta em relação a ele. Tem sido muito difícil, tanto para a atriz Maria João como para mim e para a Sara, que ocupamos o lugar da encenação, perceber os limites de Desdémoma, perceber até onde é que ela se pode preservar quase intacta até ao fim, depois de sofrer tanta intriga, tanta manipulação, tanto desamor e tanta violência. Esta é na verdade uma peça sobre a violência doméstica, entre muitas outras coisas, mas não é um saco de boxe. A tendência é criar a “preto-e-branco”. Aqui, eu apelo mais à dialética do que propriamente ao branco e ao preto.

SARA Eu seria incapaz de encenar *Otelo* precisamente porque não tenho a maturidade para me colocar nesse sítio. Eu acho que vou salvar o mundo, porque sou imatura e jovem, e acho que tudo o que faço tem de ser contra os meus pais, e que eu é que tenho razão. Só vejo esta peça a “preto-e-branco” e isso é muito interessante. Lá por ter o nome de uma peça de Shakespeare, eu não consigo perdoar Otelo, para mim, ele é um homem que bate nas mulheres, é um assassino. Na minha opinião, isto é sobre a violência doméstica, é sobre a emancipação da mulher, não é sobre o ciúme. E penso: será que isto se pode fazer num palco, hoje em dia? Não sei, se calhar não. Concordo com o que o Nuno está a dizer. E pergunto: como é que isto se faz sem querer salvar o mundo ao mesmo tempo?

NUNO A melhor maneira de salvar o mundo é conhecê-lo.

SARA Pois, por isso é que eu estou a aprender. [risos]

MIGUEL É precisamente por ser terrível que se deve poder encenar esta peça. A mim, recorda-me sempre aquelas situações com o Heiner Müller, na Alemanha de Leste. Ele estava constantemente a apanhar com gente que lhe dizia: não pode fazer o *Macbeth* assim porque os camponeses não podem ser criaturas oportunistas, têm de ter uma certa nobreza, de acordo com as expectativas da época. Ele dizia: o camponês faz o que pode para sobreviver. Não é uma representação nobre e digna, mas é o que é. E neste caso não podemos confundir a peça em palco com aquilo que nela é representado. E creio que banir objetos estéticos porque representam situações que são variavelmente desagradáveis é um mau caminho, no sentido em que as situações continuam a ocorrer, simplesmente já não têm expressão em algum sítio. Ou seja, no domínio estético deixamos de estar a pensar nelas porque já não podem ser representadas e isso é muito problemático. Se se deixar de se fazer um *Otelo* com um homem a bater

numa mulher em palco, isso desaparece, e deixamos de o ver no teatro, e se calhar depois espanta-nos mais quando o vemos no *Correio da Manhã* ou no *Jornal de Notícias*. A peça ajuda-nos a pensar as coisas, não nos dá necessariamente uma mensagem para levar para casa e ficarmos muito contentes com ela, mas mostra-nos uma situação e nós fazemos com ela o que quisermos.

“O outro, o diferente, o sem casa”

FÁTIMA Esta foi uma peça pioneira porque trouxe o tema do racismo numa altura em que não havia ainda, no século XVI, um sistema de ideias formado sobre isso, o que aconteceria nos séculos seguintes. Há pouco, falávamos do preto e do branco e da figuração da cor da pele de Otelo. A mim parece-me justo que o Nuno não tenha procurado figurar isso na cara do ator. Nos dias de hoje, nós não precisamos, nós sentimos e reconhecemos quando isso está em ação. É um pouco como o Iago diz: “Só se vê a maldade em pleno uso.”

DANIEL O Nuno vai ser muito atacado por causa disso.

FÁTIMA Sim, mas é perfeitamente justo e certo que não esteja figurado. Se calhar, não precisamos de *provas oculares*.

NUNO Ainda não tenho autoridade para falar sobre isso, mas sempre receei que me ocultasse outras questões, porque este enlouquecimento de Otelo tem que ver com o corpo de um homem que perde toda a sua vitalidade perante a suposta perda de um corpo feminino que é o seu objeto de desejo. Isso para mim é fulcral. Temos de ter sempre uma espécie de hierarquias dramáticas para nos aproximarmos de um objeto. Essa obsessão, para mim, é muito importante. Ele define-se a si próprio muito bem, diz que está numa “idade murcha”, já não sente o fogo dos anos jovens. E afirma, a certa altura: “Não vou sequer protestar com ela, não vá aquele belo corpo...”

FÁTIMA ...“desarmar-me”.

NUNO “Desarmar-me”, exatamente. Um tipo que é um guerreiro pode facilmente ser desarmado pelo corpo de outro. E aqui devo dizer que essa realidade tanto poderia ser a realidade heterossexual como a realidade homossexual. É discutível, tudo é discutível, mas o objeto de desejo, quando desaparece, o que é que pode originar? Que força telúrica, que dimensão de raiz, uma raiz inesperada, porque existe há tão pouco tempo, mas às vezes essas raízes que existem há pouco tempo são bastante mais fortes para o corpo do amante. Essa questão, para mim, é bastante mais interessante e eu não gostava nada de ver em palco, neste momento, um preto a matar uma mulher. Isso é que eu não gostava mesmo nada. Custar-me-ia horrores. Eu aceito a visão de Otelo como o outro, o diferente, o sem casa, o que vai de outro lugar para o continente branco. Politicamente, o que na verdade me interessa é a interrogação sobre esse continente branco. Otelo tem aquela frase extraordinária, em que diz que nunca trocaria a independência por ouro algum.

SARA “Não queria circunscrita e confinada/ A minha condição livre e sem casa/ Por ouro algum.”

NUNO Este tipo é o *outsider*, à sua maneira está fora. Por outro lado, também tem um desejo de integração imenso, mas isso é outra questão. O problema, quando começamos a falar das peças de Shakespeare, é que as questões se vão somando umas às outras. E o que ele vem fazer, sendo de fora, sendo estrangeiro, é roubar, que é essa coisa da raça pura, vem ameaçar a continuidade de uma linhagem, que é uma linhagem aristocrática, detentora de um passado, se calhar até posso dizer ariano, que ele vem manchar, mas vem manchar porque vem supostamente roubar o que não é dele. E essas questões interessam-me mais do que a cor de pele. Não diria o mesmo de uma exposição de Mapplethorpe, obviamente. É evidente que o fantasma do

homem negro é muito importante. Será eventualmente importante pôr-se também essa questão da fantasmização do corpo do negro, e do impacto sexual mítico que isso pode ter, tanto nos homens como nas mulheres, essa outra forma de racismo, de reconhecimento do outro. Mas se calhar isso não é tão importante como outras coisas, é mesmo uma opção dramatúrgica. Não estou a tirar trabalho a ninguém, não é essa a questão. [risos]

MIGUEL Isto é algo quase da ordem da adaptação. Geralmente, trabalho em adaptações que se declaram como tal ou em traduções que mexem com o texto. Mas, de facto, sendo uma pequena alteração no ator que faz de Otelo, muda radicalmente tudo. E isso acontece por a peça nos mostrar tudo aquilo que não queremos ver. Atualmente, estar a dizer “Otelo, o Mouro de Veneza que mata a mulher” é quase como o *Correio da Manhã* dizer: “O assaltante de casas é do país X.”

SARA “Os refugiados violaram as mulheres no metro.”

MIGUEL Exatamente. E os refugiados são da Síria, do Iraque, etc. Por exemplo, aquele caso em Chemnitz. Imediatamente, alguém da polícia avisa um grupo de extrema-direita que os suspeitos são um iraquiano e um afegão e logo se criou um caso. Portanto, dizer “Otelo, o Mouro de Veneza que mata a mulher” cria logo esse curto-circuito que nos desvia da questão. Havendo um Otelo que é branco, olha-se para a peça de uma forma completamente diferente. Uma pessoa leva sempre com aquele lugar-comum de a peça ser sobre o ciúme. Depois, ao longo dos anos, passou a interessar-me muito mais a construção do conceito de raça à volta de *Otelo*, que é muito nebuloso e sobredeterminado. Mas se se faz esta adaptação, a peça passa a ser sobre a violência doméstica.

SARA “Otelo, o homem branco privilegiado heterossexual que mata a mulher.”

MIGUEL Não necessariamente privilegiado. Desdémoma é privilegiada. Otelo está numa situação periclitante, vem de fora, não se sabe bem de onde.

SARA Mas dentro do vir de fora, também é privilegiado. Até ele querer Desdémoma, toda a gente gosta dele e é o maior.

MIGUEL Mas há aí qualquer coisa daquele mecanismo do *token black*: ele está ali e está a ser bem tratado.

SARA Mas enquanto matar todos os outros pelo teu país, ele é espetacular.

MIGUEL Exato, é útil, mas é diferente. E isso cria sempre uma certa instabilidade naquela figura. Mesmo em palco nota-se um pouco isso. Não há um ambiente confortável entre eles todos juntos. Mesmo sendo um sujeito branco, há ali qualquer coisa. Também pode ter a ver com a questão militar, uma tensão homosocial. Mas independentemente de onde ele vem, do estatuto dele, aquilo torna-se uma questão de violência doméstica a partir do momento em que ele é branco. Muda a situação, podemos centrar-nos completamente nisso.

Um Ulisses desvitalizado

SARA Falaste, no início, de a peça ter apenas os últimos três atos, mas acho fundamental, e isso também respondendo à questão da dramaturgia, sabermos todo o passado de Otelo, porque ele não é o assassino, ele é um homem de que toda a gente gosta, que tem defeitos, qualidades, com quem te identificas e que é capaz de fazer isto. Tirando isso, ele passaria a ser só o assassino, como nos filmes de Hollywood, em que eles são só uma coisa. Ele aqui é muitas coisas, é aquela pessoa por quem estás a torcer, porque aqui o mau é o Brabâncio, que não quer o casamento. De repente, percebes que ele é um homem igual a ti, independentemente da cor. Portanto, a maldade está no homem comum e é importante caracterizá-lo como um homem comum.

NUNO Ele é um bocadinho mais do que um homem comum, é retratado como uma espécie de Ulisses, é um arquétipo heroico. Tem histórias de encantar que nunca mais acabam. Aliás, Ulisses é provavelmente a primeira grande personagem contraditória da literatura universal. É um sobrevivente, um mentiroso – do ponto de vista ético, é tudo muito periclitante. Mas sim, Otelo é um herói, ele projeta sobre si uma eternidade, não tem idade, é impossível alguém ter vivido tudo aquilo e ainda estar vivo. Mas o problema aqui é que Otelo não é deus, ele vê-se provavelmente como um deus ou um semideus, mas a vida dele é confinada à mortalidade. Como é que uma personagem que viveu aquelas coisas todas não é capaz de eclipsar Iago com um piparote? E defender a sua dama ou mandar matar os outros todos? O problema é que Otelo fica desvitalizado, a única coisa de que é capaz, no final, é asfixiar a mulher, porque ela se deixa asfixiar. Interessante a leitura da Maria João, que ontem dizia: “Ela entrega-se à morte.” De alguma maneira, é verdade. Senão tinha fugido, tinha chamado por alguém, tinha reclamado, não tinha sequer obedecido ou planeado aquele encontro da maneira que planeou. Mas Otelo não consegue, não tem armas, fica completamente desvitalizado. É curioso, o corpo que se some, o corpo sumido, vai corpo e vai alma, é uma questão interessante e perigosa, muito perigosa, que encarna em Otelo. É uma situação muito difícil, de perda absoluta de autoestima e de capacidade de sobrevivência, é terrível.

FÁTIMA Começámos pela *música de Otelo* e gostava que acabássemos falando daquela pequena peça-dentro-da-peça, com a entrada dos músicos no início do terceiro ato. Do ponto de vista sonoro, aquela valsa que se ouve poderia ser um elemento festivo mas parece-me extremamente funesta, ominosa. Salvo o erro, vai aparecer mais à frente.

NUNO Quando Ludovico vem entregar a carta, dizendo que Otelo se vai embora de Chipre e que no lugar dele fica Cássio. É aí que Otelo dá um estalo em Desdémona.

FÁTIMA Esse elemento sonoro é um ponto de viragem, parece-me a mim, porque depois tudo entra numa espécie de roda livre que só termina com a morte de Desdémona. Essa valsa, que parece uma coisa e depois se transforma noutra, é muito interessante para enquadrar a ideia da *música de Otelo*, também uma espécie de feitiço da linguagem, da palavra que se diz.

NUNO É uma espécie de golpe político de Cássio, é um presente para Otelo. Vejo aquilo quase como uma serenata, se fosse no original seria uma serenata cantada para ver se melhora as coisas. É logo dito pelo Bobo, e o Bobo não é uma personagem qualquer neste espetáculo, porque vem vestido de militar com uns cornos de veado na cabeça, que Otelo não está muito virado para ouvir música: “Se tiverdes música sem sons, por quem sois, tocai essa.” Nesse momento, ele não se quer dispersar muito, tem outros afazeres. Isto vem depois de uma cena de falha, que é aquele motim que se gera quando supostamente a cidade deveria estar a festejar, em paz e ordeiramento. Portanto, ele quer silêncio à volta, não quer ser desestabilizado do ponto de vista social. A própria valsa de Ravel é desconstruída. É evidente que existem aqui muitas camadas de pensamentos meus, desde as núpcias adiadas até à importação de uma coisa profundamente ocidental para Chipre, o que é absurdo. É um contraponto e é um contraponto em relação a várias coisas: a Otelo, à disposição dele, ao lugar em que eles estão. O facto de serem gira-discos é um absurdo também, os músicos não são músicos. É um golpe de teatro, sim, claro, é evidente, eles vêm com máscaras, aliás, todos os atores trazem máscaras venezianas, vê-se perfeitamente que é o elenco, portanto há uma ilusão criada como ilusão dentro do teatro. E depois há Otelo, que, apesar de estar incomodado, no início do diálogo se fascina por Desdémona e parece que aí eles estão, finalmente, num pico amoroso. Foi provavelmente a primeira noite que passaram juntos, uma noite mal passada, interrompida, mas a primeira. E há essa espécie de diálogo

dançado entre Otelo e Desdémoma, em que ela intercede por Cássio e ele ainda está aliviado dessa intriga. Desde que Desdémoma sai, Otelo fecha a tampa do gira-discos e nunca mais quer ouvir falar nisso. Depois, isso aparece como uma recorrência, e é normal, porque são ecos de um passado. É um laivo de uma felicidade já meio desconstruída. Enquanto os outros sons são todos sons da cabeça ou do ambiente, aquele é um som propositado de música quase harmónica. Só que os discos, ao serem postos cada um por um ator diferente, nunca vão estar síncronos, vamos ouvir a valsa sempre em dissonância.

SARA É bem desafinado, não é?

NUNO É bem desafinado. Uns porque não veem bem, outros porque está escuro. Não é a primeira faixa, ainda por cima, é a segunda, e tem uma ranhura mínima para acertar. [risos]

SARA E eles entram com a deixa: “a teia que emaranha/ A companhia em peso.” Tem graça, porque esta é uma fala de Iago e é a deixa para a entrada da companhia de teatro que vai ficar toda emaranhada por esta manipulação.

FÁTIMA “Está feito.”

SARA “Está feito, concebido!” [risos]

NUNO É uma boa forma de acabar.

Otelo, a tragédia em que somos descosidos pelas costuras

MADALENA ALFAIA*

“Bruegel pintou muitas coisas que não podem ser pintadas.” Teju Cole, escritor e fotógrafo norte-americano, escreveu esta frase a partir de uma fotografia sua da cidade de Trípoli, na Líbia. Pensei nesta frase a propósito de *Otelo*, a peça em que Shakespeare descreve muitas coisas que não podem ser descritas. A circunstância em que escrevo este texto é semelhante à de Teju Cole quando pensava em Bruegel: aquilo de que falamos está à distância de séculos, um filtro inultrapassável. Não vou discutir as razões que nos levam – geração após geração, época após época, independentemente da situação geográfica e do estado do mundo – a ler, ver, ouvir os clássicos. *Otelo* é um caso particular de transcendência do estatuto de clássico – a peça está tão próxima de nós, é-nos tão contígua na qualidade moral e humana, que não somente lhe vemos as costuras como vemos nela as nossas próprias costuras. E no entanto Shakespeare fez cair sobre a mais terrível das suas tragédias – sobre Iago, o mais maquiavélico dos vilões, sobre Otelo, o mais romântico dos heróis, e sobre Desdémona, a mais abnegada das mulheres – um véu de opacidade.

O que é que verdadeiramente move Iago, para lá da ferida aberta ao ter sido preterido a favor de Cássio e de uma tola suspeita de traição de Emília, sua mulher e aia de Desdémona, com Otelo? Porque é que Otelo escolhe acreditar em Iago quando este começa a inocular-lhe o veneno da traição, passando o Mouro a ser movido por uma espécie de feitiço e ficando subitamente cego perante o amor, a honestidade e a lealdade de Desdémona? Quem é Desdémona, a mulher que desafiou a autoridade do seu pai, que esmigalhou sob o seu casamento com Otelo as mais estritas convenções sociais, e que depois se encolhe perante a infâmia e a calúnia de Iago, dir-se-ia que quase aceitando o infortúnio da sua própria morte? Não há, entre os críticos de Shakespeare, conclusões estáveis a respeito destas dúvidas, procedentes todas da Dúvida que constitui o pilar da peça. Cada argumento a favor de uma determinada posição parece alicerçar-se em complexas análises psicológicas dos protagonistas, mesmo quando são posições eminentemente filosóficas ou literárias. Acredito numa única explicação para que assim seja: *Otelo* é uma tragédia doméstica, e na nossa casa apenas nós entramos verdadeiramente. Quer isto dizer que qualquer descrição exógena do nosso ambiente doméstico é, na melhor das hipóteses, insuficiente, tal como qualquer explicação para as nossas ações domésticas se resume a uma conjectura.

Ao escrever uma tragédia doméstica – por oposição, sobretudo, às tragédias políticas, naturalmente imbuídas do espírito do seu tempo, e mais exigentes para o leitor contemporâneo, pelo menos do ponto de vista do conhecimento histórico, social e cultural do mundo em que o dramaturgo viveu –, é como se,

* Editora.

por um lado, Shakespeare quisesse destacar o facto de estarmos condenados à ignorância quando ambicionamos compreender a natureza humana na sua vida íntima, e, por outro lado, quisesse aproximar-nos tanto quanto possível dessa mesma natureza das personagens. Em *Otelo*, torno-me semelhante ao meu semelhante. Reconheço-me no desafio, na desmesura, na maldade, no ciúme, na entrega, na decepção, na lealdade, na compaixão, no amor e na dúvida. Reconheço-me na condução de uma vida por amor e na consequência de uma morte por amor também. Mais custosamente, reconheço-me na asquerosa conduta de Iago. É este o artifício prodigioso do Bardo: leva-nos para uma casa que não é a nossa, faz cair um pano entre nós e as personagens, e esse pano torna difusas as razões que conduzem a acção da peça e precipitam os acontecimentos, ao mesmo tempo que revela o que nos move a nós, espectadores, na condição de pessoas semelhantes àquelas personagens. Tudo acontece num quarto contíguo ao nosso próprio quarto de dormir, e o que não podemos ver ali adquire a exacta medida do que vemos aqui.

OTELO: [para IAGO]

Supões que eu viveria de ciúme,
Cumprindo as luas todas com suspeitas
A cada fase? Não: ter uma dúvida
É já não ter nenhuma.

Um dos divertimentos dos estudiosos de Shakespeare é salientar que o modo de construção de *Otelo* desobedece a um certo cânone: a peça abre e progride a um ritmo pausado, com escassas peripécias; a partir do momento em que Iago põe em marcha o seu plano, a velocidade aumenta e tudo se precipita. Esta mudança de velocidade serve dois propósitos. Através dos solilóquios de Iago, leitor e público vão conhecendo os bastidores do enredo, um mecanismo que confere verosimilhança à acção, porque nenhuma personagem, à excepção de Iago, sabe que tudo o que vai acontecer se deve a um logro. Mas as palavras de Iago são também operativas, e quando Otelo o escuta e dá crédito à suspeição lançada sobre Desdémoma, a peça avança *pari passu* com a rápida formação “do monstro de olho verde, que escarnece/ Da carne de que vive”. A cadência da tragédia passa a pedalar de acordo com a desmesura do ciúme, quando antes se demorava a mostrar o labor refinado do plano de Iago. Onde antes víamos, além das próprias marionetas, a cruzeta e os fios em manipulação, vemos agora também o avesso de um homem transfigurado pela derrocada do seu mundo.

Falai então
De quem não soube amar e muito amou;
De quem não era nada enciumado
E foi levado ao extremo;
[...] de quem, seco
E pouco dado a choros, mais chorou.

Assim se descreve Otelo antes de morrer, depois de matar Desdémoma e ser terrivelmente confrontado com a mentira de Iago. O Mouro de Veneza – magnífico na sua vida de valentias, nas artes da guerra, na justeza das decisões

militares, no amor dedicado por Desdémone – transforma-se numa sombra de si mesmo, boneco nas mãos de Iago, consumido pela infâmia, movido por uma espécie de feitiço, tomando nos seus ombros as dores do mundo e determinado em livrar a humanidade de uma mulher como Desdémone, uma mulher “falsa como o inferno”.

A transfiguração de Otelo foi sendo conhecida aos poucos pela sua amada. Apaziguadora, antes de saber que seria estrangulada no seu leito de amor, assim transformado em leito de morte, Desdémone a certo momento diz a Otelo: “Tenho medo, sois assustador/ Com esse olhar. E porque tenho eu medo/ Não sei, pois estou sem mal. Mas tenho medo.” A mesma mulher que enfrentou a fúria de seu pai, o nobre Brabâncio, por ter casado à socapa com um homem abaixo da sua linhagem, a mesma mulher que confrontou Iago, o desdenhoso, com as virtudes de Emília, a mesma mulher que proclamou aos quatro ventos um amor desmedido e destemido por Otelo, parece no fim da peça aceitar um destino trágico às mãos do homem que ama, vítima de uma acusação falsa da qual não se defende aguerridamente. Explicar o comportamento da inocente Desdémone como o de uma vítima de violência extrema é dizer pouco – a tragédia que sobre ela cai é inominável, mas eu suspeito sobretudo de que o seu destino seria inelutável, romanticamente inelutável.

Por extemporâneo que seja descrever assim a morte dos dois protagonistas, e ainda que uma tal explicação se alicerce na análise psicológica que antes referi e corra o risco de parecer antiquada, a verdade é que Otelo e Desdémone sucumbiram às palavras de Iago. A acção da peça progride à medida do poder discursivo de Iago, são as palavras de Iago que fazem acontecer toda a cadeia de eventos, e isto transforma *Otelo* no exemplo perfeito de uma tragédia de linguagem. A sombra de Desdémone confessa por isso à sombra de Otelo: “Percebo a vossa fúria nas palavras,/ Não as palavras.”

Iago, no entanto, não serve a Shakespeare somente como arma de arremesso da ideia de que as palavras fazem acontecer coisas. Serve-lhe também para mostrar um homem que se move exclusivamente por poder, e por uma estirpe particular de poder: o poder sobre os seus semelhantes. Ser ultrapassado por Cássio, humilhado por Otelo e eventualmente traído por Emília não seriam factos suficientes para explicar o ardil que Iago concebeu para demonizar a vida do Mouro. Não sei se logo desde o começo ou se apenas a partir de certa altura, mas a verdade é que Iago parece comprazer-se na eficácia do mal que inflige, ufano e sobranceiro perante todos, desde o tonto Rodrigo ao desamparado Brabâncio, desde a leal Emília ao distinto Cássio e, claro, perante Desdémone e Otelo, até ao fim. É Rodrigo, de resto, quem ouve Iago proclamar isto mesmo: “Se não tivéssemos mentes racionais a contrabalançar os pratos dos nossos apetites, o sangue e a baixeza das nossas naturezas levar-nos-iam aos resultados mais perversos. Mas cá contamos com a razão para nos arrefecer as emoções ao rubro, os espinhos carnis, as luxúrias sem freio – para mim, o que chamas de amor, é isto: não passa de uma estaca e de um enxerto.”

