

UFSM

Dissertação de Mestrado

***OTELO – O MOURO DE VENEZA, DE SHAKESPEARE:*
CRÍTICA E TRADUÇÃO LITERÁRIA**

Enéias Farias Tavares

PPGL

Santa Maria, RS, Brasil

2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

OTELO – O MOURO DE VENEZA, DE SHAKESPEARE:
CRÍTICA E TRADUÇÃO LITERÁRIA

por

Enéias Farias Tavares

Dissertação apresentada

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras,
Área de Concentração em Estudos Literários,
da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS),
como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Letras.

PPGL

Santa Maria, RS, Brasil

2007

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

**OTELO - O MOURO DE VENEZA, DE SHAKESPEARE:
CRÍTICA E TRADUÇÃO LITERÁRIA**

elaborada por
Enéias Farias Tavares
como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA:

Prof. Dr. Lawrence Flores Pereira (UFSM)
Presidente/Orientador

Prof.^a Dr. Sandra Sirangelo Maggio (UFRGS)

Prof.^a Dr. Vera Lúcia Lenz Vianna da Silva (UFSM)

Santa Maria, 19 de Fevereiro de 2007.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Santa Maria, em especial ao programa de Pós-Graduação em Letras e aos professores e funcionários, pela ajuda constante.

À CAPES, pelo auxílio financeiro, fundamental para a realização desta pesquisa.

Ao meu orientador, Lawrence Flores Pereira, pelo interesse em meu trabalho, pelo incentivo que a mim sempre dirigiu e pela constante e fortalecedora amizade.

Ao meu colega e amigo, Carlos Roberto Ludwig, pelo convite inicial, pela ajuda incessante e por sua coragem inspiradora.

À Prof.^a Vera Lúcia Lenz, pela cuidadosa e estimulante leitura desta dissertação e pelas conseqüentes sugestões durante a disciplina “Literatura Comparada” e no exame de qualificação.

À Prof.^a Sandra Sirangelo Maggio, pelo entusiasmo que demonstrou por este trabalho de mestrado e pelas proveitosas sugestões na defesa do mesmo.

Aos meus pais, Cirilo e Marlei Tavares, por todos esses anos de ajuda, força e compreensão.

À minha esposa Juliana Werner, revisora paciente e comentadora pontual deste texto, por estar comigo desde a decisão pelo mestrado em tradução shakespeariana até a composição final tanto desta dissertação quanto da tradução de *Otelo – O Mouro de Veneza*.

SUMÁRIO

RESUMO	vii
ABSTRACT	viii
INTRODUÇÃO	9
1 Fontes e Influências da Peça	12
1.1 <i>Milagres, mistérios e moralidades</i> : o teatro medieval como liturgia.....	13
1.2 O conto de Cinthio e a peça de Shakespeare.....	16
1.3 A <i>commedia dell'arte</i> italiana e as personagens de <i>Otelo</i>	19
1.4 As opiniões correntes na Inglaterra de Shakespeare sobre os mouros.....	22
2 A Crítica de <i>Otelo</i>: um estudo das personagens da tragédia	30
2.1 Súmula crítica da peça.....	30
2.2 <i>Otelo</i> : a deterioração do discurso heróico e eloqüente da personagem.....	36
2.3 Desdêmona: o desfocamento da idealização entre o lírico e o heróico.....	53
2.4 Iago: criador e destruidor no discurso insidioso.....	63
2.5 As outras personagens de <i>Otelo</i> : enredados na teia da linguagem.....	78
2.6 A intensidade dramática de <i>Otelo</i> : aspectos estruturais do drama.....	83
3 A variação psicológica no discurso da protagonista de <i>Otelo</i>	88
3.1 <i>Otelo</i> e Desdêmona: espelhos e reflexos da idealização afetiva.....	90
3.2 <i>Otelo</i> e a necessidade edípica frustrada na experiência amorosa com Desdêmona.....	93
3.3 <i>Otelo</i> : a destruição da imagem ao lado da destruição do discurso.....	99
4 Entre a prosa e o verso de Shakespeare: traduções brasileiras de <i>Otelo</i>	111
4.1 O desafio de traduzir a multiplicidade de Shakespeare.....	111
4.2 Sobre alguns tradutores de <i>Otelo</i> para o português brasileiro.....	112
4.2.1 Onestaldo de Pennafort.....	112
4.2.2 Carlos Alberto Nunes.....	114
4.2.3 Barbara Heliodora.....	115
4.2.4 Beatriz Viégas-Faria.....	116
4.3 Comentário sobre as traduções de Pennafort, Nunes, Heliodora e Viégas-Faria.....	117

5 Uma nova tradução poética de <i>Otelo – O mouro de Veneza</i>: entre o trágico, o cômico e o lírico.....	132
5.1 Estudo histórico, crítico e de traduções como preparação de uma nova tradução.....	132
5.2 A composição de uma nova tradução: <i>Otelo</i> em verso e prosa.....	133
5.3 A variação tonal do texto shakespeariano: em defesa do verso alexandrino.....	139
5.4 Uma nova composição para <i>Otelo</i> : desafios tradutórios e resultados poéticos.....	143
5.4.1 O desafio da pluralidade de sentido no trabalho de tradução.....	143
5.4.2 <i>Otelo</i> : entre o retórico militar e o caos da suspeita.....	147
5.4.3 <i>Desdêmona</i> : entre o lirismo idealizado e a dignidade heróica.....	154
5.4.4 <i>Iago</i> : entre a honestidade fingida e o burlesco satírico.....	159
5.4.5 Outras personagens: acusações, descrições e opiniões.....	167
5.5 Resultados futuros: métrica da tradução e notas de leitura.....	172
CONCLUSÃO.....	175
BIBLIOGRAFIA.....	178
APÊNDICE A – Ficha cronológica das peças de Shakespeare.....	186
APÊNDICE B – Tradução do conto de Cinthio.....	190
APÊNDICE C – Imagens relacionadas a tragédia.....	198
APÊNDICE D – A tradução de <i>Otelo – O mouro de Veneza</i>, de Shakespeare.....	202
<i>OTELO – O mouro de Veneza – Ato I</i>.....	203
<i>OTELO – O mouro de Veneza – Ato II</i>.....	218
<i>OTELO – O mouro de Veneza – Ato III</i>.....	234
<i>OTELO – O mouro de Veneza – Ato IV</i>.....	253
<i>OTELO – O mouro de Veneza – Ato V</i>.....	270

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria, RS, Brasil

***OTELO – O MOURO DE VENEZA, DE SHAKESPEARE:* CRÍTICA E TRADUÇÃO LITERÁRIA**

AUTOR: Enéias Farias Tavares
ORIENTADOR: Lawrence Flores Pereira

No Brasil, *Otelo – o mouro de Veneza* já foi traduzido diversas vezes. Entre os tradutores, encontram-se Onestaldo de Pennafort, Carlos Alberto Nunes, Barbara Heliodora e Beatriz Viégas-Faria. Enquanto os três primeiros traduziram a peça em verso decassílabo, correspondente métrico do pentâmetro iâmbico shakespeariano, a última traduziu a tragédia em prosa. O objetivo deste trabalho, que visa à obtenção do título de mestre, é estudar a crítica e as traduções da peça como auxílio a uma nova tradução versificada do texto de Shakespeare. Esta dissertação de mestrado, intitulada “*Otelo – O mouro de Veneza, de Shakespeare: Crítica e Tradução Literária*”, está dividida em cinco capítulos. No primeiro, “Fontes e influências da peça”, tratei dos principais temas usados por Shakespeare ao compor sua tragédia: as moralidades medievais; o conto italiano de Cinthio; as personagens tipificadas da *commedia dell’arte* italiana e a visão elisabetana/jacobina sobre os mouros. No segundo, “A crítica de *Otelo*: um estudo das personagens da tragédia”, busquei uma discussão fundamentada nas principais opiniões críticas sobre o drama. No terceiro capítulo, “A variação psicológica no discurso da protagonista de *Otelo*”, comentei a transformação que as falas da personagem sofrem no decorrer do aprofundamento de sua suspeita. No quarto capítulo, intitulado “Entre a prosa e o verso de Shakespeare: traduções brasileiras de *Otelo*”, aludi ao histórico da peça no Brasil fazendo referência a quatro das traduções feitas para o português brasileiro. No último capítulo, “Uma nova tradução poética de *Otelo – O mouro de Veneza*: entre o trágico, o cômico e o lírico”, descrevo as escolhas métricas e sonoras buscadas nessa nova tradução e apresento alguns resultados deste trabalho de tradução, em que as variações temáticas e estilísticas da tragédia se fizeram presentes, recriadas, nesta nova tradução. Finaliza o trabalho, no Apêndice D, a primeira versão desta nova tradução de *Otelo – O mouro de Veneza*, de Shakespeare.

ABSTRACT

Dissertação de Mestrado
 Programa de Pós-Graduação em Letras
 Universidade Federal de Santa Maria, RS, Brasil

OTELO – O MOURO DE VENEZA, DE SHAKESPEARE:
CRÍTICA E TRADUÇÃO LITERÁRIA
 (*OTHELLO, THE MOOR OF VENICE, BY SHAKESPEARE:*
 LITERARY CRITICISM AND TRANSLATION)

AUTHOR: Enéias Farias Tavares
 ADVISOR: Lawrence Flores Pereira

The play *Othello - The moor of Venice* by Shakespeare has had several translations in Brazil. Some of the translators are Onestaldo Pennafort, Carlos Alberto Nunes, Barbara Heliodora and Beatriz Viegas-Faria. While Pennafort, Nunes and Heliodora translated the play using a ten-syllable verse, Viégas-Faria translated the tragedy in prose. The aim of this study is to analyze the reviews and the translations of the play in order to think about new possibilities of poetic translation of this Shakespearean play. This master's thesis, entitled "*Othello – The moor of Venice: Literary Criticism and Translation*", is divided in five chapters. In the first chapter, "Sources and influences of the play", the main themes used by Shakespeare to compose his tragedy such as the medieval moralities; the Italian tale by Cinthio; the Italian characters of the *Commedia Dell'Arte* and the Elizabethan/Jacobean idea about the moors are analyzed. In the second, "Othello criticism: a study of the characters in the tragedy", a discussion based on the opinion of the main reviewers of the play is proposed. In the third chapter, "The psychological change in the discourse of the protagonist of *Othello*", the focus is on the changes that the protagonist's language goes through as his suspicion develops. In the fourth chapter, entitled "Between the Shakespearean prose and verse: Brazilian translations of Othello", the history of the play in Brazil is presented through the discussion of the four translations of it made into Portuguese. In the last chapter, "A new poetic translation of Othello - The moor of Venice: among the tragic, the comic and the lyric", the poetical and sonorous choices of metrics used in this new translation are described. Also the results of this translation, in which the thematic and stylistic variations of the tragedy become clear, are presented. Finally, there are four appendices to complement this work. In appendix A, there is important information on Shakespeare's play; in appendix B, my translation of the Cinthio's tale, used by Shakespeare to compose his drama, is presented; in Appendix C, there are images of the period in which Othello was written and pictures of some actors that played different roles in the tragedy. Finally, in appendix D, the first translation made by me of *Othello – The moor of Venice* is presented.

INTRODUÇÃO

O objetivo desta dissertação é apresentar uma nova possibilidade tradutória em português brasileiro para a tragédia de William Shakespeare, *Othello – The moor of Venice*. Ao iniciar esse trabalho, planejei uma nova tradução poética que pudesse reapresentar o texto shakespeariano em sua variedade de estilo e conteúdo para um público que apenas poderia conhecer a obra por meio de traduções em verso decassílabo ou em prosa.

No que diz respeito aos modelos artísticos tradutórios desse trabalho, foram quatro os tradutores usados como parâmetro: Primeiramente, os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, por suas *transcrições* poéticas e por suas relevantes descrições do ofício tradutório. No que concerne a Shakespeare, foi de ajuda a tradução de Décio Pignatari por sua acuidade métrica e sua tonalização diferenciada das personagens de *Romeu e Julieta*. Dos tradutores de *Otelo*, Onestaldo de Pennafort apresentou em sua composição diversas soluções, tanto semânticas quanto estilísticas, que auxiliaram na tonalidade final dessa nova tradução. Por fim, o trabalho de Lawrence Flores Pereira na tradução de Baudelaire e T. S. Eliot, traduções publicadas no livro *Poesia em Tempo de Prosa*, da peça de Sófocles, *Antígona*, e de sua experiência com Shakespeare, com a tradução de *Hamlet*, que tutorou boa parte da escrita, seja ela crítica ou tradutória, desta dissertação. Desse modo, partindo das soluções lingüísticas dos irmãos Campos, que revelam as potencialidades rítmicas, poéticas e tonais do português brasileiro e das soluções tradutórias exemplificadas nas traduções shakespearianas de Pignatari, Pennafort e Pereira, iniciou-se o trabalho de estudo, comparação e preparação para uma nova tradução de *Othello – The moor of Venice*.

A metodologia desse trabalho divide-se basicamente em três fases: primeiramente a leitura e o apontamento dos estudos críticos sobre o autor e especificamente sobre a peça em questão. Após, a análise de quatro traduções da peça, para o português brasileiro, em suas soluções lingüísticas e métricas. Por fim, o relato das escolhas semânticas, estilísticas e sonoras, feitas em português, em contraste com as especificidades da língua inglesa, resultando na composição de uma nova tradução poética da tragédia de Shakespeare.

Esta dissertação de mestrado, intitulada “*Otelo – O mouro de Veneza, de Shakespeare: Crítica e Tradução Literária*”, é composta de cinco capítulos. O primeiro, “Fontes e influências da peça”, trata dos principais temas usados por Shakespeare ao compor sua tragédia: as moralidades medievais, o conto italiano de Cinthio, as personagens tipificadas da *Commedia Dell’Arte* italiana e a visão elisabetana/jacobina sobre os mouros. No segundo, “A crítica de *Otelo*: um estudo das personagens da tragédia”, busco uma discussão fundamentada

nas principais opiniões interpretativas da peça no estudo de alguns críticos e comentadores do dramaturgo, reforçando as qualidades literárias, ambigüidades lingüísticas e particularidades sonoras da tragédia. O terceiro, “A variação psicológica no discurso da protagonista de *Otelo*”, apresenta a análise da transformação que a linguagem do protagonista da tragédia sofre no decorrer do aprofundamento de sua suspeita.

No quarto capítulo, “Entre a prosa e o verso de Shakespeare: traduções brasileiras de *Otelo*”, comento o histórico da peça no Brasil e analiso quatro traduções para a nossa língua. Ao comparar as traduções de Onestaldo de Pennafort, Carlos Alberto Nunes, Barbara Heliora e Beatriz Viégas-Faria, ressalto os desafios semânticos já enfrentados e as soluções poéticas já alcançadas em contraste com uma nova proposta tradutória da peça.

No quinto capítulo, “Uma nova tradução poética de *Otelo – O mouro de Veneza*: entre o trágico, o cômico e o lírico”, descrevo as escolhas métricas e sonoras buscadas nesta nova tradução. É nesse capítulo que defendo a opção de encontrar um verso em português que possa recriar o efeito sonoro do *pentâmetro iâmbico* de Shakespeare. Aqui, diferente das outras traduções decassilábicas ou em prosa, busco tal equivalência por meio do verso dodecassílabo ou alexandrino. Finaliza o capítulo uma análise de alguns resultados deste trabalho de tradução, em que as variações temáticas e estilísticas da tragédia se fazem presentes, recriadas, nesta nova tradução.

Ao fim da dissertação, encontram-se quatro Apêndices: O primeiro, uma tabela cronológica das peças de Shakespeare; no segundo, uma tradução do conto de Giraldo Cinthio, no qual Shakespeare se baseou para escrever a peça, visando ilustrar ao leitor as diferenças entre a arte shakespeariana e o texto italiano; no terceiro, algumas imagens relacionadas aos aspectos culturais do período e fotos de algumas montagens do século XX, citadas no decorrer da dissertação; e, por fim, a tradução provisória da tragédia, que ainda necessita de alguns ajustes métricos e estilísticos.

Estruturalmente, o que descrevo nos três primeiros capítulos desta dissertação é a busca por um conhecimento histórico, crítico e analítico que possa subsidiar minhas escolhas tradutórias. Nos capítulos quatro e cinco, meu objetivo é ilustrar como, primeiramente, as traduções escolhidas para análises nortearam algumas de minhas escolhas tradutórias, e, em segundo lugar, como processei essas escolhas no decorrer da tradução. No fim de cada um dos quatro primeiros capítulos apresentarei breves comentários que visam conectar as informações obtidas e suas influências na tradução. No que concerne às informações históricas, sociológicas ou teatrais do período elisabetano-jacobino, me apoio nas fontes da edição Arden, salvo quando especificado de outra forma.

Assim, por meio dessa nova composição tradutória da peça, pretendo ilustrar uma outra possibilidade de leitura para Otelo, em sua poeticidade e coloquialidade. Embora se refira à peça *Romeu e Julieta*, cito Décio Pignatari (2006, p. 10) como exemplificação deste intento:

Mas o que eu mais desejo dizer aqui, a título de indagação e instigação, é o seguinte: poucos brasileiros leram, de fato, *Romeu e Julieta*; digo mais: muitos que a leram não a leram... É que as traduções em português mais têm ocultado do que revelado o que se passa sob as suas roupagens e sob a sua linguagem, tal a convencionalidade das soluções, sem que se apaguem totalmente os méritos, especialmente os do trabalho de Onestaldo de Pennafort, com soluções e partidos muito positivos. Tal como técnicas modernas podem revelar aspectos inusitados ou reavivar de modo surpreendente obras de arte antigas, assim pode operar uma *tradução de intenções reveladoras*. Não busco inovar, mas sim revelar. (grifo meu)

Com esse objetivo, não inovador e sim revelador, o foco deste trabalho esteve em perceber – com leituras críticas, análise das traduções e releituras do texto original em edições comentadas – a riqueza de ambigüidades presentes na peça de Shakespeare. Tais leituras e estudos resultaram em mais questionamentos sobre o texto do que respostas definitivas sobre a peça. Mas era exatamente essa não certeza de uma interpretação correta e definitiva que se esperava, pois é ela que revela ao leitor a multiplicidade interpretativa presente no texto e que pode, e deve, se apresentar na tradução.

1 FONTES E INFLUÊNCIAS DA PEÇA

Almejar uma nova tradução poética de *Otelo – O Mouro de Veneza*, de William Shakespeare, supõe a consciência dos desafios envolvidos. A começar pelo gênero dramático, em que não há descrições de cenas, da natureza da trama ou das personagens, tudo sendo revelado nas falas: as peculiaridades da fábula; a natureza dos participantes do drama e o seu desenvolvimento tanto psicológico quanto cênico no decorrer de sua apresentação; etc. Outro desafio é perceber a pluralidade de construções lingüísticas que compõem cada personagem. Um dramaturgo experiente varia seu estilo de escrita no mesmo número de personagens que a obra possui. Se uma peça é um retrato possível de uma determinada realidade, o ideal é a apresentação de uma multiplicidade de estilos que caracterize cada uma dessas personagens.

Quando o dramaturgo em questão é Shakespeare, o estudo que objetiva a tradução torna-se ainda mais problemático. Além da ação intensificada pela trama e pela ação cênica, há uma grande variedade de solilóquios que também aproxima o autor da lírica subjetiva. Em *Otelo*, parece que a própria linguagem alcança outros parâmetros, outros propósitos. Se essa pode ser estudada ou compreendida, de forma geral, como o resultado do esforço humano de organizar e conceituar seu mundo, na peça a linguagem é usada exatamente para o oposto: para adular e desorganizar a estrutura mental de sua protagonista, o belicoso e eloqüente Otelo. Também é nela que Shakespeare cria, como em tantas outras peças, um vilão rico em dissimulação e frieza, Iago, que usa seu diapasão verbal para alcançar e minar as idealizações do general mouro. Desdêmona, de esposa fiel transforma-se, na mente de Otelo, em adúltera. É como se nesta peça de Shakespeare fosse dramatizado exatamente como a própria linguagem pode tanto idealizar as experiências humanas, quanto também desfigurar essas idealizações visando a discórdia.