Iago, “o extremo inferior do mundo” (tal como descrito por Stanley Cavell), epitomiza a desmesura, de tal modo que acaba também ele engolido pela sua conduta maquiavélica: o vilão não previa que o seu plano fosse tão perigoso para si próprio. Há quem defenda que Iago conhecia os perigos do ciúme, mas

que não podia imaginar no que o ciúme se transformaria no caso de um amor como o de Otelo por Desdémona, e que a morte de ambos não faria parte do desígnio inicial.

Não esqueçamos, todavia, que o desígnio inicial ao autor pertence, e que o autor de *Otelo* é Shakespeare. Se Iago é o marionetista da acção da peça, Shakespeare é o marionetista de Iago, que se transforma, perto do fim, no arquívilão confrontado com a fragilidade do seu próprio poder, um poder que ele considerava situar-se acima de tudo. O poder de Iago é da ordem da racionalidade, mas o poder do amor (destrutivo também) é da ordem mística. Foi Stanley Cavell quem lançou, comedidamente, uma hipótese brilhante: “the hell and the demon staring out of the names of Othello and Desdemona.” Acredito na existência de um “inferno” e de um “demónio” – enquanto forças do espírito que transcendem a razão – não somente nestes dois, mas sim nos três protagonistas. Já vimos que esta tragédia nos revela, por intermédio das palavras de Iago, o seu próprio avesso dramaturgico, e que por intermédio do plano de Iago somos conduzidos a um universo doméstico que nos revela o avesso das personagens, e que no negativo de Otelo, Desdémona e Iago nos é mostrado o avesso de nós mesmos. Só que nada nos prepara para o fim de *Otelo*: a sucessão de acções ao longo dos cinco actos é escassa para justificar os acontecimentos finais, e é ainda mais escassa para justificar aquilo que sentimos quando vemos esta tragédia, a tal onde Shakespeare descreve tantas coisas que não podem ser descritas.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.



Um dia em Alepo

MIGUEL RAMALHETE GOMES*

Quem quer que aprove esta ideia de ordem, de forma da literatura europeia, da literatura inglesa, não achará absurdo que o passado seja alterado pelo presente, tanto quanto o presente é determinado pelo passado.

T.S. Eliot – *Tradição e Talento Individual*

Na primavera de 2016, no auge da crise dos refugiados e do referendo do Brexit, foi muito divulgado na comunicação social britânica um discurso que Shakespeare terá escrito para uma peça de autoria múltipla, *O Livro de Sir Thomas More*, uma peça biográfica sobre o autor de *Utopia*. Na primeira parte da peça, uma multidão de londrinos pretende atacar os estrangeiros da cidade, por estes lhes roubarem as mulheres e o trabalho. Thomas More faz um discurso apelando à empatia dos revoltosos, pedindo-lhes que se coloquem no lugar dos estrangeiros refugiados e que imaginem “os tristes estranhos/ Com bebês às costas e seus pobres pertences” [“Imagine that you see the wretched strangers,/ Their babies at their backs and their poor luggage”] (Munday 2015: 6.85-86). Na peça, o discurso tem o efeito pretendido e a multidão desiste de atacar os estrangeiros. Não terá sido esse o caso, contudo, dos acontecimentos históricos a que a peça se reporta. Segundo a crónica do historiador isabelino Raphael Holinshed (1577, 1587), apesar do discurso de More, os estrangeiros apossados ter-se-ão defendido atirando objetos aos atacantes e os revoltosos, por sua vez, continuaram a destruir as casas dos estrangeiros. O apelo de More não teve, por isso, o efeito pretendido e a insurreição foi reprimida pela força.

Esta irrupção de Shakespeare no discurso mediático contemporâneo pode levar-nos a reconsiderar a citação de T.S. Eliot em epígrafe e a alargar-lhe o escopo. Assim, importaria ter em conta não só como os textos do passado são alterados pelo aparecimento de novos textos, mas também como o contexto presente modifica o nosso entendimento de textos (e contextos) do passado: a introdução de um novo contexto altera necessariamente as nossas configurações de textos e contextos anteriores. Podendo isto parecer óbvio, nem sempre o tem vindo a ser nos estudos de Shakespeare, marcados como têm estado por um historicismo que insiste na ideia de diferença histórica e que é especialmente vigilante no que toca a anacronismos.

A crise dos refugiados, por exemplo, pode encorajar-nos a reconfigurar o nosso entendimento de peças como *Titus Andronicus*, *Sir Thomas More*, *O Mercador de Veneza*, *Otelo*, *Péricles*, entre outras, assim como dos seus contextos de produção e de referência. Podemos não estar a falar necessariamente de elementos novos; mas um novo contexto produz um prisma diferente, baseado na nossa experiência, a partir do qual podemos alterar as narrativas que contamos a nós próprios sobre estas peças. Não é isto o mesmo que dizer que Shakespeare é nosso contemporâneo, que estava à frente do seu tempo, que é de todos os tempos, ou que é universal. Passa antes por procurar pontos de contacto parciais, imperfeitos, mas produtivos, nomeadamente na

* Professor na Universidade de Lisboa e investigador no CETAPS – Centre for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies.

forma como o discurso xenófobo contemporâneo tem vindo a usar menos explicitamente categorias de raça, substituindo-as pelas de cultura, de classe e de imigração, numa versão pós-moderna das indefinições deste tipo de discurso no período proto-moderno. Étienne Balibar, por exemplo, fala de um neo-racismo a propósito de um racismo cujo tema dominante não é já a hereditariedade biológica, mas sim a intransponibilidade de diferenças culturais e a incompatibilidade de estilos de vida e tradições. Nesse sentido, a categoria de “imigração”, que veio substituir a de “raça”, tende a abarcar indiferenciadamente toda uma variedade de estrangeiros ao combinar características étnicas e de classe (1991: 21, 221-222).

Otelo, a personagem, acaba por funcionar como oposto retórico do/a estrangeiro/a com o bebé às costas no discurso pró-refugiados de More, correspondendo antes à realidade dos refugiados atuais, em que, como é sabido, predominam homens jovens (“Asylum statistics”, 2018). Depois da destruição da frota turca, por via de uma conveniente tempestade, resta apenas um estrangeiro, o Mouro. Este, pelos vistos, tem de ser, também ele, transformado em vilão. É típico de Shakespeare obrigar-nos a contemplar figuras trágicas em relação às quais a empatia será talvez menor do que em relação à imagem fácil do/a refugiado/a com o bebé às costas; neste caso, um Mouro que mata uma mulher italiana. Esta figura torna-se relevante nestes precisos termos racistas, porque o discurso da extrema-direita sobre os refugiados na Europa tem apelado à velha fantasia da violência inter-racial contra mulheres europeias (ao mesmo tempo que pornograficamente inveja os imaginados prazeres de uma relação inter-racial), apropriando-se de discursos feministas para atacar refugiados enquanto homens jovens, de quem é dito que estão formatados para desrespeitar e exercer violência sobre mulheres. Esta combinação de discursos visa naturalmente confundir e virar contra si mesmos aqueles que são a favor da entrada de refugiados na Europa.

Por um lado, Desdémona é uma figura trágica e complexa em parte por causa da primeira cena do segundo ato, em que, ao chegar a Chipre, encoraja por diversão os ditos misóginos de Iago, enquanto aguarda a chegada de Otelo. Este diálogo, frequentemente cortado em produções vitorianas, mostra-nos uma personagem diferente da pomba virginal algo ignorante dos factos da vida, que vemos, por exemplo, na ópera de Verdi e em muitas outras encenações da peça. Por causa dessa cena, Desdémona parece ocupar o lugar da vítima de violência doméstica de quem um juiz machista diria, por um lado, que estava a pedi-las e, por outro, que não fugiu depois dos primeiros sinais de violência (perguntando-se o nosso hipotético juiz, tal como alguns juízes recentes e bem reais, porque é que não fugiu). O caso de Desdémona causa ainda mais desconforto, porque a personagem exerce a sua autonomia casando fora da comunidade veneziana (mas não é Otelo, afinal, um “Mouro de Veneza”, como o título da peça anuncia?), com um imigrante visto como potencialmente perigoso, e porque, em seguida, parece acontecer-lhe aquilo que qualquer racista diria que ia acontecer. *Otelo* é uma peça particularmente cruel, porque, de facto, sentimos simpatia por este casal inter-racial destruído por um meio hostil. Nesse sentido, podemos concordar com Marianne Novy, que argumenta que, embora a peça mostre personagens, comportamentos e linguagem racistas e sexistas, não é isso o mesmo que dizer que a peça é, ela própria, racista

e sexista. Pelo contrário, a peça parece esperar do espectador ou do leitor uma considerável empatia face à tragédia de várias das suas personagens (Novy, 2013: 87, 119-120).

Por outro lado, parece aplicar-se a *Otelo* a exigência moral desmesurada de que Slavoj Žižek fala em *Refugees, Terror and Other Troubles with the Neighbours*. Segundo Žižek, por ser uma vítima acolhida por uma comunidade nova, parece esperar-se do refugiado que se abstenha ainda mais de cometer crimes do que um nacional da comunidade que o recebe, isto quando os refugiados são pessoas como nós, tão capazes quanto nós de cometer um crime (2016: 81-83). *Otelo* é também uma peça sobre o imigrante que a comunidade aceitou por razões instrumentais e que, segundo essa lógica, a desaponta, por se esperar o dobro do esforço da parte dele.

Parece ser central a ideia de que Shakespeare, nas suas peças, não cede à idealização da vítima que conhecemos do discurso de Thomas More. Nas suas próprias peças (ou, mais exatamente, em peças em que teve maior intervenção autoral), Shakespeare parece preferir focar-se em casos moralmente mais exigentes: os Godos, que confirmam o estereótipo do estrangeiro violador, em *Titus Andronicus*; o usurário judeu, que se quer vingar de forma sanguinária, apropriando-se do estereótipo com que é repetidamente acusado; o Mouro, que acaba como homicida num cenário de violência doméstica. São os casos dos “maus estrangeiros”, os refugiados que não cumprem o padrão moral desmedido que se pede àquele que é acolhido pela comunidade. São os casos que a extrema-direita utiliza para atacar a imigração, os de homens jovens que viajam antes do resto da família, sobre quem surgem frequentemente notícias de crimes na imprensa tabloide, muitos dos quais fabricados ou amplificadas.

Por isso, *Otelo* é uma peça que parece exigir do espectador que não a entenda como representativa de mouros em geral (ou de quaisquer outros). Mas, se estamos a falar de representatividade, então estamos a falar da relação da peça com algum tipo de realidade. E aí podemos inverter o estereótipo racista e dizer que um crime destes acontece até com um Mouro emigrado, já que não querer aceitar que isso possa acontecer implica voltar à exigência moral excessiva de que o refugiado é alvo.

A leitura de *Otelo* como uma espécie de refugiado/imigrante tolerado pode implicar voltar à ideia do *mouro*. Samuel Taylor Coleridge foi famosamente responsável por uma viragem na forma como *Otelo* era representado no palco, ao argumentar que Shakespeare não saberia bem o que era um mouro, já que o conceito é escorregadio, ou que os seus intérpretes teriam levado os epítetos de Iago demasiado à letra: *Otelo* teria assim sido caracterizado, por engano, como uma pessoa negra. O argumento de Coleridge é notoriamente racista, por exemplo, quando explica que, de outro modo, “seria monstruoso conceber esta bela rapariga veneziana a apaixonar-se por um negro autêntico” (Bate, 1992: 483). A leitura de Coleridge inspirou uma série de *Otelos* no palco com pele mais clara (isto é, segundo a convenção da época, atores brancos com a pele pintada). Sem apagar a questão da cor da pele, que foi e continua a ser essencial, por exemplo na receção norte-americana da peça, podemos voltar à ideia do mouro – tão presente como vilão nos manuais de história de Portugal, em muita literatura portuguesa, assim como no discurso futebolístico português contemporâneo – e às referências na peça ao Norte de África, ao Médio

Oriente e ao Mediterrâneo, onde, tal como a frota turca da peça (embora sem as suas intenções), milhares se têm afogado nos anos mais recentes, e onde conflitos recentes ecoam conflitos antigos.

Mencionei acima que o conceito de “mouro” é escorregadio. Segundo Ayanna Thompson, na era proto-moderna o termo podia indicar muçulmanos (ou seja, um grupo religioso), africanos (um grupo geográfico), negros (um grupo racial) e ateus (um grupo não religioso), para além de outros grupos. Thompson sugere ainda que este entendimento elástico do termo se aproxima do uso contemporâneo de um termo como “árabe” (2016: 25-26). Por outro lado, segundo Jerry Brotton, a crescente indiferença em relação às associações religiosas da palavra “mouro” no ocidente acabou por privilegiar a questão da cor da pele (2017: 284), embora o uso do termo na peça implique mobilizar todos os significados indicados por Thompson, o que, sobretudo no presente, significa também voltar à importância da questão religiosa.

Apesar, ou por causa, da narrativa contada por Otelo ao Duque e aos senadores de Veneza na terceira cena do primeiro ato, cheia de pormenores exóticos, mas vaga e mesmo ambígua quanto a vários pormenores biográficos da personagem, algumas das perguntas frequentes sobre Otelo têm sido sobre as suas origens geográficas, sobre a cor da pele da personagem e sobre o seu estatuto religioso. A mobilidade de Otelo, encapsulada na descrição de Rodrigo, “um qualquer estranho forasteiro/ De aqui e toda a parte” [“an extravagant and wheeling stranger/ From here and everywhere”] (1.1.134-135), acumula, segundo R.M. Christofides, “significantes de multiplicidade cultural migrante”, incluindo elementos identitários de várias categorias (nacionais, geográficas, étnicas e religiosas): nomeadamente, elementos venezianos, mouros, cipriotas, turcos, egípcios, sírios, islâmicos, cristãos, assim como gradações e variações destas várias identidades (Christofides, 2016: 99-100). Um medo repetidamente levantado por Iago, e apropriado por Otelo no discurso que lhe precede o suicídio, é o de “virar turco”, querendo isso significar renegar a afiliação nacional, mas sobretudo a afiliação religiosa. Num período de guerras religiosas havia a inquietação inevitável com a seriedade das conversões de quem, forçado a isso pelas autoridades, virava cristão ou muçulmano. A única menção possível à conversão de Otelo ao cristianismo é ambígua: na narrativa contada na terceira cena do primeiro ato, Otelo explica como foi “redimido” após ter sido feito escravo. Entre outras coisas, a palavra “redenção” podia significar libertação da escravatura, mas igualmente conversão religiosa, ou uma combinação das duas. A facilidade com que Otelo parece ter-se integrado na sociedade veneziana, vindo não se sabe bem de onde e em que condições, levanta a suspeita de uma mobilidade identitária, não apenas geográfica, e, assim, da possibilidade de reversão ao islamismo (ou até ao paganismo), um medo frequentemente exprimido por autores da época.

Mas podemos ainda ligar este receio da potencial reconversão de Otelo à obsessão contemporânea com a integração na sociedade do imigrante que já nela vive, confundindo-se, segundo Étienne Balibar, a integração numa entidade histórica e social real com a conformidade a um tipo nacional mitificado, conformidade esta sempre sob suspeita de ser superficial, imperfeita e dissimulada (2016: 25, 222-223). Se a questão da integração do imigrante se transformou numa das bandeiras da extrema-direita contemporânea,

o imigrante não deixa de ser objeto de inquirições sobre origens e afiliações anteriores à da sua atual nacionalidade: quantas vezes não se ouve perguntar ao dito “imigrante de segunda geração” (uma categoria tão paradoxal quanto a do “Mouro de Veneza”) de onde ele vem? E quantas vezes, perante a resposta de que, por exemplo, nasceu em Portugal, a pergunta é repetida com alguma impaciência: “Sim, mas de onde vens mesmo”? Ao imigrante, como a Otelo, pede-se que seja exótico e, ao mesmo tempo, acessível; exemplificativo e, ao mesmo tempo, assimilado (Watson 2014: 236).

A interrogação sobre as origens e viagens de Otelo, patente na exclamação de Iago sobre Otelo como um “berbere errante” [“erring Barbarian”] (1.3.356), perpetuou-se na crítica de Shakespeare, com as mais diversas apropriações, tendo uma das mais recentes, da autoria de R.M. Christofides, argumentado que, se estas personagens passam a maior parte da ação no Chipre, porque não podem elas ser entendidas como sendo eventualmente mais cipriotas do que qualquer outra coisa (2016: 65)? O papel de Chipre torna-se adicionalmente pertinente, já que os contemporâneos de Shakespeare sabiam que, tendo embora os venezianos da peça evitado a invasão turca, a ilha fora entretanto realmente conquistada pelo império otomano em 1571, para não falar da atual partição de Chipre, da qual sabemos nós, esses outros contemporâneos.

Os ecos de *Otelo* no presente não terminam aqui: como é sabido, Otelo inicia a sua narrativa biográfica com a explicação de que serviu em campos de batalha (onde?) desde os sete anos (1.3.84-86); este rapaz-soldado foi escravizado (onde?), “redimido” (onde?) e transportado através de paisagens desérticas (quais?). A referência posterior à mulher egípcia que deu o lenço à mãe de Otelo, lenço este que cumpre um papel tão determinante na peça, continua o trabalho de acrescentar novas coordenadas geográficas e culturais a uma figura já de si sobredeterminada. Mas, para além das referências contínuas a turcos e a outros, é significativa a última referência geográfica facultada por Otelo:

[...] acrescentai
Que um dia em Alepo, onde um turco
Malvado e de turbante difamava
O Estado e agredia um de Veneza,
Peguei pla gorja o cão circuncidado
E fiz-lhe – assim!
(*Apunhala-se.*)
(5.2)

Após referências ao “índio néscio” e às “árvores na Arábia” no mesmo discurso, é em Alepo que devemos imaginar o Mouro, já de alguma forma “de Veneza” em algum momento do seu passado nebuloso, a tomar um partido paradoxal em conflitos entre Ocidente e Oriente. Otelo recria em si mesmo a aniquilação do turco, matando o seu “turco interior” e internalizando assim os discursos xenófobos em que ele próprio acaba por participar, mas fá-lo não no Norte de África, nem no Mediterrâneo, mas num local oriental carregado de símbolos e sentidos islâmicos e otomanos (Dadabhoy, 2014: 141). Alepo, um importante posto comercial na época, viria ainda a ser mencionada em *Macbeth*, quando a Primeira Bruxa diz de uma mulher que “O mestre [isto é, o marido] foi pra

Alepo, o arrais do *Tigre*" (1.3.7). A ressonância contemporânea da referência a Alepo em *Otelo*, a não ser travada por avisos de anacronismo, lembra-nos alepo a frequência com que esta cidade aparece na literatura e na historiografia antigas e modernas, repetidamente sitiada, conquistada, destruída, ocupada por uma variedade de povos, palco de massacres, *pogroms* e batalhas. Que a última batalha de Otelo tenha lugar nesta geografia fraturada, misturando realidade, recordação e simbolismo, contra si próprio, no Chipre, contra um turco, em Alepo, reafirma a capacidade que esta peça tem de desafiar e complicar as narrativas que temos vindo a contar a nós próprios.

Nota: todas as versões de texto originalmente em inglês são da minha responsabilidade, exceto no caso das traduções de *Otelo* e *Macbeth*, da autoria de Daniel Jonas.

Referências bibliográficas

- "Asylum statistics" (2018), in Eurostat. *Statistics Explained*. (http://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php/Asylum_statistics#Age_and_gender_of_first-time_applicants).
- Balibar, Étienne & Immanuel Wallerstein (1991), *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*, Londres, Verso.
- Bate, Jonathan (ed.) (1992), *The Romantics on Shakespeare*, Londres, Penguin.
- Brotton, Jerry (2017), *This Orient Isle: Elizabethan England and the Islamic World*, Londres, Penguin.
- Christofides, R.M. (2016), *Othello's Secret: The Cyprus Problem*, Londres, Bloomsbury.
- Dadabhoj, Ambereen (2014), "Two faced: The Problem of Othello's Visage", in *Othello. The State of Play*, ed. Lena Cowen Orlin, Londres, Bloomsbury. 121-147.
- Eliot, T.S. (1999), "Tradition and the Individual Talent", in *Selected Essays*, Londres, Faber and Faber. 13-22.
- Munday, Anthony et al. (2015), *Sir Thomas More*, ed. John Jowett, The Arden Shakespeare, Londres, Bloomsbury.
- Novy, Marianne (2013), *Shakespeare & Outsiders*, Oxford, Oxford UP.
- Shakespeare, William (2016), *Othello*, ed. E.A.J. Honigmann, com nova introdução de Ayanna Thompson, Edição revista, The Arden Shakespeare, Londres, Bloomsbury.
- Shakespeare, William (2017), *Macbeth*, trad. Daniel Jonas, Vila Nova de Famalicão, TNSJ/Húmus.
- Thompson, Ayanna (2016), "Introduction" in *Othello*, ed. E.A.J. Honigmann, com nova introdução de Ayanna Thompson, Edição revista, The Arden Shakespeare, Londres, Bloomsbury. 1-116.
- Watson, Robert N. (2014), "Othello's Double Diction", in *Othello. The State of Play*, ed. Lena Cowen Orlin, Londres, Bloomsbury. 235-255.
- Žižek, Slavoj (2016), *Refugees, Terror and Other Troubles with the Neighbours: Against the Double Blackmail*, Londres, Allen Lane.



Ciúme, inveja e “falha narcísica” em *Otelo*

FÁTIMA SANSFIELD CABRAL*

*Cuidado, senhor, com o ciúme! / É o monstro de olho verde, que escarnece /
Da carne de que vive. – Iago (3.3)*

*Quem tem ciúmes tem-nos sem motivos / Não necessitam nunca duma causa, /
Mas são ciumentos porque sim. É um monstro / Que a si mesmo se cria
e de si nasce. – Emília (3.4)*

Há no ciúme mais amor-próprio do que amor. – F. La Rochefoucauld

A peça *Otelo* é um estudo magistral do ciúme patológico e da inveja destrutiva, de tal modo que psicólogos e psiquiatras falam da “síndrome de *Otelo*”, referindo-se sobretudo aos indivíduos que sofrem de ciúmes delirantes e que procuram obsessivamente provas de infidelidade; este termo foi sugerido em 1955 pelos neuropsiquiatras John Todd e Kenneth Dewhurst para designar um complexo de pensamentos e emoções irracionais, muitas vezes associado a comportamentos exagerados e violentos, derivados da exacerbada preocupação com a suposta infidelidade do parceiro, baseada em provas inconsistentes e por vezes imaginárias.

O génio de Shakespeare ao tratar magistralmente temas universais, o seu profundo conhecimento das paixões da alma humana e da loucura que muitas vezes as acompanha – amor, ciúmes, inveja, traição, xenofobia –, faz com que a peça continue actual, inquietando-nos, despertando-nos emoções com as quais lidamos todos os dias, comovendo-nos e angustiando-nos com o caminho anunciado para o trágico desfecho. E isto acontece também porque o modo como é narrado o comportamento de todas as personagens parece representar o funcionamento mental consciente/inconsciente de cada indivíduo, o “teatro interno” da psique (de que fala M. Klein), com os vários “objectos”/personagens revelando todos os conflitos e contradições que existem no interior do ser humano.

A personagem *Otelo* causa fascínio; herói na guerra, admirado pelos seus feitos, depois de resistir a “infortúnios e desastres”, “sustos sobre mar e terra”, “perigos iminentes”, “prisão e fugas”, desmorona-se perante a tortura de suspeitas acerca da fidelidade da sua mulher, parecendo ter dentro de si um núcleo mafioso da sua personalidade, marcada por um ego frágil e inseguro, descontrolo emocional e uma visão distorcida da realidade, de que Iago se aproveita. Esta personagem invejosa e vingativa, com a sua diabólica habilidade, apenas desperta o ciúme e a raiva destrutiva que já pertenciam a *Otelo*.

Iago, o porta-estandarte de *Otelo*, o “vilão infernal”, o “semidiabo” mafioso, intriguista, manipulando todos, arquitecta uma maquiavélica vingança ao instilar “veneno” em *Otelo* por a sua promoção a tenente ter sido preterida por este em favor de Cássio; mas esta razão, além das suspeitas infundadas de que *Otelo* teria dormido com a sua mulher na sua cama, não parece ser suficiente; Iago representaria, então, a força maligna, o Mal.

* Psicanalista didacta do Núcleo Português de Psicanálise.

Desdémoma (cujo nome em grego significa “desventurada”, anunciando o destino que a aguarda) é a esposa fiel, casta e passiva que, para se casar com Otelo, o Mouro de Veneza, arriscando romper as convenções, “traí” e “abandona” o seu pai, Brabâncio; virtuosa, pura, ingénua, acredita na bondade do mundo, parecendo representar o oposto de Iago.

Brabâncio, pai de Desdémoma, possessivo, xenófobo, apenas suportando a separação da filha se fosse por um igual a ele próprio.

Emília, mulher de Iago e aia de Desdémoma, parecendo o reverso da ingenuidade desta, defendendo a igualdade entre os sexos e corajosamente desmascarando as tramóias do marido.

Rodrigo, um cavalheiro crédulo e extremamente manipulável, é outra das vítimas de Iago, obedecendo-lhe sem crítica.

Cássio, um escudeiro fiel, mas também frágil, entra em desespero por a sua reputação ter sido abalada, uma vez que, deixando-se embriagar por Iago, foi destituído pelo Mouro do posto de tenente que cobiçava; será uma verdadeira marioneta nas mãos de Iago, pois este vai servir-se dele para executar os seus planos.

Shakespeare descreve tão excepcionalmente bem as paixões humanas, a luta entre as forças do bem e as do mal, que Freud irá buscar às suas obras exemplos para explicar certas características do funcionamento mental.

Para Freud, o ciúme diz respeito principalmente ao amor que o sujeito sente como lhe sendo devido, amor que lhe foi ou poderá ser roubado por um rival, ou seja, ser privado da pessoa amada por outro. Em 1922, descreve o mecanismo do ciúme como sendo “um estado emocional normal, existindo em todos nós, que serviria para convencer o parceiro de que é digno do amor a ele dedicado, estando, portanto, vinculado ao próprio narcisismo”. Mas acrescenta que os ciúmes anormalmente intensos são constituídos por mais duas camadas, além da normal: a projectada e a delirante. Para ele, o *ciúme normal* compõe-se de “pesar, de sofrimento causado pelo pensamento de perder o objecto amado e da ferida narcísica consequente e também do sentimento de inimizade contra o rival bem-sucedido”; embora normal e dependendo das circunstâncias reais, não é completamente racional, achando-se profundamente enraizado no inconsciente, sendo uma continuação das primeiras manifestações da vida emocional da criança e teria origem no complexo de Édipo. O *ciúme projectado* “deriva, tanto nos homens como nas mulheres, da própria infidelidade concreta na vida real ou de impulsos no sentido dela que sucumbiram à repressão”; seria um mecanismo inconsciente para mitigar a situação, “podendo obter alívio e a absolvição da sua consciência se projectar os seus próprios impulsos para ser infiel no companheiro/a a quem deve fidelidade”. E Freud cita a canção de Desdémoma:

*A amor chamais falso; e o que disse ele então?
Salgueiro, chora, chora;
Cortejai mais mulheres, com mais homens dormis;*
(4.3)

O outro/a não será, portanto, melhor do que ele próprio. No *ciúme delirante*, todos os níveis se sobreporiam, juntamente com a paranóia; caracterizar-se-ia

por interpretações delirantes de acontecimentos comuns, por uma resistência frente aos elementos que contradizem o delírio e por acusações injustas contra o parceiro, podendo acarretar comportamentos perigosos. Como sugere Emília, aia de Desdémone e mulher de Iago, o ciúme mórbido ri da realidade. À mulher de Otelo, que garante nunca ter dado qualquer motivo para que o marido desconfiasse dela, a aia responde:

Quem tem ciúmes tem-nos sem motivos
Não necessitam nunca duma causa,
Mas são ciumentos porque sim. É um monstro
Que a si mesmo se cria e de si nasce.
(3.4)

Freud diria ainda que o ciúme é a mais prevalente forma de degradação da vida erótica; e Otelo, com o seu medo de ser traído pela inocente mulher que ama, parece ter necessidade de a degradar pelas próprias coisas que considera desejáveis nela. Esta destrutividade parece pois ter a ver com a inveja. Assim, também Iago, tomado pela inveja do valoroso Otelo, procurará destruí-lo.

A inveja é um dos sete pecados capitais, sendo mesmo considerado o maior de todos porque ataca todas as virtudes, possuindo portanto uma grande destrutividade. A ligação entre a inveja e o ciúme é inevitável, sendo muitas vezes confundidos, até porque um dos sentimentos pode desencadear o outro: os ciúmes amorosos podem facilmente transformar-se numa inveja destrutiva. Mas a verdade é que o ciúme e a inveja não são a mesma coisa.

Se Freud, quando falou de inveja, referiu sobretudo a inveja do pénis, foi Melanie Klein, uma sua continuadora, quem trouxe um maior aprofundamento para o conhecimento desse sentimento, sendo que, parece-nos, só ele nos pode fazer compreender Iago e a loucura de Otelo. Em 1957, Klein diz que a inveja é uma das emoções mais arcaicas, aparecendo nos estádios mais precoces do complexo de Édipo e procurando adquirir as boas qualidades do "objecto"/mãe (ou cuidador). A inveja surge no momento em que o bebé percebe que é impotente perante a mãe em relação ao seu bem-estar e a mãe não o gratifica de imediato. A prematuridade da criança torna-a extremamente dependente daquela fonte criadora de bem-estar; ela procuraria o "bom seio" que alimenta e dá prazer, mas também quereria invejosamente destruí-lo, quando o vê como "mau" por guardar para si, em vez de lhe dar, aquilo de que mais precisa, sendo portanto o seio responsável pela frustração que não quer sentir. O aparecimento e a intensidade da inveja dependem da capacidade de tolerância inata do bebé à frustração e do maior ou menor fracasso da adaptação da mãe no processo de separação e desilusão do bebé. A inveja é, portanto, um sentimento dual, isto é, dá-se na relação entre dois indivíduos, um querendo o que o outro tem; pode começar por ser um sentimento de admiração pelas qualidades idealizadas do outro, havendo uma tendência à imitação mas, conforme as circunstâncias e a personalidade, pode transformar-se em inveja destrutiva. Os indivíduos invejosos, para se defenderem desse sentimento, podem utilizar várias defesas como o desprezo, o controlo onnipotente e o triunfo para não sentirem a frustração e a falha narcísica.

A inveja em relação ao seio materno e o aparecimento do ciúme estão diretamente ligados. Segundo M. Klein, “o ciúme baseia-se na rivalidade com o pai, suspeito e acusado de se ter apoderado do seio materno e da mãe. Esta rivalidade marca os estados iniciais do complexo de Édipo [...] e a evolução deste é fortemente influenciada pelas vicissitudes da primeira relação com a mãe”. O ciúme, por sua vez, tem o seu fundamento na inveja, mas é um sentimento que se dá numa relação triangular, em que há um terceiro envolvido. A sua origem está na infância, mas numa época menos precoce, em que a separação é reconhecida. É baseado no amor e procura possuir o objecto de amor e eliminar o rival. O ciúme delirante pode ser tão perigoso quanto a inveja e é esse ciúme que se apresenta em Otelo. Para que o ciúme seja delirante, precisa de se basear numa inveja que não foi mitigada, assim como num núcleo narcísico de insegurança, de falta de confiança básica, de dependência do outro e em que não se suporta a ideia de não se ser único, o centro das atenções. Amor e ódio travam um combate no interior da criança, combate que pode durar toda a vida. A capacidade de amar e o sentimento de perseguição – porque o bebé fantasia que, se ataca o seio, este pode virar-se contra si – estão profundamente enraizados nos processos psíquicos mais precoces e permanecem toda a vida. Enquanto a inveja é dominada por um sentimento de falta e um desejo de se apoderar do que o outro tem, no ciúme está em causa um sentimento de perda ou ameaça de perda e um desejo de retenção. Num e noutro caso, o amor-próprio é altamente atingido: na inveja, sob a forma de ressentimento, no ciúme, sob a forma de humilhação.

M. Klein fala também na importância da formação das fantasias que aparecem normalmente no decurso dos estados iniciais do complexo de Édipo, como por exemplo a da imagem dos pais combinados (a “cena primária”), fantasia que vai permitir a diferenciação gradual das duas figuras, as identificações masculina e feminina e o estabelecimento de boas relações com cada uma delas; mas a intensidade da inveja e dos ciúmes edipianos pode não permitir esta evolução. Curiosamente, Iago recorre à imagem da “besta de dois costados” (1.1), do “monstro” de que também fala Emília, para, invocando o acto sexual animal, enfurecer Brabâncio:

O que vos vem dizer, caro senhor, que a sua filha e o Mouro andam a brincar à besta de dois costados.

(1.2)

Mais tarde, Iago, abusando da fragilidade do seu general para o levar à loucura, sugere-lhe a infidelidade da mulher, com ar de quem não quer nada:

Quereis provas?

[...] Quereis espregitar ao modo do mirone –

Topá-la a ser coberta?

(3.3)

E se inveja, etimologicamente, significa “não ver” – em latim, *in* (dentro de) + *videre* (olhar) –, paradoxalmente, foi a melhor maneira de Iago pôr Otelo cego e envenenado pelo ciúme. Para Zimmerman (2001), a inveja, o não ver, estaria

ao serviço do sujeito que, fortemente fixado na posição narcisista, se recusa a reconhecer as diferenças entre ele e o outro, o qual possuiria as qualidades de que ele necessita e que, por isso, inveja.

M. Klein fala também da gratidão como sendo o reverso do sentimento de inveja: não podemos deixar de pensar em Desdémoma como contraponto de Iago; a gratidão seria um derivado da capacidade de amar, estando estreitamente ligada à generosidade. “O bom seio é o protótipo da bondade materna, da paciência e da generosidade inesgotável, assim como da criatividade [...], fundamento da esperança, da confiança e da crença no bem.”

Vejam, então, como se desenrola a trama.

A peça começa com Iago a confessar a Rodrigo que odeia Otelo por este ter escolhido o desprezível Cássio – que “de artes de batalha sabe tanto/ Como uma solteirona [...] Mera lábia/ Sem prática” (1.1) – em lugar de o nomear a si próprio; mas Iago, em vez de se afastar de Otelo, vai continuar a segui-lo para servir os seus propósitos:

Segui-lo não é mais do que seguir-me.
E não é por amor nem por dever,
Senão por aparência e proveito.

E usando a máscara da honestidade e da lealdade dá início aos seus planos maquiavélicos, dizendo: “Eu não sou o que eu sou.” Outra característica do comportamento de Iago é a de instigar e manipular os outros no sentido de conseguir realizar as suas intenções, mas ficando ele na sombra para não arriscar ser descoberto, pois sabe que, no fundo, a sua vida depende de Otelo.

Assim, incita Rodrigo – que quer cortejar Desdémoma – a “envenenar” o pai desta com o boato de que o Mouro de “lábios grossos”, um “estranho forasteiro”, teria raptado a filha. E Iago ajuda-o: “Está um carneiro preto velho a pôr-se/ Na vossa ovelhinha branca neste instante!/ Chamai os cidadãos, picai os sinos,/ Ou o diabo faz de vós avô” (1.1), estimulando o racismo e a xenofobia de Brabâncio.

Brabâncio pensa que só é possível a filha tê-lo “traído” por ter sido enfeitada por Otelo ou por um “erro da natureza”, pois “Jamais donzela meiga, alegre e bela,/ Tão avessa a casar que se esquivou/ Às ricas cabeleiras desta terra,/ Arriscaria a troça universal,/ Trocando a segurança pla fuligem/ De um tipo que é de susto” (1.2). E pergunta a Desdémoma a quem ela deve mais obediência. Ela confessa que, apesar de dever ao pai amor e obediência pela vida e pela educação que lhe deu, é o Mouro que escolhe e ama, tal como a mãe preferiu Brabâncio ao pai dela. E, enquanto Desdémoma mostra como ultrapassou de um modo saudável o conflito edipiano, o seu pai reage violentamente, exclamando: “Que pena seres minha e não adoptada” e lançando uma praga: “Olha por ela, Mouro, se tens olhos:/ Traiu o pai, e pode bem trair-te” (1.3), fazendo tábua rasa da diferença de gerações e das palavras do Duque de Veneza, depois de ouvir Otelo contar como se apaixonaram e de Desdémoma confirmar que se amavam:

E, nobre *signior*,
Se é clara e deleitável a virtude,
O vosso genro é claro e não escuro.
(1.3)

Otelo, quando é chamado à presença do Duque para se defender das acusações de feitiçaria proferidas pelo seu sogro, parece muito confiante. “Servi a *Signoria*, e os meus préstimos/ Hão-de calar as queixas/ [...] Os meus dons, o meu título, a minha alma/ Perfeita, hão-de falar por mim” (1.2). E conta, perante todos, como Desdémona e ele se conheceram em casa de Brabâncio, que o estimava e o convidava para ouvir as histórias das suas heróicas campanhas. E Desdémona ouvia-o sempre, muito curiosa, e um dia pediu-lhe para lhe contar a vida toda:

Consenti,
E seduzi-lhe amiúde as suas lágrimas
Perante a comoção de um episódio
Amargo quando jovem. No final,
Pagou-me as dores com um mundo de suspiros.
(1.3)

E Otelo conclui que ela o estimava pelos perigos que passou e ele a ela porque os lamentava. Podemos, talvez, começar a ver aqui um toque de narcisismo, pois Otelo parece intrigado – porque, assim sendo, ela não se teria apaixonado pelo que ele é, mas por aquilo por que ele é venerado – mas, ao mesmo tempo, lisonjeado com as atenções dela. De facto, ele era admirado pelos seus feitos, mas era um forasteiro não completamente integrado na corte, além disso preto e, certamente por inveja e racismo, alvo de chacota. Ele próprio, quando as insinuações de Iago acerca de Desdémona começam a penetrar na sua mente mais insidiosamente, ressoando na sua insegurança, pensa que pode ser trocado por ser preto, por não ter o dom da palavra, por ser velho:

Honesto, este rapaz, e compreende
As relações, a natureza humana.
Se ela for falcão bravo, dou-a ao vento,
Não a reclamo, nem que as suas peias
Prendessem ao meu peito o coração,
Rapine em liberdade. É por ser negro,
Acaso, não ter modos de conversa
Afins aos cortesãos, por ser entrado,
Quiçá, no vale dos anos – mas nem tanto –
Fugiu-me. Maltratou-me. O meu alívio
Será abominá-la. O casamento
É uma praga, achamos que são nossas
Mas não os seus desejos!
(3.3)

Entretanto, Iago continua a arquitectar o seu plano maléfico, conseguindo liderar e controlar as outras personagens, pegando nas suas fraquezas. Quando Rodrigo, por pensar não ser capaz de conquistar Desdémona, diz que se vai afogar por ser “tonto viver quando viver é um tormento” (1.3), Iago critica-o, mostrando, ironicamente – pensamos nós –, a sua frieza e perversidade, roçando a psicopatia:



Jamais dei com um homem que soubesse estimar-se. [...] Está em nós sermos assim ou assado. Os nossos corpos são jardins, e o nosso arbítrio o jardineiro. [...] Isso depende de nós, da nossa própria decisão. Se não tivéssemos mentes racionais a contrabalançar os pratos dos nossos apetites, o sangue e a baixeza das nossas naturezas levar-nos-iam aos resultados mais perversos. Mas cá contamos com a razão para nos arrefecer as emoções ao rubro, os espinhos carnaís, as luxúrias sem freio.

Remata dizendo a Rodrigo para ser homem, porque o amor não passa de “uma estaca e de um enxerto”, “de concupiscência do sangue e vontade sem controlo” (1.3). E combina trabalharem juntos para se vingarem do detestado Mouro, Rodrigo pondo-lhe os cornos e ele massacrando-o com ciúmes.

Mas Iago não quer apenas vingar-se de Otelo. Foi a investidura de Cássio como tenente do Mouro que despoletou a inveja e a raiva de Iago. Este constitui então, habilidosamente, uma quadrilha mafiosa, comandada por si, controlando todos os membros para garantir que se apoiam mutuamente para fazer um trabalho eficiente, criminoso, destrutivo. Iago enreda todos – mesmo os que desconhecem aonde levam os seus actos.

É o caso de Cássio, que desconhece completamente os planos de Iago e que este intriga Otelo com a suspeita de que ele o trai com Desdémona; a sua fragilidade é o vício de beber; Iago induz Cássio, responsável por manter a ordem e a paz, a embriagar-se e a envolver-se numa briga com Rodrigo, deixando o seu posto e – primeira vingança conseguida –, sendo castigado por Otelo, que o destitui, entregando o lugar a Iago; e perante o desespero de Cássio por ter perdido a reputação, a auto-estima – “a parte imortal de mim mesmo, e o que me resta é bestial” (2.3) –, Iago, fazendo-se muito amigo, convence-o a ir pedir a Desdémona que interceda por ele junto de Otelo.

É o caso de Desdémona, que é convencida por Iago a pedir insistentemente a Otelo que perdoe Cássio, fazendo assim “confirmar” as suspeitas de que tinham uma relação amorosa.

É o caso de Emília, que desconhece com que intenção o seu marido lhe pede o lenço “sagrado”, dado por Otelo a Desdémona, que esta perdeu e que, pelas artimanhas de Iago, Otelo vai deduzir que Desdémona deu a Cássio.

Otelo vai sendo progressivamente enlouquecido, mas sempre convencido da amizade, honestidade e lealdade de Iago. Este leva a malícia e a hipocrisia a ponto de – depois de infiltrar os falsos indícios, as suspeitas que vão ao encontro da insegurança, da falta de confiança básica e de auto-estima de Otelo, quando o vê preocupado – ainda lhe dizer: “Que o bom senso/ Vos torne imune a vozes imperfeitas” e, mais à frente:

Cuidado, senhor, com o ciúme!
É o monstro de olho verde, que escarnece
Da carne de que vive. Bom do corno
Que, sabendo, não estima quem o engana,
Mas pobre do que passa a vida em dúvidas
E não confia tanto quanto ama!
(3.3)

Logo a seguir, Iago lembra-lhe que Desdémoma mentiu ao pai, casando com ele, mas que é melhor não sondar mais a questão e esperar para ver se Desdémoma continua a insistir veementemente para que dê de novo o lugar a Cássio. Mas Otelo começa a ficar desesperado – “A dúvida pior que a verdade. Pra longe, condenaste-me à tortura!/ Eu juro que é melhor ser enganado/ A suspeitar que se é” (3.3) – e, furioso com Iago, quer provas; Iago inventa, então, que ouviu Cássio em sonhos dizer a Desdémoma que têm de esconder o amor que os une. E acrescenta: “Convida à suspeição, mas é um sonho”, “Sede prudente, não há prova alguma./ Ainda pode ser fiel.” Mas, no minuto seguinte, diz a Otelo que viu o lenço, primeira prenda de Otelo a Desdémoma, nas mãos de Cássio. Este “facto” é demasiado para Otelo. O desprezo por aquele “pano com magia”, dado à sua mãe por uma adivinha para “conquistar o amor do seu pai para sempre, [...] Perdê-lo ou dá-lo a alguém seria perda/ Incomparável. [...] Ao morrer/ A minha mãe pediu-me que, ao casar,/ O desse à minha esposa” (3.4), toca no mais profundo de si mesmo: o lenço bordado teria o poder simbólico de afastar os perigos, seria o símbolo do *bom objecto* materno e o fetiche para eternizar o amor. Otelo, exprimindo a perda de controlo sobre si, cairá com ataques epilépticos – histéricos, diria, talvez, Freud; produto do seu veneno, pensa o diabólico Iago.

A partir daqui, Otelo conclui que a traição de Desdémoma é verdadeira e pede “sangue”, o amor dando lugar ao ódio. Trata mal Desdémoma, chamando-lhe puta, e chegando a bater-lhe em público, sem ela perceber a mudança de comportamento do seu marido. É aqui que Emília, experiente e conhecedora da vida e dos homens, lhe diz que “Não se conhece um homem num par de anos./ São todos só barrigas, nós comida:/ Devoram-nos, e quando saciados/ Arrotam-nos” (3.4).

E, mais à frente, quando Desdémoma, depois de cantar a canção do salgueiro, citada por Freud, lhe pergunta se também “há mulheres que abusam dos maridos/ de forma tão grosseira” (4.3), Emília responde-lhe, perante o descrédito da sua ama, que há muitas e que ela própria faria isso; num discurso de igualdade entre os sexos, afirma que é culpa dos maridos se as mulheres “aspiram a ter o mundo todo só para elas”, porque eles descuidam os deveres e põem noutro colo o que é delas, ou desatam em cenas de ciúmes, ou lhes batem. E se eles arranjam outras por desporto, paixão ou por fraqueza, também as mulheres têm esses sentimentos.

[...] Não temos sentimentos? Perdoamos
Mas também nos vingamos.
Então que nos preservem: de contrário
O que nos fazem, mandam-nos fazer.

E a generosa Desdémoma responde-lhe que é diferente, e que “o mal não é moeda que se pague” (4.3) e deita-se com o vestido de noiva, esperando o seu marido. Quando Otelo entra no quarto para a matar, Desdémoma tenta convencer o marido da falsidade das acusações. Mas para Otelo é ela que é falsa, dizendo-lhe:

Negar a acusação com juramentos
Não mudará em nada a concepção
que me atormenta. Vais morrer agora.
(5.2)

Cego e envenenado pelo ciúme, mostrando como a sua convicção é delirante e impermeável a qualquer argumento, apesar do horror do seu acto, asfixia-a; e mostrando a sua loucura, o desabar do seu mundo interno e o pressentimento de todas as mortes que se seguiriam, exclama, parecendo não ser capaz de encarar a própria responsabilidade daquele acto tresloucado:

Ó hora insuportável, como pesas!
Nem sei como não houve um grande eclipse
De Sol e Lua, nem abriu a boca
O globo horrorizado.
[...] A Lua está errante, aproximou-se
De mais da Terra, os homens estão lunáticos,
É certo.
(5.2)

Emília entra, contando que Rodrigo e Cássio lutaram (Rodrigo tinha sido mandado por Iago matar Cássio), tendo Rodrigo sido morto e Cássio ficado ferido. Desdémoma, agonizante, ainda lhe diz que não foi Otelo quem a matou, mas este desmente-a, pois ela mereceu a morte por ser uma puta, como o seu marido Iago sabia. Emília começa a perceber que foi Iago o criador daquela horrível trama e corajosamente desmascara o marido perante todos. Iago mata-a e tenta fugir, mas é preso. Otelo chama “semidiabo” a Iago e antes de se apunhalar ainda diz:

[Sou] Um assassino honrado, se quiserdes,
Pois nada fiz por ódio, só por honra.
[...] Prestei serviço ao Estado, e eles sabem-no:
Enfim, está feito. Peço-vos, nas cartas,
Ao relatardes estes factos tristes,
Falai de mim tal qual. Não me poupeis,
Nem vos vingueis de mim. Falai então
De quem não soube amar e muito amou;
De quem não era nada enciumado
E foi levado ao extremo; de quem, pródigo,
E como um índio néscio, deu a pérola
Que vale a tribo em peso.