O presente capítulo apresenta a relação existente entre o drama e quatro possíveis fontes para sua composição: (1) as moralidades medievais; (2) a novela italiana que deu origem à trama elaborada por Shakespeare; (3) a representação tipificada da *commedia dell'arte*; (4) e a possível reação de Shakespeare à visita do embaixador mouro da Bavária na corte da rainha Elizabeth. Ao lado de cada uma dessas fontes, aprofundarei alguns aspectos relacionados à obra: a caracterização do *Vice* medieval em alguns aspectos da representação da personagem Iago; a recriação aprofundada que Shakespeare faz da novela de Cinthio, principal fonte da tragédia; as possíveis tipificações usadas por Shakespeare na construção de sua trama; a constituição do mouro em Otelo ao lado das opiniões estereotipadas que os elisabetanos tinham deles, exemplificados em dois outros personagens de Shakespeare:

Aarão, de *Titus Andronicus* e Marrocos, de *O Mercador de Veneza*. Como proposto, o trabalho de tradução apresentado aqui começa com uma aproximação da problemática da peça e de suas personagens. Com o levantamento dos aspectos históricos contemporâneos à escrita do texto e das fontes e influências do autor na sua composição se pretende uma aproximação do texto shakespeariano visando um suporte para futuras escolhas semânticas na tradução.

1.1 *Milagres, mistérios e moralidades: o teatro medieval a serviço da liturgia*

Historicamente, é difícil estudar a dramaturgia de Shakespeare desassociada da representação teatral medieval, ainda viva na memória e no cotidiano do público londrino. Essa importância é particularmente sensível nos estudos dedicados a *Otelo*, peça em que algumas personagens podem ser vistas como modificações sofisticadas de tipos presentes nas *moralidades medievais*. Como será estudado, o vilão da peça apresenta em sua constituição cênica características de um *Vice*, denominação de um tipo característico que representa as forças malévolas nos antigos altos religiosos. Mesma possibilidade encontrada no estudo de outras personagens de Shakespeare¹. Sob essa ótica, *Otelo* seria correlativo ao protagonista das *moralidades*, chamado de *Everyman*, por confrontar no palco as representações desse *Vice*. Num certo aspecto, estudar o teatro medieval inglês é estudar o desenvolvimento de uma arte que em menos de um século, partindo das tipificações dos autos, alcança a complexidade psicológica de Shakespeare.

Os autos medievais nascem do esforço da igreja² em alcançar os fiéis com uma representação de caráter didático que apresentava uma série de modelos comportamentais aceitáveis para um homem ou mulher católicos. Com relação à apresentação desses autos

¹ Falstaff, por exemplo. Na peça *Henrique IV*, Shakespeare representa a visão comum do período elisabetano do ideal de governante ao encenar a formação do príncipe Hal, dividido entre os deveres reais e as atividades *fanfarronas* com Falstaff e seus companheiros. Após muitas aventuras com o bando de arruaceiros, Hal, ao término de *Henrique IV* e na subsequente *Henrique V*, despreza tanto Falstaff quanto seus companheiros por esses não serem mais dignos da companhia de um rei, agora ciente da sua responsabilidade para com os súditos. A crítica divide-se com respeito ao companheiro do príncipe: de um lado temos a admiração irrestrita pela verve de Falstaff, ilustrado por Bloom (2001, pp. 346-395), e de outro, a representação meramente como um vício que mais tarde será desprezado pelo jovem príncipe, como abordado por Heliodora (1978, p. 84).

² Como a Idade Média é marcada pela participação da Igreja católica em vários aspectos da vida comum, tornou-se necessário que a instituição criasse modos de fortalecer seus dogmas na mente dos fiéis. Essa necessidade se deu pela dificuldade da própria igreja em popularizar seus credos quando as missas eram rezadas em latim, língua praticamente desconhecida do público inculto do período. Mesmo problema encontrado na leitura do texto sagrado, vedado apenas aos clérigos conhecedores da língua. Uma solução para esse distanciamento foi adicionar à liturgia católica, praticamente incompreensível para o povo, a representação teatral em praça pública. Segundo Kera Stevens e Munira H. Mutran, no livro *O Teatro Inglês da Idade Média até Shakespeare*, a primeira menção que temos de um auto religioso na Inglaterra data de 1110, apenas meio século depois da invasão normanda (1988, p. 12). Trata-se de um auto em latim dedicado à Santa Catarina. A partir do século XII temos notícias tanto de *milagres* quanto de *mistérios*, duas variantes desse teatro litúrgico de caráter profundamente didático. Tais representações eram especialmente preparadas para festividades religiosas como o Natal, a Páscoa e o Corpus Christi.

dramáticos, era inadmissível a participação de padres ou sacerdotes na organização dos pequenos espetáculos, o que explica a formação de organizações profissionais que assumiam a representação de certos momentos do relato bíblico, chamadas de *guildas*³, que escreviam e ensaiavam textos para encenação nas datas previstas. As apresentações, primeiramente chamadas de *milagres* e *mistérios*, poderiam acontecer em palcos improvisados de madeira, construídos em praça pública ou em cima de carroças-palco que iam de vilarejo em vilarejo realizando as encenações. Os *milagres* eram peças que retratavam a vida e as provações de santos, ao passo que os *mistérios* representavam diversos episódios bíblicos, que iam dos relatos dramáticos e cômicos do *Gênesis*, dos julgamentos dos profetas e das aventuras de reis, chegando até às visões impressionantes descritas por São João no seu *Apocalipse*. Por não possuírem uma forte supervisão da Igreja, não era incomum a livre humanização de certas personagens bíblicas⁴.

No século XIV, outra forma de drama litúrgico se estabeleceu na Inglaterra e em outros países da Europa, sendo essas chamadas de *moralidades*. O que diferenciava esses autos dos antigos *milagres* e *mistérios* era a não representação de figuras santas ou bíblicas e o enfoque dado aos protagonistas comuns. *Everyman*, uma das principais personagens das *moralidades*, enfrentava suas provações, numa clara alusão às tentações de Cristo, em meio a personagens alegóricas chamadas de *Vice*, *Sin* e *Desire*, que eram confrontados com a *Virtue*, *Honor* e *Temperance*. Com as *moralidades*, os ouvintes rapidamente encontravam semelhanças aos seus próprios problemas e dificuldades, além de observar exemplos de como deveriam enfrentá-los.

Embora o teatro elisabetano não tratasse de temas religiosos, algo impensável para o regime anglicano que comumente associava o teatro à decadência moral, muitos autores⁵ encontraram, nas alegorias burlescas da dramaturgia medieval, motivos para suas próprias temáticas teatrais. No caso de Shakespeare, a relativa liberdade na figuração cênica de personagens históricos de forma não rígida, às vezes até cômica, pode indicar relativa influência desses autos. Como exemplo, Iago, em seus discursos baixos e permissivos,

³ Em *Sonho de Uma Noite de Verão*, vemos uma ilustração dessas guildas, embora a trama não aborde a apresentação de um auto religioso e sim uma encenação em homenagem ao rei.

⁴ Como exemplos disso, temos o conhecido *Mistério* que retratava a vida de Noé e seu labor na construção da arca ordenada por Javé. Além de especificar todas as peculiaridades do trabalho gigantesco envolvido na construção da embarcação, havia na representação diversos elementos cômicos que aproximavam essas personagens do público que a assistia.

⁵ A obra *Fausto*, de Marlowe, pode ser vista como uma releitura tanto de uma história sobre tentação – o próprio tema de Faustus – quanto dessas alegorias ou personagens celestiais ou demoníacas que eram representadas nesses autos.

apresenta certos aspectos que podem associá-lo à alegoria do *Vice* das antigas *moralidades*. Louis B. Wright, editor da edição Casebook de *Otelo*, menciona:

Villains of this type, as well as those of domestic origin, had long been popular on the stage. From the days of the mystery and morality plays, the characters personifying evil invariably had gripped the attention of audiences, for iniquity always stir more popular excitement than virtue. The preacher who paints a vivid picture of wickedness has a larger congregation than one who discourses on the beauties of paradise.⁶ (1971, p. ix)

O comentário de Wright sugere a relação entre o teatro de Shakespeare e as *moralidades* como possível explicação para o sucesso que representações burlescas de personagens e personalidades importantes possuíam entre o público. Para os puritanos medievais, o que caracterizava o *Vice* como representação do puro mal tentador era sua não necessidade de motivos para falsear a fé de outrem, sendo essa sua natureza. Em *Otelo*, Iago apresenta em seus solilóquios vários motivos para vingança contra Otelo, mas nenhum deles é crível⁷, o que reforça a máxima de Coleridge, “*the motive-hunting of motiveless malignity*”⁸, que elevou a admiração pela personagem no romantismo.

Também é recorrente na peça uma série de alusões à imagística que opõe forças celestiais e demoníacas. Sobre a recorrência dessa temática, Joan L. Hall, no livro *Othello: A Guide to the Play*, afirma que em *Otelo* a palavra *devil* ou *devils* aparece vinte e oito vezes, em contraste com *Hamlet* e *Macbeth*, em que a terminologia repete-se apenas oito e sete vezes, respectivamente (1999, p. 37). Na tragédia do mouro, a protagonista é a que mais faz menção ao termo, ora referindo-se aos espíritos do inferno e ora associando o termo à própria esposa. A palavra “hell” aparece 15 vezes e é mencionada por Otelo só depois de 3.3, quando Iago começa a levantar a suspeita de que Desdêmona está traindo o esposo. “Heaven” é citada

⁶ Vilões desse tipo, bem como aqueles de origem doméstica, eram muito populares no palco. Desde os dias das *moralidades* e dos mistérios, as personificações do mal invariavelmente prendiam a atenção da audiência, pois a maldade sempre ganhava mais popularidade que a virtude. O pregador que pintava um vívido quadro das iniquidades tinha uma maior congregação do que o que discursava sobre as belezas do paraíso. (tradução minha)

⁷ Primeiramente, ele defende o ressentimento por não ter recebido a promoção que era sua por direito, dada a Cássio. Após, menciona que suspeita que Otelo e sua esposa tiveram um caso. Além disso, num outro momento, se diz apaixonado por Desdêmona, razão de sua intriga contra o marido desta. Embora Iago pareça ter uma variedade de motivos para vingar-se de Otelo, tais motivos são falhos, revelando a incongruência da personagem em racionalizar suas motivações. Essas incongruências – ou inexistências de uma verdadeira razão – contrastam Iago com outros vilões de Shakespeare. Cláudio deseja o trono e a esposa de Hamlet pai. Macbeth e sua mulher desejam o poder de Duncan. Edmund, ressentido por sua posição de bastardo, deseja vingar-se do próprio pai, em *Lear*. Perto deles, Iago carece de motivações, igualando-o a outro niilista de Shakespeare: Aarão de *Titus Andronicus*.

⁸ A famosa frase “A procura de um motivo para uma malignidade sem motivo”, foi tirada de um texto de Samuel Taylor Coleridge, que o poeta preparava no inverno entre 1818-1819, sobre as peças de Shakespeare. Era uma nota dedicada a comentar o solilóquio que finaliza o primeiro ato da tragédia. (*Lectures 1808-1819 On Literature* 2: 315, apud Hall, 1999).

na peça 72 vezes, principalmente em dois contextos: como menção aos poderes celestiais e como exclamação diante de algo pérfido como, por exemplo, Otelo, que usa o termo para expressar sua indignação diante da possível traição de Desdêmona.

Como as repetições das palavras “demônio”, “inferno” e “céu” podem indicar, *Otelo* está repleto dessa representação antitética entre os poderes angelicais e demoníacos. A própria trama da tragédia, que inicia com o romance de Otelo e Desdêmona e se desenvolve ao apresentar a sedução sofrida pelo general diante da eloquência jocosa de Iago, pode representar perfeitamente uma nova interpretação do antigo *Everyman* entre a tentação de um *Vice* e a nobreza de uma *Virtue*. No entanto, por mais interessante que a relação entre a *moralidade* religiosa e a tragédia de Shakespeare possa parecer, é evidente que Shakespeare não está, com *Otelo*, reescrevendo o teatro religioso da Inglaterra. Hall (Ibid., p. 38), dissertando sobre essa relação, estimulante mas não definitiva, adverte que:

While the morality play substructure is an integral part of the play's form and meaning, alerting us to the eschatological myth underlying this domestic tragedy, Shakespeare's naturalistic treatment of character and situation goes well beyond abstract schemes or symbols. *Othello* succeeds as a complex, realistically conceived drama, played out by multifaceted characters who cannot be explained simply as representations of Vice, Virtue, or Everyman.⁹

Se Shakespeare parte de alguns elementos desse gênero para marcar uma temática bem conhecida de seu público, isso não significa que as personagens de *Otelo* sejam tão simples e tipificadas quanto os tipos das antigas *moralidades*. Pelo contrário, pois Otelo, Desdêmona e Iago são, em certo sentido, reflexos de uma observação psicológica bem mais complexa. Partindo da relativa simplicidade com que o texto-fonte da peça descreve o perfil das personagens, percebe-se a abrangência psicológica do teatro de Shakespeare.

1.2 O Conto de Cinthio e a Peça de Shakespeare

Shakespeare usou na composição de sua tragédia um dos contos do italiano Giovanni Battista Giraldi, conhecido como Cinthio, professor de filosofia da cidade de Ferrara. Presente no livro de histórias *Hecatommithi*, um escrito à moda do *Decameron*, de Bocaccio, e dos

⁹ Enquanto a subestrutura da *moralidade* é uma parte integral do sentido e da forma da peça, alertando-nos do mito escatológico subscrito nessa tragédia doméstica, o tratamento naturalista que Shakespeare dá as personagens e as situações vai muito além dos esquemas e símbolos abstratos. *Otelo* sucede como um drama complexo, realisticamente concebido, encenado por personagens multifacetadas que não podem simplesmente ser explicadas como representações do *vicio*, *virtude* ou do *todomundo*. (tradução minha)

Canterbury Tales, de Chaucer¹⁰. Na história de Cinthio, o cenário introdutório é um navio em que diferentes passageiros contam diferentes histórias. Sua novela foi publicada em 1566 em Veneza, recebendo tradução francesa de Gabriel Chappuys em 1584, sendo que há consenso entre a crítica sobre qual dessas versões Shakespeare conhecia. Além de ter servido como inspiração para *Otelo*, a trama de *Medida por Medida* também foi retirada da mesma obra.

A novela de Cinthio era composta de dez grupos de dez contos cada. O conto em que Shakespeare se baseou pertencia ao último, sugestivamente intitulado “*A Infidelidade de Maridos e Esposas*”. No texto original, todas as personagens são apenas chamadas por seus títulos ou posições: o Mouro, o Alferes, o Capitão e a Esposa do Alferes. A exceção é Desdêmona, ou Disdemona. Na peça inglesa temos Otelo, Iago, Cássio, Emília, respectivamente, sendo Brabâncio e Rodrigo criações de Shakespeare. Se em *Otelo*, Iago é uma personagem que provoca opiniões dispares de uma infinidade de críticos, na novela italiana ele é apenas um simplório alferes que, apaixonado pela esposa do mouro e rejeitado em suas investidas amorosas, decide vingar-se. No conto italiano, a demissão de Cássio não é tramóia do vilão, sendo que a importância de Iago está apenas em roubar o lenço de Disdemona e entregá-lo ao Mouro. Já em Shakespeare, sua participação é maximizada. Iago possui mais falas e solilóquios do que qualquer vilão de Shakespeare e até mais do que o próprio Otelo. No conto, a esposa do alferes é bem diferente de Emília, pois permanece temerariamente calada diante da mentira armada pelo marido.

A trama do conto é relativamente simples, se comparada com o enredo da tragédia de Shakespeare: certo da traição da esposa, o Mouro e o Alferes decidem matá-la a espancando com uma bolsa de areia e fazer despencar o teto do quarto para que tudo pareça acidente. O objetivo do narrador de Cinthio é expressar a bestialidade e a fúria assassina do mouro que suspeita da esposa. Sobre as diferenças entre a versão italiana e a elisabetana, Gamini Salgado menciona:

While the plots of Shakespeare’s play and Cinthio’s story are recognizably similar, there are many important differences in character, atmosphere, emphasis and tempo. Some of these differences are an inevitable result of converting a narrative into the more compressed and direct medium of drama, but others show Shakespeare enriching his theme by expanding hints in Cinthio and giving a greater depth to Cinthio’s rather wooden and conventional characters. Where Cinthio gives us one somewhat sordid world of sexual intrigue and jealousy to which both Iago

¹⁰ Na obra de Bocaccio, contos são narrados por homens e mulheres que, fugindo da peste, se abrigam num palácio enquanto que nas histórias de Chaucer esses relatos são contados por peregrinos.

and Othello belong, Shakespeare put them in different worlds and made a tragedy out of their collision.¹¹ (1987, p. xix)

Salgado ainda conclui que as diferentes tonalidades lingüísticas em *Otelo*, inexistentes na novela de Cinthio, são vívidas devido à riqueza que o dramaturgo dá à linguagem. Percebe-se isso durante todo o drama, em que se vêem claramente conflitos sendo resolvidos e, depois, sendo provocados única e exclusivamente no campo das produções lingüísticas (ibid., p. xxi). Ainda no primeiro ato, na cena no Senado, todos criam discursos com clareza de propósitos: Brabâncio quer convencer todos do feitiço sedutor do mouro; Otelo deseja granjear a simpatia do duque e dos senadores ao afirmar que seu casamento é justo, apesar de ter raptado a filha de um senador no meio da noite; Desdêmona demonstra sua educação, dignidade e, sobretudo, determinação ao suplicar ao Duque permissão para acompanhar Otelo até Chipre; o Duque de Veneza exige uma solução pacífica para o problema, nunca perdendo de vista o conflito contra os otomanos. Todos são bem sucedidos em seus intentos, exceto Brabâncio. Tais objetivos bem sucedidos são todos frutos da organização cuidadosa e da exposição habilidosa da linguagem. A partir do segundo Ato, os efeitos buscados pela articulação da linguagem são exatamente contrários. Iago passa a cuidadosamente desmontar as convicções maritais de Otelo. Ao fim da peça, o Otelo controlado e seguro do primeiro ato assume o vocabulário pérfido e pilhérico de Iago. Todo esse cuidado com a linguagem e com os resultados do uso dessa linguagem, artifício tão caro a Shakespeare e presente em todas as suas peças, inexistente na obra italiana.¹²

Lendo a narrativa de Cinthio¹³, nota-se que embora existam similaridades na trama e entre as personagens, a peça de Shakespeare apresenta outro tipo de expressividade, bem mais psicológica. Mesmo que o conto italiano seja correspondente na temática da violência, associada à suspeita e ao assassinato, Shakespeare ameniza esses elementos, sobrepondo a eles elementos cômicos. Embora uma das poucas recorrências nas tragédias de Shakespeare seja a presença de uma personagem cômica¹⁴, não se percebe que ela esteja presente apenas na rápida aparição do bobo na peça, realmente o papel cômico com menor relevância em suas

¹¹ Enquanto a trama da peça de Shakespeare e da estória de Cinthio são reconhecidamente similares, há muitas diferenças importantes no que concerne ao caráter, à atmosfera, ao tom e ao ritmo. Algumas dessas diferenças são resultados inevitáveis de verter uma narrativa para um meio mais comprimido e direto que é o drama, embora outras mostrem o quanto Shakespeare enriqueceu seu tema por expandir as sugestões de Cinthio e por dar maior profundidade aos personagens mais convencionais e insípidos de Cinthio. Onde Cinthio nos dá um pouco do mundo sórdido de intriga e ciúme sexual no qual Iago e Otelo vivem, Shakespeare os coloca em diferentes mundos e faz uma tragédia exatamente dessa colisão. (tradução minha)

¹² Os aspectos relacionados acima, sobre as capacidades criativas da linguagem em *Otelo*, serão pontuados e analisados no segundo capítulo da dissertação.

¹³ No Apêndice B, encontra-se a minha tradução do conto.

¹⁴ Em *Hamlet* tem-se o coveiro, em *Macbeth* o porteiro e em *Rei Lear* o próprio bobo.

quatro principais tragédias. A tese defendida por Bárbara Heliodora, em *Falando de Shakespeare*, apresenta a *commedia dell'arte* como outra possível influência italiana na tonalidade final composta pelo dramaturgo inglês.