Otelo, arrependido demasiado tarde, mesmo assim mostra, mais uma vez, a importância que dá à sua própria reputação: o seu lado narcísico.

A incapacidade de julgar e controlar as próprias emoções, combinada com a imaturidade emocional e as profundas falhas narcísicas, constitui o cerne do processo psicológico que levou Otelo à perdição.

Shakespeare, muitos anos antes de Freud, parece, pois, querer prevenir-nos contra as forças do mal existentes no interior do ser humano, para a luta permanente entre Eros e Thanatos, entre o amor e o ódio, e chamar a atenção para, como pensava Freud, a única maneira de conter as emoções e as fraquezas ser torná-las conscientes e pensá-las.

Referências bibliográficas

Freud, Sigmund (1922), *Alguns Mecanismos Neuróticos no Ciúme, na Paranóia e no Homossexualismo*, vol. XVIII, Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XVIII, Imago, Rio de Janeiro.

Holden, Anthony (2003), *William Shakespeare*, São Paulo, Ediouro.

Klein, Melanie (1957), *Envie et gratitude et autres essais*, Gallimard, Paris, 1968.

Zimmerman, David (2001), *Vocabulário Contemporâneo de Psicanálise*, Artmed Editora.

Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.

Capítulo CXXXV: Otelo

Jantei fora. De noite fui ao teatro. Representava-se justamente *Otelo*, que eu não vira nem lera nunca; sabia apenas o assunto, e estimei a coincidência. Vi as grandes raivas do Mouro, por causa de um lenço – 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. Os lenços perderam-se, hoje são precisos os próprios lençóis; alguma vez nem lençóis há, e valem só as camisas. Tais eram as idéias que me iam passando pela cabeça, vagas e turvas, à medida que o Mouro rolava convulso, e Iago destilava a sua calúnia. Nos intervalos não me levantava da cadeira; não queria expor-me a encontrar algum conhecido. As senhoras ficavam quase todas nos camarotes, enquanto os homens iam fumar. Então eu perguntava a mim mesmo se alguma daquelas não teria amado alguém que jazesse agora no cemitério, e vinham outras incoerências, até que o pano subia e continuava a peça. O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer. Ouvi as súplicas de Desdêmona, as suas palavras amorosas e puras, e a fúria do Mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público.

– E era inocente – vinha eu dizendo rua abaixo; que faria o público, se ela deveras fosse culpada, tão culpada como Capitu? E que morte lhe daria o Mouro? Um travesseiro não bastaria; era preciso sangue e fogo, um fogo intenso e vasto, que a consumisse de todo, e a reduzisse a pó, e o pó seria lançado ao vento, como eterna extinção...

Vaguei pelas ruas o resto da noite. Ceci, é verdade, um quase nada, mas o bastante para ir até à manhã. Via as últimas horas da noite e as primeiras do dia, vi os derradeiros passeadores e os primeiros varredores, as primeiras carroças, os primeiros ruídos, os primeiros albores, um dia que vinha depois do outro e me veria ir para nunca mais voltar. As ruas que eu andava como que me fugiam por si mesmas. Não tornaria a contemplar o mar da Glória, nem a serra dos Órgãos, nem a fortaleza de Santa Cruz e as outras. A gente que passava não era tanta, como nos dias comuns da semana, mas era já numerosa e ia a algum trabalho, que repetiria depois; eu é que não repetiria mais nada.

Cheguei a casa, abri a porta devagarinho, subi pé ante pé, e meti-me no gabinete; iam dar seis horas. Tirei o veneno do bolso, fiquei em mangas de camisa, e escrevi ainda uma carta, a última, dirigida a Capitu. Nenhuma das outras era para ela; senti necessidade de lhe dizer uma palavra em que lhe ficasse o remorso da minha morte. Escrevi dois textos. O primeiro queimei-o por ser longo e difuso. O segundo continha só o necessário, claro e breve. Não lhe lembrava o nosso passado, nem as lutas havidas, nem alegria alguma; falava-lhe só de Escobar e da necessidade de morrer.

MACHADO DE ASSIS
Dom Casmurro (1899)



“Iago é o demônio que Otelo merece”

MARJORIE GARBER*

Os acadêmicos de hoje tendem por vezes a pensar a raça, a classe social e o gênero como modos de análise distintivamente contemporâneos, categorias que refletem os nossos próprios interesses, identidades e inquietações. Contudo, nestes como noutros aspetos, as peças de Shakespeare, escritas num período que é hoje frequentemente descrito como o “início da Inglaterra moderna”, são em si mesmas notavelmente “modernas”. De *Tito Andrónico* a *A Tempestade*, as peças shakespearianas exibem e registam, a um grau extraordinário, uma série de tensões direta e indiretamente relacionadas com essas categorias. É o que se verifica em *Otelo* mais do que em qualquer outra peça.

Raça, classe e gênero tornam-se pontos críticos ao categorizar alguma coisa – ou alguém – como *diferente*, e também como deslocado: deslocado, bem entendido, do ponto de vista da sociedade tradicional. Um homem negro desposa uma mulher branca, e é escolhido para governar a nação num momento de perigo. Um soldado ambicioso vê a almejada promoção ser concedida a outro – no caso, a um cortesão polido e arrogante que defende a hierarquia e acredita que “o tenente deve chegar ao céu antes do porta-estandarte” (2.3). Uma mulher marca a sua posição, escolhendo ela própria o marido contra a vontade de seu pai, falando em público sobre assuntos cívicos, e depois ousando contradizer as opiniões do marido e procurando aconselhá-lo. Tudo isto são sinais de transgressão, que desafiam determinados limites. Ansiedade, tensão, ódio e desejo resultam em parte deste sentido de desestabilização e deslocação, das divisões e comparações produzidas por categorias como raça, classe e gênero. Em *Otelo* mais do que em qualquer outra peça. [...]

À semelhança de diversas outras peças de Shakespeare – *Sonho de uma Noite de Verão*, *Como Queiram*, *António e Cleópatra* e *Rei Lear* –, *Otelo* inclui uma mudança geográfica a meio do enredo, uma deslocação de um lugar civilizado para um lugar selvagem, de um local de lei e ordem para um local de paixão e tumulto. E tal como se verifica na intriga central de *Medida por Medida*, também *Otelo* nos dá a ver o que acontece quando uma razão extremada e oposta à paixão se vê confrontada com extremos de paixão que negam a razão ou a lógica. Em *Otelo*, os dois polos geográficos são Veneza e Chipre: cidade e selva, civilização e anarquia, ordem e desordem.

Veneza surge como o lugar da urbanidade e da civilização, e Chipre como uma zona de fronteira onde tudo pode acontecer, um lugar de selvajaria, paixão e rebelião. Chipre está associado à mitologia da deusa Vênus, também chamada *Kypris* – senhora de Chipre. E a história de Vênus (Afrodite para os Gregos) subjaz ao enredo de *Otelo*. Vênus era esposa do deus Vulcano (Hefesto na mitologia grega), um ferreiro coxo, mas tinha também um amante, Marte (Ares), o deus da Guerra. Vulcano, o artista, o artesão,

* Excertos de “Othello”.
In *Shakespeare
After All*. New York:
Pantheon Books, cop.
2004.

o ferreiro, enciumado pelos amores da esposa com um soldado-herói, criou uma fina rede de malha dourada, e um dia, quando Vénus e Marte se encontravam nos braços um do outro, Vulcano apanhou-os na sua rede e expô-los ao escárnio dos restantes deuses. *Otelo* é uma espécie de variante dramática da história de Marte, Vénus e Vulcano – história essa que era sem dúvida familiar ao público de Shakespeare. Aqui, Iago é Vulcano, aquele que assiste, torturado, ao amor dos outros; Otelo é o herói de guerra, se bem que neste caso, significativamente, desempenhe o papel de marido e não de amante adúltero. Ainda assim, Iago congemma um plano para expor e ridicularizar a relação de Otelo e Desdémona, tal como Vulcano faz com Marte e Vénus. Notamos, por exemplo, que Iago surge frequentemente associado a imagens de redes e armadilhas (na Inglaterra renascentista, *toil* era um dos termos para “armadilha”). Otelo, ao desembarcar em Chipre, dirige-se à esposa Desdémona como “minha bela guerreira”, e Vénus era vista não apenas como a bela deusa do amor, mas também como uma protetora dos marinheiros e uma divindade da guerra – uma conceção da deusa que parece estar ligada à própria ilha de Chipre. Em suma, Veneza e Chipre, lugares aparentemente opostos, estão também estreitamente relacionados.

Veneza e Chipre. Veneza e Vénus. Lei e paixão. Ou, talvez, Veneza – que contém em si mesma uma versão oculta, reprimida, de Chipre – ou Vénus. Veneza é Chipre, e Chipre é uma Veneza mascarada – não tanto o seu oposto, mas a sua identidade secreta.

No entanto, Veneza surge inicialmente como um lugar de luz e razão, o arquétipo de uma cidade renascentista, governada por um Duque que parece encarnar todas as suas qualidades emblemáticas, e esta visão é claramente apresentada na terceira cena da peça. Embora a ação decorra a meio da noite, um tempo de desordem, o Duque e os senadores encontram-se num salão oficial bem iluminado – e a luz simboliza aqui, bem como ao longo de toda a peça e em toda a obra de Shakespeare, uma busca de controlo e de ordem. O salão está cheio de gente, mas estas figuras, em vez de se moverem ao acaso, estão ordeiramente sentadas em redor da grande mesa central. E, de modo ainda mais notável, são homens de grande sensatez e racionalidade, que dificilmente se deixariam ludibriar. Um marinheiro anuncia que os inimigos turcos se dirigem a Rodes e não a Chipre, mas o Duque e os senadores rejeitam este relatório:

Não faz sentido,
Não tem razão de ser: é um engodo
Que visa confundir-nos.
(1.3)

Para os turcos, que surgem na peça como os principais símbolos de desordem, Chipre é mais valiosa do que Rodes, pelo que o Duque conclui que, independentemente das aparências, o inimigo visa atacar Chipre, como de facto se vem a verificar. Assim que ele afirma, confiadamente, que os turcos “não estão a ir pra Rodes”, chega um mensageiro com mais notícias: os turcos dirigem-se agora, abertamente, para Chipre. A razão prevaleceu, sobrepondo-se à falsidade e ao engano.

A artimanha dos turcos “que visa confundir-nos” [to keep us in false gaze] é significativa para a intriga da peça no seu conjunto, e a expressão surge aqui – um expediente característico de Shakespeare – como que por acaso, como um pormenor sem importância, num dos primeiros diálogos entre personagens secundárias. No entanto, ao longo da peça, o público poderá assistir, uma e outra vez, a outros artificios e “engodos”, que visam, como este, “confundir” o espectador.

“A linguagem é o ‘feitiço’ de Otelo”

Quem é, pois, Otelo? Rodrigo, um veneziano insular, chama-lhe um “estranho forasteiro/ De aqui e toda a parte”, e é evidente que a desconfiança com que Brabâncio o olha resulta em parte do facto de ele não se enquadrar no mundo de Veneza. Otelo é um soldado, mais do que um político ou um cortesão. Não é natural de Veneza, mas procedente, presume-se, do norte de África, onde a Mauritânia (o lugar de origem dos “Mouros”) estava localizada (no lado de Marrocos oposto àquele onde se situa a atual Mauritânia). Desde o período medieval, e até ao século XVII, os mouros eram considerados negros ou morenos, e entre os séculos XVI e XIX o termo *blackamoor* era usado como sinónimo de africano, etíope, negro, ou qualquer indivíduo de pele escura (é o que encontramos, por exemplo, na *História do Mundo* de Sir Walter Raleigh: “Os Negros, aos quais chamamos *Blacke-Mores*”). Igualmente importante, os mouros eram, regra geral, muçulmanos e não cristãos. Muito possivelmente, as raízes não-cristãs de Otelo são tão importantes para a intriga da peça quanto a sua naturalidade não-veneziana.

Um indício importante sobre a personalidade de Otelo – personalidade em torno da qual girará grande parte da ação dramática – é a sua decisão, tomada antes do início da peça, de nomear Cássio, em vez de Iago, como seu tenente. Pois Cássio é tudo o que o próprio Otelo julga não ser. (Há que notar que *lieutenant* – do francês *lieu*, “lugar”, e *tenant*, “detentor” – é alguém que detém ou toma o lugar de outro. O termo é usado na sua aceção especificamente militar, designando o posto imediatamente inferior a capitão, mas aqui apresenta também um sentido mais literal – aquele que, ironicamente, Otelo virá a temer e Iago a desejar.) Cássio é florentino, e, na Inglaterra renascentista, Florença representava um centro de cultura e de vida palaciana. Como afirma Iago, Cássio é um “grande aritmético”, ou seja, um militar teórico (ou “de gabinete”), um académico mais do que um homem de ação. Otelo admira a urbanidade, a boa aparência e os modos elegantes de Cássio, e não tem dúvidas de que o florentino seria capaz de conquistar Desdémone e de tomar o seu lugar de capitão na cama dela. Compreendemos então, mesmo antes de Otelo entrar em cena, que ele é um homem consciente das suas limitações pessoais, um homem pouco seguro das suas competências sociais, se bem que não das suas qualidades marciais. Quando o vemos pela primeira vez, na cena 2 do primeiro ato, Otelo, espicaçado por Iago, domina claramente a situação; mas, significativamente, o modo como o ouvimos descrever-se a si mesmo é uma expressão de energia contida, reprimida, de turbulência sob controlo:

E crê, Iago, não amasse eu Desdémone,
Não queria circunscrita e confinada

A minha condição livre e sem casa
Por ouro algum.
(1.2)

O amor restringe-o, em vez de o libertar. Os termos “circunscrita e confinada” descrevem um estado de contenção imposta, uma circunscrição que ele acabará por romper; a meio da peça, Otelo recorrerá a uma imagem análoga, descrevendo as suas paixões como “o Mar Negro, sem volta no seu curso compulsivo, que vai gelado rumo ao Mar de Mármore” (3.3). A poderosa expressão “curso compulsivo”, aparentemente relativa ao Mar Negro apenas, pode ser igualmente aplicada ao orador, bem como ao mundo natural. O curso de ação e reação de Otelo revela-se tão “compulsivo” como o das marés.

Há talvez um excesso de controlo e de racionalidade no Otelo das cenas iniciais. Interrompido na sua noite de núpcias por um bando de homens armados, limita-se a dizer, calmamente: “o orvalho oxida espadas, embai-nhai-as” (1.2). O ator James Earl Jones comentou certa vez que Otelo é o único guerreiro shakespeariano que jamais vemos lutar em cena – de facto, ao longo da peça, Otelo evita usar a espada, ou perde-a, ou ordena às outras personagens que baixem as suas. Em *Romeu e Julieta*, bem como noutras peças de Shakespeare, são comuns as comparações entre os recontros conjugais e marciais, entre a virilidade na cama e no campo de batalha (em diversas peças, esta analogia é explicitamente traçada no texto). E se bem que *Otelo* inclua alguns gracejos de teor sexual (em diálogos entre Iago e Cássio; Cássio e Bianca; Emília e Desdémona), o próprio Otelo nunca participa nos mesmos. Nesta peça, a comparação entre a destreza no manejo da espada e a habilidade no jogo amoroso faz-se através de imagens oblíquas e ações implícitas: as dúvidas íntimas de Otelo prendem-se de facto com o seu valor enquanto amante, e não enquanto soldado, mas ele não entende os dois papéis como mutuamente substitutivos. O comentário escarninho de teor sexual não é proferido por ele, mas sim contra ele.

Nas cenas iniciais, a principal acusação contra Otelo é a de que ele terá recorrido a qualquer tipo de magia negra para enfeitiçar Desdémona e conquistar a sua afeição. Assim, Brabâncio interpela-o furiosamente: “Vilão, onde meteste a minha filha?/ Danado como és, enfeitiçaste-a!” (1.2). De facto, só pode tratar-se de feitiçaria – que mais poderia levar Desdémona a trair as expectativas paternas e sociais, e a enamorar-se de um forasteiro negro? Como insiste Brabâncio, nas suas queixas ao Duque:

Espírito sensível,
Quieto, uma donzela que enrubesce
Por nada; vexaria a natureza,
A idade, a terra, a honra, e tudo o mais,
Pra se embeijar por beijos que a apavoram?
(1.3)

Para o pai da heroína, as artes da feitiçaria oferecem a única explicação plausível. Mas Otelo, com serena dignidade, e a mesma reticência de soldado de que dera mostras na cena anterior, antecipa a acusação iminente:

[...] Falo rudemente,
Não tenho o dom da frase amistosa,
Pois estes braços, desde os seus sete anos
Até há uns nove meses sem emprego,
Usaram o seu músculo em campanha,
E pouco mais me trazem deste mundo
Além do que pertença ao choque e à fúria,
Por isso não me servem de consolo
Palavras de defesa. Mas se ouvirdes,
Agraciais um tosco mas honesto
Discurso sobre amor, feitiços, drogas,
Encantamentos, mágicas potentes –
É disto que me acusam por igual –
Tomei-lhe a filha.
(1.3)

O que é, pois, o “feitiço” de Otelo? É a linguagem – a fonte do “encanto” (*charm*, em inglês, provém do termo latino *carmen*, “canção”) e da magia. Um “tosco mas honesto discurso”. Não obstante a sua modéstia, digna de um Marco António – “Falo rudemente” (confronte-se com *Julio César*, 3.2: “Não sou um orador como era Brutus”) –, Otelo seduziu Desdémone com a narração da sua própria história. De facto, ao longo de toda a peça, Otelo dá mostras de uma tal eloquência que gerações de críticos, seguindo o exemplo de G. Wilson Knight, chamaram à sua bela linguagem “a música de Otelo”. A história da corte que faz a Desdémone, tal como ele a narra, é simultaneamente encantadora e íntima, ainda que atribua à bem-amada o papel da admiradora passiva – um papel convencionalmente feminino que não deixa de implicar alguns riscos:

O pai tinha-me estima e recebia-me
Em casa, e queria ouvir a minha história,
[...] Falei-lhe de infortúnios e desastres,
De grandes sustos sobre mar e terra,
De fugas, brechas, perigos iminentes,
De ser levado preso pelo inimigo,
Vendido como escravo; de escapar
A custo, dos trabalhos que passei;
De antros e desertos sem vitalma,
De rochas e pedreiras, e de cumes
Que tocavam o céu – o que vivi –
De canibais comendo-se uns aos outros,
Andrófagos, e homens com cabeças
Debaixo dos seus ombros. E Desdémone
A isto se chegava para ouvir,
E se chamada às tarefas da casa,
Notei que não tardava a estar de volta,
E novamente ouvidos curiosos
Daria ao meu discurso;
[...] No final,

Pagou-me as dores com um mundo de suspiros,
Jurou-me que era incrível, mais que incrível,
Que dava pena, a pena que lhe dava;
Não queria ter ouvido, mas mais queria
Que lhe fizera assim o céu um homem.
E grata, acrescentou que se um amigo
Quisesse cortejá-la, era ensinar-lhe
A minha história. Ao que lhe tornei
Que me estimava a mim plos meus perigos
E eu a ela porque os lamentava.
Foi este o meu bruxedo e mais nenhum.
(1.3)

A história de Otelo é fascinante, fiel à tradição do romance e do épico, cheia de monstros, desertos, cavernas, canibais, e com o encanto adicional de ser “verdadeira”. De facto, esta linguagem mágica encanta o Duque tal como encantara Desdémona: “A minha filha [também] não lhe escaparia”, afirma ele. Como veremos, será apenas ao perder a linguagem e a sua capacidade de sedução através das palavras que Otelo perde também os sinais da “civilização”, claramente celebrados e exemplificados pelo seu discurso, e que a sua tragédia começa. Contudo, há algo de muito curioso nesta sua história de enamoramento. “[Ela] estimava[-me] a mim plos meus perigos/ E eu a ela porque os lamentava.” Esta sua percepção é pública e não pessoal. Desdémona ama-o por aquilo que ele fez; Otelo retribui esse amor porque ela o admira. Como fará repetidas vezes, Otelo confunde o plano pessoal com o plano público, o homem exterior com o homem interior. O seu carácter defensivo, que coexiste com um sentimento de orgulho (“Falo rudemente”; “É por ser negro/ Acaso, não ter modos de conversa/ Afins aos cortesãos”), leva-o a confundir, radical e tragicamente, a natureza do amor em geral e do amor de Desdémona em particular. Pois quando esta entra em cena, o que acontece logo a seguir, torna-se óbvio que ela descreveria de modo muito diferente o romance deles.

“A franqueza erótica de Desdémona”

As ações e as palavras de Desdémona poderão recordar-nos de todas as outras heroínas de Shakespeare que enfrentam conscientemente uma escolha entre o pai e o amante: Julieta, Rosalinda, Créssida, Isabela, Ofélia. De todas estas mulheres, Desdémona é talvez a mais franca e inequívoca:

BRABÂNCIO:
Minha filha:
A quem diríeis, entre todos nós,
Dever mais obediência?
DESDÉMONA: Nobre pai,
Diria que me sinto dividida.
A vós me liga a vida, a educação:
E a vida, a educação, ambas me ensinam
A respeitar-vos; amo a quem obedeço
Enquanto filha. Eis porém meu esposo:

E quanta obrigação de minha mãe
Vos coube em preferência ante seu pai,
É quanta vos reclamo professar
Ao Mouro, meu senhor.
(1.3)

Não há nestas palavras qualquer hesitação, qualquer dúvida ou falso recato. Enquanto Otelo fala de qualquer coisa afim da veneração de um herói, Desdémone fala de amor, e de um amor que é francamente sexual, bem como romântico. Os esposos foram interrompidos na sua noite de núpcias, e agora o Duque propõe-se enviar Otelo a combater os turcos em Chipre, deixando Desdémone em casa. Otelo está disposto a obedecer: “O hábito cruel, bons senadores,/ Fez-me o coxim de guerra duro e de aço/ Parecer um bom colchão de leves penas.” Mas Desdémone está decidida e determinada a acompanhá-lo, e o seu discurso proclama um amor que nega qualquer dependência das meras aparências, de “provas oculares”:

Amei o Mouro, e pra viver com ele
Rompi com convenções, e o que arrisquei
Ao mundo o proclamei. E o coração
A tudo rendo, até ao seu ofício:
Eu vi a sua cara no seu espírito,
E às suas honras e demais valências
Votei a minha alma e fortunas.
Por isso, meus senhores, se ficasse
Qual traça a dormir e ele fosse,
Seria despojada do que amei,
E dada ao intervalo doloroso
Da sua nobre ausência. Deixai-me ir.
(1.3)

[...] Na cena da reunião do Conselho, e em diversos momentos-chave a partir daí, Desdémone assume-se-á como um agente social num contexto de negociações até então exclusivamente conduzidas entre homens: aqui, e uma vez mais quando tenta interceder por Cássio, mas também na cena “fora de cena” em que Otelo a corteja, quando interrompe as tarefas domésticas para escutar e participar na conversa entre Otelo e Brabâncio, seu pai. Aparentemente, Otelo tem uma noção mais convencional da condição feminina do que Desdémone. Ele prefere uma atitude de obediência e admiração (“[Ela] estimava[-me] a mim plos meus perigos”), uma mulher que sabe manter-se “no seu lugar”; porém, como Iago se apressará a observar logo que a oportunidade surge, Desdémone “mentiu ao pai, casando-se convosco” (3.3). A sinceridade das palavras de Desdémone na cena da reunião do Conselho é bem acolhida pelo esposo, mas prenuncia os problemas que se avizinham. Ela afirmara desejar “que lhe fizera assim o céu um homem”, mas Otelo não vê com bons olhos que ela se comporte como um homem na esfera política.

Além disso, a franqueza erótica de Desdémone acarreta também os seus perigos. Otelo apressa-se a declarar que os seus motivos para desejar a companhia



dela em Chipre não são de natureza carnal: “Plos céus, não vo-lo peço por prazer,/ Pra saciar o céu da minha boca,/ Nem pra agradecer ao cio juvenil/ Na minha idade murcha e satisfeita” (1.2). Uma vez mais, ouvimos da boca de Otelo uma negação do desejo e da vontade pessoais, uma negação do homem privado. Quer esteja a protestar com veemência contra o estereótipo do homem negro sexualmente ávido, ou simplesmente a declarar a sua própria impermeabilidade à paixão, o certo é que esta sua asserção estabelece um limite: Otelo considera-se demasiado maduro e controlado para ceder ao “cio juvenil”. Afirma-o com orgulho, mas em breve mudará de atitude, deixando-se convencer de que Desdémona lhe é infiel, “por [ele] ser entrado,/ Quiçá, no vale dos anos”. Esta sua incapacidade de conciliar sentimentos públicos e privados não lhe permite o autoconhecimento. Aqui, o mais óbvio sinal de perigo é a prontidão de Otelo para negar e adiar o amor sexual; é como se, para dar provas de homem civilizado e digno do título de veneziano, Otelo tivesse de provar que é mais do que um homem e de redimir a sua própria humanidade comum. Otelo parece projetar uma necessidade de ser visto como sobre-humano, e, em consequência, é arrastado para uma situação de paixão incontrolável e destrutiva. Com as suas façanhas míticas contra canibais e monstros, com o seu estatuto heroico que faz dele o único homem capaz de defender Veneza num momento de crise, Otelo nunca se permite ver-se simplesmente como um homem. [...]

Considere-se a saudação que Otelo dirige à noiva ao desembarcar em Chipre. “Minha bela guerreira!” A fórmula é afetuosa e encantadora, mas o oxímoro, a sugestão de uma Desdémona amazona, em breve dará lugar à áspera linguagem da guerra civil. Há qualquer coisa de vagamente ominoso na alegria com que ele acolhe o fim da tempestade, “morresse agora,/ Seria o mais feliz dos homens” (2.1), já que, ironicamente, este é de facto o último momento verdadeiramente feliz do casal. As referências constantes à morte, sempre significativas nas tragédias amorosas de Shakespeare, são-no particularmente em *Otelo*, onde a consumação sexual é adiada em prol da guerra e dos deveres cívicos, e onde os amantes acabarão por morrer no seu leito nupcial.

Além disso, a viagem à remota e bravia ilha de Chipre é, como depressa ficamos a saber, inteiramente fútil: “Não há mais guerra, os turcos naufragaram!” (2.1). Otelo, o soldado, já nada tem a fazer aqui. O seu forte consiste em combater um inimigo reconhecido – neste caso, os turcos bárbaros e pagãos. Mas o fim destas guerras externas significa, como é muito frequente em Shakespeare, o início de uma guerra interna, de uma guerra civil: em primeiro lugar, o alcoolizado confronto entre Cássio e os soldados, orquestrado por Iago, e, em segundo lugar, a guerra que eclodirá no espírito do próprio Otelo, quando a monstruosa trama de Iago nele desperta o monstro do ciúme. Pois Iago, como serpente tentadora que é, trabalha com afinco. As guerras de Otelo terminaram, mas a de Iago só agora começou.

Uma vez mais, o tempo da ação é a noite, o elemento natural de Iago, e, uma vez mais, Otelo e Desdémona retiram-se para o leito conjugal, pois o casamento está ainda por consumir. Como observa Iago, maliciosamente, a noite ainda mal começou, ainda não são dez horas. “Vem, meu amor,/ Obtida a compra, seguem-se os seus frutos:/ Esperam-se os proveitos entre nós” (2.3).

Aqui, a linguagem mercantil é de Otelo. A retirada do casal permite a Iago dirigir as suas maquinações contra Cássio. Este é, como lamenta Iago, fastidiosamente cortês, um homem que beija as mãos das damas e que pede desculpa por isso aos respetivos maridos. É simultaneamente pedante e condescendente (proclamando com empáfia que “o tenente deve chegar ao céu antes do porta-estandarte”); e, sobretudo, é um mau bebedor, cuja eloquência o abandona para dar lugar a um tartamudear de ébrio (“Meu Deus, que canção extraordinária! [...] Meu Deus, esta canção é mais requintada do que a outra”), como uma espécie de versão florentina de Sir Toby Belch. Porém, Cássio, apesar das suas fraquezas e dos seus defeitos de carácter, não arde de desejo por Desdémone, pelo que Iago vê fracassados os seus esforços de aliciador, num diálogo que constitui um dos raros momentos cómicos desta peça implacavelmente trágica:

IAGO:

O general livrou-se de nós mais cedo por amor à sua Desdémone – o que não é de censurar; ainda não se deitou com ela, e esta não escaparia a Júpiter.

CÁSSIO:

Ela é uma senhora deslumbrante.

IAGO:

E aposto que é cheia de genica.

CÁSSIO:

Certamente cheia de frescura e delicada.

IAGO:

E os olhos dela! A mim soam-me a chamada.

CÁSSIO:

Convidativos e contudo reservados.

IAGO:

E a voz dela, é ou não um rebate a amar?

CÁSSIO:

É uma perfeição.

IAGO:

Pois bem, que aproveitem os lençóis!

(2.3)

Iago falha na sua tentativa de comprometer diretamente Cássio, e – como o Satanás de Milton – terá de recorrer a um embuste, a “outras provas”.

“Que aproveitem os lençóis!” Esta segunda alusão aos lençóis do leito nupcial não será a última, já que os mesmos surgirão na segunda metade da peça como um poderoso símbolo da queda de Otelo. “Estrangulai-a na cama – na própria cama que conspurcou”, sugerirá Iago, e Otelo replicará prontamente: “Bom, gosto da justiça disso, bom!” (4.1). Mas a intriga de Iago está ainda em curso, e a segunda noite proporciona-lhe uma oportunidade muito semelhante à da primeira, em Veneza, para levar a cabo os seus planos. Uma vez mais, Rodrigo auxilia-o de bom grado; uma vez mais, a escuridão é agitada por ruídos e vozes confusas, e, desta feita – o que se revela magnificamente eficaz no teatro –, um grande sino começa a repicar. Uma vez mais, os ritos matrimoniais de Otelo

– os ritos pelos quais Desdémone lhe exprime o seu amor – são interrompidos, e Otelo regressa de rompante ao palco:

Que é isto? Ho! Mas de onde veio isto?
Nós somos turcos? Somos quem nos faz
Aquilo que Deus não permite aos turcos?
[...] Calai-me essa sineta atroz;
[...] Quê! Justar-se
Matérias pessoais numa cidade
Com guarnições, tomada pelo medo!
Durante a guarda, à noite, em pleno pátio!
É monstruoso.
(2.3)

Uma vez mais, o mundo privado e doméstico é-lhe monstruoso:

OTELO:
Iago está sem sangue na expressão,
Diz, quem começou isto? Diz-me, ordeno-te.
IAGO:
Não sei, todos amigos 'inda agora,
Pareciam noivo e noiva a ir prà cama,
Todos desvelos, mimos.
(2.3)

“'Inda agora” – estas palavras são um eco, detetável pelo público mas não por Otelo, da urgente declaração de Iago a Brabâncio na cena de abertura: “Está um carneiro preto velho a pôr-se/ Na vossa ovelhinha branca neste instante!” E, evidentemente, a cena é idêntica, já que Iago procede então com as suas insinuações, recorrendo a uma comparação surpreendentemente familiar e insultuosa: os soldados “pareciam noivo e noiva a ir prà cama”. Os verdadeiros noivo e noiva, Otelo e Desdémone, estariam a fazer precisamente o mesmo no momento em que o sino começara a repicar. O velho carneiro preto estaria já a cobrir a ovelha branca? Ou será que Iago conseguiu impedi-los, uma vez mais, de consumarem o casamento? Como sempre, porém, esta nota pessoal parece escapar a Otelo. Mesmo quando Desdémone reaparece em cena, ele regressa à linguagem da “bela guerreira” e do “coxim de guerra duro e de aço”: “Vem, Desdémone. Isto é um soldado:/ Não ter a paz de um sono aprazível” (2.3).

Nos primeiros atos da peça, o problema de Otelo consiste fundamentalmente numa recusa em reconhecer a natureza privada da sua própria paixão e da sua própria pessoa. No final, recriminará Desdémone por ter despertado nele essa paixão. As suas energias concentram-se na sua identidade pública e na preservação dessa esquiva entidade que Cássio procura também proteger a todo o custo: “Reputação, reputação, reputação! Oh, perdi a minha reputação, perdi a parte imortal de mim mesmo – e o que me resta é bestial” (2.3). Quem fala é Cássio, mas tais palavras podiam ser igualmente pronunciadas pelo Otelo dos últimos atos.

“Iago: uma malevolência sem motivo”

Até ao momento, temos vindo a analisar a peça do ponto de vista do seu protagonista, Otelo, o nobre Mouro de Veneza. Mas nada do que se passa nesta peça, do princípio ao fim, do pesadelo inicial à trágica cena final de assassínio e suicídio, teria acontecido sem Iago. Otelo tem os seus defeitos – falta-lhe autoconfiança enquanto homem privado, enquanto veneziano e, talvez, enquanto amante – e Desdémone, comparada a um “crisólito” (o topázio, pedra emblemática da castidade), tem talvez o defeito de ser demasiado perfeita para o mundo da tragédia e do reinado de James I. Mas o urdidor malévolo e sem escrúpulos da trama é Iago, sempre à socapa, pondo palavras na boca de Rodrigo, lançando insinuações, deixando cair uma pista aqui e um lenço acolá. Quem é Iago? O que o move? Por que razão se dispõe, de modo tão implacável, a destruir Otelo e tudo o que este representa?

Embora o seu nome, tal como o de Rodrigo, seja hispânico e possa refletir a persistência de tensões políticas entre a Inglaterra e a Espanha, Iago é explicitamente identificado ao longo da peça como veneziano – de facto, na opinião do próprio, como o único verdadeiro veneziano, já que Otelo é um mouro, um aventureiro, um estrangeiro, e Cássio um florentino arrivista de modos polidos e atitude arrogante. Assim como Otelo, Iago inveja a sofisticação de Cássio: “Lá vai o bonitinho à sua vida/ e tu por feio passas” (5.1). Iago alimenta, pois, um ressentimento social contra ambos os estrangeiros, que o ultrapassam em categoria e poder na sua cidade natal e no seu exército. Mas apresenta também motivos mais específicos. Na cena de abertura, Iago confessa detestar Otelo por ter feito de Cássio seu tenente, e de ele próprio, um mero porta-estandarte. Mais à frente, no final do primeiro ato, reafirma odiar Otelo porque “consta por aí que andou metido/ nos meus lençóis” (1.3) – ou seja, que Otelo terá dormido com Emília. Na cena seguinte declara cobiçar Desdémone, em retaliação pelo facto de que, como afirma, “desconfio que este Mouro lúbrico/ se pôs no meu lugar” (2.1). E lança as mesmas suspeitas contra Cássio: “Este Cássio/ é menino para pôr o meu pijama.” Portanto, os motivos que Iago apresenta são o ciúme sexual, a inveja política e a reputação. Porém, nenhum destes nos parece convincente. Ao contrário de Otelo e Cássio, Iago não é homem para se preocupar com as questões da reputação. Quando Rodrigo louva Desdémone, considerando-a “muito prendada”, Iago apressa-se a replicar: “O diabo é que é! O vinho que ela bebe é feito de uvas” (2.1). Também não parece ser particularmente possessivo em relação à pragmática e prática Emília. E embora a perda da promoção militar o tenha realmente enraivecido, esta razão não parece suficiente para justificar por si só as suas maquinações. Na verdade, dir-se-ia que as motivações de Iago são deliberadamente construídas, como mais um dos seus artifícios, algo de fabricado *a posteriori* para explicar o inexplicável – que é, pura e simplesmente: “Odeio o Mouro.” A isto o poeta e crítico inglês Samuel Taylor Coleridge chamou, celebrenemente, a “malevolência sem motivo” de Iago, uma expressão magnífica e perfeitamente adequada para descrever o grau, bem como a fonte, da sua paixão destrutiva. Iago é um caso limite de ódio; por verdadeiras ou falsas que sejam as suas razões, a emoção que o domina ultrapassa-as. De facto, a expressão de T.S. Eliot, “uma emoção que excede os factos tal como se apresentam”, seria mais legitimamente aplicável a Iago do que a Hamlet, cujo mal-estar é descrito por Eliot como desprovido de

um adequado “correlativo objetivo”. O ponto fundamental do carácter de Iago parece residir em parte, precisamente, nesse excesso, nessa desadequação. Como veremos mais à frente, Iago é não apenas uma figura de ódio e de resistência, mas também uma figura de desejo.

Em certa medida, Iago representa o “Vício” medieval, com o seu humor malicioso e as suas constantes tentativas de corromper a alma do herói. E, em parte, é também uma outra personagem dramática relacionada com a anterior, medieval e renascentista: o chamado parasita, procedente do drama clássico – alguém que vive às custas de outrem, que bajula e lisonjeia para alcançar os seus objetivos. Encontramos o melhor exemplo desta figura no teatro inglês de inícios da Idade Moderna em *Volpone*, de Ben Jonson – é o “Mosca”, que serve o seu amo até ao momento em que inverte o jogo e passa a fazer-se servir por ele. É isto que os parasitas fazem – é isto que Iago faz. Por vezes, Iago é também explícita e reconhecivelmente diabólico, como sugere Otelo no doloroso desfecho da peça, quando se vê confrontado com o facto de que Iago o levou a assassinar a mulher que o amava acima de todas as coisas: “Não tem nos pés os cascos que se conta./ Se fores um diabo não posso matar-te” (5.2). Iago não tem cascos fendidos em vez de pés, o que denunciaria a sua natureza semidemoníaca. Mas, como Adão e Eva descobriram também, um dos aspetos mais perigosos do Diabo é o facto de poder assumir muitos disfarces.

O ódio pelo ódio. Uma malevolência sem motivo. Iago é bem-sucedido precisamente porque não possui uma segunda dimensão: não tem dúvidas, nem compaixão. Ele é, desde o início da peça, apenas ação – e está em todo o lado. Bajulando Otelo, e depois Rodrigo. Gritando da escuridão, clamando por luzes. Note-se, contudo, que ele próprio nada faz. Cássio, encorajado a beber por Iago, causa desordem entre as tropas. Rodrigo, incitado por Iago, irrita Brabâncio e fere Cássio. Otelo, espicaçado e enlouquecido por Iago, mata Desdémone. É Iago quem sugere todas estas ações, mas não executa nenhuma delas. Até mesmo o lenço é encontrado por Emília e não por ele. Iago é uma voz na escuridão, a prova cabal do enorme poder das palavras, ainda que, uma e outra vez, as personagens da peça insistam em negar esta evidência. “Palavras são palavras”, afirma Brabâncio. “É sabido que o coração se trata pelo ouvido?” (1.3). As palavras de Iago envenenam todos aqueles que as escutam, de Brabâncio a Otelo. E ele usa, pertinentemente, a imagem do veneno através do ouvido, que teve um papel tão crucial e literal na morte do velho rei Hamlet. De resto, o uso que Iago faz da linguagem é merecedor de análise. Pois se notamos que ele de facto nunca *faz* nada, limitando-se a levar os outros a agir, notamos também que ele nunca *afirma* nada, preferindo insinuar, sugerir, de modo a despertar na imaginação dos outros as ideias sombrias que já aí se encontravam. Assim, Brabâncio *reconhece* a imagem que Iago lhe grita da escuridão (“Isto vem ao encontro do meu sonho”). Ele já tinha imaginado Otelo e Desdémone na cama. Aquilo que Iago lhe faz – e o que fará a Otelo – não é mais do que confirmar as suas fantasias negativas. Os seus talentos são os de um homem capaz de adivinhar os pensamentos das suas vítimas, bem como os de um provocador.

É característico do habitual brilhantismo dramático de Shakespeare que este breve incidente envolvendo uma personagem secundária (Iago dá realidade ao temido “sonho” de Brabâncio) seja na verdade uma espécie de prenúncio

da intriga principal, o ludíbrio contra Otelo, que usa como engodo as próprias fantasias deste. Pois esta é a prática e a estratégia de Iago: levar Otelo, uma e outra vez, a exprimir as suas próprias suspeitas, suspeitas essas que já existiam no seu espírito e às quais as falsas “provas” de Iago conferem uma indesejada e inteiramente convincente “confirmação”. Uma das mais eficazes e devastadoras peças-dentro-da-peça funciona precisamente deste modo, ao mesmo tempo que demonstra, uma vez mais, a eficiência de um “engodo que visa confundir-nos”. Na terceira cena do terceiro ato, Cássio dirige-se a Desdémona, pedindo-lhe ajuda para obter o perdão de Otelo. A conversa é breve e formal, e termina com os agradecimentos de Cássio, que se retira, abatido. Otelo e Iago surgem em cena, mas estão demasiados distantes para poderem ouvi-los, e Iago, oportunista, dá à saída tristonha de Cássio a interpretação que mais lhe convém. “Não me agrada”, diz ele, como que falando consigo mesmo. Otelo morde imediatamente o isco: “O que dizes?”

IAGO:

Senhor, não digo nada; ou – não sei.

OTELO:

Não era Cássio coa minha mulher?

IAGO:

Cássio, senhor? Não creio, não iria

Sair depressa e de ar embaraçado

Ao ver-vos chegar.

OTELO: Creio que era ele.

(3.3)

“Sair depressa e de ar embaraçado.” É uma falsidade por sugestão, tanto mais plausível porque parece começar com uma negação generosa: Iago não viu “nada”, e “não crê” que o indivíduo em questão fosse Cássio.

Ao longo da peça, Iago alcança o mesmo tipo de insinuação ao funcionar constantemente como *eco*. De facto, à semelhança dos muitos “poemas de eco” populares no período de Shakespeare (ou da canção do eco na *Duquesa de Malfi*, de John Webster), ao fazer eco das palavras de Otelo, Iago está a inverter o seu sentido. Encontramos um bom exemplo disto na mesma cena, quando Iago pergunta casualmente a Otelo se Cássio estivera desde cedo ao corrente do seu amor por Desdémona:

OTELO:

Sim. Levava mensagens entre nós.

IAGO:

Ah sim?

OTELO:

Ah sim? Sim, sim. Porquê? Achas estranho?

Não é honesto?

IAGO:

Senhor, honesto?

OTELO:

Sim, honesto, honesto.

IAGO:
Senhor, que eu saiba.
OTELO:
O que achas tu?
IAGO:
Achar, senhor?
OTELO:
Achar, senhor! Plos céus, repetes tudo
Como se houvesse um monstro no teu cérebro
Que escondes à repulsa.
(3.3)

O monstro, o monstro de olhos verdes, está na mente de Otelo tanto quanto na de Iago – caso contrário, as insinuações deste não surtiriam qualquer efeito. De certa forma, portanto, podemos dizer que Iago está *dentro* de Otelo. Por outras palavras: Iago é o demónio que Otelo merece.

“Desdémoma vive, mesmo enquanto morre”

Otelo, capaz de conquistar até a filha do Duque com a narração das suas aventuras, insiste desde o início em negar a sua própria eloquência: “Falo rudemente, não tenho o dom da frase amistosa” (1.3); “É por ser negro,/ Acaso, não ter modos de conversa/ Afins aos cortesãos” (3.3). Gerações de espectadores e críticos deixaram-se seduzir por esta comovente linguagem, mas, ao perder a sua fé em Desdémoma, Otelo perderá também o seu domínio sobre as palavras. Iago, hábil manipulador da linguagem por subtração – insinuações, ecos, pausas e silêncios –, acabará por se sobrepor aos grandes e sonantes discursos. Uma vez mais, é Iago quem conduz Otelo a esse estado de incoerência, e o ponto de viragem, apropriadamente, é a ambígua palavra “dormir”:

OTELO:
O que disse?
IAGO:
Que tinha feito – bom, não sei. Que fez –
OTELO:
O quê? O quê?
IAGO:
A dormir.
OTELO:
Com ela?
IAGO:
Com ela, nela, o que achardes.
OTELO:
Dormir com ela? Disse a dormir? Diz-se a dormir quando se faz a dormir! Dormir com ela, caramba, isso é muito forte! – Lenço! Confissões! Lenço! – Confessa e forca! Primeiro forca, e depois confessa: estou a tremer. A natureza não seria tão instintiva se não tivesse razões para isso. Não são as palavras que me fazem tremer. Chiça! Narizes, orelhas e lábios. Será possível? Confessa! Lenço! Diabo!
(4.1)

Otelo afirma “não são as palavras que me fazem tremer”; porém, só as palavras lhe causam esse efeito – as palavras de Iago. Aqui, como noutras peças de Shakespeare, a perda da linguagem é emblemática de uma perda de humanidade. A queda de Otelo na incoerência, em fragmentos de frases sobre fragmentos de corpos, indicia o seu momentâneo abandono dos códigos e das qualidades humanas. O acesso de descontrolo linguístico que o acomete, uma espécie de “epilepsia” que podemos associar também ao orgasmo sexual – a chamada “pequena morte” –, marca a desintegração da disciplina férrea que ele tentara impor aos seus próprios desejos, ao seu próprio sentido de identidade enquanto soldado, general, diplomata, veneziano, herói e marido. A teia mágica da linguagem torna-se uma armadilha. No entanto, nas cenas finais da peça – no momento do crime e, sobretudo, depois –, Otelo recuperará em pleno a sua magnífica eloquência. É Iago quem escolhe o caminho do silêncio e a definitiva e voluntária desumanização que lhe está associada. “De agora em diante”, afirma ele no final da peça, “não direi mais nada” (5.2). Iago retorna ao arquétipo do qual emergiu, um ser “semidiabólico”, um Vício. Numa peça como *Medida por Medida*, o silêncio em cena é um símbolo da morte, já que o silencioso Cláudio está morto – até recuperar a fala. Iago escolhe esta espécie de morte em vida; é uma escolha contra a humanidade. E, porém, não pode ser morto.

Iago é o “anjo mau” e Desdémona o “anjo bom”. O poder do extraordinário carácter de Desdémona é de tal ordem que também ela logra romper o arquétipo. É arrancada ao tom aparentemente “cómico” do início da peça, marcado pela corte amorosa e o casamento. Uma “donzela meiga”, de acordo com Brabâncio, Desdémona torna-se ousada, como Julieta, quando vê o marido e o interpela. Desdémona é um perfeito “crisólito”, mas não é nenhuma Isabela – não se coíbe de dar voz à sua paixão e ao seu desejo, o que em última instância ditará o seu destino; é uma mulher eloquente e apaixonada que ousa intervir no mundo da política e das políticas, convencionalmente reservado aos homens. Otelo, mesmo em pleno acesso de ciúmes, louva os seus dotes musicais e de costura, qualidades que distinguem algumas das mais notáveis personagens femininas de Shakespeare. E, como que para enfatizar as qualidades de Desdémona, a peça apresenta-a acompanhada por duas mulheres que são o seu perfeito oposto – Bianca, a dama da corte, e Emília, a esposa obediente e pragmática. Bianca é a pega que Desdémona nunca foi, embora disso a acusem, e está enamorada de Cássio, que não a leva a sério. Emília, a esposa de Iago, é realista e literalista, como o são o coveiro de *Hamlet* ou o porteiro de *Macbeth*. À semelhança destas personagens, Emília vê as coisas tal como na realidade são, e não como poderiam ser. Desdémona pergunta-lhe, com incredulidade, se ela concebe que uma mulher possa ser infiel ao seu marido, e a réplica de Emília tem o tom franco e pragmático de Pompeu, o alcoviteiro de *Medida por Medida*:

DESDÉMONA:

Farias isso, tu, por tudo o que há?

EMÍLIA:

Tudo o que há não é pouco: grande paga

Pra pouca falta.