1.3 A *commedia dell'arte* italiana e a estrutura de *Otelo*

A *commedia dell'arte* desenvolveu-se na Itália entre os séculos XVI e XVIII¹⁵. Essa representação teatral era bem conhecida do público londrino, pois recebeu uma de suas mais famosas trupes em 1602, sob direção de Faminio Curtese. É possível que Shakespeare tenha usado alguns elementos dos tipos e situações da *commedia* na caracterização e construção inicial de sua tragédia. Barbara Heliodora (2004, p. 277), no artigo *Otelo – Uma Tragédia Escrita sobre uma Estrutura Cômica*, defende a idéia, baseada em alguns comentários de Sir Edmund Chambers no texto *Elizabethan Stage*, de que Shakespeare, visando reforçar ao público do Globe o cenário da Veneza italiana, poderia ter usado no início da peça uma possível *mascarada*, culminando com Rodrigo e Iago abaixo do balcão da casa de Brabâncio. A própria situação apresentada, de dois bufões gritando embaixo da casa de um pai ou esposo traído é uma cena inicial comum em diversas adaptações da *commedia*.

Um outro elemento que reforça essa comparação é a natureza da própria trama de *Otelo*, que se constrói sobre uma intriga, mais característica de comédias do que de tragédias. Essa intriga de Iago contra Desdêmona acontece, segundo o vilão, principalmente por não ter recebido a promoção desejada. Tal atenção a promoções, designações ou compensações de

¹⁵ A *commedia* era apresentada nas ruas e por sua multiplicidade de temas e personagens agradava às mais variadas classes de expectadores. Por não possuir palco fixo, podia ser montada e apresentada em praticamente qualquer lugar. Era um espetáculo de tipos caricatos, cujos traços comportamentais se repetiam. Não era uma apresentação cênica estática e sim uma miscelânea de novas piadas, situações e ações que se modificavam a cada encenação, o que levou o gênero a ser conhecido como *comédia do improviso*, tamanha variação do trabalho efetuado pelos atores em cada apresentação. A adaptabilidade da *commedia* também explica o pouco – quase nenhum – uso de textos escritos. Surpreendentemente, não restou nenhum exemplar de qualquer uma das variações da *commedia*, apenas sua forma, seu estilo de composição artística. Essa supervalorização da improvisação não desmerecia o trabalho dos atores, que não seguiam rigorosamente um texto ou uma marcação cênica. Pelo contrário, a natureza do espetáculo exigia mais ensaio, conhecimento das características das personagens e segurança cênica para que a apresentação fosse bem sucedida. Como o número de dialetos italianos na época era muito variado, todas as personagens dependiam de gesticulação variada, trajes e máscaras que facilmente tornassem reconhecíveis ao público qual a personagem representada. Como a *commedia* não variava em personagens, apenas em situações, ficava fácil para o público rapidamente identificar os respectivos participantes da encenação. Entre as mais celebrizadas e conhecidas personagens constavam o criado fofoqueiro *Briguella*, *Zanni* ou o mais comumente chamado *Arlequim*; a serva e dama de honra da heroína; o pai ou chefe familiar enganado *Pantaleão*; o capitão atrapalhado *Metamoros*; além dos apaixonados *Columbina* e *Polichinelo*, entre outros. Os dois últimos pertenciam a uma das três classes que constituíam a trama principal: os enamorados que sofriam no decorrer na trama, os velhos patrões e pais que eram os enganados da história e os criados que espalhavam as intrigas. Tais *personas* formavam a grande trama da *commedia*, que constantemente apresentava encontros e desencontros românticos, intrigas e confusões dos criados, e óbvios finais felizes. A influência da disposição de tipos da *commedia* também é ponto central em Molière, na França, em Lopes de La Vega, na Espanha e em Goldoni, na Itália. (SCALA, 2003)

cargos militares inexistem em Cinthio, embora seja fundamental nas intenções de *Zanni*, uma das variações do *Arlequin* italiano. Iago, numa leitura bem particular, pode funcionar como um arlequim enganador e improvisador por excelência. Heliodora menciona que o vilão é mais elaborado que o *Vice* medieval exatamente por estar mais próximo, em sua representação um tanto burlesca, de um *Arlequin* (Ibid., p. 279). Se a promoção é a aparente motivação inicial de Iago, é curioso que mesmo após destituir Cássio de seu posto, ele continue seu ardid, ficando implícito nas ações e nos solilóquios da personagem um prazer mórbido pela destruição alheia. No *Arlequin* da *commedia* há essa mesma falta de reais motivações para suas tramas, que resulta apenas do prazer de observar a confusão sem lógica. Ainda há outra variação do *Arlequin* que se chama *Briguella*, personagem frio, audacioso e indiferente ao sofrimento que causa, assim como Iago. Além disso, uma particularidade fundamental desse *Zanni-Arlequin-Briguella*, três faces da mesma personagem da *commedia*, é ser respeitado e admirado por suas vítimas. Exige-se que ele esteja acima de qualquer suspeita, daí seu sucesso nas tramóias que articula. As relações com o Iago de Shakespeare são óbvias. Das 35 vezes que a palavra *honest* é usada na peça, 17 dizem respeito a ele (EMPSON, [1930]1965, p. 75). Iago, ao perceber a confiança devotada a ele, cria, elabora e improvisa todas as partes mesquinhas de seu plano. Tais farsas são comuns ao gênero cômico, sendo poucas as comédias de Shakespeare que não apresentam uma intriga como linha mestra do drama¹⁶. Ao término da comédia, há o resultante esclarecimento da intriga, que significa simplesmente a punição do vilão e a paz entre os enamorados¹⁷. Porém, tal esclarecimento, que na comédia resulta em alívio, numa tragédia como *Otelo* intensifica a inquietação do espectador.

Apesar de parecer um pouco exagerada esta comparação, tanto os participantes da *commedia* quanto as outras personagens de *Otelo* apresentam uma curiosa similaridade. Brabâncio, pai de Desdêmona, presente apenas no primeiro ato e depois revelado morto por causa do casamento da filha, é uma figura recorrente em Shakespeare¹⁸. Na *comédia dell'arte*, o *Pantaleão* faz esse papel. Em quase todas as apresentações da peça italiana, primeiro se conhece a reação do pai enganado e apenas depois a heroína desperta o interesse do público,

¹⁶ Vide as intrigas perpetradas por Puck em *Sonho de Uma Noite de Verão* e contra Malvólio em *Noite de Reis*.

¹⁷ Em *Muito Barulho por Nada*, todo o conflito dramático é resultante da intriga do invejoso João, que faz o enamorado Cláudio pensar que a noiva Hero o está traindo. No término, tanto o casal quanto os irreconciliáveis Beatriz e Benedito – também por causa de uma tramóia – se casam.

¹⁸ Nas outras peças de Shakespeare que tem cenário italiano, *Romeu e Julieta* e *O Mercador de Veneza*, os pais Capuleto e Shylock, respectivamente, vêem suas filhas fugir de casa para casamentos que não aprovam. Em *Otelo*, a peça inicia não pela ótica da heroína, como nas outras duas peças com Julieta e Jéssica, e sim pela ótica do pai traído. Em outras comédias de Shakespeare, a presença do pai traído e/ou desconfiado também é muito forte. Como percebemos em *Como Gostais* e *Sonho de uma Noite de Verão*.

chamada de *amorosa* ou *innamorata*, papel que em *Otelo* pode ser relacionado à representação de Desdêmona. Emília, sua dama de honra, faz o papel da criada, que de forma ingênua e inconseqüente contribui com a intriga. Cássio e Bianca, em seus joguetes amorosos, podem representar um casal de *innamoratos* secundários. Aprofundando a relação entre as personagens e a própria estrutura da tragédia de Shakespeare e o gênero cômico italiano, Hall afirma:

Initially, the handkerchief that features so prominently in the plot of Othello may strike the audience as material for comic misunderstanding, the stuff of citizen comedy rather than tragedy. (...) One of these potential difficulties is that many of the play's characters share affinities with comic "types" from the Roman plays of Terence and Plautus, which in turn found their way into contemporary Italian learned comedy and commedia dell'arte. Brabantio resembles the *senex iratus* or pantalone in the commedia, who opposes the lovers, while Iago, called "slave" in the denouement (5. 2. 288), is one of the *zanni*, or the wily servant (*servus callidus*) constantly improvising to trick his master. Most importantly, Othello comes uncomfortably close to the "gull of comic tradition" -- a combination of the *miles gloriosus* or braggart soldier ("bragging" and telling "fantastical lies," according to Iago [2. 1. 221-22]) and the absurdly jealous husband. (...) Emilia, reviling Othello as "O gull! O dolt!" in the final scene (5. 2. 160), finds her master criminally foolish. Through another analogue, the underlying structure of the play has been interpreted as a *charivari*, or "carnavalesque derangement of marriage," in which Iago acts as "erotic nemesis" to the grotesque bridegroom Othello. Only our awareness that Othello is being entrapped by the malevolent Iago and the sheer scope of his anguish prevent a sequence such as the eavesdropping interlude in Act 4, scene 1 (where Othello assumes that Cassio and Iago are crudely discussing Desdemona when they are actually speaking of Bianca) from coming off as farce. Shakespeare daringly draws on these comic conventions, not to undercut his hero, but to increase the "tragic impact" when potentially absurd characters become brutal and domestic misunderstandings inexorably turn disastrous.¹⁹ (1999, pp. 34-35)

Mentiras, intrigas, farsas, reversões comportamentais e psicológicas um tanto exageradas. Tais são os elementos presentes tanto na comédia italiana quanto na comédia de

¹⁹ Inicialmente, o lenço que tão proeminentemente delinea o enredo de *Otelo* pode desferir na audiência como um elemento de um desentendimento cômico, o material de uma comédia cidadina mas do que de uma tragédia(...) Uma dessas dificuldades potenciais é que muitas das personagens da peça dividem afinidades com os 'tipos' cômicos das peças romanas de Terêncio e Plauto, que por sua vez formaram seu caminho até a Itália contemporânea aprendida com a comédia e com a *commedia dell'arte*. Brabância assemelha-se ao *senex iratus* ou ao pantaleão da *commedia*, que se opõe aos amantes, enquanto Iago, chamado de 'servo' no desenlace da peça (5.2.288), é um dos *zanni*, ou um dos serviçais astutos (*servus callidus*), constantemente improvisando para enganar seu mestre. Mais importante ainda, *Otelo* vem inquietantemente próximo do 'tolo da tradição cômica' – uma combinação do *miles gloriosus* ou soldado vaidoso ('jactando-se' e contando 'mentiras fantásticas', segundo Iago [2. 1. 221-22]) e o esposo absurdamente ciumento. (...) Emília, desdenha de *Otelo* com um 'Oh bobo! Oh bobo!', na cena final (5.2.160), achando seu mestre criminalmente idiota. Através de outra analogia, a estrutura básica da peça tem sido interpretada como um *charivari*, ou um 'desaranjo cômico de um casamento', em que Iago age como uma 'oposição erótica' ao noivo grotesco *Otelo*. Apenas nossa atenção ao fato de que *Otelo* está sendo enganado pelo maligno Iago e a extensão variante de sua angústia evitam que uma seqüência como o interlúdio do esconder-se no Ato 4, cena 1 (onde *Otelo* supõe que Cássio e Iago estão rudemente falando de Desdêmona enquanto estão na verdade falando de Bianca) advenha de uma farsa. Shakespeare audaciosamente esboça sobre essas convenções cômicas, não para rebaixar seu herói, mas para aprimorar o 'impacto trágico' quando personagens potencialmente absurdas tornarem-se cruéis e quando os desentendimentos domésticos inexoravelmente culminarem em desastre. (tradução minha)

Shakespeare. Mas o que surpreende é o dramaturgo usá-los com tanta propriedade e parcimônia na composição de uma tragédia cujo enredo aparentemente cômico (um mouro é enganado por seu alferes e passa a suspeitar da esposa) torna-se complexo e sofisticado ao representar a angústia e o sofrimento da protagonista. Se a principal característica da comédia é o não aprofundamento de elementos psicológicos individuais, em *Otelo*, essa mimese do pensamento humano torna-se central.

Refletindo sobre a futura tradução, não pensarei essa tênue correspondência como influência principal, e sim como um dos vários elementos usados pelo autor para compor a atmosfera temática e artística de sua tragédia. Shakespeare não copia a *commedia*, mas a faz encontrar – por meio dos traços comportamentais de um pantaleão, de uma enamorada e de um arlequim, além de outros elementos mais caros ao gênero cômico do que ao trágico como os ‘enganos’ e ‘intrigas’ da *commedia* – uma de suas mais elaboradas personagens trágicas: o mouro de Veneza.

1.4 As opiniões correntes na Inglaterra de Shakespeare sobre os mouros

Alguns dados históricos possibilitam perceber a visão e os preconceitos que os ingleses contemporâneos de Shakespeare possuíam dos mouros. Em 1596, a rainha Elizabeth escreveu ao *Lord Mayor* sobre a preocupação com o crescente número de mouros em seu reinado. Em 1601, ela ordenou que o mercador Caspar Van Senden deportasse os mouros de seu reinado, deportação que ilustra bem a opinião com relação a estrangeiros na Inglaterra de Shakespeare. Tais ações refletem o temor do período de que a cultura errante, pagã e lasciva dos mouros, segundo os elisabetanos, pudesse colocar em risco a organização política então vigente (Hall, 1999, pp. 12-13). John Pory, traduzindo *A História e Descrição da África*, em 1600, reforça tal preconceito, ao afirmar que os mouros possuíam em tudo hábitos lascivos, sendo eles suscetíveis a doenças venéreas (apud Hall, *Ibid.* p. 13). Para tal argumento, apoiavam-se na tradição lendária da igreja medieval sobre Chus, neto de Noé, que havia nascido negro e rebelde por causa de seu pai. Este, chamado Cã, havia sido amaldiçoado por zombar da nudez de seu pai²⁰. Escreve Pory: “Desse negro e amaldiçoado Chus, vieram todos aqueles negros mouros que vivem na África” (*ibid.*, p. 15).

Na Inglaterra elisabetano-jacobina, era consenso geral tratar estrangeiros, sobretudo de etnias e culturas religiosas diferentes, com total desconfiança, às vezes até com repulsa. Sobre isso, Guy Boquet em *Teatro e Sociedade: Shakespeare*, menciona que

²⁰ Esse relato encontra-se no livro bíblico de Gênesis, capítulo 09, versículos 20-27.

O público inglês tinha vivido muito tempo com a imagem da África legada pelos historiadores antigos e os compiladores medievais, tal como ela aparece nos relatos de Otelo para Desdêmona. Mas as trevas de um continente misterioso começavam a ser atravessadas pelas narrativas dos viajantes e dos negreiros que tinham introduzido em Londres um número suficiente de negros. (1989, p. 15)

Embora não se saiba quando essa profusão de mouros pode ter iniciado em Londres, sabemos que eles foram vistos com total desagrado por Elizabeth, que já os havia expulsado década de 1570. Segundo Guy Boquet (ibid., p. 16), um bom exemplo dessa aversão a hábitos e crenças diferentes foi a expulsão dos judeus, já no século 13, pelo rei católico Eduardo I, supostamente sob acusação da usura promovida por eles em solo inglês, tendo permissão de ficar apenas os convertidos ao cristianismo²¹. Sobre a opinião que os elisabetanos tinham dos mouros, Anthony Holden, em *Shakespeare*, afirma:

John Leo, um mouro criado com os berberes, escreveu sobre seus conterrâneos: “em nenhum lugar do mundo as pessoas são tão ciumentas e preferem perder a vida do que provocar alguma desgraça por causa de suas mulheres. Os mouros são orgulhosos, magnânimos e muito vingativos. Têm boa índole e são tão crédulos a ponto de acreditarem em tudo o que ouvem.” (2003, p. 196)

As palavras de John Leo expressam duas opiniões sobre os mouros: primeiramente, que eles, se provocados, são ciumentos, vingativos e dispostos a brigas; em segundo lugar, que são, fácil e ingenuamente, levados a crer em tudo que os outros dizem. O próprio Otelo parece refletir todos estes traços. No entanto, na personagem de Shakespeare o descontrole, o ímpeto vingativo e a variação psicológica possuem uma carga emocional bem mais complexa e está longe de refletir apenas determinadas tipificações étnicas. Segundo Hall (1999, p. 13), essa representação teatral dos mouros como lascivos e demoníacos era muito comum no período, como a do vilão Muly Hamet, na peça *A Batalha de Alcazar* (1588), de George Peele, e o vingativo Elezar de *Lust's Dominion* (1600), de Thomas Heywood. Mesmo em outras obras de Shakespeare, como em *Como Gostais* e *O Mercador de Veneza*, há rápidas

²¹ É interessante o caso do médico oficial da rainha Elizabeth, o português judeu Roderigo Lopez. Sobre sua vida, e especialmente sobre sua morte, Holden menciona que “Lopez foi um competente espião do serviço secreto de Sir Francis Walsingham e, quando este morreu, em 1590, demorou muito para transferir seus préstimos para o conde de Essex. O conde então forjou uma intriga política: o médico estaria favorecendo um pretendente ao trono português, exilado em Londres. E mais: Essex acusou o médico da rainha de tentar envenená-la. Havia poucas provas, inventadas por Essex, e supostamente obtidas sob tortura; mesmo assim, Lopez foi condenado por traição, em fevereiro de 1594, e executado em Tyburn, em 7 de Junho. Castrado, dependurado, cortado vivo, estripado e esquartejado na frente de uma multidão ululante da qual Shakespeare – curioso, se não apavorado – talvez fizesse parte (...) O sentimento anti-semita, até então apenas latente na Inglaterra elisabetana, foi despertado pelo caso Lopez, principalmente graças a Essex. O ambicioso conde queria chamar a atenção para o escândalo que criou, por isso incentivou reencenações da peça *O Judeu de Malta* (1589), de Marlowe.” (2003, p. 137)

alusões a essa associação da etnia negra com o ciúme²² e com a maldade²³. A fim de melhor compreendermos de que sorte é essa profundidade investida por Shakespeare a Otelo, é importante percebermos como o dramaturgo representou os mouros em outras duas peças, no decorrer da década de 1590.

A primeira tragédia de Shakespeare, *Titus Andronicus*, foi encenada entre 1588 e 1590. É uma peça romana em que Shakespeare experimenta uma série de personagens cujos traços de fundo serão explorados mais complexamente em suas tragédias mais maduras²⁴. No vilão da peça, Aarão, percebe-se a primeira elaboração de caracteres que seriam muito caros em outras peças do autor. Além de ser o principal responsável pelas reviravoltas da tragédia²⁵, Aarão se destaca pelo grande número de solilóquios. Nos primeiros solilóquios, percebe-se a frieza e a eloquência com que expressa seu plano para vingar-se de seus inimigos. A partir do terceiro ato, tais traços tipificados, essencialmente pérfidos de Aarão são nuançados quando a personagem tem um filho com Tamora. Aarão se apieda do filho, negro como ele, desejando fugir para preservar-lhe a vida. Nesse momento, já em sua primeira tragédia, Shakespeare, não tão interessado em trabalhar dramaticamente com extremos de bondade/maldade, aprofunda essa oposição ao investi-la de características que as tornem simpáticas ao público,

²² Rosalinda em *Como Gostais*, diz a Orlando: "I will be more jealous of thee than a Barbary cock-pigeon over his hen" (4.1.149-51).

²³ Porcia, *O Mercador de Veneza*, quando se refere a um de seus pretendentes, Marrocos, como tendo a "complexion of a devil" (1.2.130) e depois afirma que nunca espera que alguém "of his complexion" ganhe sua mão. (2.7.79).

²⁴ A queda do protagonista, Titus, que de general vitorioso no início do primeiro ato passa ao desprezo dos seus iguais ao implorar pela vida dos filhos, seria um prenúncio para Lear ao passo que a personagem Tamora, a rainha dos godos, figuraria como uma *proto* Lady Macbeth ao tramar a queda de Titus. O mouro Aarão, amante de Tamora, adiantaria as intrigas de Iago ao convencer Titus de cortar sua mão para salvar os filhos. Lavinia, filha de Titus, é a primeira personagem feminina de Shakespeare a sofrer fatalmente em função das maquinações de outros, como Ofélia e, em outra instância, Desdêmona. Como o tema principal de *Titus Andronicus* é a vingança, a aproximação de *Hamlet* também é possível. No entanto, é importante reforçar uma diferença primordial entre essa primeira tragédia e a obras posteriores do autor: se em *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth* e *Lear* temos um aprofundamento da psicologia das personagens, Titus segue os moldes retóricos da tragédia de Sêneca, principal influência do gênero trágico de Shakespeare, em que os longos discursos sobrepõem-se a própria expressão das personagens. Vide o longo discurso de Marcos diante da sobrinha Lavinia, após a jovem ser estuprada e ter a língua e as mãos decepadas pelos filhos de Tamora.

²⁵ O mouro Aarão é o responsável por boa parte das reviravoltas da tragédia. No primeiro ato, temos uma indecisão política envolvendo os irmãos, herdeiros do trono, Saturninus e Bassianus. Indecisão que é interrompida pela chegada vitoriosa de Titus a Roma, com cinco de seus filhos vivos, diante da vitória contra os godos trazendo a rainha, seus filhos e o mouro como prisioneiros. Um ato depois, Saturninus é o imperador, briga com o irmão, faz de Tamora rainha e de seus filhos homens de destaque. Titus mata um de seus filhos e despreza os outros. No cerne dessa mudança em que os vitoriosos do primeiro ato caem em desgraça, está o mouro Aarão, amante de Tamora e instrutor dos filhos dela. Após isso, todas as intrigas da tragédia acontecem por sua vontade e maquinação. O estupro de Lavinia, e a conseqüente mutilação da língua e das mãos dela para que não identifique seus algozes; o assassinato de Bassianus; a prisão e condenação dos dois filhos de Titus, acusados da morte do irmão do imperador; o decepamento da mão de Titus e depois o recebimento da mão em companhia das duas cabeças dos filhos.

mesmo cuidado que futuramente adotará com personagens como Ricardo III, Don João, Iago e Edmund.

A visão tipificada dos mouros evidencia-se em *Titus*, em duas citações da peça, na qual outras personagens expressam sua opinião sobre o vilão. Os versos abaixo pertencem a Bassiano quando flagra Tamora beijando Aarão e diz à rainha goda:

Believe me, queen, your swarth Cimmerian
Doth make your honour of his body's hue,
Spotted, detested, and abominable.
Why are you sequester'd from all your train,
Dismounted from your snow-white goodly steed.
And wander'd hither to an obscure plot,
Accompanied but with a barbarous Moor,
If foul desire had not conducted you?²⁶ (2.3)

“Swarth Cimmerian”, “hue”, “spotted”, “detested”, “abominable”, “obscure” e “barbarous” são alguns dos termos, entre muitos outros na peça, que demonstram a representação do vilão e a aversão que provoca. Essa mesma variação de termos de repugnância será novamente re-elaborada por Shakespeare em *Otelo*, sendo que na primeira cena a protagonista é mencionada apenas por termos e apelidos semelhantes aos usados para referenciar a Aarão. Os mesmos termos de desprezo e desgosto serão associados ao filho de Aarão, mesmo tratando-se do filho de uma rainha. No quarto ato da tragédia, diz a ama:

A joyless, dismal, black, and sorrowful issue:
Here is the babe, as loathsome as a toad
Amongst the fairest breeders of our clime:
The empress sends it thee, thy stamp, thy seal,
And bids thee christen it with thy dagger's point.²⁷ (4.2)

Alguns anos depois de *Titus*, parece que o dramaturgo amenizou essa representação muito próxima da visão preconceituosa dos elisabetanos sobre os mouros na comédia *O Mercador de Veneza*, de 1596. Nessa comédia, o dramaturgo já dá indícios de seu interesse em aprofundar personagens que eram extremamente estereotipados no período. Nesse caso, a personagem de Shylock é particularmente elucidativa. Contrastando com o perverso vilão de Marlowe na peça *O Judeu de Malta*, Shakespeare cria um judeu com traços mesquinhos

²⁶ Rainha, podeis crer, vosso noturno / Cimeriano vossa honra deixar escura / Como a epiderme dele: detestada, / Manchada, abominável. Por que causa / Vos encontras do séquito afastada? / Por que deixastes vosso bom cavalo / Branco de neve e viestes esconder-vos / Nesse recanto obscuro, pelo bárbaro / Mouro seguida, se não vos houvesse / Trazido algum desejo obscuro e torpe? (tradução de Carlos Alberto Nunes).

²⁷ Conseqüência triste, maldita, tão negra e desgraçada. / Eis a Criança, tão feia como um sapo / que se encontrasse junto dos meninos / de nossa terra. A imperatriz ta envia, tua impressão, tua chancela pura, / e manda que o batizes com teu gládio. (tradução de Carlos Alberto Nunes)

estereotipados, mas extremamente carismáticos, sendo até hoje usado tanto por detratores quando defensores do anti-semitismo como modelo em sua representação, de um lado, vilanesca e, de outro, humanamente complexa²⁸.

Curiosamente, é também nessa comédia, em que questões étnicas são apresentadas de forma tão ambígua, que Shakespeare volta a criar uma personagem moura, Marrocos, cuja natureza essencialmente cômica torna-o inteiramente diferente do Aarão de *Titus*. Pórcia recebe os pretendentes em sua casa para comprovarem seu mérito diante de três arcas deixadas pelo pai. Um desses pretendentes é o caricato “*Príncipe de Marrocos – um mouro trigueiro, todo de branco*”, que representa a si próprio nos seguintes termos:

Mislike me not for my complexion,
The shadow'd livery of the burnish'd sun,
To whom I am a neighbour and near bred.
Bring me the fairest creature northward born,
Where Phoebus' fire scarce thaws the icicles,
And let us make incision for your love,
To prove whose blood is reddest, his or mine.
I tell thee, lady, this aspect of mine
Hath fear'd the valiant: by my love I swear
The best-regarded virgins of our clime
Have loved it too: I would not change this hue,
Except to steal your thoughts, my gentle queen.²⁹ (2.1.1-12)

Após essa primeira apresentação, mais interessada em elogiar a si do que em elogiar a dama, Marrocos decide pela arca dourada, segundo ele a única digna de seu brilho pessoal. A arca correta, de chumbo, só será aberta mais tarde pelo herói da comédia, Bassânio. O que é notável na comédia é a diferença entre Marrocos, esse vaidoso príncipe cuja frustração

²⁸ Park Honan problematiza essa análise dicotômica da comédia ao mencionar que “O fastio de Pórcia, o modo absurdo e surrado com que ela finge obedecer à vontade do pai, a presunção de aristocratas cristãos, a amoralidade de Antônio e a frivolidade de Jéssica, tudo isso destoa da fé, da integridade e da fibra de Shylock, cuja dignidade não é reduzida nem mesmo pela forma ensandecida com que ele reivindica a carne de Antônio” (2003, p. 323). A citação indica que para os que buscam na peça elementos preconceituosos, certamente encontrarão argumentos para sua leitura da personagem Shylock. Em oposição, defensores de uma outra leitura também encontrarão na comédia falas, figurações e descrições que longe de apresentar fáceis e frágeis respostas, poderão levar a uma reflexão mais cuidadosa. No período elisabetano, muitos poderiam sair do teatro pensando nos acontecimentos referentes a Rodrigo Lopes e cientes de que a etnia judaica era desprezível. Existem até mesmo pequenas lendas de que o público cuspiam no palco do teatro Rose quando Shylock aparecia. Já outros expectadores poderiam encontrar no comportamento dos cristãos da peça elementos que permitiriam uma leitura mais ambígua do drama em que o pensamento preconceituoso dirigido a Shylock não seria tão evidente.

²⁹ Que não vos seja hostil o meu aspecto, / Reflexo obscuro do meu sol em chamas, / Vizinho junto ao qual sempre vivi. / Trazei-me o nórdico mais lindo e claro, / Que venha de onde o sol mal toque as neves, / E se, por vosso amor, sangramos ambos, / Não mais rubro que o meu será seu sangue. / Garanto-vos, senhora, que este rosto, / Se espantou bravos – dentre os de meu clima – / Pode dizer também que foi amado / Por moças nobres: e eu não trocaria / O tom de minha pele a não ser / Para atrair-vos, ó minha rainha. (tradução de Barbara Heliodora)

compartilha com outros pretendentes igualmente rejeitados³⁰, em seus aspectos cômicos e o mouro de *Titus*. Se Aarão comportava-se como um assassino destituído de consciência, Marrocos é apenas hilário em seu discurso galanteador e pretensioso.

Passada uma década após as representações de Aarão e Marrocos, Shakespeare cria outra personagem que parece partilhar o mesmo lugar étnico-imaginário, porém agora com mudanças notáveis: ao invés do maligno Aarão e do caricato Marrocos, Otelo é uma personagem mais complexa e ambígua. Entre a escrita de *O Mercador* e a de *Otelo* são quase dez anos. Nesse meio tempo, uma incomum visita ocorrida na corte de Elizabeth pode talvez explicar a postura diferente de Shakespeare ao compor seu novo caráter mouro.

Em 1601, Shakespeare, como ator na corte de Elizabeth, possivelmente testemunhou a visita do embaixador mouro da Barbaria, do norte da África. Segundo Anthony Holden, “*O embaixador era uma figura exótica, que atraiu muita atenção. Ele e seu séqüito de muçulmanos ‘de jeito estranho’ foram descritos como ‘bárbaros’*” (2003, p. 196). Tanto a visão preconceituosa dos mouros quanto a caracterização das personagens mouras nas peças anteriores de Shakespeare podem indicar que a visita desse embaixador tenha dado ao dramaturgo outra impressão³¹.

No Apêndice C, há duas ilustrações que demonstram a forte impressão que a figuração dos mouros exercia sobre o imaginário do homem da renascença. A imagem de 1596³², dez anos antes da peça e cinco antes da visita do embaixador, revela a possível aparência de um mouro, segundo a visão elisabetana: opulentos na vestimenta, excêntricos nos traços faciais, exóticos na cor da pele e varonis e belicosos na postura. Já no retrato do próprio embaixador³³, o mouro representado não é negro, mas a mesma pompa e exotismo nos trajés, o tom moreno da pele e a argúcia reflexiva e orgulhosa do olhar reforçam a impressão que tal

³⁰ Nesta seqüência de homens rejeitados e ridicularizados por Pórcia estão também homens de outras etnias e classes, cujos hábitos ela também não deixa de ridicularizar com gosto, ficando assim claro que os traços defeituosos são universais, e não sintomas de deficiências raciais.

³¹ Holden continua: “Um retrato dele, pintado durante a visita, tem a inscrição em latim *Legatus regis barbariae in Angliam* e traz à baila a velha discussão sobre a etnia exata que Shakespeare queria dar à palavra mouro. Pergunta um dos mais recentes editores da peça: ‘Será muita imaginação supor que o rosto do embaixador incendiou a fantasia de Shakespeare, inspirando-o a escrever a tragédia *Otelo*?’” (2003, p. 196). A “velha discussão” não é realmente sobre a etnia e sim sobre a cor da pele do mouro. Várias encenações têm destacado o aspecto latino da personagem em detrimento da cor negra. No cinema percebemos esse contraste interpretativo ao observarmos as encenações de Orson Welles (1952) e de Laurence Olivier (1965) – atores que se maquiaram para ressaltar a pele negra da personagem – e a interpretação de Anthony Hopkins (1981) que valorizou o possível aspecto latino da etnia. Na última versão para o cinema (1995), o diretor Oliver Parker escolheu um ator negro para interpretar a protagonista, Laurence Fishburne, reforçando assim a primeira imagem que teve de um mouro. No entanto, tal discussão é de somenos importância, pois Shakespeare não estava em *Otelo* discutindo as características físicas de um mouro e sim sua suscetibilidade, bem humana, diante da suspeita somada à sua incapacidade de racionalizar ou controlar seus próprios impulsos.

³² Apêndice C, p. 198.

³³ Apêndice C, p. 199.

figura provocou na corte de Elizabeth. Na pintura do embaixador, ele não empunha o sabre, embora este esteja bem à vista, devido ao gesto do próprio mouro que recolhe a capa revelando sua dourada e acessível arma. Possivelmente surpreendeu também no período o exotismo do nome do embaixador, Abd el-Ouahed ben Messaoud ben Mohammed Anoun³⁴. Se antes, os indícios históricos e as caracterizações teatrais indicavam uma visão estereotipada dos mouros, agora há a imagem de um homem nobre, a ponto de ser retratado com perfeição e sinceridade realista, que destoou das representações anteriores. Tanto que só depois dessa visita em 1601, que Shakespeare começa a elaborar uma outra possibilidade de representação de uma personagem moura.

No primeiro ato de *Otelo*, os termos pejorativos que Iago e Brabâncio usam para referir-se a protagonista podem ser lidos como exemplificações dos próprios termos usados no período para referir aos mouros. Segundo G. K. Hunter (1978, pp. 31-59), na Renascença havia uma longa tradição textual e pictórica, herdada do período medieval, que associava vilania e perfídia à cor escura da pele. Nesse caso, a habilidade do autor de *Otelo* esteve, primeiro, em quebrar com essa sucessão de abordagens dramáticas tipificadas e, depois, em caracterizar a “falha” de sua protagonista devido às limitações de sua própria mentalidade, algo comum tanto a mouros quanto a homens de qualquer etnia. Representando a bipolaridade honra-selvageria da protagonista, Shakespeare cria uma personagem contraditória e complexa. Sobre essa dubiedade da personagem, se de um lado há a descrição da dignidade de Otelo, por outro o que impera são as palavras de Emília no final do drama que expressam a perversidade e a irracionalidade do assassinato de Desdêmona. É sobre essa bipolaridade que a crítica da tragédia tem se colocado ao observar, de um lado, a decadência de uma personagem valorosa e, de outro, o descontrole assassino de um ciumento.

Como visto, da dramaturgia medieval, o autor deve ter captado o enlevo antitético dos tipos representados. No entanto, se no século XIV tinha-se um simplório *Everyman* dividido entre o desejo vicioso e a temperança celestial, no palco do Globe de 1604, tem-se um Otelo com traços psicológicos profundos, preso nas tramas, mentiras e fabulações de Iago. De Cinthio, Shakespeare toma pouco mais do que o tema central, o modificando para seus próprios objetivos poéticos. Na leitura do rápido conto, destaca-se apenas a perfídia do esposo negro e de seu alferes ao tramar a morte da esposa do primeiro, para depois do crime, covardemente, maquiar o crime como mero acidente. Talvez o impressionante horror e a

³⁴Imagem e dados do site <http://mimsy.bham.ac.uk/detail.php?t=objects&type=related&kv=101212>. Data de acesso: 15 de novembro de 2007.

intensa crueza da história italiana, tenha levado Shakespeare a somar elementos da *commedia dell'arte* à sua tragédia doméstica. Da visita do embaixador Mouro, Shakespeare pode ter decidido aprofundar um preconceito comum, exemplificado na caracterização de *Titus* e do cômico coadjuvante de *O Mercador*, ao destacar cuidadosamente o caráter de uma protagonista heróica. Assim como Shylock contrapõe a representação do judeu de Marlowe, Otelo pode ser a contrapartida das suas próprias representações dos mouros.

Além desses elementos, que podem ter contribuído para a composição final da tragédia, o dramaturgo inglês não poderia esquecer de seu público. Tendo em mente a variedade de classes que freqüentava o Globe para assistir às peças, Shakespeare criou uma obra adequada a todos os níveis intelectuais e sociais, daqueles que pagavam entre um e cinco xelins para assistir ao espetáculo desejando talvez apenas um bom divertimento até os de gosto artístico mais requintado. Lutas, intrigas, discursos, guerras, romances, poesia, violência, dignidade e perfídias, entre diversos outros elementos, fazem de *Otelo - O mouro de Veneza*, depois de passar pelos filtros inspiradores da *moralidade medieval*, do conto de Cinthio, da *Comédia dell Arte* e do conhecimento cultural da etnia moura, uma peça extremamente popular e riquíssima do ponto de vista crítico. Após essas apreensões de fontes e influências, se estudará no próximo capítulo a construção das personagens do drama em suas diferentes interpretações visando o futuro trabalho tradutório.

2 A CRÍTICA DE *OTELLO*: UM ESTUDO DAS PERSONAGENS DA TRAGÉDIA

2.1 Súmula crítica da peça

Um capítulo que retome a crítica de uma peça shakespeariana é sempre problemático. Além do elevado número de textos, não há consenso entre os críticos sobre as principais temáticas da própria peça. Para ilustrar essa variedade crítica, cito Albert Gerard, no início de seu artigo “‘Egregiously an ass’: *The dark side of the moor. A view of Othello’s mind*”:

There are three schools of *Othello* criticism. The most recent of these is the symbolic school, chiefly represented by G. Wilson Knight and J. I. M. Stewart, who have endeavoured to explain away the difficulties inherent in the traditional psychological interpretation of the Moor by turning the play into a mythic image of the eternal struggle between good and evil, embodied in the noble aspirations of Othello and the cunning cynicism of Iago. This school arose in part as a reaction to an attitude mainly exemplified by Stoll, though already initiated by Rymer and Bridges, according to whom this tragedy ought to be treated as a purely dramatic phenomenon, created by Shakespeare for the sake of sensation and emotional effect. The third school is the traditional school of naturalistic interpretation; it branches off into two main streams: the Romantic critics, from Coleridge to Bradley, take Othello at his own valuation, and seem to experience no difficulty in assuming that his greatness of mind should blind him to Iago's evil purposes; more recent students, however, tend to have a more realistic view of the Moor and to stress the flaws in his character: T. S. Eliot speaks of *bovarysme* and self-dramatization, while his homonym, G. R. Elliott, asserts that the main tragic fault in Othello is pride³⁵. (1957, p. 98)

A citação de Gerard demonstra a impossibilidade de se chegar a um aspecto crítico que dê conta da variedade dessas três escolas. Além dessas três, a crítica de *Otelo* ainda apresenta diversas outras que esclarecem – ou problematizam ainda mais – os diversos aspectos da obra. Antes de aprofundar o trabalho de análise das principais personagens do drama, traçarei um rápido histórico de sua fortuna crítica. Para tanto, consulte o capítulo “Critical Approaches”, do livro *Othello: A Guide to the Play*, de Joan Lord Hall.

³⁵ Há três escolas críticas para *Otelo*. A mais recente dessas é a escola simbólica, principalmente representada por G. Wilson Knight e J. I. M. Stewart, que tem se esforçado em elucidar as dificuldades inerentes à interpretação psicológica tradicional do mouro por colocar a peça numa imagem mítica do eterno embate entre o bem e o mal, personificado nas nobres aspirações de Otelo e no cinismo astucioso de Iago. Essa escola surgiu, em parte, como reação a uma atitude principalmente exemplificada por Stoll, e já iniciada por Rymer e Bridges, de acordo com quem essa tragédia deveria ser tratada como um fenômeno puramente dramático, criada por Shakespeare por causa do efeito sensitivo e emotivo. A terceira escola é a escola tradicional da interpretação naturalista; essa se ramifica em duas principais correntes: a crítica romântica, de Coleridge a Bradley, que tomam Otelo por sua própria avaliação, e vêem a experiência sem dificuldade em assumir que sua grandeza intelectual encobre-o dos propósitos malignos de Iago; estudantes mais recentes, no entanto, tendem a ter uma visão mais realista do mouro e da força das falhas da personagem: T. S. Eliot fala do *bovarysme* e da auto-dramatização, enquanto seu homônimo, G. T. Elliott, afirma que maior falta trágica de Otelo é o orgulho. (tradução minha)

Segundo a autora, o primeiro comentário crítico sobre *Otelo* foi publicado em 1693, por Thomas Rymer em seu *Short View of Tragedy*. Nele, o autor estudou o teatro shakespeariano avaliando o caráter dignificante das personagens e a representação da natureza e da verdade na peça. Segundo Rymer, *Otelo* é deficitário em todos esses princípios. A falta de lógica temporal, a incapacidade de Desdêmona perceber o que acontece com o marido, a iniquidade de Iago ao lado da fraqueza ciumenta de Otelo dão prova dessa, segundo ele, “*farsa sanguinária*”. Também são motivos de desagrado para Rymer a proximidade de Desdêmona a serviçais como Emília e a ousadia do dramaturgo ao dar tamanha voz e magnitude a uma personagem moura. Como fica evidente, essa primeira crítica da peça está repleta de valorações étnicas e sociais, buscando comentar na obra uma série de preceitos morais que dificilmente foram centrais ao trabalho artístico de Shakespeare. Hall, respondendo aos comentários de Rymer, menciona que a discordância temporal, o uso de um objeto pessoal como o lenço, o diálogo entre personagens nobres e incultos e a escolha de uma protagonista negra, antes de serem defeitos, exemplificam o nível de inovações presentes na dramaturgia shakespeariana. A conclusão de Rymer, de que *Otelo* “*não pode produzir nada, exceto horror e aversão*” no público, é sintomática ao revelar a incapacidade dos críticos do período de refletir sobre o descontrole mental e físico que a peça aborda, seja por preconceitos sociais ou pessoais. Não surpreende que poucas décadas depois, Samuel Johnson tenha se referido ao herói como “*magnânimo, sincero e crédulo*”, embora também lhe desagrade o final “*injusto*” da peça, em virtude do sacrifício de Desdêmona. Tal constatação, fruto da própria antipatia neoclássica de Johnson, talvez pertença ao mesmo sentimento que o fez rejeitar Lear, que também em seu final apresenta a morte de uma inocente, Cordélia (Hall, 1999, p. 121).