(4.3)

Esta breve troca de palavras encerra um enorme choque de culturas. Se estivesse no lugar de Desdémona, Emília não teria quaisquer dificuldades. Porém, a bondade de Desdémona, e a sua crença na bondade dos outros, condená-la-á à morte.

A própria cena do crime é emoldurada por termos legais. Otelo procurara “provas” (“Vilão, prova que o meu amor é puta!”). E, quando se acerca da cama dela, fala de “a causa”, como se estivesse a expor o seu caso a um juiz celestial – ou infernal:

Minha alma, é essa a causa, é essa a causa!
Mas não vo-la revelo, ó estrelas puras,
É essa a causa. Vou poupar-lhe o sangue
E esta pele mais branca do que a neve
E tão suave como o alabastro:
Mas morre, antes que traia outros homens.
Soprar a luz, e então soprar a luz!
Se te extinguir, ministro flamejante,
A tua luz restauro se eu quiser
Voltar atrás. Mas finda a tua luz,
Imitação de pura perfeição,
Não sei a fonte ao fogo prometeico
Que possa reacender-te: se colhida,
A rosa não se dá de novo à terra,
Mas mirra. Vou cheirar-te 'inda na árvore.
(5.2)

Em termos de ação dramática, bem como de linguagem, há na peça uma constante busca de luz – logo na primeira cena, Brabâncio pede luzes e, ao longo da peça, o mesmo apelo de “luzes, luzes” ressoa por diversas vezes na escuridão. Na cena que acabámos de citar, Otelo compara a vida de Desdémona à vela que tem na mão, o que prefigura momentos de outras tragédias (o discurso da “breve vela” de Macbeth; a ordem desesperada de Lady Macbeth para que haja sempre luz junto dela). Porém, mesmo aqui, amortalhada na irônica brancura dos seus lençóis nupciais, a pureza e a generosidade de Desdémona tornam-se evidentes. Otelo estrangula-a, mas ela fala ainda. Ele fechou as cortinas da cama de dossel, convertendo o leito conjugal – que é também um leito de morte – num palco interior, e, por detrás dessas cortinas, como que da própria morte, Desdémona continua a falar: “Não mereço, matam-me! [...] Eu morro sem ter culpa” (5.2). Quando Emília lhe pergunta “Quem fez isto?”, a resposta de Desdémona é desculpabilizante e enigmática: “Ninguém. Fui eu a mim. Adeus./ Recomendai-me a meu senhor” (5.2). Linguagem e humanidade surgem insistentemente como equivalentes ao longo da peça, e esta recuperação do dom da fala por Desdémona é fugaz, mas essencial. Ela fala do limiar do túmulo, enquanto Iago se entrega ao silêncio. Ele está morto, ainda que permaneça com vida; ela vive, mesmo enquanto morre.

Quanto a Otelo, vê-se rodeado no final da peça por espectadores horrorizados que representam o regresso da lei veneziana, e dirige-se a eles, falando desse modo à audiência do teatro. Assim como Hamlet no desfecho da sua tragédia,

Otelo dirige-se finalmente a nós, e as suas primeiras palavras lembram o gesto do Velho Marinheiro de Coleridge, impondo atenção mesmo àqueles que prefeririam ignorá-lo:

Esperai, uma palavra ou duas antes.
Prestei serviço ao Estado, e eles sabem-no:
Enfim, está feito. Peço-vos, nas cartas,
Ao relatardes estes factos tristes,
Falai de mim tal qual. Não me poupeis,
Nem vos vingueis de mim. Falai então
De quem não soube amar e muito amou;
De quem não era nada enciumado
E foi levado ao extremo; de quem, pródigo,
E como um índio néscio [ou judeu néscio], deu a pérola
Que vale a tribo em peso; de quem, seco
E pouco dado a choros, mais chorou
Do que árvores na Arábia a sua goma
Medicinal. Ponde isto, e acrescentai
Que um dia em Alepo, onde um turco
Malvado e de turbante difamava
O Estado e agredia um de Veneza,
Peguei pla gorja o cão circuncidado
E fiz-lhe – assim!
(5.2)

Otelo mata Otelo. É simultaneamente turco e veneziano, como sempre foi, e morre no ato de descrever um valoroso serviço público – a eliminação de um inimigo público – na presença de embaixadores venezianos, eles próprios homens públicos. O célebre problema textual – “índio néscio” (na edição *Quarto*) ou “judeu néscio” (na edição *Folio*) – resulta do facto de as maiúsculas I e J serem a mesma, e de a letra *n* ser semelhante à letra *u* (para imprimir um *u*, os tipógrafos podiam limitar-se a virar um *n* de pernas para o ar). À semelhança de muitas outras ambiguidades textuais em Shakespeare, este caso, por acidental que tenha sido, revelou-se muito fecundo, já que produziu interpretações rivais extremamente interessantes. Se a imagem é a do “índio néscio”, o contexto é o da descoberta e exploração do Novo Mundo, do homem “selvagem” que não compreende o valor da “joia” que encontrou. Se a expressão deve ser lida como “judeu néscio”, a figura evocada é a de Judas Iscariote, e a “pérola de grande valor” (Mateus 13: 44-52) que ele deita fora, “que vale a tribo em peso”, é o Reino dos Céus.

Otelo deseja ser recordado pelos seus pecados privados e pela sua virtude pública. Em última instância, o seu discurso encerra um apelo ao poder civilizador da linguagem: “Esperai, uma palavra ou duas antes”; “ao relatardes estes factos tristes”; “falai de mim tal qual”; “falai então”. Como no final de *Hamlet* – e, na verdade, em toda a tragédia shakespeariana –, o relato dos factos representa, para o herói trágico, a única hipótese de redenção. Assim, o pedido de Otelo é um apelo à repetição da peça, para que se fale dele uma e outra vez, para que se aprenda com a tragédia tal como se aprende com a história, tomando-a seriamente como modelo de conduta.

Samuel Johnson, o grande lexicógrafo, biógrafo, ensaísta e editor de Shakespeare do século XVIII, escreveu nas notas finais da sua edição de *Otelo*: “Estou feliz por ter terminado a revisão desta cena terrível; é insuportável.” Como em *Romeu e Julieta*, o útero torna-se um túmulo; o casamento, um funeral; o leito nupcial, um leito de morte. Mas a reação de Johnson é um sinal do poder da cena. Esta *tem de ser* suportada – é esse o seu propósito. “Vê quantos corpos tombam nesta cama”, diz Ludovico, o emissário do Duque, a Iago. “É obra tua.” Na cena final, o público tem a oportunidade de avaliar a obra trágica de dois dramaturgos rivais: Iago e Shakespeare. Ao longo da peça, confiado no nosso silêncio, Iago fez de nós seus coconspiradores, ainda que inadvertidos e relutantes. Agora, através do apelo de Otelo, “falai de mim tal qual”, pode dizer-se que a audiência encontra o seu próprio papel no drama. A linguagem, rejeitada por Iago, reconquistada por Desdémona, torna-se por fim o instrumento comum do ator, do autor e do espectador. Ao contemplar o trágico leito da cena final, e ao rever, recordar ou até editar a peça, a audiência silenciosa poderá encontrar a sua própria voz.

Trad. Rui Pires Cabral.



“E Shakespeare, o colosso, ressalta”

CAMILO CASTELO BRANCO*

A neblina descondensa-se; o horizonte aclara-se; contorna-se o homem de todos os tempos, mais ou menos disfarçado sob a máscara da civilização; a nitidez do espírito alvorece – e Shakespeare, o colosso, ressalta, intérprete de todas as modalidades da complicada alma humana sob feições diversas, vibrando-a fibra por fibra, em todas as suas nevroses, desde a mística santidade da virtude até às ínfimas abjeções do crime.

Da forja daquele cérebro incandescente não lampeja uma ideia singelamente composta: há-de por força entrajá-la nas pompas da metáfora. Um plácido arroio a ciciar murmurosamente não o deleita: quer cachoeiras estridentes; e, às vezes, com essas demasias de imagens abstrusas não está longe de rastejar pelas barreiras do despropósito, de que o preserva o milagre do gênio – milagre privativo dele. Sem o cunho indelével do gênio seria maravilha que três séculos de indefessa admiração o aureolassem da glória não disputada, nem questionável, de primeiro autor trágico, de primeiro revelador de ingentes catástrofes no prosclénio, sem mesclar as paixões dos deuses com as paixões dos homens.

Desde Ésquilo até Manzoni ninguém extraíra das engrenagens da psicologia caracteres tão perfeitos no bem e no mal. Goethe e Schiller, seus discípulos, ficaram muito aquém, não obstante a sua superioridade na observância das regras dramatológicas; mas, em matéria das três unidades e verosimilhança cenográfica, é que o poeta de Stratford não entendia, nem julgava isso necessário para reproduzir as figuras típicas da história ou da lenda como elas permaneciam na tradição. O seu empenho é tirar à fatalidade da tragédia antiga a explicação dos desastres; e por isso a projeção da sua luz rutila na consciência humana sem deixar penumbras. É que nos ofusca e cega, quando não nos esclarece; e, só depois de afeitos a fitá-la, os olhos descortinam o que o vidente quer que se veja. Sucede, porém, às vezes, nas mais famosas das suas tragédias serem revocados os mortos, fantasmagorias, os espectros que substituem a antiga fatalidade. Ora, perante o critério natural tanto monta que os cordéis da tragédia sejam movidos pelos deuses como pelos espectros.

O léxico de Shakespeare, não obstante os seus quinze mil vocábulos, parece não possuir expressões bastantes que frisassem à sua vasta ideologia. Ao expender sentimentos brandos, raras vezes emoldura palavras singelas e maviosas. Recorre então às hipérboles e metáforas que lhe enredam o pensamento numas locuções de espessura bravia com florestas de assombrosas vegetações impenetráveis. A análise, porém, vai pacientemente escardeando, esmoitando os pinheiros até encontrar a violeta que nos indemniza com o seu roxo aveludado e o seu perfume ideal.

Afronta-nos, a espaços muito frequentes, a ríspida rudeza da palavra, a indelicadeza sórdida das coisas torpes exprimidas sem figuras nem hesitações equívocas, a ausência de respeito às altas damas igualadas com as meretrizes,

* Excertos de *Othello*, *O Mouro de Veneza*, de *William Shakespeare*, *Tragédia em Cinco Actos*, Traduzida para Português por D. Luiz de Bragança: *Esboço de Crítica*. Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão, 1906.

quanto a pudicícia de ouvidos. Não importa. Resigne-se cada qual com o seu pejo mortificado; e repare que os tipos que ele dramatizou assim lhos deu nus ou vestidos a tradição; e, se Shakespeare os ataviasse de outro feitio, as plateias não lhos reconheceriam.

•

O poeta dos *Sonetos*, de *Vênus e Adónis* e da *Violação de Lucrecia* mostrou alguma vez que podia, adulterando as lendas trágicas, pentear as frases como Voltaire quisera que ele as brunisse para lhe não chamar “um bárbaro engenhoso”, *un barbare de génie*.

Shakespeare também poetizou dulcíssimas mágoas. Como exemplo de poemeto mavioso, de uma rara ternura nas suas líricas, aceite-se, com as devidas reservas de uma desmaiada e muito restrita interpretação, o seguinte traslado em versos frouxos:

Não chores, se eu morrer; ou, pelo menos,
Assim que emudecer a voz do sino
Que fez saber à terra a minha fuga
D’entre homens vis para os infames vermes,
Cessa tu de chorar. Nem, sequer, lembres
Quem estes versos fez. Amo-te tanto
Que desejo me expulses da tua alma
A ser-te doloroso a recordar-me.

[No longer mourn for me when I am dead
Than you shall hear the surly sullen bell
Give warning to the world that I am fled
From this vile world with vilest worms to dwell;
Nay, if you read this line, remember not
The hand that writ it; for I love you so,
That I in your sweet thoughts would be forgot,
If thinking on me then should make you woe.]¹

Confira-se a mesta² elegia desse carne³ de um sabor meridional, que faz lembrar Petrarca ou Camões, com as frases de esbandalhada impudência ou de perversíssimo temperamento em que desbraga a sublime tragédia dos reis ou a farsolice de reles mesteiros! Não se lhe agorente por isso o quilate mais alto dos seus méritos. “O grande génio britânico (diz o snr. D. Luiz I na sua versão de *Otelo*), se essas frases empregou, teve decerto razões para o fazer...” As razões – de mais o sabe o vigoroso tradutor – são evidentes. É que eram essas as frases do seu auditório, desde a casta rainha Elisabeth – a entusiasta admiradora das cínicas palhaçadas do Falstaff – até às baratas Aspásias⁴ das relações do ator-poeta, desde os lordes da velha raça saxónia até aos carroceiros que se espojavam epiléticos de alegria no terreiro de Globe Theatre e Blackfriars.

Aquela gente da Renascença, sacudidos os bridões da religião católica, não tinha uma civilização congénere da sua índole: ia criá-la. Shakespeare não era um jardim oloroso de tabuleiros esmeradamente enfiorecidos: era um

matagal virgem, regorjeado de aves emplumadas de matizes nunca vistos, e de feras que remugiam vozes nunca ouvidas. As locuções estranhas e espantosas do poeta são o rugido da fera que eriça a juba nas brenhas, enquanto as formosas aves faíscam à luz do sol a sua plumagem paradisíaca. E quem tentar transplantar Shakespeare para a sua língua, e não quiser ou não souber imitar e respeitar a selvajaria dessas frases, abstenha-se da empresa temerária. [...]

•

Shakespeare, quanto a costumes, não era indigno do seu auditório. Não tinha que perder, aprendendo, nem que lucrar, moralizando. As mulheres que amou dão-nos a medida da sua animalidade bruta no amor. Não era mais morigerado que Jonson e Marlowe, seus confrades em letras e no palco. Na verde alfombra onde um poeta peninsular entrancharia de trepadeiras uma choupana para os seus bucolismos idílicos, ele atirava para as nuvens com catedrais eriçadas de flechas, cintadas por gigantes angulosos de granito. E, quando não faz catedrais, edifica amplos bordéis, onde sardanapaliza entre as suas amadas que fariam corar as Nanas⁵ da nossa refinada civilização.

Aqui está a descorada versão do seu modo de cantar uma das mulheres que o traziam atormentado:

Em ti a desvergonha é bela e amável;
É lesma que se apega à flor olente,
E o pulcro nome teu refluorescente
Macula; mas, no vício, és adorável!

Desculpa-te a beleza os desatinos;
Tudo que mostras é gentil; são graças
Os vícios que te apontam; quando passas
Em vez de te infamarem, fazem-te hinos.

Teu nome proferido é vilipêndio,
Que em nome abençoado se converte...

[How sweet and lovely dost thou make the shame
Which, like a canker in the fragrant rose,
Doth spot the beauty of thy budding name!
O, in what sweets dost thou thy sins enclose!
That tongue that tells the story of thy days,
Making lascivious comments on thy sport,
Cannot dispraise but in a kind of praise;
Naming thy name blesses an ill report.]⁶

Bem nos deixa sentir a categoria da criatura idolatrada.

Os despeitos dele disparavam em bombas de insultos. Um espinho de amor ou ciúme que lhe arranhe a epiderme espumeja borbotões de sangue, catadupas de metáforas diabris que o tornam suspeito de insânia à crítica sensata. Daí procede que parte das suas tragédias, saturadas de doidos, deu

pábulo⁷ a sérios estudos sobre a aberração mental. Não estaria longe da verdade Napoleão quando disse a Esquirol⁸ que é curta a distância do homem de génio ao mentecapto.

Diz um crítico que o espírito de Shakespeare era o espírito dos personagens. Eu, porém, me persuado que a sua razão era mais poderosa que a fantasia – aliança absurda que não conheço em outro génio da sua magnitude. Senão vejamos: Shakespeare, poeta, ator, e bastante alcouceiro,⁹ não foi um vate pelintra de meios à imitação de Petrarca, de Cervantes, de Gil Vicente e do cantor do Gama. Três partes da *História de um Poeta* (Shakespeare) por Tieck¹⁰ são fantasias romanescas como as de Garrett no poema *Camões*. Arranjou-se muito bem como empresário. Fora para Londres com alguns *schillings*, e aos trinta e três anos comprava em Stratford uma casa com duas granjas e dois jardins; dava dinheiro a juros; e aos quarenta e oito anos acolhia-se à sua aldeia com trezentas libras de renda anual. Um Nababo naquele tempo. Ben Jonson morreu mendigando; e, como homem de letras, valia mais do que ele – menos fantasista, mas muito mais racional; menos artista e incomparavelmente mais erudito e moralizador. Ora, Shakespeare foi económico, muito governado, e talvez saldasse contas com as Frinés¹¹ inglesas em moeda de sonetos. Literariamente muito metafórico; mas, na vida positiva, a sua burguesa regência não passava do sujeito, verbo e atributo; uma espécie de sensato e videiro minhoto, deste nosso país sério, que está na rua da Quitanda¹² a labutar, com os olhos nostálgicos da alma postos na pátria, e especialmente numas herdades vizinhas que projeta comprar na sua freguesia. O caso é que a parcimónia e as trezentas libras deram a Shakespeare pontos de contato desgraçados, por onde a sua imortalidade poderia ser desfalcada, se o talento o não resgatasse. Economia e génio foi a primeira vez que se irmanaram. O titã, em negócios de libras esterlinas, amesquinhou-se às proporções de um Sancho Pança em arranjos da Barataria.¹³

Nisto é perfeitamente original; no restante sobram-lhe dotes para que o não condecuremos com as regalias, sempre questionáveis, da perfeita originalidade. Seria isso pura lisonja em prejuízo das suas muitas excelências incontroversas. Green chamou-lhe *shake-scene* (empalmador de cenas). Seria; mas também é certo que se avantajou à espontânea e inculta originalidade, pela arte e pelo talento com que deu elastério¹⁴ e impressionismo a lendas populares, convertendo-as em tragédias, tecidas de peripécias e tremendas lições, em que os conflitos, quer históricos, quer fabulados – os crimes bárbaros e as sinistras vinganças implacáveis – se concatenam como um silogismo atroz.

O fantástico *Hamlet* da crónica de Holinshed será o tipo primacial da lenda? Seja embora. Essa originalidade que importa? O *Hamlet* de Shakespeare é uma criação palpitante, estorcendo-se em sedes vingadoras de sangue e pavores da morte; é uma personalidade arvorada em estudos psicológicos e conjeturas estéticas, de modo que ainda hoje os escoliastas e os fisiólogos contendem se ele era doido contrafeito, ou um sincero mentecapto com relâmpagos de lucidez. Só um grande génio podia criar tipicamente esse personagem que renasce, de vez em quando, na preocupação da exegese e da hermenêutica de três séculos.

Não se compreendem as heroicas ferocidades dos personagens de Shakespeare? A razão é óbvia. Nas peripécias da vida, reveladas no teatro, desde que as figuras anémicas do convencionalismo em plena civilização,

mais de linguagem que de hábitos, se mostraram a uma claridade desmaiada e fosca, foi esmorecendo até se apagar a luz elétrica e intensa a cujos refletores se viam e palpavam as mínimas feições dos vultos ciclóticos de Shakespeare. As nossas perspectivas são curtas, ao alcance da miopia da alma que não suporta as refrações fortes. À força de examinarmos figurinhas coloridas de *Keepsake*,¹⁵ e objetos microscópicos, debilitamos a vista como os fabricantes de relógios. Quem ganhar gosto à descrição de um mercado de legumes, hortaliças e pescado feita por Zola, que prazer pode achar num cântico de Dante ou de Ariosto? Temos uma craveira para medir a altura das paixões – uma craveira de pigmeus. Tudo o que sobe daí para cima são monstruosidades indefiníveis pela nossa psicologia de terra a terra. Balzac educou-nos a perspicácia de observação entre a sala e alcova; depois vieram os discípulos e despiram tudo que toparam na alcova e na sala. Tivemos ocasião de ver grandes podreiros alastrados nos tapetes; mas isso não era o que Shakespeare nos revelava da vida. Os seus gigantes barafustavam com braços e pernas, via-se-lhes o coração a saltar contra as paredes do peito e os miolos a arfar nos frontais; mas não se despiam. Verdade é que não punham na língua a folha de vide; isso, porém, denota que as suas palavras angulosas significavam ideias que nós hoje exprimimos de outro feitio. Um exemplo: atualmente, um marido amante e atraído, no auge da sua angústia, pondo a mão no peito, diria: “Desfaz-se-me o coração em lágrimas.” Otelo exprime-se, num idêntico sentimento, com estas frases rudemente eloquentes: *que lhe doía a mão quando batia no peito!* É que o coração se lhe empedrara, e por isso magoava a mão que lhe batia. Um marido que hoje assim formulasse os seus queixumes seria ridículo, sobre infeliz.

•

As tragédias de Shakespeare que me comovem a admiração e a sensibilidade são umas em que não preponderam elementos sobrenaturais. Transijo com os anacronismos, com a desnaturalidade da movimentação dramática, sob condição de que o natural e o possível realcem de entre as incongruências da ação. Por mais que me introverta do metafisicismo de uma determinada época de fé irracional, não consigo acomodar-me condescendentemente ao absurdo. É talvez isto um aleijão de critério para quem compara ciclos literários, modos de intelectualidade evolutivos; mas não está na minha alçada admirar o que a crítica incondicional rejeita, quando o aprumo da verdade descamba. O que me gela o entusiasmo e faz cair o livro da mão com um tédio – sacrílego, se os convencionalistas quiserem – são as pantomimas satânicas do *Fausto*, menos recreativo que o outro *Fausto* de Marlowe, selvaticamente grandioso, e menos graciosas que as geringonças mágicas do *Sonho de uma Noite de Estio*. Não sei onde está o espírito de sabat de Brocken,¹⁶ abstrações que me sugerem menos feições do espírito que os *Caracteres* de Teofrasto e de La Bruyère. Aquela onda de ideias encapeladas invade-nos e escoia-se da alma como a levada ressonante que escorre pela cale de uma azenha e se desfaz em baixo a farfalhar espuma na torrente. Da leitura do *Fausto* o que me fica na elaboração mental é a movimentação dos manequins, as fantasmagorias de um apocalipse grotesco à volta do velho devasso, que remoça diabrilmente para seduzir uma espécie de costureira que quer diamantes, como se para isso fosse necessário intervir

o diabo em pessoa. Não topo aí nada que me pareça mais instrutivo que as peças feéricas arranjadas para a pascagem dos teatros em que os dramaturgos se equilibram intelectualmente com o auditório. Exponho isto francamente à iracúndia dos últimos admiradores de *Manfredo*, se ainda os há.

O *Hamlet*, que um êxtase encomiástico superioriza a todas as tragédias de Shakespeare, tem um espectro que fala sobre a terra e debaixo da terra. A Grã-Bretanha foi sempre apaixonadíssima de espectros. Dois séculos depois da dramatização do visionário príncipe da Dinamarca, o grande poeta Robert Southey, quando trocava poesias por um bocado de pão, nunca obtinha o pão dos empresários de periódicos, sem que os poemas tivessem fantasmas. “Os meus hinos à virtude e à piedade (escreveu Southey) ninguém os lia; mas os espectros esses iam admiravelmente.” A Inglaterra estava no vazio dos *Mistérios de Udolfo* de Ann Ward Radcliffe, e talvez preferisse os tenebrosos poemas dramáticos de Lord Byron às descrições naturalistas de *Childe Harold*.

Em *Hamlet*, o espectro é a chave da tragédia. Sem a larva do rei assassinado, o homicídio ficaria impune, porque ninguém vira ingerir o meimendo no ouvido do rei. A rainha Gertrudes reinaria sem remorsos de amar incestuosamente o cunhado fratricida; e o marido acabaria tranquilo, inconfesso e impenitente, se não assistisse à tragédia mímica da morte de Gonzaga, arquitetada acintemente para repuxar às faces do criminoso o sangue denunciante do remorso.

No *Otelo* não há espectros. É uma história pouco menos de trivial.

Um homem casado, levado pela calúnia à certeza de que é traído, mata a mulher. Depois, a evidência crava-lhe na alma a certeza de que matou uma inocente, e suicida-se. Aqui está um quadro autêntico da vida humana. Todas as gerações têm sido contemporâneas de mais de um caso desta espécie – exceto o do suicídio; porque a inocência das assassinadas, isso é que é de uma tal raridade fora do drama e do romance que, nos tribunais, não se apura uma Desdémoma mais autêntica que a de Shakespeare.

1 Soneto 71.

2 Triste, melancólica, lúgubre.

3 Poema, canto.

4 Aspásia, cortesã e sofista grega, uma figura maior na história intelectual da Atenas do séc. V a.C. Foi companheira de Péricles, de quem teve um filho.

5 Nana, personagem central do romance com o mesmo nome de Émile Zola, originalmente publicado em fascículos entre 1889 e 1890. Filha de pai alcoólico e de uma lavadeira, senhora de uma sexualidade vulcânica e desafiante, Nana ficou como emblema da cortesã de luxo da sociedade francesa do Segundo Império.

6 Soneto 95.

7 Pasto, alimento.

8 Jean-Étienne Esquirol (1772-1840), psiquiatra francês. Escreveu, entre outras obras influentes, *Des maladies mentales considérées sous le rapport médical, hygiénique, et médico-légal* (1838).

9 Aquele que frequenta alcouces, casas de prostitutas.

10 Ludwig Tieck (1773-1853), poeta, romancista, crítico, tradutor e editor alemão, fez parte do movimento do Romantismo. Importante tradutor e divulgador da obra de Shakespeare na Alemanha.

- 11 Friné, apelido de uma notória cortesã da Grécia Antiga. Diz-se que Aristófanes, autor da *Lisístrata*, terá pago dez mil dracmas por uma só noite com a bela e perfumada Friné.
- 12 Rua assim conhecida por abrigar o primeiro mercado de frutas da cidade, no século XVI, no centro de São Paulo, Brasil.
- 13 Nome da ilha que Dom Quixote ofereceu a Sancho Pança no clássico de Cervantes.
- 14 Energia, elasticidade.
- 15 Livro com poemas e fragmentos de prosa, “profusamente” ilustrado com gravuras, que era comumente oferecido como presente na época romântica.
- 16 Sabat, assembleia de bruxas, realizada à meia-noite, presidida por Satanás. O lugar dedicado ao sabat na Alemanha é geralmente identificado com o Brocken, o cume mais alto das montanhas do Harz.

Notas e atualização da grafia **João Luís Pereira**.

William Shakespeare

(1564-1616)

Cronologia

Os • *indicam acontecimentos na vida de Shakespeare*
e os × *acontecimentos históricos e literários.*

1555

- × Sir John Hawkins, famoso construtor naval, comandante militar e mercador forma um sindicato de mercadores com o objetivo de transportar escravos de África para o Novo Mundo, dando início a uma era de comércio organizado de escravos em Inglaterra, de que foi figura central.

1562-8

- × Intenso comércio de escravos de África para as Índias Ocidentais, supervisionado por Sir John Hawkins.

1564

- William Shakespeare nasce em Stratford-upon-Avon, a 23 (?) de abril, filho de John Shakespeare e Mary Arden, sendo batizado a 26.

1565

- × Henrique Stuart, Lord Darney, casa-se com Maria I, rainha da Escócia entre 1542 e 1567.

1566

- × Nascimento do futuro Jaime VI da Escócia e (depois) I de Inglaterra; publicação de *Gli Hecatommithi* de Giraldi Cinthio, coleção de 112 histórias coligidas segundo o modelo do *Decameron* de Boccaccio, sendo a intitulada "O Mouro de Veneza" considerada a fonte direta de *Otelo*.

1568

- O pai de Shakespeare torna-se administrador de propriedades em Stratford-upon-Avon.

1570-71

- × Em 1570, o Papa Pio V alerta os governantes do Ocidente para a iminente invasão otomana à ilha de Chipre; Batalha de Lepanto (Grécia, 7 de outubro de 1571), conflito naval entre uma esquadra da Liga Santa (formada pela República de Veneza, Reino de Espanha, Cavaleiros de Malta e Estados Papais) e as forças do Império Otomano, que acabam derrotadas; 12 mil escravos cristãos das galés são libertados e 25 mil turcos mortos; o Império Otomano recupera depressa desta derrota.

1572

- × Promulgação de uma lei contra a vagabundagem, que ameaça os atores sem patrono.

1573

- × Os venezianos concluem um tratado de paz com os turcos, cedendo o controlo de Chipre; os turcos dominam o Mediterrâneo.

1577

- O pai de Shakespeare enfrenta dificuldades, decorrentes da acumulação de dívidas.
- × Francis Drake dá início à sua viagem de circum-navegação; primeira edição das *Crónicas* de Holinshed.

1581

- × Estabelecimento da Companhia do Levante, destinada a regular o comércio entre Inglaterra, o Norte de África e o Império Otomano; aparecimento de leis contra a prática do catolicismo.

1582

- Shakespeare casa-se com Anne Hathaway.

1583

- Nascimento de Susannah, a primeira filha do casal, seis meses após o casamento.

1585

- Nascimento dos gêmeos de Shakespeare, Hamnet e Judith.

1586

- Shakespeare deixa Stratford-upon-Avon, pouco se sabe sobre o seu paradeiro neste período.

1587

- × Isabel I ordena a execução de Maria Stuart da Escócia; segunda edição das *Crônicas* de Holinshed; publicação de *Tamburlaine, Parte I* (a *Parte II* segue-se-lhe quase imediatamente, dada a imensa popularidade da anterior e de peças relatando histórias extraordinárias de exótica crueldade), a primeira peça de Christopher Marlowe (ponto de viragem na escrita dramática isabelina e jacobina, sobretudo pelo uso do verso branco), narrando a violenta ascensão a imperador da Ásia Central do conquistador mongol Timur.

1588

- × A marinha inglesa vence a armada espanhola.

1592

- Shakespeare é atacado por um dramaturgo mais velho, Robert Greene, o que confirma que se encontra ativo como dramaturgo em Londres e começa a tornar-se conhecido. *Ricardo III*; *Comédia de Enganos*.
- × Richard Burbage junta-se à companhia de Shakespeare como ator principal; surto de peste bubônica em Londres.

1593

- × Christopher Marlowe, o principal predecessor de Shakespeare, é assassinado;

Roderigo Lopez, judeu de origem portuguesa e médico de Isabel I, é condenado à morte por suposta tentativa de envenenamento da rainha; assistência à missa é decretada obrigatória; a peste devasta Londres e os teatros são temporariamente encerrados.

1594

- Fundação dos Lord Chamberlain's Men, com Shakespeare como um dos atores; *A Fera Amansada*; *Tito Andrónico*, primeira peça publicada por Shakespeare, na qual figura a personagem de Aaron, um mouro do norte de África que, como Selimus e Tamburlaine, era ambicioso e violento; edição de *O Estupro de Lucrecia*, poema narrativo de Shakespeare.
- × Publicação de *Selimus, Emperor of the Turks*, de Robert Greene, peça que narra a vida do imperador otomano Selim I, um dos exemplos mais antigos de uma “peça turca”, tema dramático popular durante a Renascença em Inglaterra.

1595

- O Tesoureiro da Câmara da Rainha regista pagamentos a Shakespeare e a outros atores da sua companhia pela representação de peças na corte durante a época de Natal de 1594; *Romeu e Julieta*; *Sonho de uma Noite de Verão*; *Ricardo II*.

1596

- É outorgado a John Shakespeare o direito a um brasão e a usar o título de *gentleman*, um passo importante na sua progressão social e na de William; morte do filho de Shakespeare, Hamnet; ano provável da escrita de *O Mercador de Veneza*; *Henrique IV – Parte I*.
- × O conde de Essex ataca o porto de Cádiz e destrói galeões espanhóis; escassez de alimentos provoca uma crise por toda a Inglaterra; James Burbage, proprietário do Theatre, arrenda um terreno com vista à construção de um teatro privado em Blackfriars; os residentes locais impedem-no de abrir um teatro na zona; a rainha Isabel I

ordena a expulsão de dez *blackamoors* – nome depreciativo conferido a negros, especialmente (mas não necessariamente) do norte de África – e, uma semana depois, anuncia a libertação de 89 prisioneiros ingleses de Espanha e Portugal em troca de um número equivalente de *blackamoors*; aos seus súbditos, a rainha incita a comportarem-se como “bons cristãos”, a expulsarem criados negros e a “serem servidos pelos seus compatriotas em vez desse tipo de gente”.

1597

- Shakespeare compra uma grande casa em Stratford-upon-Avon, New Place.

1598

- Na obra *Palladis Tamia*, o escritor e presbítero Frances Meres exalta Shakespeare como “o mais excelente” entre os dramaturgos ingleses, colocando-o ao nível dos grandes autores clássicos (trata-se do primeiro comentário crítico conhecido às peças de Shakespeare); *Muito Barulho Por Nada*; *Henrique IV – Parte II*.
- × Jaime VI da Escócia publica *The True Law of Free Monarchies*, tratado de teoria política.

1599

- Os Burbages e alguns membros dos Lord Chamberlain’s Men (incluindo Shakespeare) constroem o primeiro Globe Theatre em Southwark; *Henrique V*; *Júlio César*; *Como Queiram*.
- × Publicação de *Basilikon Doron*, de Jaime VI, tratado de governação escrito sob a forma de carta dirigida ao seu filho mais velho; o conde de Essex é incapaz de esmagar a rebelião de Hugh O’Neill na Irlanda; publicação de *The Commonwealth and Government of Venice* de Gaspar Contarini, numa tradução de Sir Lewis Lewkenor; transporte de escravos negros de África para as Américas atinge um número total estimado de 900 mil.

1600

- Apresentação pública de *Hamlet*.
- × Conspiração de Gowrie, uma tentativa falhada de assassínio do rei Jaime VI; embaixador marroquino e seu séquito visitam Londres; publicação de *Descrição de África*, da autoria de John Leo, o Africano, diplomata, geógrafo e explorador mourisco.

1601

- Morte do pai de Shakespeare; os Lord Chamberlain’s Men são pagos por Essex e outros conspiradores para representarem *Ricardo II* na véspera da sua rebelião; *Noite de Reis*; *Tróilo e Créssida*.
- × A tentativa de rebelião do conde de Essex fracassa; execução do conde e dos outros traidores; a rainha Isabel I ordena nova e veemente expulsão de *blackamoors*, um “tipo de gente que se infiltrou no nosso reino”.

1602

- Shakespeare compra novos imóveis em Stratford-upon-Avon – uma casa e uma extensão de terreno.

1603

- Concedida proteção real às companhias Lord Chamberlain’s Men, Lord Admiral’s Men e Worcester’s Men. A companhia de Shakespeare adota o nome de King’s Men; primeira edição *in-quarto* de *Hamlet*.
- × Morte da rainha Isabel I; subida ao trono de Jaime VI da Escócia e agora I de Inglaterra; os King’s Men participam na coroação do novo rei; a peste volta a grassar em Londres e os teatros são temporariamente encerrados.

1604

- *Otelo*; *Medida por Medida*; representação de *Otelo* em Whitehall (1 de novembro).

1605

- Shakespeare compra novas propriedades em Stratford-upon-Avon; o mestre de festas da corte contrata a companhia de Shakespeare para representar sete peças; *Rei Lear*.

1606

- *Macbeth; António e Cleópatra.*
- × Jaime I funda a Companhia Londrina da Virgínia com vista à colonização desta região americana.

1607

- A filha de Shakespeare, Susannah, casa com John Hall, um eminente médico de Stratford-upon-Avon; *Coriolano.*

1608

- Nascimento da neta de Shakespeare, Elizabeth Hall (com a sua morte, em 1670, extingue-se a linhagem de Shakespeare); morte da mãe de Shakespeare; os Burbages, juntamente com Henry Evans e alguns dos membros dos King's Men, formam um consórcio para gerir um teatro em Blackfriars.

1609

- Os King's Men começam a ocupar o teatro de Blackfriars, passando a utilizá-lo alternadamente com o Globe, como sala de inverno.

1610

- Richard e Cuthbert Burbage compram novos terrenos em Blackfriars; *Conto de Inverno.*

1611

- Ano provável do regresso de Shakespeare a Stratford-upon-Avon; *A Tempestade.*
- × Publicação da tradução da Bíblia em língua inglesa promovida e autorizada pelo rei (conhecida como King James Version ou King James Bible).

1612

- Os Burbages adquirem novas propriedades em Blackfriars.
- × Morte do príncipe Henrique, filho de Jaime VI e I – o seu irmão Carlos é o primeiro na linha de sucessão.

1613

- Shakespeare compra uma valiosa propriedade em Blackfriars; o primeiro Globe é destruído por um incêndio e reconstruído por Richard Burbage, Shakespeare e outros membros dos King's Men; ano provável da escrita de *Os Dois Nobres Parentes*, de Shakespeare e Fletcher; representação de *Otelo* no casamento da princesa Isabel, filha de Jaime I.

1616

- A segunda filha de Shakespeare, Judith, casa com Thomas Quiney; morte de Shakespeare, em abril, no dia em que completa 53 anos.

1622

- Primeira edição *in-quarto* de *Otelo*, a que se seguiu uma segunda em 1630.

1623

- Primeira edição *in-folio* de peças de Shakespeare, que inclui *Otelo*.

1636

- Representação de *Otelo* em Hampton Court.

1688

- × Publicação de *Oroonoko*, romance da escritora inglesa Aphra Behn (tida como admiradora da peça de Shakespeare), cujo protagonista é um africano escravizado e que, com *Otelo*, é dos primeiros textos ingleses a propor uma reflexão sobre o tema da raça.

1693

- × Publicação de *A Short View of Tragedy*, de Thomas Rymer, a primeira resenha crítica fundamentada de *Otelo*.

Fontes:

Andrew Hadfield (ed.) – *A Routledge Literary Sourcebook on William Shakespeare's Othello*.

London/New York: Routledge, 2004.

Alexander Leggatt (ed.) – *William Shakespeare's Macbeth: A Sourcebook*. London/New York: Routledge, 2006.

Grace Ioppolo (ed.) – *A Routledge Literary Sourcebook on William Shakespeare's King Lear*.

London/New York: Routledge, 2003.

S.P. Cerasano (ed.) – *A Routledge Literary Sourcebook on William Shakespeare's The Merchant of Venice*.

London/New York: Routledge, 2004.

Edição **Pedro Sobrado e Fátima Castro Silva**.

A TRAGEDIA DE

O TELLO

O MOURO DE VENEZA

de William Shakespeare



Daniel Jonas

Tradução e versão cénica

Porto, 1973. É mestre em Teoria da Literatura pela Universidade de Lisboa com uma dissertação sobre John Milton, de que resultou a tradução de *Paraíso Perdido* (Cotovia, 2006). Publicou vários livros de poemas, entre os quais *Os Fantasmas Inquilinos* (Cotovia, 2005), *Sonótono* (Prémio PEN Clube Português de Poesia; Cotovia, 2006), *Passageiro Frequente* (Língua Morta, 2013), *Nó* (Grande Prémio de Poesia Teixeira de Pascoaes; Assírio & Alvim, 2014), *Bisonte* (Assírio & Alvim, 2016), *Canícula* (Língua Morta, 2017) e *Oblívio*, o seu mais recente livro de poemas, vencedor do Grande Prémio de Literatura dst. Para teatro, escreveu *Nenhures* (2008), *Reféns* (2009) e *Estocolmo* (2011), textos produzidos pelo Teatro Bruto. Pelo conjunto da sua obra, recebeu em 2013 o Prémio Europa – David Mourão-Ferreira. Traduziu ainda obras de William Shakespeare, Luigi Pirandello, Joris-Karl Huysmans, Charles Dickens, Evelyn Waugh, Malcolm Lowry, Edward St. Aubyn, Eimear McBride, John Berryman, entre outros. No TNSJ, traduziu *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare, encenado por Ricardo Pais (2008), e *Macbeth*, de Shakespeare, encenado por Nuno Carinhas (2017).

Nuno Carinhas

Encenação, cenografia, figurinos e versão cénica

Pintor, cenógrafo, figurinista e encenador. É diretor artístico do TNSJ desde março de 2009. Como encenador, destaca-se o trabalho realizado com o TNSJ e com estruturas e companhias como Cão Solteiro, ASSÉDIO, Ensemble – Sociedade de Actores, Escola de Mulheres e Novo Grupo/Teatro Aberto. Como cenógrafo e figurinista, trabalhou com os encenadores Ricardo Pais, Fernanda Lapa, João Lourenço, Fernanda Alves, Jorge Listopad, João Reis e Nuno M Cardoso, os coreógrafos Paula Massano, Vasco Wellenkamp, Olga Roriz

e Paulo Ribeiro, e o realizador Joaquim Leitão, entre outros. Em 2000, realizou a curta-metragem *Retrato em Fuga* (Menção Especial do Júri do Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, 2001). Escreveu *Uma Casa Contra o Mundo*, texto encenado por João Paulo Costa (Ensemble, 2001). Dos espetáculos encenados para o TNSJ, refiram-se os seguintes: *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón de la Barca (1996); *A Ilusão Cómica*, de Corneille (1999); *O Tio Vânia*, de Tchekhov (2005); *Todos os Que Falam*, quatro dramátculos de Samuel Beckett (2006); *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009); *Antígona*, de Sófocles (2010); *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, a partir de Almada Negreiros, coencenado por Cristina Carvalhal (2011); *Alma*, de Gil Vicente (2012); *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa, com dramaturgia de Luísa Costa Gomes (2012); *Ah, os dias felizes*, de Samuel Beckett (2013); *O Fim das Possibilidades*, de Jean-Pierre Sarrazac, coencenado por Fernando Mora Ramos (2015); *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, coencenado por Nuno M Cardoso (2016); *Fã*, um musical dos Clã; e *Macbeth*, de William Shakespeare (2017). A convite da Casa da Música, encenou *Quartett*, ópera de Luca Francesconi, adaptação do texto de Heiner Müller (2013), e *A Viagem de Inverno*, reinterpretação de Hans Zender do ciclo de canções de Schubert (2016). Encenou ainda textos de autores como Federico García Lorca, Brian Friel, Tom Murphy, Frank McGuinness, Wallace Shawn, Jean Cocteau, Luigi Pirandello, António José da Silva, Luísa Costa Gomes, entre outros.

Nuno Meira

Desenho de luz

Lisboa, 1967. Bacharel em Engenharia de Eletrónica e Telecomunicações, frequentou os cursos de Engenharia de Eletrónica Industrial, na Universidade do Minho, e de Luz e Som, na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Tem trabalhado com diversos

criadores das áreas do teatro e da dança, com destaque para Ana Luísa Guimarães, António Lago, Beatriz Batarida, Carlota Lagido, Cristina Carvalho, Diogo Infante, Fernanda Lapa, Fernando Mora Ramos, Gonçalo Amorim, João Cardoso, João Pedro Vaz, João Reis, Manuel Sardinha, Marco Martins, Nuno Carinhas, Nuno M Cardoso, Paulo Ribeiro, Ricardo Pais e Tiago Guedes. Cofundador do Teatro Só e do Cão Danado e Companhia, é colaborador regular da ASSÉDIO (desde 1998), da Companhia Paulo Ribeiro (desde 2001) e do Arena Ensemble (desde 2007). Colabora desde 2003 com o TNSJ, concebendo o desenho de luz de várias das suas produções. Refiram-se, a título de exemplo, *Turismo Infinito*, a partir de textos de Fernando Pessoa (2007), *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008), e *al mada nada*, a partir de Almada Negreiros (2014), encenações de Ricardo Pais, e *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Ah, os dias felizes*, de Samuel Beckett (2013), *Macbeth*, de William Shakespeare (2017), e *O Fim das Possibilidades*, de Jean-Pierre Sarrazac (2015), encenações de Nuno Carinhas (esta última com Fernando Mora Ramos). Em 2004, foi distinguido com o Prémio Revelação Ribeiro da Fonte.

Francisco Leal

Desenho de som

Lisboa, 1965. Estudou música clássica na Academia de Amadores de Música, jazz na escola do Hot Clube de Portugal, e Produção de Som para Audiovisuais e Sonoplastia no IFICT. Trabalhou no Angel Studio, com os engenheiros de som José Fortes, Jorge Barata e Fernando Abrantes. É responsável pelo departamento de Som do TNSJ. Ao longo de 30 anos, tem assinado múltiplos trabalhos de sonoplastia em espetáculos de teatro, dança e música, em desfiles de moda e exposições. Na extensa lista de criadores com quem tem colaborado, encontramos os encenadores Nuno Carinhas, Ricardo Pais, Luís Miguel Cintra, Fernando Mora Ramos, João Cardoso,

Rogério de Carvalho, Carlos Pimenta, Carlos J. Pessoa, José Wallenstein, os músicos Vítor Rua, Nuno Rebelo, Mário Laginha, Rui Massena, Bernardo Sassetti, Pedro Burmester, Egberto Gismonti, Miguel Amaral e ainda o estilista Nuno Baltazar. Tem colaborado na gravação de diversos CD de música e poesia, e na gravação e pós-produção de som para as edições em vídeo de espetáculos de teatro e de música do TNSJ, bem como de diversos documentários. Em 2003, foi distinguido com uma Menção Especial pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, pela sua “contribuição inovadora e artisticamente relevante para o desenvolvimento das linguagens cénicas associadas ao trabalho de sonoplastia e de desenho de som”.

Sara Barros Leitão

Assistência de encenação e versão cénica

Porto, 1990. Formou-se em Interpretação pela Academia Contemporânea do Espetáculo. Trabalha regularmente em televisão e cinema. Destacam-se as longas-metragens *Aristides de Sousa Mendes: O Cônsul de Bordéus*, de João Correa e Francisco Manso, e *Pecado Fatal*, filme de Luís Diogo pelo qual foi nomeada para Melhor Atriz Principal pela Academia Portuguesa de Cinema e Globos de Ouro (2015). Em teatro, estreia-se no Teatro do Bolhão com *Romeu e Julieta* (2010), encenação de Eduardo Alonso. Desde então, trabalhou com Natália Luiza, João Reis, Miguel Seabra, Joana Craveiro, Gonçalo Amorim, entre outros. No TNSJ, integrou o elenco de *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, enc. Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso (2016), e de *Macbeth*, de William Shakespeare, enc. Nuno Carinhas (2017). Presentemente, trabalha como atriz, criadora e encenadora, destacando-se as criações *Trilogia das Barcas* (2018), a partir de Gil Vicente, coproduzido pelo CCB e Toy Ensemble, e *Teoria das Três Idades* (2018), coproduzido pelo Teatro Experimental do Porto e Teatro Municipal do Porto.

António Durães

Brabâncio, Graciano

Nasceu na Figueira da Foz, em 1961. Frequentou a Escola de Formação Teatral do Centro Cultural de Évora. Ator profissional desde 1984, é professor na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo desde 2000. Desde 1998, trabalha regularmente no TNSJ, onde tem integrado o elenco de espetáculos dirigidos por Ricardo Pais, Nuno Carinhas e Giorgio Barberio Corsetti, entre outros. Tem colaborado com muitos outros encenadores, entre os quais se contam Rui Madeira, José Wallenstein, Jorge Silva Melo, Adriano Luz, Carlos Pimenta, João Pedro Vaz, João Reis e Fernando Mora Ramos, e com os realizadores Paulo Rocha, João Botelho, Rodrigo Areias e Saguenail. Refiram-se, a título de exemplo, alguns dos espetáculos mais recentes em que participou: *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (TNSJ, 2009), e *Antígona*, de Sófocles (TNSJ, 2010), encenações de Nuno Carinhas; *À Procura de Ricardo III*, de Luís Mestre, enc. Luís Mestre (Teatro Nova Europa, 2011); *Boris Yeltsin*, de Mickaël de Oliveira, enc. Nuno M Cardoso (Colectivo 84/Cão Danado, 2012); e *O Doente Imaginário*, de Molière, enc. Rogério de Carvalho (Ensemble/TNSJ, 2012). Das suas encenações, destaquem-se *Teatro Escasso* (TNSJ, 2006); o espetáculo músico-cénico *Variações Sobre a Perversão* (TNSJ, 2006); a ópera *L'Elisir d'Amore*, de Donizetti (Círculo Portuense de Ópera, Coliseu do Porto, Orquestra Nacional do Porto, 2007); *Maldoror*, dos Mão Morta (Theatro Circo, Imetua/2007); *Então Ficamos*, espetáculo de não-encerramento da Capital Europeia da Cultura Guimarães 2012. Encenou *La Donna di Genio Volubile* para o Ópera Estúdio da ESMAE, ópera recentemente estreada no TNSJ. Tem ainda dirigido no TNSJ várias oficinas teatrais para alunos do ensino secundário e professores.