Hall afirma que, diferente de Rymer e Johnson, escritores românticos, como Samuel Taylor Coleridge, não estavam dispostos a atacar Shakespeare por sua falta de decoro, mostrando simpatia pelo vilão desprovido de motivos, Iago. É também com eles que começa a discussão sobre a cor da pele de Otelo. Coleridge afirma que “*difícilmente uma verdadeira jovem veneziana cairia de amores por um verdadeiro negro*”, constatação também problemática devido a seu evidente preconceito étnico. Já no século XIX, inicia o entusiasmo pela caracterização psicológica das personagens de Shakespeare. John Keats afirma que surpreende no autor esse gosto pela “*luz e sombra, vivendo num entusiasmo constante, quer se trate do pérfido ou do justo... Tendo tamanho deleite em conceber tanto um Iago como um Imogênia*”. Contemporâneo de Keats, o ensaísta William Hazlitt aprofundou a análise de Iago,

discordando da afirmação de Coleridge e percebendo no texto as motivações da personagem. Segundo ele, o problema de Iago é sua deficiência de princípios morais (ibid., p. 122).

No século XX, as abordagens críticas se multiplicam. Primeiramente, Hall discute os estudos centrados nas personagens da tragédia. E. E. Stoll aprofundou a diversidade de personagens no texto de Shakespeare, enquanto A. C. Bradley esteve mais interessado em perceber como essas personagens, retiradas de seus contextos num lugar inóspito como Chipre, reagem a esse confinamento. W. H. Auden estudou Iago como um cientista que testa as cobaias humanas que tem a sua disposição, enquanto Michael Neill ressaltou o comportamento da personagem sob a ótica do ressentimento. Já John Bayley concebeu uma análise centrada em cada uma das personagens do drama sob o viés do romance em sua estrutura doméstica. Mas foi E. R. Leavis, nos textos *Diabolic Intellect* e *Noble Hero: Or, the Sentimentalist's Othello*, quem passou a responder à leitura romântica da protagonista (honrada e heróica) em prol de uma leitura mais realista (centrada na ingenuidade e no egocentrismo de Otelo). No entanto, recentemente os comentadores têm evitado a leitura unidimensional das personagens ao perceber suas ambivalências no decorrer do drama (ibid., p. 124).

Segundo Hall, outra vertente da crítica de *Otelo* é que fez uso da psicanálise ao analisar a variação psicológica do herói no decorrer da trama, percebendo suas motivações inconscientes e patológicas, por meio da metodologia e do subsídio conceitual freudiano. Seguindo essa mesma leitura, os críticos de corrente junguiana leram a peça buscando nela as diferentes representações de arquétipos antitéticos como a oposição judaico-cristã entre o bem e o mal ou entre o impulso psíquico bipolar que opõe cinismo negativo e idealização da realidade. O primeiro a abordar a peça sob essa ótica foi Maud Bodkin, que apresentou uma forte razão para não considerar Otelo e Iago como duas personagens autônomas e sim como duas oposições de uma mesma consciência. Trabalhando sobre teoria de Jung, Bodkin defende a idéia de que Iago seria o arquétipo do mal absoluto demoníaco e Otelo, o princípio da idealização. Mais tarde, Jim Stewart, observou a peça como a superioridade das meias verdades e do poder de sugestão de Iago sob a visão ingênua de Otelo. A mesma dicotomia é estudada por Kenneth Muir, que buscou observar a dupla protagonista como exemplificação das oposições que formam a psique do homem. Também se destacam nomes como Leslie Y. Rabkin, Janet Adelman e Stephen Reid, cujas interpretações se concentram na tríade de protagonistas em suas ambivalências amorosas. Entre essas ambivalências está, de um lado, uma possível tensão homossexual entre Otelo e, de outro, uma possível projeção infantil no modo como Otelo refere-se a si mesmo e na carência afetiva que revela ao descrever a

piedade – algo maternal – que Desdêmona lhe oferece. Se as duas primeiras concentram suas leituras no ressentimento e no complexo edipiano, respectivamente, o último trabalhará a passividade de Desdêmona como uma materialização literária da figura marital em contraste com a autoridade opressora paterna, motivo da aceitação passiva da heroína diante da violência e do descontrole de Otelo. Por fim, Edward Snow discute a oposição masculino/feminino lendo as energias sexuais primitivas que são representadas na tragédia. Segundo ele, as três personagens principais do drama revelam uma enorme carga de angústia sexual para com o sexo oposto (Hall, 1999, pp. 124-125).

A leitura da Nova Crítica representou uma guinada no percurso das investigações críticas de *Otelo*. Se antes o objetivo era avaliativo ou uma tentativa de se chegar à intenção do autor ou do texto, agora o centro da análise está no conteúdo lingüístico da obra. Hall cita nomes como Cleanth Brooks, L. C. Knights, F.R. Leavis e Wilson Knight, como exemplo dos que buscaram uma análise da própria estrutura da peça e de sua variação temática no decorrer dos atos. Esse último, em *The Wheel of Fire*, primou pela unidade da peça e pela organização de seus temas. No texto *The Othello's Music*, Knight descreve como a microestrutura lingüística da peça e a reiteração de certos grupos semânticos reforçam a temática geral do drama. Segundo ele, Otelo possui algo de poeta/romancista, pois sua principal atividade no drama é criar um mundo heróico/grandioso, o qual é apresentado sugestivamente nas primeiras falas do herói. Hall ainda comenta as leituras dos conjuntos imagísticos das peças de Shakespeare feitas por Wolfgang Clemen e por Caroline Spurgeon. Em outra instância, enquanto Kenneth Burke analisou a lógica aristotélica em *O mouro de Veneza*, Northrop Frye reforçou a leitura dos arquétipos culturais pertencentes ao gênero tragédia (ibid., p. 126).

Além de Frye, Hall, no que concerne ao estudo dos gêneros literários, cita nomes como Susan Snyder e Leslie A. Fiedler que leram a tragédia como uma mudança de tonalidade numa trama que começa estruturalmente como uma comédia, com o pai raivoso e o casal de amantes. Essa estrutura é devastada por Iago na inóspita Chipre. Já Irving Ribner e Kenneth O. Myrick estudaram o texto baseados na oposição entre forças satânicas e angelicais, numa clara alusão à influência das moralidades medievais. Discordaram dessa possibilidade de leitura, Sylvan Barnet e Robert H. West por mencionar que o texto de Shakespeare é muito mais do que uma mera recriação do gênero medieval. West afirma que ao fim, a possibilidade de escolha que a protagonista possuía numa *moralidade*, não tem valor nenhum dentro de um gênero como o trágico, em que a idéia de livre-arbítrio é questionada. Reforça essa prudência na comparação o texto de René E. Fortin, ao mencionar que as influências eram tão vastas para dramaturgos do período de Shakespeare, que seria simplista

dizer que uma peça partiu unicamente desta ou daquela temática. Outro estudo importante é o livro de Bernard Spivak, *The Allegory of Evil*, em que os vilões de Shakespeare são estudados em duas classes: os que possuem motivos para suas vinganças e os niilistas por excelência, entre eles Iago. Ao lado desse estudo de gênero, estão as análises da peça como encenação teatral do qual se destacam textos de Konstantin Stanislavsky e de Marvin Rosenberg. O primeiro encara o drama como uma das maiores obras de Shakespeare, buscando, em vista de seu método, uma encenação naturalista para as personagens, ao passo que o segundo discute como a variação interpretativa da tragédia corresponde à própria variação da encenação no decorrer das décadas. Outra linha de estudo visou perceber como as convenções teatrais do tempo de Shakespeare influenciaram a caracterização de suas tragédias e como o próprio autor conseguiu superar essas convenções. Tanto E. E. Stoll, quanto MC Bradbrook, Rufus Putney, E.K. Chambers e J.L. Styan têm sido sensíveis à relação entre a produção teatral de Shakespeare e o meio em que esta foi produzida. Para tais críticos, um estudo mais pontual do público, das condições de trabalho, das técnicas de encenação, da arquitetura dos teatros e de outros elementos cênico-histórico-culturais aprofundam e racionalizam os critérios avaliativos da obra de Shakespeare (Hall, *ibid.*, pp. 127-128).

Há também, segundo Hall, a leitura que percebe o aspecto meta-dramático da peça. Assim como Hamlet, Iago é o próprio diretor desse espetáculo do qual ele faz parte. Se conforme Stanley Edgar Hyman, a personagem é um poeta criador, para Stanley Homan é um dramaturgo demoníaco, ao passo que para James L. Calderwood ele é uma meta-personagem, sendo o responsável por desconstruir o sentido de Otelo, peça e personagem. Nessa leitura, a própria protagonista torna-se a linguagem que, *a priori* idealizada enquanto possibilidade de abarcar o mundo, vai se aniquilando diante das suposições de Iago (*ibid.*, p. 129).

No que concerne aos estudos lingüísticos, destaca-se a pesquisa sobre a peculiar utilização de *honest* em *Otelo*, por William Empson, o estudo sobre o ciúme e a inveja no contexto elisabetano, por A. R. Rossiter, a análise da construção léxica e sintática da tragédia que reforçou a interpretação de Leavis sobre o egocentrismo da protagonista, realizado por Martin Elliott e, por fim, a texto sobre os padrões morais presentes nas falas da tragédia, por T. McAlindon (*ibid.*, p. 131).

Do Novo Historicismo, destacam-se os nomes de Stephen Greenblatt e de Roland Frye. Sobre Otelo, Greenblatt estuda a tragédia como um exemplo do uso exploratório que uma cultura exploratória faz da conquistada. Segundo ele, Iago impõe a Otelo uma culpabilidade cristã, relacionada ao adultério, que o mouro não conhecia. Hall afirma que a leitura de Greenblatt, apesar de instigante, é um tanto ingênua, por não visar tanto a análise da

peça e sim sua visão histórico/cultural do período (ibid., p. 133). Ao lado Novo Historicismo, o Materialismo Cultural preocupa-se com questões étnicas e social/políticas. Virginia Mason Vaughan, por exemplo, aborda a peça de Shakespeare buscando uma leitura atenta à representação militar, racial e marital. Peter Stallybrass dá primazia às diferentes classes sociais presentes na tragédia, na oposição entre a nata senatorial de Veneza e o mercenário mouro, e por sua vez, entre Otelo e os que estão abaixo de si, Cássio, Iago e Desdêmona. Já G. K. Hunter, trabalha a noção de preconceito étnico na Inglaterra de Shakespeare e como essa posição cultural se apresenta em *Otelo*. Por fim, Hall ainda menciona o estudo de Jyotsna Singh sobre as oposições entre o sexo feminino e masculino, marcado na peça pela diferença racial e comportamental do casal protagonista.

Dos estudos feministas, Hall finaliza seu percurso citando autoras como Marilyn French, Valerie Wayne e Carol Thomas Neely, que observaram determinados preconceitos renascentistas contra as mulheres que se fizeram presentes no texto de Shakespeare (ibid., pp. 135-1363). A primeira aprofunda a relação entre os três casais da peça, Otelo e Desdêmona, Iago e Emília e Cássio e Bianca, em que as relações se estabelecem na opressão do masculino sobre o feminino. A segunda estabelece o desprezo para com o feminino na peça, como característico do período elisabetano. A terceira defende a visão realista de Emília, presente na principal fala da personagem em 4.3, como chave de leitura para a tragédia. Logicamente, tais estudos centralizam sua atenção nas personagens femininas da peça e no modo como essas são subjugadas ao poder masculino.

Como ilustrado, as ponderações críticas e teóricas, quer de ordem valorativa, lingüística, cultural, histórica ou psicanalítica, entre outras, não visam elucidar completamente a significação ou prover uma leitura definitiva da obra, e sim abrir outras possibilidades interpretativas. Para a futura tradução, perceber a variedade dessa interpretação é pertinente por demonstrar a capacidade da obra de Shakespeare de oportunizar tantas opiniões diferentes. Para começar um estudo pontual da tragédia, analisar-se-á a construção da personagem Otelo no decorrer de cada uma das cenas do texto shakespeariano. O mesmo será feito com respeito aos outros dois protagonistas, Desdêmona e Iago, e após, mais concisamente, com as outras personagens de *Otelo*. Esse estudo visa, como um trabalho prévio à tradução, aprofundar a interpretação que se tem das várias personagens do drama.

2.2 Otelo: a deterioração do discurso heróico e eloqüente da personagem

A peça inicia com Iago e Rodrigo dialogando sobre a nomeação de Cássio por Otelo e sobre o desejo de Rodrigo por Desdêmona, agora esposa do mouro. O general é referido por meio de termos preconceituosos como “thicklips”, “old black ram”, “barbary horse”, “extravagant and wheeling stranger” e “lascivious Moor”. A própria etnia da personagem é citada sete vezes, e seu nome, nenhuma vez. Já nessa primeira cena, têm-se as razões do ódio de Iago, Rodrigo e Brabâncio. O primeiro se ressentido de uma promoção que não lhe foi dada, o segundo inveja o mouro por ter casado com Desdêmona e o terceiro sente-se injuriado pelo casamento secreto da filha. A seguir (1.2.), Otelo é apresentado dialogando com o mesmo homem que o difamava momentos antes. Ao ser interpelado por Iago sobre a posição e a respeitabilidade de Brabâncio perante o duque, Otelo demonstra relativa segurança ao revelar quem é e o que faz.

My services which I have done the signiory
Shall out-tongue his complaints. 'Tis yet to know,--
Which, when I know that boasting is an honour,
I shall promulgate—I fetch my life and being
From men of royal siege, and my demerits
May speak unbonneted to as proud a fortune
As this that I have reach'd: ³⁶ (1.2.18-24)

Com sua primeira fala, Otelo é apresentado na tragédia como um homem de caráter honrado e seguro, contrastando com os diversos termos ultrajantes lhe dedicados por Iago e Rodrigo na cena anterior. A protagonista, por meio de seu discurso sobre seus ‘services’, ‘honour’, ‘royal siege’ e ‘fortune’, revela que é importante para a segurança de Veneza – o que será confirmado brevemente pela chegada do mensageiro com a convocação do próprio Duque. A personagem menciona que conquistou em sua vida tantas honras e glórias, que dificilmente lhe permitiriam um ultraje. Logo depois, revela que foi o afeto de Desdêmona o responsável por ser levado ao casamento. É depois dessa fala, que entram em cena duas comitivas com propósitos diferentes. A primeira, enviada pelo duque, e a segunda liderada por Brabâncio e Rodrigo. Ao vislumbrar o embate entre as duas tropas, Otelo proclama os versos que comprovam a sua autoridade marcial.

³⁶ Meus préstimos a Veneza tem voz mais forte / Que suas lamúrias. Ainda não sabem que / E se um dia a jactância significar honra, / Eu mesmo contarei – meu berço e nome / São de sangue nobre e real. Até meus defeitos / Proclamam de olhos altivos e orgulhosos / As glórias que conquistei. (tradução minha)

Keep up your bright swords, for the dew will rust them.
 Good signior, you shall more command with years
 Than with your weapons.³⁷ (1.2.59-61)

As palavras acima demonstram, em sua objetividade e brevidade argumentativa, a argúcia usada por Otelo visando acalmar as duas tropas que estão ali, prestando diferentes serviços. Uma tropa veio convocar Otelo, ao passo que a outra veio prendê-lo. Assim, Shakespeare apresenta sua protagonista, “*magnanimous ... boundless in his confidence, ardent in his affection, inflexible in his resolution...*”, conforme as palavras de Samuel Johnson. Nesse primeiro momento, Otelo não é movido por falsas honras, nem por artifícios verbais ou méritos enganosos. Antes, é por meio da concisão e autoridade, revelada no primeiro verso da fala, que sua ordem é acatada. Como general – e nada na peça indica o contrário – merece tanto respeito e louvor quanto os anos do ancião Brabâncio.

É na terceira cena do primeiro ato³⁸, que vemos todo o conflito principal da peça desenrolar-se. Embora termine com um interessante solilóquio de Iago, é Otelo que se destaca por suas falas. Nessas percebe-se, de um lado, uma organização retórica, e de outro, um vislumbre de acentos épicos³⁹. Otelo, desejando impressionar seus ouvintes e esperando convencê-los de sua inocência das acusações de Brabâncio, argumenta sobre sua origem, seus feitos e o método usado para conquistar Desdêmona. Porém, fica subentendida na cena outra possibilidade: que Otelo tenha conhecimento de que ao ultrapassar os limites sociais venezianos, roubando a filha do homem que lhe havia recebido em sua casa, tenha colocado sua liberdade em risco, como sugerem as palavras de Brabâncio em 1.2.98-99, “*For if such actions may have passage free, / Bond-slaves and pagans shall our statesmen be*”⁴⁰. Assim, se de um lado Otelo parece a segurança personificada, de outro suas falas podem ser apenas justificativas que objetivam eximir-lhe da culpa. Otelo organiza então seu discurso,

³⁷ Guardai o aço afiado, antes do orvalho estragá-lo. / Bom Senhor, tua sapiência exige mais respeito / Que tuas armas.

³⁸ Esta cena tem a seguinte estrutura: 1) Diálogo sobre a ameaça naval otomana e o valor de Otelo enquanto general na guerra que se avizinha; 2) A chegada de Brabâncio e Otelo e as apresentações da, respectivamente, acusação e da defesa; 3) O testemunho de Desdêmona e a resolução do conflito com a absolvição de Otelo; 4) A decisão de Desdêmona acompanhar o marido até Chipre, conforme a permissão do duque; 5) Conversa entre Iago e Rodrigo, no qual o primeiro dissuade o segundo de sua vontade suicida e o convence de ir disfarçado até Chipre, na tentativa de conquistar o amor de Desdêmona.

³⁹ Entendemos por Retórico, uma organização lingüística que visa provocar determinado efeito e convencer sobre um ponto. Por *Épico*, nesse contexto, como um desenvolvimento textual repleto de imagens e atos grandiosos e sublimes. Otelo não é um homem épico, é um homem que possui um imaginário épico, ele é um guerreiro em tempos de comércio, sua construção imaginária e memorial do que viveu é épica.

⁴⁰ Pois, se ato assim não for julgado e condenado, / Pagãos e até escravos guiarão o nosso estado. (tradução minha)

primeiramente se dialogando com senadores que já o conhecem e depois expressando, com falsa modéstia, a deficiência de seu discurso.

Most potent, grave, and reverend signiors,
 My very noble and approved good masters,
 That I have ta'en away this old man's daughter,
 It is most true; true, I have married her:
 The very head and front of my offending
 Hath this extent, no more. Rude am I in my speech,
 And little bless'd with the soft phrase of peace:
 (...)
 I will a round unvarnish'd tale deliver
 Of my whole course of love; what drugs, what charms,
 What conjuration and what mighty magic,
 For such proceeding I am charged withal,
 I won his daughter.⁴¹ (1.3.76-82/90-94)

Nos dois primeiros versos, Otelo elogia, por meio de vários vocativos, sua audiência constituída de senadores, políticos, homens respeitáveis e do próprio duque de Veneza. Nas próximas linhas, ele revela que a acusação de Brabâncio é justificada, pois ele realmente casou com a filha do ancião. Após, dedica três versos a comentar as falhas de seu discurso, que segundo ele, não é ornamentado nem depurado por recursos lingüísticos. No entanto, apesar da defesa contrária de Otelo, o que se percebe, já nessa primeira fala, é o oposto disso. Otelo deseja narrar o “unvarnish'd tale” de seu romance com Desdêmona e o faz por meio de uma apresentação extremamente apurada. Por fim, ele, propositalmente, usa as acusações de Brabâncio para anunciar sua conquista deixando em aberto a possibilidade de que o ancião esteja certo, de que ele usou, de fato, encantos mágicos para ganhar o afeto da jovem. Após um rápido diálogo, Otelo revela ao senado seu histórico de vida, seu valor, sua relação com Brabâncio e Desdêmona e a natureza da relação dele com a dama, agora sua esposa. Em toda a fala, Otelo justifica seus atos usando um tom heróico e valoroso, tanto na construção sintática quanto na alusão semântica. Essa cuidadosa organização pode indicar tanto uma narrativa da verdade como também um articulado e fictício relato como já havia contado a Brabâncio e Desdêmona.

Her father loved me; oft invited me;
 Still question'd me the story of my life,
 From year to year, the battles, sieges, fortunes,

⁴¹ Poderosos, solenes e louváveis senhores, / Meus nobilíssimos e referendados mestres, / Que eu tenha levado a filha deste ancião, / É verdade como verdade é que a desposi: / Esta é a face e o semblante do meu infame / Ato: nem mais nem menos. Rude é minha fala, / Pouco abençoada com os leves ditos de paz. (...) Narrarei o desinfeitado conto, nascida da / Marcha de meu querer; das drogas e feitiços, / Dos amuletos, charmes e atos potentes / Que usei pra ganhar a filha deste homem, / Pois é desse proceder que eu sou acusado. (tradução minha)

That I have passed.
 I ran it through, even from my boyish days,
 To the very moment that he bade me tell it;
 Wherein I spake of most disastrous chances,
 Of moving accidents by flood and field
 Of hair-breadth scapes i' the imminent deadly breach,
 Of being taken by the insolent foe
 And sold to slavery, of my redemption thence
 And portance in my travels' history:
 Wherein of antres vast and deserts idle,
 Rough quarries, rocks and hills whose heads touch heaven
 It was my hint to speak,--such was the process;
 And of the Cannibals that each other eat,
 The Anthropophagi and men whose heads
 Do grow beneath their shoulders. This to hear
 Would Desdemona seriously incline:
 But still the house-affairs would draw her thence:
 Which ever as she could with haste dispatch,
 She'd come again, and with a greedy ear
 Devour up my discourse: which I observing,
 Took once a pliant hour, and found good means
 To draw from her a prayer of earnest heart
 That I would all my pilgrimage dilate,
 Whereof by parcels she had something heard,
 But not intentively: I did consent,
 And often did beguile her of her tears,
 When I did speak of some distressful stroke
 That my youth suffer'd. My story being done,
 She gave me for my pains a world of sighs:
 She swore, in faith, twas strange, 'twas passing strange,
 'Twas pitiful, 'twas wondrous pitiful:
 She wish'd she had not heard it, yet she wish'd
 That heaven had made her such a man: she thank'd me,
 And bade me, if I had a friend that loved her,
 I should but teach him how to tell my story.
 And that would woo her. Upon this hint I spake:
 She loved me for the dangers I had pass'd,
 And I loved her that she did pity them.
 This only is the witchcraft I have used:
 Here comes the lady; let her witness it.⁴² (1.3.128-170)

⁴² Por me amar, seu pai sempre chamava-me à casa, / Dia a dia indagava sobre toda a minha vida, / Dos meus tempos de batalhas, cercos e acasos, / Como então eu os presenciei. / Conteí-lhe tudo, desde quando era menino / Até a exata ocasião que desejasse saber. / Assim, falei das mais terríveis fortunas, / Dos bruscos eventos tanto em mar quanto em terra, / Das fugas por um fio dos riscos mortais certos, / Dos raptos rápidos por torpes inimigos / De ser vendido escravo e de ser resgatado, / E do meu comportamento nessas andanças: / De andar por antros vastos e desertos virgens, / Minas brutas, rochas e montes elevados, / De tudo isso eu falava e nesse tom contava; / E dos canibais que comiam uns aos outros, / Os Antropófagos, e de homens que tinham / Cabeças abaixo dos ombros. Ouvindo isso, / Desdêmona inclinava a face sempre atenta, / Até que os deveres da casa a chamassem. / Mas sempre quando conseguia os despachar, / Voltava novamente, com ávido ouvido / Pra devorar meu discurso, o que logo notei. / Então, em hora precisa, achei boa maneira / De obter dela uma súplica muito sincera: / Que eu lhe contasse minha vida peregrina, / Cujos vários detalhes já havia ela escutado, / Embora não completamente. E eu concordei, / O que a induziu vez após vez às lágrimas, / Enquanto eu contava os ferimentos sôfregos / De quando inda era jovem. Findo meu relato, / Por meu pranto dava-me ela vários suspiros, / Isso é tão estranho, tudo tão estranho, dizia ela, / Horrível, tudo tão horrível, exclamava. / E não conseguindo mais escutar, ansiava / Que os céus a tornassem esse homem. E me pediu, / Muito grata, que se um amigo meu a amasse, / Eu deveria ensiná-lo a contar minha estória, / Pois só assim iria encantá-la. Disso eu relatei: / Ela me amou pelos muitos riscos que enfrentei, / E eu a ameí pela piedade que a mim devotou. / Eis aí a única feitiçaria que eu utilizei. / Está aqui a dama, deixem-na testemunhar. (tradução minha)

Os versos acima ilustram a primeira caracterização de Otelo: um eficaz general que é também um talentoso orador. Pelas palavras acima, percebe-se que o discurso de Otelo tem algo de encantatório, como Brabâncio havia expressado em 1.2.63-81. Porém, não do encantatório provocado pela bruxaria, e sim do relacionado à organização estilística de seu discurso ao aludir a um imaginário, quase inacreditável, de feitos e aventuras. Respondendo à acusação de Brabâncio, o encanto usado por Otelo para seduzir Desdêmona foi o artifício das palavras. Esse é o mesmo artifício, como bem Otelo havia menciona nos versos 128-130, usado por ele para seduzir o pai dela. Nos últimos dezoito versos, Otelo relata a origem de sua relação com Desdêmona. Ela o amou por suas histórias e ele amou-a pela piedade que essas histórias lhe causaram.

Um elemento que reforça a organização da fala de Otelo, que anteriormente havia dito “Rude am I in my speech” (1.3.81), é a repetição do termo “hint” nos versos 137 e 161. No decorrer de sua fala, Otelo separa argumentativamente, primeiro, as histórias narradas a Brabâncio, e após, a sedução de Desdêmona em resultado dessas histórias, por meio de “It was my *hint* to speak”(1.3.137) e “Upon this *hint* I spake”(1.3.167). A palavra “hint” significa “sugestão”, “alusão”, “sinal”, “dica”, “palpite”, mas no contexto da fala, significa ponto de argumentação e de organização semântica. Embora pareça de somenos importância, a recorrência de “hint” aqui marca a própria artificialidade de Otelo ao elaborar cuidadosamente um relato que visava impressionar o duque e os senadores ali presentes. Wilson Knight, no livro *The Wheel of Fire*, dedica um capítulo à riqueza lingüística e sonora de Otelo a tragédia. Nesse texto, intitulado *The Othello's Music*, o autor defende a importância da linguagem da protagonista na compreensão da própria peça. Segundo o crítico, a estrutura organizada e a sonoridade poética da fala de Otelo marcam, primeiramente, seu caráter militar e negociador, embora devam também ser vistas como indícios da própria inteligência, perspicácia e, talvez, astúcia da personagem. Sobre a qualidade do discurso de Otelo, Knight afirma:

Yet the dominant quality in this play is the exquisitely mounded language, the noble cadence and chiselled phrase, of Othello's poetry. Othello's speech, therefore, reflects not a soldier's language, but the quality of soldiership in all its glamour of romantic adventure; it holds an imaginative realism. It has a certain exotic beauty, is a storied and romantic treasure-house of rich, colourful experiences... (1971, p. 81)

Outro aspecto marcante desse efeito encantatório da linguagem de Otelo é a qualidade das imagens retomadas por ele na sua fala. Para ele, não há histórias, personagens ou

aventuras pequenas. Para convencer o senado da seriedade da relação com Desdêmona, Otelo narra o caráter de sua vida, até ali, de forma grandiosa, como se não soubesse falar de outro modo. São cavernas, desertos, montes que tocam o céu, florestas, pântanos, rochedos selvagens, canibais, monstros, guerras, batalhas, seqüestros, brigas e fugas em número tal que colocam Otelo quase no mesmo patamar de um Ulisses tentando retornar a Ítaca. São essas imagens de sombrias e perigosas paisagens que revelam o extremismo das percepções da personagem. Para ela, não há pequenas ou médias experiências, apenas o ápice. Reforçando o caráter grandioso e eloqüente do discurso de Otelo, cito A. C. Bradley, em *Shakespearean Tragedy*:

Othello is, in one sense of the word, by far the most romantic figure among Shakespeare's heroes; and he is so partly from the strange life of war and adventure which he has lived from childhood. He does not belong to our world, and he seems to enter it we know not whence – almost as if from wonderland. There is something mysterious in his descent from men of royal siege; in his wanderings in vast deserts and among marvelous peoples; in his tales of magic handkerchiefs and prophetic Sibyls; in the sudden vague glimpses we get of numberless battles and sieges in which he has played the hero and has borne a charmed life; even in chance references to his baptism, his being sold to slavery, his sojourn in Aleppo. And he is not merely a romantic figure; his own nature is romantic.⁴³ (1986, p. 152)

Apesar de Bradley destacar o caráter heróico e grandioso de Otelo, que é visível por meio do discurso eloqüente e épico da personagem, esse mesmo caráter pode, em outro sentido, ser o principal responsável pela queda do herói. Sua capacidade lingüística de produzir possíveis realidades ou incríveis ilusões é, em contrapartida, sua própria incapacidade de observar a realidade como ela é de fato, em suas imperfeições e ambivalências. Como se perceberá a partir de 3.3, essa capacidade de Otelo de criar imagens será trabalhada por Iago – e pela própria imaginação de Otelo – ao convencer o mouro da infidelidade da esposa.

Como as citações de Knight e Bradley indicam, a principal particularidade de Otelo é essa capacidade retórica, que se estrutura por meio uma série de artifícios argumentativos: construções frasais elaboradas, estruturas inversas, frases entrecortadas, oxímoros, orações subordinadas, etc. No entanto, esse uso, quase exagerado, dos artifícios lingüísticos pode indicar outra interpretação. Otelo, embora demonstre em sua fala superioridade e grandeza,

⁴³ Otelo é, num sentido da palavra, até agora a mais romântica das figuras entre os heróis de Shakespeare; e ele é tão parte dessa estranha vida de guerras e aventuras que ele as tem vivido desde a infância. Ele não pertence ao nosso mundo e parece adentrar nele de um modo desconhecido para nós – a não ser por esse mundo maravilhoso. Há algo de misterioso em seu descender de homens de linhagem real; em suas andanças por vastos desertos e entre povos incríveis; em seus contos de lenços mágicos e sibilas proféticas; em suas vagas e imprecisas alusões em que percebemos um sem número batalhas e cercos nos quais ele banca o herói, levando uma vida atraente; até em suas referências ao batismo, de ter sido vendido escravo e em sua passagem por Aleppo. Ele não é meramente uma figura romântica; sua própria natureza é romântica. (tradução minha)

pode expressar na verdade temor às conseqüências do que fez, temor velado com relação ao óbvio: ele desrespeitou a hospitalidade de um importante senador de Veneza, roubando-lhe a filha. Fica em aberto, no primeiro ato da peça, a ambigüidade com relação à decisão do duque, se foi essa realmente uma decisão refletida ou um julgamento apressado, em face ao ataque otomano. Após seu discurso, e a confirmação do relato por Desdêmona, Otelo é inocentado pelo duque, que apenas conclui, diante do pai derrotado:

I think this tale would win my daughter too,
 Good Brabantio,
 Take up this mangled matter at the best:
 Men do their broken weapons rather use than bare hands.⁴⁴ (1.3.171-174)

Após a bem sucedida defesa de Otelo e seu aceite de proteger Chipre, a protagonista revela outra característica que será mais tarde destruída por Iago: seu aparente autocontrole. Preocupado em expressar sua seriedade ao tratar de suas responsabilidades militares, Otelo justifica-se novamente apresentando agora uma aparente frieza emocional e sexual na primeira parte da fala e a determinação de colocar as necessidades do estado antes das suas.

Let her have your voices.
 Vouch with me, heaven, I therefore beg it not,
 To please the palate of my appetite,
 Nor to comply with heat--the young affects
 In me defunct--and proper satisfaction.
 But to be free and bounteous to her mind:
 And heaven defend your good souls, that you think
 I will your serious and great business scant
 For she is with me: no, when light-wing'd toys
 Of feather'd Cupid seal with wanton dullness
 My speculative and officed instruments,
 That my disports corrupt and taint my business,
 Let housewives make a skillet of my helm,
 And all indign and base adversities
 Make head against my estimation!⁴⁵ (1.3.260-274)

Nos versos 261-264, Otelo defende a súplica de Desdêmona ao senado, reforçando sua seriedade diante de assuntos emotivos que poderiam, porventura, enfraquecer sua autonomia e sua competência militar. No entanto, a menção metafórica ao “feather'd Cupid”, visando

⁴⁴ Mas um conto desses ganharia até minha filha. / Bom Brabântio, / Tome esse importuno assunto pelo melhor: / Para os homens, armas quebradas valem mais / Que mãos nuas. (tradução minha)

⁴⁵ Cedam à sua vontade. / Invoco os céus em juramento de que / Não é para saciar o gosto do meu apetite, / Nem por calor juvenil – há muito esfriados / Em mim – ou satisfação particular, / Mas para acalmar e zelar por minha dama. / Que os céus salvem suas boas almas de pensar / Que serei avaro nos imponentes assuntos / Bélicos por ela estar comigo. E eu juro / Que se o leve ardil do ágil Cupido cegar / Com vil lentidão os meus certos sérios decretos / A ponto de puir e eivar meu dever, deixem / As modistas fazerem de meu elmo um latão. / E que um tipo de indigna e biltre adversidade / Caia sobre todos os que tanto me estimam. (tradução minha)

reforçar seu autocontrole, pode ter o efeito oposto, pois, o que a princípio parece reforçar a seriedade e a relativa frieza de Otelo diante de assuntos emotivos, pode, na verdade, ser um artifício para preparar o expectador para o que está por vir. Por mencionar uma divindade relacionada ao irascível, ao descontrole e a impetuosidade, Otelo já apresenta o contraste que se apresentará em Chipre. Na ilha, Otelo não será vítima da “wanton dullness” de Eros, mas sim do “green-eyed monster which doth mock / The meat it feeds on” (3.3.170-1), denominação dada por por Iago ao ciúme.

O segundo ato inicia em Chipre, posto militar veneziano, prestes a ser atacado pelos otomanos. Montano, o responsável pela ilha, e um soldado dialogam sobre a tempestade que acomete a ilha, pressagiando a destruição da armada inimiga e a conseqüente vitória de Otelo e suas naus. Mas aqui, novamente, os versos ganham outra significação:

Montano

Methinks the wind hath spoke aloud at land;
A fuller blast ne'er shook our battlements:
If it hath ruffian'd so upon the sea,
What ribs of oak, when mountains melt on them,
Can hold the mortise? What shall we hear of this?

Second Gentleman

A segregation of the Turkish fleet:
For do but stand upon the foaming shore,
The chidden billow seems to pelt the clouds;
The wind-shaked surge, with high and monstrous mane,
seems to cast water on the burning bear,
And quench the guards of the ever-fixed pole:
I never did like molestation view
On the enchafed flood.⁴⁶ (2.1.5-17)

No diálogo entre Montano e o Segundo Soldado, há a descrição de uma tempestade que deixa o mar revoltado e a terra desolada, destruindo naus e tripulantes. Essa é única menção ao tempo climático em *Otelo* – exceto em 4.2.170 quando o general fala da proximidade da lua que provoca a loucura nos homens – e pode ser lida como um indício metafórico da futura tormenta imaginária que assolará a mente da protagonista a partir do próximo ato. Se até esse momento, tem-se a descrição de um homem controlado e com um poder de persuasão notável, o que a tempestade prenuncia é a ruína desse homem num ambiente isolado e distante como Chipre. Após as novas da vitória de Veneza sobre os turcos, Iago, Desdêmona e Emília

⁴⁶ Montano: Parece-me que o vento grita pela terra; / Tormenta assim nunca assolou nossa muralha: / Se a ventania rufa assim sobre mar, podem / Cascos de firme carvalho suster o peso / Desses montes de água? Que notícias tens disso?

Primeiro Cavalheiro: A dispersão da armada naval otomana. / Basta ficar a postos da praia espumante / Pra ver o vagalhão irado tocar as nuvens: / Ondas içam na alta ventania inflando a crina, / Parecendo na juba d'água uma urso em chamas / Que tenta afogar os fixos e extremos pólos: / Nunca vi uma imagem tão desalentadora / A devastar os elos das ondas do mar. (tradução minha)

desembarcam, revelando sua apreensão com a vida de Otelo. Logo após, o general chega em Chipre, vitorioso e exultante ao ser recebido por sua esposa. Na segunda cena, Otelo comemora com os soldados a vitória contra os turcos ordenando a organização de um grande festejo. É nesse festejo, em 2.3, que Iago começa sua vingança contra o general. Provocando uma briga entre Cássio e Montano, com a ajuda de Rodrigo, Iago faz com que Otelo tenha novamente suas núpcias impedidas.

Why, how now, ho! from whence ariseth this?
 Are we turn'd Turks, and to ourselves do that
 Which heaven hath forbid the Ottomites?
 For Christian shame, put by this barbarous brawl.
 He that stirs next to carve for his own rage
 Holds his soul light; he dies upon his motion.⁴⁷ (2.3.160-165)

Após interromper a contenda com uma fala que reforça novamente a autoridade e a racionalidade do mouro ao impetuosamente, de forma quase apressada, destituir Cássio do cargo que havia lhe confiado. Entretanto, o que parece rápida e consciente decisão, pode revelar a própria fragilidade de Otelo. A ação impetuosa do general faz aparentar a impaciência, a irreflexão que leva a uma rigidez moral, mesmo quando a punição envolve pessoas próximas dele.

Cassio, I love thee
 But never more be officer of mine.⁴⁸ (2.3.239-240)

É essa mesma irredutibilidade, também urgente e carente de reflexão mais cuidadosa, que significará futuramente a execução de Desdêmona. Há, na rápida decisão do mouro e na presença da palavra *never*, de um lado, uma relativa impaciência de quem se exige uma decisão urgente e, de outro, a impossibilidade dessa punição ser anulada. Existindo entre os extremos do julgamento e da condenação militar, Otelo não possui as cambiantes intermediações, próprias do comportamento social, da polidez urbana e da experiência sentimental. Estar aquém do que Otelo conceitua como aceitável, e Cássio é prova disso, é ser riscado definitivamente do afeto do general. Por carecer dessas intermediações, Otelo facilmente temerá que sua própria esposa seja a expressão do retrato que Iago faz das mulheres de Veneza.

⁴⁷ Como podem! Logo agora! Como iniciou isso? / Somos otomanos para fazer a nós mesmos / O que o céu não deixou que os turcos fizessem? / Pela honra cristã, findem essa selvagem rixa: / Se alguém fizer algo para agraciar sua raiva / Despeça-se de sua alma, morrerá no ato. (tradução minha)

⁴⁸ Ajudando o amigo. Cássio, prezo-te muito, / Mas não mais serás oficial de minha tropa. (tradução minha)

O que a peça dramatiza, principalmente, é o processo de desenvolvimento fantasioso da protagonista e a decorrente decisão de Otelo de matar injustamente Desdêmona, processo que será iniciado no terceiro ato da tragédia. O que se depreende tanto das palavras quanto das ações de Otelo nos primeiros dois atos é que ele está mais encantado do que apaixonado por Desdêmona. Curiosamente, o Otelo deste terceiro ato é muito mais passional do que a heróica figura que a abre a tragédia. É nesse ato que se percebe o aparente autocontrole de Otelo esfacelar-se, gradativamente, diante das imagens pejorativas criadas em sua mente pelas observações de Iago, que apresentam a possibilidade de que Desdêmona e o primo Cássio sejam amantes. Na primeira cena, Cássio, após conversar com Iago, procura Desdêmona para intervir a seu favor junto a Otelo. Na segunda, o general está ocupado com suas funções militares em Chipre. Na terceira, a maior cena em toda a dramaturgia shakespeariana, Iago planta a suspeita na consciência de Otelo por meio de negações, silêncios, recusas e sugestões. Quando ele e Otelo retornam de seus deveres, Cássio se despede de Desdêmona ao ver o esposo desta chegar.

CASSIO

Madam, I'll take my leave.

DESDEMONA

Why, stay, and hear me speak.

CASSIO

Madam, not now: I am very ill at ease,
Unfit for mine own purposes.

DESDEMONA

Well, do your discretion.