Diana Sá

Bianca

Matosinhos, 1978. Licenciou-se em Estudos Teatrais – Interpretação na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Em 2002, ingressou no Teatro Oficina, em Guimarães, onde tem trabalhado como atriz e formadora. Como atriz, participou em *Médico à Força*, de Molière, enc. Denis Bernard (2004); *O Retábulo do Eldorado*, enc. Nuno Pinho Custódio (2006); *Tragédia: uma Tragédia*, de Will Eno, *Silenciador*, de Jacinto Lucas Pires, *Macbeth e Rei Lear*, de Shakespeare, encenações de Marcos Barbosa (2008-13); *Orelha de Deus*, de Jenny Schwartz, e *Sonho de uma Noite de Verão*, encenações de Cristina Carvalhal (2009-10); *That Pretty Pretty*, de Sheila Callaghan, enc. Nuno M Cardoso (2010); *Capital & Cultura e Teatro da Alma*, a partir de textos de Raul Brandão, encenações de João Pedro Vaz (2012 e 2017); *La Vida Es Sonho*, a partir de Calderón de la Barca, enc. João Garcia Miguel (2015); *O Jogo das Perguntas ou Viagem à Terra Sonora*, de Peter Handke, enc. Renata Portas (2016); e *A Arte da Comédia*, de Eduardo de Filippo, enc. João Pedro Vaz (2018), entre outros. Em cinema, participou em *Tebas* e *Da Organização do Espaço*, de Rodrigo Areias, no videoclip *Novelos da Paixão*, dos Mão Morta, e em *A Caverna*, *O Espectador Espantado* e *Caminhos Magnéticos*, filmes de Edgar Pêra. No TNSJ, integrou o elenco de *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, enc. Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso (2016), *Macbeth*, de William Shakespeare, enc. Nuno Carinhas (2017), e *A Promessa*, de Bernardo Santareno, enc. João Cardoso (2017).

Dinarte Branco

Iago

Frequentou o Curso de Formação de Atores da Escola Superior de Teatro e Cinema. Participou como ator em espetáculos encenados por Luís Miguel Cintra, Jorge Silva Melo, Joaquim

Benite, Ana Nave, Sandra Faleiro, Francisco Salgado, Pedro Carraca, Ricardo Aibéo, Miguel Seabra, Christine Laurent, Carlos J. Pessoa, Marco Martins, Adriano Luz, Solveig Nordlund, Pedro Marques, Nuno M Cardoso, Beatriz Batarda e Nuno Cardoso. Participou no espetáculo *Point Blank* (1998), da companhia belga tg STAN. Na Suburbe, com Tiago Rodrigues e Cláudia Gaiolas, foi ator nas criações coletivas *Zapatistas am/pm* (1999), *A Gente Vê-se Lá Fora* (2000) e *True West* (2004), de Sam Shepard. Encenou *Em Casa no Jardim Zoológico*, de Edward Albee (2011), *É Preciso Ir Ver – Uma Viagem com Jacques Brel* (2011), juntamente com Nuno Costa Santos, *I Don't Belong Here* (2015), espetáculo sobre a questão da deportação, e *A Máquina de Emaranhar Paisagens* (2016), a partir de Herberto Helder. Em televisão, tem participado em diversas séries, telefilmes e novelas. No cinema, trabalhou com Sandro Aguilar, Jeanne Waltz, Margarida Cardoso, Mário Barroso, João Figueiras, João Botelho, João Nuno Pinto, Raúl Ruíz, Artur Serra Araújo e Miguel Gomes.

O Misanthropo, de Molière (2016), encenações de Nuno Cardoso (Ao Cabo Teatro); *Cordel*, enc. José Carretas (Panmixia, 2016); *Turandot*, de Carlo Gozzi (2015), *O Feio*, de Marius von Mayenburg, e *Fly Me to the Moon* (2014), de Marie Jones, encenações de João Cardoso (ASSÉDIO). É elemento integrante da companhia Musgo, destacando-se os espetáculos *A Casa de Georgienne*, *Eldorado* e *Gostava de ter um periquito*, criações coletivas com direção de Joana Moraes. No TNSJ, integrou o elenco de *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), e *Macbeth*, de William Shakespeare (2017), encenações de Nuno Carinhas; *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011); *O Fim das Possibilidades*, de Jean-Pierre Sarrazac, enc. Fernando Mora Ramos e Nuno Carinhas (2015); e *A Promessa*, de Bernardo Santareno, enc. João Cardoso (2017).

Joana Carvalhal

Emília

Porto, 1977. Licenciada em Psicologia pela Universidade do Porto. Frequentou o curso de Interpretação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Faz, desde 2001, dobragens e locuções para séries televisivas, desenhos animados e publicidade radiofónica. Trabalhou com os encenadores Fernando Mora Ramos, Ana Luena, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas, João Cardoso, José Topa, Claire Binyon, Alberto Grilli, Ricardo Alves, José Leitão, Cristina Carvalhal, Lígia Roque, André Braga e Cláudia Figueiredo, Joana Moraes, entre outros. Destaquem-se alguns dos últimos espetáculos em que participou: *Espírito do Lugar*, criação Circolando, direção de André Braga e Cláudia Figueiredo (2017); *Timão de Atenas*, de William Shakespeare (2018), *Veraneantes*, de Maksim Gorki (2017),

João Cardoso

Otelo

Porto, 1956. Iniciou a sua carreira no Teatro Universitário do Porto. Em 1981, integrou o elenco do Teatro Experimental do Porto, onde se profissionalizou. Fundador de Os Comediantes, participou em todos os seus espetáculos. É também fundador, diretor artístico, encenador e ator da ASSÉDIO, companhia onde encenou textos de Gerardjan Rijnders, Luigi Lunari, Harold Pinter, Caryl Churchill, Martin Crimp, Mark O'Rowe, Mark Ravenhill, Marius von Mayenburg, Dea Loher, Howard Barker, Marie Jones, Ana Luísa Amaral, Francisco Luís Parreira, entre outros. Refiram-se alguns dos espetáculos mais recentes por si encenados: *Turandot*, de Carlo Gozzi, estreado e coproduzido pelo TNSJ (2015); *Lúcido*, de Rafael Spregelburd (2015); *Sarna*, de Mark O'Rowe; *Lot e o Deus dele*, de Howard Barker (2016); e *A Promessa*, de Bernardo Santareno, estreado e produzido pelo TNSJ (2017). Como

ator, integrou o elenco de espetáculos dirigidos por Nuno Carinhas, Moncho Rodriguez, Silviu Purcarete, Jorge Silva Melo, Fernando Mora Ramos, João Pedro Vaz, Ricardo Pais, entre outros. Destaque-se, a título de exemplo, a participação em produções do TNSJ: *O Tio Vânia*, de Tchekhov (2005), *Ah, os dias felizes*, de Samuel Beckett (2013), *Macbeth*, de William Shakespeare (2017), encenações de Nuno Carinhas; *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus (2016), encenação de Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso; e *Lulu*, de Frank Wedekind (2018), encenação de Nuno M Cardoso.

Como ator, participou também em filmes dos realizadores Paulo Rocha, Fernando Lopes e Solveig Nordlund.

Jorge Mota

Duque, Bobo

Ucha (Barcelos), 1955. Completou o curso de ingresso ao Ensino Superior Artístico na Cooperativa de Ensino Árvore e participou em diversas ações de formação teatral. É ator profissional desde 1979, tendo trabalhado com companhias como TEAR, Pé de Vento, Seiva Trupe, ASSÉDIO, Ensemble, Teatro Plástico, Teatro Experimental do Porto, Arena Ensemble, entre outras. No cinema, participou em filmes de José Pedro Lopes, Rui Pedro Sousa, Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, Rodrigo Areias, Tiago Guedes, José Carlos de Oliveira, entre outros. Na televisão, tem trabalhado em séries, telefilmes, *sitcoms* e telenovelas, a par da atividade de intérprete e diretor de interpretação em dobragens. Foi cofundador da Academia Contemporânea do Espetáculo, em 1991. Desenvolveu ainda atividade como professor e autor de programas para escolas secundárias e profissionais. No TNSJ, integrou o elenco de espetáculos encenados por Silviu Purcarete, José Wallenstein, Nuno Carinhas, Ricardo Pais, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso, João Cardoso, entre outros. Destaquem-se *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno

Carinhas (2011), no qual assumiu o papel titular; *Alma*, de Gil Vicente, *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), e *Macbeth*, de William Shakespeare (2017), encenações de Nuno Carinhas. Mais recentemente, participou nos espetáculos *Turandot*, de Carlo Gozzi, enc. João Cardoso (2015), *Se alguma vez precisares da minha vida, vem e toma-a*, de Victor Hugo Pontes (2016), *A Promessa*, de Bernardo Santareno, enc. João Cardoso (2017), e *O Senhor Pina*, de Álvaro Magalhães, enc. João Luiz (2018).

Maria João Pinho

Desdémona

Vale de Cambra, 1978. Concluiu o Curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espetáculo em 2005. Em 2008, dá continuidade à sua formação em La Nouvelle École de Maitres, com Enrique Diaz. Estreou-se em teatro com o espetáculo *A Mata Martina*, encenação de Franzisca Aarflot (2006). Posteriormente, trabalhou com Emmanuel Demarcy-Mota em *Tanto Amor Desperdiçado* (2007), Maria João Luís em *A Casa de Bernarda Alba* (2009), Gonçalo Amorim em *A Morte de Um Caixeiro Viajante* (2010), *Do Alto da Ponte* (2011) e *Chove em Barcelona* (2012), Natália Luiza em *A Visita* (2011), Ricardo Pais em *O Mercador de Veneza* (2012), Jorge Silva Melo em *A Morte de Danton* (2012), *O Campeão do Mundo Ocidental* (2013) e *Retorno a Casa* (2014) e, mais recentemente, Nuno Cardoso em *Os Veraneantes* (2017). Em televisão, integrou o elenco de telenovelas como *Dei-te Quase Tudo* (2005), *Mar Salgado* (2015) e *Paixão* (2018), assim como as séries *Terapia* (2016) e *Sul*, a estreiar este ano. A sua estreia em cinema acontece em 2008, em *A Corte do Norte*, de João Botelho. Desde então, trabalhou com diversos realizadores nacionais e internacionais, entre eles: Jorge Queiroga em *A Vida Privada de Salazar* (2008), Raúl Ruiz em *Os Mistérios de Lisboa* (2010), Victor Gonçalves em *A Vida Invisível* (2010), Solveig

Nordlund em *A Morte de Carlos Gardel* (2011), Fernando Lopes em *Em Câmara Lenta* (2011), João Salaviza em *Montanha* (2013). Volta a colaborar com João Botelho em *Os Maias* (2013), trabalho reconhecido pela Academia Portuguesa de Cinema com o Prémio de Melhor Atriz Secundária, e em *O Cinema, Manoel de Oliveira e Eu* (2015). Este ano estreará *Snu*, filme realizado por Patrícia Sequeira.

Paulo Freixinho *Rodrigo*

Coimbra, 1972. Tem o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espetáculo. Ator desde 1994, foi cofundador do Teatro Bruto e participou em várias das suas produções. Tem trabalhado com diversos encenadores, entre os quais se contam José Carretas, Rogério de Carvalho, João Garcia Miguel, José Caldas, João Cardoso e Jorge Pinto. Colabora com regularidade com a companhia ASSÉDIO: dos espetáculos mais recentes desta companhia destaquem-se *O Feio*, de Marius von Mayenburg (2014), *Lúcido*, de Rafael Spregelburd, e *Turandot*, de Carlo Gozzi (2015), encenações de João Cardoso. No TNSJ, tem trabalhado regularmente com os encenadores Nuno Carinhas e Ricardo Pais, integrando ainda o elenco de espetáculos encenados por Silviu Purcarete, José Wallenstein, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso, Nuno M Cardoso, entre outros. Destaquem-se, a título de exemplo, *UBUs*, de Alfred Jarry (2005), e *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008), encenações de Ricardo Pais; *Os Tambores na Noite*, de Bertolt Brecht, no qual interpretou o soldado Kragler (2009), *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), e *Macbeth*, de William Shakespeare (2017), encenações de Nuno Carinhas; *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011); e *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, enc. Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso (2016).

Pedro Almendra *Montano, Ludovico*

Nasceu em 1976. Bacharel em Teatro pela ESMAE, é ator profissional desde 1998. Participou em espetáculos de criadores como Afonso Fonseca, Emília Silvestre, Ricardo Pais, Nuno M Cardoso, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas, Júnior Sampaio, João Paulo Costa, Lautaro Vilo, Sanja Mitrovic, Luísa Pinto, entre outros. Em 2003, inicia a sua colaboração com o TNSJ. Aqui, participou em: *Castro* (2003), *um Hamlet a mais* (2003), *Rua! Cenas de Música para Teatro* (2003), *Sondai-me! Sondheim* (2004), *Figurantes* (2004), *UBUs* (2005), *D. João* (2006), *O Saque* (2006), *Turismo Infinito* (2007), *O Mercador de Veneza* (2008), *Sombras* (2010) e *al mada nada* (2014), encenações de Ricardo Pais; *Teatro Escasso* (2006), enc. António Durães; *Outlet* (2007), enc. João Henriques; *Café* (2008), enc. Nuno M Cardoso; *Platónov* (2008), enc. Nuno Cardoso; *Beiras* (2007), *Tambores na Noite* (2009), *Breve Sumário da História de Deus* (2009) e *Antígona* (2010), encenações de Nuno Carinhas; e *Os Últimos Dias da Humanidade* (2016), enc. Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso. Assinou as encenações de *Oresteia (isto não é uma tragédia)*, a partir de Sófocles, *Amor aos Pedacos* (2011), de Ana Luísa Amaral, *(Des)humanidade, Amor de Anjo* (2014) e *Um Dia para Dizer Adeus* (2016), de Marta Freitas, bem como a banda sonora original de *A Despedida* (2016), de Marta Freitas. Tem vindo a lecionar seminários de Interpretação e Voz, e participado como formador em várias atividades relacionadas com a expressão dramática e direção de atores. Foi docente de Voz no Curso Profissional de Teatro – Interpretação, no Externato Delfim Ferreira, de Riba de Ave, e docente no Balletteatro – Escola Profissional, no Porto. É cofundador da Associação Cultural – Mundo Razoável. Em cinema, participou em *Acordar* (2001), de Tiago Guedes e Frederico Serra, *A Bela e o Paparazzo* (2010), de António-Pedro Vasconcelos, *Mesa Ferida* (2012), de Marcos Barbosa, *Cine-Sapiens* (2013), de Edgar Pêra, *Sobre el Cielo* (2015),

de Jorge Quintela, e *Snu* (2018), de Patrícia Sequeira. Integra o grupo de atores que interpreta guiões para o Curso de Medicina da Universidade do Porto. Em televisão, tem vindo a participar regularmente em telenovelas e séries. Faz dobragens de séries, filmes de animação e documentários, assim como spots de rádio e televisão. Tem colaborado com a Porto Editora na direção artística de CD de apoio a manuais escolares.

Pedro Frias Cássio

Porto, 1980. Frequentou o curso de Interpretação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Foi membro fundador da companhia Mau Artista e integra, desde 2012, a equipa artística da ASSÉDIO. Ator/cantor na ópera de câmara *Jeremias Fisher*, enc. Michel Dieuaide (Companhia de Ópera do Castelo, CCB, 2010); ator/narrador no concerto *Romeu e Julieta* (Orquestra Nacional do Porto, Casa da Música, 2009). Do seu percurso, destaca espetáculos como: *Ocidente*, de Rémi De Vos, enc. Victor Hugo Pontes (2013); *Com os Bolsos Cheios de Pedras*, de Marie Jones (2014), *O Feio*, de Marius von Mayenburg (2014), *Lúcido*, de Rafael Spregelburd (2015), *Lot e o Deus dele*, de Howard Barker (2016), e *Sarna*, de Mark O'Rowe (2016), encenações de João Cardoso; *Os Veraneantes*, de Maksim Gorki (2017), *Britânico*, de Racine (2015), *Demónios*, de Lars Norén (2014), *Medida por Medida* (2012), *Coriolano* (2014) e *Timão de Atenas* (2018), de William Shakespeare, e *Platónov*, de Anton Tchekhov (2008), encenações de Nuno Cardoso; *R.III*, a partir de *Ricardo III*, de William Shakespeare, enc. Paulo Calatré (2007); *Armadilha para Condóminos*, de Ricardo Alves (2006); e *As Noites das Facas Longas/Tudo Numa Noite*, direção artística de Giacomo Scalisi (2018). No TNSJ, integrou o elenco de *Beiras* (2007) e *Breve Sumário da História de Deus* (2009), de Gil Vicente, *Tambores na Noite*, de Bertolt Brecht (2009), e *Fã*, um musical dos Clã (2017),

encenações de Nuno Carinhas; *O Mercador de Veneza*, de William Shakespeare (2008), e *Sombras* (2010), espetáculos de Ricardo Pais; *O Café*, de Rainer Werner Fassbinder, enc. Nuno M Cardoso (2008); *Turandot*, de Carlo Gozzi (2015), e *A Promessa*, de Bernardo Santareno (2017), encenações de João Cardoso. Em 2016, foi nomeado pela SPA para a categoria de Melhor Ator pela sua interpretação na peça *Demónios*. Em televisão, participou nas séries *Vidago Palace*, *Dentro* e *Mulheres de Abril*, e protagonizou o telefilme *No Dia em que as Cartas Pararam*, de Cláudia Clemente. No cinema, participou em *Nuit de Chien*, de Werner Schroeter. Como encenador, destacam-se os espetáculos *Noite*, a partir de *A Nebulosa*, de Pasolini, *Made in China*, de Mark O'Rowe, ambos de 2017, e *Ossário*, de Mark O'Rowe, em 2018.

TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

Direção Artística

Nuno Carinhas

Conselho de Administração

Pedro Sobrado (*Presidente*)

Susana Marques

Sandra Martins

Assessor de Direção Artística

Nuno M Cardoso

Assistente da Administração

Paula Almeida

Motoristas

António Ferreira

Carlos Sousa

Direção de Produção

Maria João Teixeira

Alexandra Novo

Eunice Basto

Maria do Céu Soares

Mónica Rocha

Teresa Batista

Cenografia

Teresa Grácio

Guarda-roupa e Adereços

Elisabete Leão

Nazaré Fernandes

Virgínia Pereira

Isabel Pereira

Guilherme Monteiro

Dora Pereira

Direção de Palco

Emanuel Pina

Diná Gonçalves

Cena

Pedro Guimarães

Cátia Esteves

Ana Fernandes

Som

Francisco Leal

António Bica

Joel Azevedo

João Oliveira

Luz

Filipe Pinheiro

Adão Gonçalves

Alexandre Vieira

José Rodrigues

Nuno Gonçalves

Rui M. Simão

Maquinaria

Filipe Silva

António Quaresma

Adélio Pêra

Carlos Barbosa

Joaquim Marques

Joel Santos

Jorge Silva

Lídio Pontes

Paulo Ferreira

Vídeo

Fernando Costa

Direção de Comunicação,

Relações Externas

e Mediação Cultural

Pedro Sobrado

Comunicação e Promoção

Patrícia Carneiro Oliveira

Carla Medina

Joana Guimarães

Edições

João Luís Pereira

Ana Almeida

Centro de Documentação

Paula Braga

Legendagem

Cristina Carvalho

Fotografia

João Tuna

Susana Neves

Centro Educativo

Luísa Corte-Real

Relações Públicas

Rosalina Babo

Ana Dias

Frente de Casa

Fernando Camecelha

Bilheteiras

Sónia Silva (TNSJ)

Patrícia Oliveira (TeCA)

Manuela Albuquerque

Sérgio Silva

Telmo Martins

Atendimento

e Reservas

Hugo Pereira

Bar

Júlia Batista

Direção de Edifícios

e Manutenção

Carlos Miguel Chaves

Liliana Oliveira

Cedência de Espaços

Luísa Archer

Manutenção

Celso Costa

Abílio Barbosa

Manuel Vieira

Paulo Rodrigues

Nuno Ferreira

Ernesto Lopes

Limpeza

Beliza Batista

Bernardina Costa

Delfina Cerqueira

Direção de Contabilidade

e Controlo de Gestão

Domingos Costa

Carlos Magalhães

Fernando Neves

Goretti Sampaio

Sistemas de Informação

André Pinto

Paulo Veiga

Susana de Brito

Direção de Recursos Humanos

Sandra Martins

Helena Carvalho

produção executiva

Alexandra Novo

Maria do Céu Soares

Mónica Rocha

direção de palco

Emanuel Pina

adjunto do diretor de palco

Filipe Silva

direção de cena

Pedro Guimarães

cenografia

Teresa Grácio (coordenação)

luz

Filipe Pinheiro (coordenação)

Adão Gonçalves

Alexandre Vieira

José Rodrigues

Nuno Gonçalves

Rui M. Simão

maquinária

Filipe Silva (coordenação)

Adélio Pêra

António Quaresma

Carlos Barbosa

Joaquim Marques

Jorge Silva

Lídio Pontes

Paulo Ferreira

som

António Bica

João Oliveira

guarda-roupa e adereços

Elisabete Leão (coordenação)

assistência

Teresa Batista

mestra-costureira

Nazaré Fernandes

costureiras

Virgínia Pereira

Esperança Sousa

aderecista de guarda-roupa

Isabel Pereira

aderecistas

Dora Pereira

Guilherme Monteiro

maquilhagem e cabelos

Marla Santos

língua gestual portuguesa

Ana Rodrigues/Laredo Associação Cultural

audiodescrição

AR Produções

operação de legendagem

Amarante Abramovici

apoios

 **Castanheira** 

 **Casa Ingá** 

EMBAIXADA DO PORTO

apoios à divulgação

 **m**  

 **STCP** 

 **Jornal de Notícias** 

agradecimentos

Câmara Municipal do Porto

Policia de Segurança Pública

Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

Hotel Quality Inn

Hotel MOOV

Nuno Baltazar

Sara Carinhas

Teatro Nacional São João

Praça da Batalha

4000-102 Porto

T 22 340 19 00

Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

T 22 340 19 00

Mosteiro de São Bento da Vitória

Rua de São Bento da Vitória

4050-543 Porto

T 22 340 19 00

www.tnsj.pt

geral@tnsj.pt

edição

Departamento de Edições do TNSJ

coordenação

João Luís Pereira

Fátima Castro Silva

documentação

Paula Braga

modelo gráfico

Joana Monteiro

capa e paginação

Dobra

fotografia

João Tuna

impressão

Empresa Diário do Porto, Lda.

Não é permitido filmar, gravar
ou fotografar durante o espetáculo.

O uso de telemóveis ou relógios
com sinal sonoro é incómodo,
tanto para os intérpretes como
para os espectadores.

Quem trava o seu destino? Não sou mais.
Não tenhas medo, mesmo estando armado:
Aqui finda o meu curso, aqui o fim,
Viagem derradeira, mar de adeus.