Exit CASSIO

Enter OTHELLO and IAGO

IAGO

Ha! I like not that.

OTHELLO

What dost thou say?

IAGO

Nothing, my lord: or if--I know not what.

OTHELLO

Was not that Cassio parted from my wife?

IAGO

Cassio, my lord! No, sure, I cannot think it,
That he would steal away so guilty-like,
Seeing you coming.

OTHELLO

I do believe 'twas he.⁴⁹ (3.3.35-42)

⁴⁹ Cássio: Senhora, eu me despeço. / Desdêmona: Não, fiques, e ouça minha fala. / Cássio: Madame, não agora. Não me sinto muito bem, / E ficar poderia depreciar minha imagem. / Desdêmona: Bem, como preferir. / *Sai Cássio* / Entram Otelo e Iago / Iago: Ah, não gosto nada disso. / Otelo: O que disse? / Iago: Nada, meu senhor: é que ... não sei bem. / Otelo: Não era Cássio conversando com minha esposa? / Iago: Cássio, senhor! Não, nem posso imaginar isso, / Que fosse ele a serpentear assim como um / Ladrão ardiloso, só por notar sua presença. / Otelo: Tenho certeza que era ele. (tradução minha)

A cautela de Cássio, ao sair quando Otelo se aproxima, transforma-se num indício com o qual Iago nutre a desconfiança de Otelo, dando o motivo inicial para a suspeita: uma visão e uma idéia, um homem na companhia de sua esposa e a sentença maliciosa sobre o encontro dos dois. A própria ação, a princípio despreocupada, de Otelo de questionar o alferes sobre o que este não gosta já revela uma outra faceta de sua personalidade: a insegurança, que associada a uma aparente ingenuidade, será logo percebida por Iago. Mas Iago já havia percebido, em outro momento, como aprofundar a insegurança de Otelo: próximo do final do primeiro ato, quando a reunião do senado é concluída, o derrotado e abandonado Brabântio planta em Otelo a primeira possibilidade de uma futura traição por parte da esposa.

BRABANTIO

Look to her, Moor, if thou hast eyes to see:
She has deceived her father, and may thee.

OTHELLO

My life upon her faith!⁵⁰ (1.3.292-294)

Testemunhando o diálogo, cinco cenas mais tarde, Iago pode conectar, na mente de Otelo, a sentença falaciosa de Brabântio com a imagem da esposa em companhia de Cássio. Otelo aparenta nada desconfiar ou ressentir da visão da esposa com o amigo, embora a partir desse momento, as palavras de Brabântio, os aparentes sinais visuais reforçados por Iago e as sugestões pérfidas tenham-se tornado, em conjunto, o dispositivo que acionará a imaginação ciumenta de Otelo. Em sua conversa com Desdêmona, as súplicas dela para que Cássio seja perdoado apenas aprofundam a desconfiança nascente.

Um dos procedimentos pelos quais a fantasia ciumenta de Otelo se caracteriza é o efeito persuasivo da repetição que interliga indícios e suposições às sugestões de Brabântio e de Iago. O que se realiza aqui em termos da fantasmática ciumenta é a realização da verossimilhança fantasiosa. Ainda na mesma cena, Iago continua a trabalhar a imaginação de Otelo. Primeiro ele incentiva o general a tomar cuidado com o monstro do ciúme, por ser um monstro que devora interiormente seus possuidores. Após nomear o mal do qual Otelo sofrerá, sugestão aceita prontamente pelo mouro, Iago reforça, para o próprio Otelo, a ignorância do general com relação aos tratos extraconjugais de Veneza.

Iago

(...)

In Venice they do let heaven see the pranks
They dare not show their husbands; their best conscience
Is not to leave't undone, but keep't unknown.

⁵⁰ Brabântio: Vigia-a bem, mouro, se tem olho devotado:/Se traiu o pai, trair a ti não será complicado. / Otelo: Minha vida pela fidelidade dela! (tradução minha)

OTHELLO

Dost thou say so?

IAGO

She did deceive her father, marrying you;
And when she seem'd to shake and fear your looks,
She loved them most.

OTHELLO

And so she did.

IAGO

Why, go to then;
She that, so young, could give out such a seeming,
To seal her father's eyes up close as oak-
He thought 'twas witchcraft--but I am much to blame;
I humbly do beseech you of your pardon
For too much loving you.

OTHELLO

I am bound to thee for ever.

IAGO

I see this hath a little dash'd your spirits.

OTHELLO

Not a jot, not a jot.

IAGO

I' faith, I fear it has.
I hope you will consider what is spoke
Comes from my love. But I do see you're moved:
I am to pray you not to strain my speech
To grosser issues nor to larger reach
Than to suspicion.

OTHELLO

I will not.

IAGO

Should you do so, my lord,
My speech should fall into such vile success
As my thoughts aim not at. Cassio's my worthy friend--
My lord, I see you're moved.

OTHELLO

No, not much moved:
I do not think but Desdemona's honest.

IAGO

Long live she so! and long live you to think so!

OTHELLO

And yet, how nature erring from itself,--⁵¹ (3.3.206-231)

⁵¹ Iago: (...) Em Veneza elas mostram aos céus mixórdias/Que nunca mostrariam aos noivos: sua índole / Não é deixar não-feito, e sim manter segredo. / Otelo: Achas que é assim? / Iago: Ora, ela casou com você sem o pai saber; / Enquanto mostrava medo e horror a ti / Mais e mais te amava. / Otelo: Bem assim. / Iago: Assim, chegamos ao ponto; / Mesmo ainda tão jovem, podia simular tanto, / A ponto de cegar os olhos do pai com venda, / Pensando ele que era magia ... é melhor / Me calar. Humildemente peço seu perdão / Por amar tanto vossa digna senhoria. / Otelo: Serei sempre grato. / Iago: Percebo que minha fala abalou vosso espírito. / Otelo: Não, nem um pouco. Nem um pouco. / Iago: Creio e temo que sim./ Espero que saibas que minha fala / Nasce de meu amor. Mas estás mudado: / Eu rogo pra que não leves minha fala / Além do limite que ela permite que / É a mera suspeita. / Otelo: Entendo. / Iago: Pois se fizesses isso, general / Minha fala cairia numa tal vil argumento / Que não são as miras do meu pensamento. / Cássio é um bom amigo – General, vejo-te mudado. / Otelo: Não, nem um pouco. / Não consigo ver nada a não ser honestidade nela. / Iago: Longa vida a ela! E longa vida a ti por pensar assim! / Otelo: No entanto, a natureza pode fugir de si mesma ... (tradução minha)

Otelo, confiando nas sugestões de Iago, ignora os jogos amorosos de Veneza. O diálogo abre com o alferes fortalecendo a idéia de que a traição é algo comum na cidade italiana. Na fala seguinte, Iago indiretamente lembra a Otelo das palavras de Brabâncio, e transforma o que era para o marido uma prova da paixão de Desdêmona, numa evidência de seu comportamento traiçoeiro. Antes de concluir, Iago recolhe a isca se dizendo incapaz de continuar magoando o amigo. No verso seguinte, Iago intensifica o nervosismo de Otelo fazendo o papel de espelho da personagem, mencionando que o general parece transtornado. Na próxima fala, Iago reforça seu afeto por Otelo dizendo que apenas menciona tais coisas por amor ao amigo. Em seguida, força ainda mais a mudança em Otelo por marcar novamente a preocupação que vê marcada em seu rosto. Esse, no último exemplo de relutância, diz não conseguir ver improbidade na esposa. A partir daqui, só resta a Otelo adensar ainda mais a suspeita de traição. Subitamente, o Otelo controlado, calmo e sereno que inicia a cena não é o mesmo quando ela termina. É como se a personagem desconhecesse completamente suas deficiências emocionais e sua interioridade. Essa, no caso de Otelo, foi até então, completamente dedicada aos jogos e aos costumes de guerra. Suas falas, sua postura e seu comando indicam isso. No entanto, ele, por desconhecer a linguagem do enamoramento, acha-se em desvantagem diante da nova posição que acaba de assumir, a de amante. Confirma isso a reação da personagem quando, nas duas oportunidades que tem de consumir seu casamento, ele é afastado por seus compromissos militares. Primeiramente pelo chamado do Duque, ainda em Veneza e após, em Chipre, pela briga envolvendo Cássio, Rodrigo e Montano. No entanto, surpreende que, em nenhum dos casos, ele pareça entristecido, o que reforçam suas palavras de já ter esfriado o ímpeto sexual (1.3.260-274).

Ao apresentar a certeza dessa traição, Otelo lamenta saber da infidelidade por retomar o mesmo campo semântico épico/bélico, demonstrado anteriormente. Porém aqui, o sentido é de despedida. Possuído como está pelo descontrole ciumento, resta a Otelo apenas despedir-se de suas antigas ocupações.

I had been happy, if the general camp,
 Pioners and all, had tasted her sweet body,
 So I had nothing known. O, now, for ever
 Farewell the tranquil mind! farewell content!
 Farewell the plumed troop, and the big wars,
 That make ambition virtue! O, farewell!
 Farewell the neighing steed, and the shrill trump,
 The spirit-stirring drum, the ear-piercing fife,
 The royal banner, and all quality,
 Pride, pomp and circumstance of glorious war!
 And, O you mortal engines, whose rude throats

The immortal Jove's dead clamours counterfeit,
Farewell! Othello's occupation's gone!⁵² (3.3.351-363)

O desespero de Otelo é perceptível nos três versos dedicados ao lamento pela traição, preferindo que Desdêmona fosse amante de tropas inteiras, até soldados baixos, se assim ele não o soubesse. A partir daqui, a imagem não mais se apagará, e Otelo verá a esposa unicamente sob a ótica da traição. O restante da fala é dedicado à sua ocupação militar. Numa listagem de todos os utensílios, sons, armas, ímpetos e glórias relacionados à guerra, Otelo revela, ao despedir-se, qual é sua auto-imagem: a do homem que se constitui por meio de sua atividade militar. No final da terceira cena, na qual assistimos Iago sugerir e influenciar o pensamento de Otelo, a protagonista está completamente transtornada. Se nos primeiros atos da peça, Otelo refere-se à Desdêmona como “jovem bela”, “dama gentil” e “amazona valorosa”, entre outros termos, no meio da terceira cena do terceiro ato, ele já estará modificando seu vocabulário ao refletir sobre a possibilidade de Desdêmona ser amante não apenas de um homem, mas até de todo um batalhão. No fim de 3.3, desaparece o caráter disciplinado e grandioso das falas de Otelo, pois tal caráter esvaziou-se diante da brutalidade proveniente da possibilidade imaginária da traição.

Damn her, lewd minx! O, damn her!
Come, go with me apart; I will withdraw,
To furnish me with some swift means of death
For the fair devil. Now art thou my lieutenant.⁵³ (3.3.482-485)

Como Jan Kott informa, em *Shakespeare nosso Contemporâneo*, Otelo é tão suscetível às prevaricações baixas do vilão, que terá seu discurso contaminado, semântica e estilisticamente, pelos termos que remetem à animalidade baixa e ao plantio rasteiro (2003, p. 108). É o caos desorganizador, referido por ele em 3.3.93-4, que engolfa e aniquila a mentalidade de Otelo, que ainda tenta organizar seu raciocínio exigindo de Iago uma prova. Tal prova será dada no quarto ato da tragédia, quando Iago faz Otelo escutar Cássio, que relata na ocasião suas aventuras sexuais com Bianca, uma cortesã por quem está apaixonado. O agravante visual está no fato de Cássio trazer o lenço que Otelo deu à Desdêmona. Essa

⁵² Seria até muito feliz se todo o exército, / Até os abre valas, tivesse degustado dela, / Se disso eu nada soubesse. Agora, e sempre, / Despeço-me da mente tranqüila e contente! / Adeus às emplumadas tropas e as altas guerras, / Que fazem da ambição uma virtude! Adeus / Ao rincho do corcel e às estridentes trompas, / Aos tambores que bumbam e as flautas afiadas, / Aos emblemas reais, aos cargos e postos, / Adeus zelo, pompa, honra e glória bélica! / E adeus ao maquinário letal, que berra / Em ardor silenciando o grito do eterno Jove! / Adeus! Adeus! Os feitos de Otelo se foram. (tradução minha)

⁵³ Maldita, puta imunda! Maldita! / Venha, ande comigo; em segredo / Acharei meio certo pra levar a morte / O belo e gentil demônio. Sê meu tenente. (tradução minha)

prova visual irá culminar, na cena seguinte quando Ludovico chega, em Otelo descontrolar-se e bater na esposa. Em face à violência do general diante da fragilidade da esposa, Ludovico não reconhece mais o homem que:

(...) our full senate
 Call all in all sufficient? Is this the nature
 Whom passion could not shake? whose solid virtue
 The shot of accident, nor dart of chance,
 Could neither graze nor pierce?⁵⁴ (4.1.260-264)

Em 5.1, Otelo, certo da morte de Cássio e da traição da esposa, decide assassiná-la. Embora pareça excessiva a decisão da protagonista, do seu ponto de vista cabe a ela a punição contra a esposa. São duas as outras peças de Shakespeare, cuja temática do ciúme significa a morte, segundo W. H. Auden, no texto *The Joker in the Pack*, ao contrastar *Conto de Inverno*⁵⁵ e *Cimberline*⁵⁶. Ao desconfiarem de suas esposas, tanto Leontes quanto Póstumus têm a mesma reação: acreditam que suas esposas devem morrer. Porém Otelo, diferentemente, passa por um processo investigativo em busca por provas. Segundo Auden, uma possível explicação para esse contraste entre Otelo e os outros dois exemplos está em duas características que são ressaltadas na peça, em contraste com sua fonte. Auden escreve: “*in Cinthio nothing is said about the Moor’s colour or religion, but Shakespeare has made Othello a black Negro who has been baptized.*” (1971, p. 213) O “ter sido batizado” de Auden é o que reforça o caráter religioso de Otelo. Na última cena, é sintomática a ação de Otelo de ordenar a Desdêmona que ore e confesse seus pecados antes de morrer. Otelo está dividido entre a certeza da traição de sua esposa e a necessidade de algo assim ser punido. Na fala que abre a última cena da tragédia, fica evidente o sofrimento de Otelo e ao mesmo tempo sua estranha urgência em punir o “pecado” da esposa.

It is the cause, it is the cause, my soul,--
 Let me not name it to you, you chaste stars!--
 It is the cause. Yet I'll not shed her blood;
 Nor scar that whiter skin of hers than snow,
 And smooth as monumental alabaster.
 Yet she must die, else she'll betray more men.
 (...)
Kissing her

⁵⁴ ... todo senado / Chama de eficiente? É ele o homem / Cujas paixões não podem tremer ou falhar? Cujas / Sólidas virtudes nem golpe de sorte, nem flecha / Qualquer poderia marcar ou penetrar? (tradução minha)

⁵⁵ Em *Conto de Inverno*, Leontes prende a esposa por traição e expulsa o amigo Polixenes. O filho morre e a filha é levada embora. No fim, Hermione se revela viva, Perdita volta e se casa com Florizer, filho de Polixenes.

⁵⁶ Em *Cimberline*, Belário, acusado de traição rouba os filhos de Cynberlene. A filha Imogênia casa com Póstumo sem permissão. Esse foge e é enganado por Iáquimo que se diz amante de sua esposa. Imogênia vai ao encontro de Póstumo como homem. Encontra os irmãos e após guerra todos ficam bem.

Ah balmy breath, that dost almost persuade
 Justice to break her sword! One more, one more.
 Be thus when thou art dead, and I will kill thee,
 And love thee after. One more, and this the last:
 So sweet was ne'er so fatal. I must weep,
 But they are cruel tears: this sorrow's heavenly;
 It strikes where it doth love. She wakes.⁵⁷ (5.2.1-6/16-22)

No sexto verso, *must* marca a obrigatoriedade do que deve acontecer. E deve, não apenas por vingança ou orgulho traído, mas para que Desdêmona não venha a “betray more men”. Tal justificativa simplista de Otelo é apenas uma máscara criada por ele para cobrir a natureza apressada e irracional de seu ato. No oitavo verso, a palavra é ainda mais enfática: *justice*. Essa impressão de ato de justiça que ali é quase frustrada pela aparente inocência que a imagem de Desdêmona inspira. Por mais que Otelo refira-se à certeza da traição e a ponderações de justiça cristã/divina, essas não passam de um véu que encobre a verdadeira natureza do ato. Otelo é incapaz de refletir sobre seu crime como tal, pois está mergulhado em sua emotividade passional. Aqui temos uma espécie de “justiceiro” às avessas, facínora, imponderado, intransigente e impulsivo. Como o general não consegue nem mesmo ponderar racionalmente sobre a traição, ele cria essa noção distorcida de justiça primitiva, em que a sentença não é dada por um júri, e sim, por ele próprio, egoísta e egocêntrico, incapaz de ver qualquer outra coisa que esteja além de seu próprio sofrimento imaginário. Os versos que terminam a fala revelam que a ordem para que Desdêmona confesse está relacionada com a própria visão deturpada da personagem diante do ato de justiça que infligirá e do sofrimento advindo desse ato.

Therefore confess thee freely of thy sin;
 For to deny each article with oath
 Cannot remove nor choke the strong conception
 That I do groan withal. Thou art to die.⁵⁸ (5.2.53-57)

Desdêmona, desconhecendo a natureza violenta de Otelo e certa de sua inocência, se recusa a confessar, o que enfurece ainda mais o esposo que urgentemente necessita de uma confirmação exterior do crime. Após Otelo matá-la, Emília bate na porta e adentra a sala

⁵⁷ Essa é a causa, essa é a causa, minha alma, - / Não a revelarei a vós, vós estrelas puras! - / Essa é a causa. Não derramarei o sangue dela. / Não farei ferimento na pele branca como a neve, / E suave como um monumental alabastro. / Sim, ela precisa morrer, senão trairá outros homens. / (...) *Beija ela* / Hálito de balsamo, que quase convence / A justiça de negar sua honra! Mais um, mais um. / Fiques assim após a morte, pois vou mata-la, / E te amarei depois. Mais um, e agora o último. / Tão doce e tão mortal. Preciso chorar, / Mas são lágrimas cruéis. Esse pranto celeste / Que abate o objeto de seu amor. *Ela desperta*. (tradução minha)

⁵⁸ Confesse livremente vosso pecado, / Pois negar cada um com um juramentos / Não enfraquecerá ou destruirá a forte decisão / Que me faz sofrer. Estás marcada pra morte. (tradução minha)

trazendo consigo a revelação do que aconteceu. Quando Montano e os outros homens chegam, Otelo está desolado e profundamente contristado diante de sua cegueira. No entanto, mesmo ao saber da verdade, Otelo ainda recusa-se a desmistificar essa imagem ideal, narcísea e egocêntrica, que tem de si. Antes de morrer, ele declara o desejo de que façam um bom relato dele.

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
 Perplex'd 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,
 Drop tears as fast as the Arabian trees
 Their medicinal gum. Set you down this;
 And say besides, that in Aleppo once,
 Where a malignant and a turban'd Turk
 Beat a Venetian and traduced the state,
 I took by the throat the circumcised dog,
 And smote him, thus.⁵⁹ (5.2.239-357)

Nesta última fala, é retomado o mesmo campo idealizador que as falas de Otelo possuíam em 1.3. Embora não se refira aos grupos semânticos que marcam suas aventuras e feitos bélicos, aqui o resultado esperado por Otelo é o mesmo. Deseja a admiração anterior dedicada ao homem equilibrado e honrado que era. Mesmo após matar a esposa, espera que não lembrem dele como um homem violento e irrefletido. Antes, suplica pelo relato de um homem que, embora ignorante, amou demais (5.2.245-6); de um homem não ciumento, mas enganado pela vilania (5.2.246); de um homem arrependido, como um indiano que desprezou seu bem mais querido (5.2.248-9); e por fim, de um homem que, defendendo a fé e o estado, assassinou um ofensor em Aleppo (5.2.255-6). Após essa reflexão, resta a personagem se executar como havia executado outros infratores anteriormente. Se Otelo inicia a peça

⁵⁹ Um momento. Uma palavra antes de ir. / Sou servo do estado, e ele sabe disso. / Não mais que isso. Eu peço, que em vossas cartas, / Quando relatarem esses relatos tristes e fatais, / Falem de mim, como sou. Não diminuam / Nem usem de malícia na escrita. Falem / De alguém que não soube amar sabiamente. / De alguém que não teve ciúmes fáceis, / mas na provocação se irritou ao extremo. Da mão, / Como a do tolo indu, que desprezou uma perola / Mais valiosa que toda sua tribo. De alguém / Que não derramou lágrima em excesso, / Como a seiva vertida numa árvore da Arábia, / Com poder medicinal. Escrevam isso, / E digam ainda, que em Alepo uma vez, / Quando na presença de um turco maligno / Que bateu num Veneziano insultando o estado, / Eu peguei o cão circuncidado pelo pescoço, / E o executei assim. (tradução minha)

idealizando o seu papel de herói e amante, morre também idealizando sua execução, sob o ditame da lei.

No terceiro capítulo desta dissertação, estudarei de forma mais pontual a variação psicológica da personagem por meio da análise de falas que são sintomáticas da degradação mental, discursiva e física da personagem. No entanto, antes desse estudo, é necessário um comentário sobre as outras personagens da tragédia e suas particularidades.

2.1.3 Desdêmona: o desfacelamento da idealização entre o lírico e o heróico

A caracterização da protagonista feminina de *Otelo*, Desdêmona, encontra co-relatos com outras personagens femininas trágicas de Shakespeare. No que diz respeito ao romance proibido com Otelo, Desdêmona pode ser comparada com Julieta e Jéssica⁶⁰. Também é curioso como nas peças de Shakespeare, na ausência das esposas⁶¹, os pais viúvos apresentem uma fixação extremada pelo amor declarado das filhas⁶². Em comparação com o respeito paterno de Lavínia, de *Titus Andronicus*, as palavras de Desdêmona dedicadas ao seu pai

⁶⁰ Em *Romeu e Julieta*, a jovem amante defende uma oportunidade de viver tranqüila longe dos ódios, brigas e rixas de Montéquios e Capuletos. Ela casa com Romeu, como Desdêmona com Otelo, às escondidas. Em *O Mercador de Veneza*, Jéssica foge com o cristão por que seu pai, o judeu Shylock, a afasta com sua mesquinhez. Desdêmona não é dessa sorte. Ela não foge com Otelo por temer o ódio familiar ou inspirada pela baixaza do pai, embora tanto Julieta quanto Jéssica professem fazer isso por amor. Desdêmona foge com Otelo por estar encantada por suas histórias de aventuras e perigos passados. Sonha vivê-los futuramente também. Ao fim, parece que Desdêmona está mais próxima de Julieta, que enfrenta sua morte idealizando seu fim. Ao aprofundar a análise da personalidade de Desdêmona, nota-se que essa idealização é o que a caracteriza enquanto futura esposa de Otelo. Mais do que qualquer personagem feminina em Shakespeare, Desdêmona anseia grandes histórias, aventuras e romances. Embora tentemos aproximar Desdêmona de Julieta, parece que o sentimento daquela por Otelo é um pouco mais profundo do que o dessa por Romeu. Não nascido num baile de máscaras numa troca de olhares, o sentimento de Desdêmona por Otelo cresce aos poucos. A afirmação de Brabâncio de que a imagem escura de Otelo assustava a filha revela que talvez a primeira reação de Desdêmona diante da face de Otelo tenha sido o asco. No entanto, com a passar dos dias ou semanas, adentrando o mundo de relatos aventureiros de Otelo, Desdêmona talvez tenha encontrado a realização de suas expectativas juvenis, estando presa às atividades domésticas.

⁶¹ Nas comédias, há a mesma configuração de filhas sem mães. Emília na *Comédia dos Erros*, as irmãs Catarina e Bianca na *Megera Domada*, as jovens Sílvia e Julia cortejadas por Valentin e Proteu em *Dois Cavaleiros de Verona*, a rica órfã Pórcia e a judia Jéssica no *Mercador de Veneza*, Hero e Beatriz em *Muito Barulho por Nada* e a jovem Miranda, filha do feiticeiro Próspero, em *A Tempestade*, entre outras personagens. Alguns críticos afirmam que tal caracterização tinha a ver com uma convenção que fortalecia a sensibilidade e a delicadeza das jovens. Além disso, outros mencionam que como o teatro elizabetano/jacobino era constituído só de homens, por uma necessidade técnica, mulheres mais velhas não conseguiriam ser representadas com a mesma gentileza e graça como as jovens o eram por meninos. E ainda, porém menos passível de crença, há o argumento, como Bloom supõe, que relaciona essa inexistência de mães com os ressentimentos de Shakespeare para com sua própria esposa, Anne Hathway.

⁶² Lear, embevecido pela vaidade ao escutar as filhas renegar seus maridos pra lhe dedicar amor irrestrito, ainda apenas verbalmente na presença dos súditos, fica ofendido com a honestidade de Cordélia. Brabâncio, torce para que a filha esteja enfeitada, possuída ou transtornada por causa de algum veneno desconhecido. Ele deseja que Desdêmona fale ao Duque, aos amigos senadores e ao próprio guerreiro negro, por quem até ele se encantou, o quanto o pai ainda é o senhor da sua submissão. Tanto Lear quanto Brabâncio têm o mesmo fim. O primeiro morre lúcido, após o momentâneo surto de loucura diante da negação de amor irrestrito de Cordélia e após o desprezo das outras duas herdeiras. O segundo morre sozinho logo após o casamento da filha. Assim como Cordélia, Desdêmona defende sua sinceridade, que não satisfaz o ouvido paternal sedento de elogio.

mantêm a mesma respeitabilidade⁶³, visto que mesmo casando com o mouro, ela sabe quem é e o quanto deve ao seu progenitor. No entanto, apesar das comparações possíveis com Julieta, Jéssica e Lavínia, Desdêmona se caracteriza como uma das *personas* femininas mais representativas de determinação e força de caráter em toda dramaturgia shakespeariana.

Tal caracterização fica bem evidente em 1.3, quando Desdêmona responde firme e educadamente ao senado à acusação do pai contra Otelo. Nela, Desdêmona expressa seu dever e respeito para com o pai, embora também revele sua determinação de viver junto com Otelo.

My noble father,
I do perceive here a divided duty:
To you I am bound for life and education;
My life and education both do learn me
How to respect you; you are the lord of duty;
I am hitherto your daughter: but here's my husband,
And so much duty as my mother show'd
To you, preferring you before her father,
So much I challenge that I may profess
Due to the Moor my lord.⁶⁴ (1.3.180-189)

Na tripla repetição da palavra “duty”, a personagem manifesta que possui um honrado senso de dever. Também há na fala um profundo respeito pela educação recebida do pai, chamando de “lord of duty”. Mas é no verso 185 que a cisão acontece, no qual a filha deixa claro ao pai que não mais lhe deve honra principal. Citando a escolha da própria mãe, que um dia deixou seu pai, Desdêmona não deixa escolha ao duque senão ressaltar que não há razões para punir Otelo, indo Desdêmona viver com ele por livre vontade. No entanto, ainda não estando satisfeita faz outro pedido ao duque.

That I did love the Moor to live with him,
My downright violence and storm of fortunes
May trumpet to the world: my heart's subdued
Even to the very quality of my lord:
I saw Othello's visage in his mind,
And to his honour and his valiant parts
Did I my soul and fortunes consecrate.
So that, dear lords, if I be left behind,
A moth of peace, and he go to the war,

⁶³ Shakespeare configura na personagem Lavínia toda a fragilidade de uma jovem órfã. Do início ao fim da peça, Lavínia demonstra firmeza de caráter incomum. Mesmo amando, respeitando e admirando o pai, ela não se ressentida de enfrentá-lo, especialmente após Titus matar impulsivamente seu irmão Luciano, no primeiro ato da peça. Mais tarde, após as intempéries que a acometem, ela se mostra a mesma filha sujeita e severa na aceitação de seu destino, quando o próprio pai a sacrifica. O respeito paterno de Lavínia nos lembra em muito as palavras de Desdêmona dedicadas ao seu pai.

⁶⁴ Meu mui nobre pai, / Percebo nesse assunto um dever dividido: / A vós devo a minha vida e educação; / Minha vida e educação instruíram-me / A acatar-vos; és pra mim o amo do dever; / Fui tua filha até aqui: mas ali está meu esposo. / E o igual dever que antes minha mãe demonstrou / A vós, prepondo-vos em lugar do pai dela, / Evidencio agora, ao professar meu dever / Dedicado então ao mouro Otelo, meu senhor. (tradução minha)

The rites for which I love him are bereft me,
 And I a heavy interim shall support
 By his dear absence. Let me go with him.⁶⁵ (1.3.248-259)

Nos versos 250-251, Desdêmona revela que foram as muitas qualidades de Otelo que a fizeram amá-lo. Em contraste com os termos que Iago, Rodrigo e Brabâncio usam, nas primeiras duas cenas da peça, para referirem-se a Otelo, Desdêmona usa palavras como “quality”, “visage”, “honour” e “valiant”, para qualificá-lo. Comparando-se com uma “moth of peace”, Desdêmona suplica ao duque que possa acompanhá-la até Chipre. A estrutura da fala, em forma de soneto⁶⁶, a elegância das sentenças unida à escolha semântica fazem com que novamente não reste ao duque de Veneza nada senão concordar com seu pedido. Entretanto, se as palavras de Otelo forem confiáveis, tem-se ainda outra razão para essa afeição por um homem tão diferente de si.

She wish'd she had not heard it, yet she wish'd
 That heaven had made her such a man: she thank'd me,
 And bade me, if I had a friend that loved her,
 I should but teach him how to tell my story.
 And that would woo her. Upon this hint I spake:
 She loved me for the dangers I had pass'd,
 And I loved her that she did pity them.⁶⁷ (1.3.162-168)

Segundo o relato do esposo, Desdêmona almeja ser parte da vida errante e exótica de Otelo. Mas os versos acima indicam mais. Desdêmona não quer apenas as aventuras desse homem, ela deseja ser esse homem. Há algo de arredio e estranho na composição dessas palavras da personagem. Para ela, Otelo não significa o que ela desejar ter como amante ou marido, antes Otelo significa o que ela gostaria de ser. Inadvertidamente, o que espera pela personagem em Chipre está muito distante de suas primeiras expectativas.

Desdêmona, em grego, significa *desafortunada* e foi o único nome mencionado no conto de Cinthio, devidamente mantido por Shakespeare (McMahon, 2006, p. 20). Embora tal significado possa corresponder também a Otelo, ele pesa mais em Desdêmona, por ser uma

⁶⁵ Que eu amo o mouro a ponto de viver com ele, / Meu honesto ímpeto e meu determinado gênio / Proclama alto isso a todos: Tenho coração / Servil das diversas qualidades do meu amo: / Eu vi a bela imagem de Otelo no seu espírito, / E à vida audaz e digna do meu senhor, / Consagrei e dediquei minha alma e meu destino. / Assim, caros lordes, se eu ficar em Veneza / Qual traça em tempo de paz indo ele pra guerra, / Os ritos pelos quais o amei, estarão tão longe / Que será muito pesado agüentar, nesse ínterim, / Sua ausência. Por isso, me deixem ir com ele. (tradução minha)

⁶⁶ Muito comum em Shakespeare quando expressa a fala de jovens nobres.

⁶⁷ E não conseguindo mais escutar, ansiava / Que os céus a tornassem esse homem. E me pediu, / Muito grata, que se um amigo meu a amasse, / Eu deveria ensiná-lo a contar minha estória, / Pois só assim iria encantá-la. Disso eu relatei: / Ela me amou pelos muitos riscos que enfrentei, / Ela me amou pelos muitos riscos que enfrentei, / E eu a amei pela piedade que a mim devotou. (tradução minha)

jovem relativamente ingênua, que adentra inadvertidamente no mundo violento e desalentador da guerra. Otelo parece estar ciente dos perigos que toda batalha apresenta, ao passo que Desdêmona ainda sonha com perigos e vitórias heróicas. Nem Otelo nem Desdêmona sabem lidar com situações em que o cinismo é exigido. Enquanto Iago não é o que é, Otelo e Desdêmona são o que são – e ainda em Otelo, falta-lhe também a consciência do que poderá ser. Em seu comportamento na peça, percebe-se que o casal carece dos tratos negativos de Veneza, segundo o vilão da tragédia. A mentira, a burla e a enganação inexistem em Otelo e Desdêmona, ao passo que são traços bem nítidos nas conversas e nas tramóias de Iago e Rodrigo, nas irônicas e verdadeiras palavras de Emília, nos termos preconceituosos com que Brabâncio refere-se ao mouro e no modo ultrajante com Cássio fala de Bianca.

Para Harold Bloom, no livro *Shakespeare: A Invenção do Humano*, Desdêmona é a mais imaginativa das personagens femininas de Shakespeare, perdendo apenas para a Rosalinda de *Como Gostais* (2001, p. 558). Ao contrastar os discursos egocêntricos de Otelo com as falas idealizadas de Desdêmona, nota-se um jogo especular entre o casal, um auto-engano que os aproxima e, ao mesmo tempo, afasta-os. Se Otelo ama a piedade que Desdêmona demonstrou por ele, ela, em contrapartida, ama os perigos vivenciados ele. Nesses perigos, e em toda coletânea de aventuras de Otelo, Desdêmona encontra a possibilidade de realizar sua própria auto-imagem como guerreira. Nesse momento, deve-se evitar a interpretação mais comum que estuda Desdêmona como mera vítima, que desconhece de forma pueril tudo o que acontece. No decorrer do tempo, tanto comentadores da peça quanto encenadores dela, dedicaram tanta energia ao estudo e a caracterização do paradoxo Otelo/Iago – com exceção dos estudos feministas contemporâneos⁶⁸ –, que acabaram dando menor importância ao caráter de sua heroína. Uma leitura mais atenta da peça mostra que Desdêmona possui uma perspicácia que destoa numa peça baseada exatamente nas falsas aparências. Prova disso são os versos:

I saw Othello's visage in his mind,
And to his honour and his valiant parts
Did I my soul and fortunes consecrate.⁶⁹ (1.3.252-254)

No decorrer da peça, onde alguns apenas vêem inferioridade étnica (Iago, Rodrigo e Brabâncio em 1.1), outros vêem o especial uso militar que Otelo tem (o Duque e os Senadores em 1.3). Ainda há aquele que via no mouro uma oportunidade de se entreter com suas

⁶⁸ Ver estudos de Marilyn French, Valerie Wayne e Carol Thomas Neely.

⁶⁹ Eu vi a bela imagem de Otelo no seu espírito, / E à vida audaz e digna do meu senhor, / Consagrei e dediquei minha alma e meu destino. (tradução minha)

histórias (Brabâncio no relato de Otelo em 1.3), e ainda o outro (Iago durante todo o drama) que apenas vê nele uma alma não acostumada com as intrigas e baixezas de Veneza, facilitando sua proclamada, porém injustificada, vingança. Em contraste com esses, Desdêmona vê em Otelo suas qualidades, mesmo que essa percepção também seja fruto de uma visão extremada. A própria perspicácia ingênua da personagem é alterada em Chipre, lugar em que ela parece não perceber que os próprios critérios de honra e justiça de seu esposo também serão adulterados, culminando com o próprio comportamento violento e assassino de Otelo.

Embora sejam constantes as comparações entre Desdêmona e Ofélia, de *Hamlet*, tais devem ser modalizadas, pois o que aparentemente parece ser um comportamento passivo em Ofélia se apresenta como determinação no caso de Desdêmona. Enquanto Ofélia deixa-se devastar pelas palavras de falsa preocupação de Laertes e Polônio, e pelos comentários jocosos de Hamlet, Desdêmona enfrenta a fúria irracional de Otelo nos seguintes termos:

... Beshrew me much, Emilia,
I was, unhandsome warrior as I am,
Arraigning his unkindness with my soul;
But now I find I had suborn'd the witness,
And he's indicted falsely.⁷⁰ (3.4.146-150)

Chamar a si própria de “warrior” demonstra a certeza da idealização que a própria Desdêmona faz de si. Ela deseja estar à altura de seu marido e de sua competência militar. Nessa auto-alusão de Desdêmona, como “guerreira fraca”, nota-se a resolução da personagem de ser ainda mais firme e mais coerente com a posição que ocupa: esposa da maior autoridade de Chipre. Na imaginária trama heróica que pensa viver, a personagem se entrega, da primeira à última aparição na peça, a essa estranha aventura que lhe faz aceitar inquestionavelmente as exortações de Otelo, mesmo quando essas beiram à loucura, o que na visão de Desdêmona, “deve” ser normal para um homem de responsabilidades militares e estatais como ele.

Mas, diferentemente de outras personagens de Shakespeare que não reagem diante do que lhes acontece – e Ofélia é o maior exemplo de alguém que se deixa destruir por desejos e ações exteriores a si – Desdêmona revela-se determinada e segura em suas decisões. Otelo não a seduz com feitiços, lhe raptando no meio da noite, como Brabâncio tanto espera. Ela foi com Otelo por livre vontade. É por meio de sua educação e articulação discursiva, exemplificada nas falas em 1.3, que Desdêmona convence o Duque de permitir que ela

⁷⁰ Envergonho-me muito, Emília, / Ter, como guerreira fraca que eu sou, / O acusar de ser indelicado com minha alma; / Agora vejo que ignorando as testemunhas, / Fiz dele falsa acusação. (tradução minha)

acompanhe o esposo até Chipre. Lá, insiste pelo perdão de Cássio com seriedade de alguém que chama para si a responsabilidade de consertar um erro. Todas essas ações enfraquecem a leitura da personagem como uma personagem meramente passiva. Antes, o que se percebe na tragédia é um caráter tão heróico, na medida do possível para uma mulher em suas condições no período, quanto o de seu esposo. Como ela afirma ter casado com um homem repleto de aspectos heróicos, o desejo de Desdêmona também é ser tão heróica quanto ele. Entrementes, é importante aqui também apresentar uma outra interpretação para esse caráter heróico/determinado da heroína, a título de contraste com minha leitura da peça.

Respondendo ao estudo que vê Desdêmona como uma personagem seduzida pelo espírito aventureiro de Otelo, Auden (1948, p 104) apresenta uma interpretação na qual a heroína é apresentada como a principal culpada pelo ciúme de Otelo. Aqui é importante ressaltar que essa leitura crítica está curiosamente muito próxima da leitura fantasmática do próprio Otelo com respeito à personagem, quando traduz gestos de determinação por traços de manipulação. No livro, *The Joker in the Pack*, Auden argumenta que é Desdêmona que foge de casa não demonstrando muita preocupação com o pai, nem mesmo ao fim da peça, quando é revelada a morte do velho Brabâncio no relato de Ludovico. É também ela que foge aventureiramente com Otelo, mesmo sem pensar nos efeitos dessa fuga. Quanto aos pedidos insistentes para que Otelo perdoe Cássio, Auden lê nessa insistência um interesse de provar que, no jogo marital, ela tem as rédeas. Nesse ponto, o principal argumento do escritor diz respeito ao comentário do exemplar Cássio. Após fazer um dos maiores elogios que Desdêmona tem na peça, ele fala sobre os efeitos do casamento em Otelo.

CASSIO

Has had most favourable and happy speed:
 Tempests themselves, high seas, and howling winds,
 The gutter'd rocks and congregated sands--
 Traitors ensteep'd to clog the guiltless keel,--
 As having sense of beauty, do omit
 Their mortal natures, letting go safely by
 The divine Desdemona.

MONTANO

What is she?

CASSIO

She that I spake of, our great captain's captain,
 Left in the conduct of the bold Iago...⁷¹ (2.1.67-75)

⁷¹ Cássio: Teve mais que favorável e feliz viagem: / Até as tormentas, ondas altas de brabos ventos, / Rochedos perigosos e areias congregadas - / Armadilhas prontas a prender pés inocentes - / Sendo sensível à beleza perfeita, relegaram / Sua natureza fatal, deixando caminho livre / Para a divina Desdêmona. / Montano: Quem é ela? / Cássio: Foi dela que falei, a que comanda nosso / Comandante, veio na escolta do bravo Iago. (tradução minha)

Embora exista algo de verdadeiro no comentário de Cássio, há algo de ainda mais tendencioso na leitura de Auden de apontar a leve brincadeira do tenente ao falar da “our great captain's captain” como uma alusão ao caráter manipulador de Desdêmona. Mais tarde na peça, Auden anota que Desdêmona não hesita em mentir ao esposo, quando este lhe pergunta sobre o lenço que o havia dado. No entanto, Auden parece não notar que está subentendido na cena uma extrema pressão à qual Desdêmona está submetida nas recorrentes perguntas de Otelo e em suas falas sobre a importância emotiva do lenço e sua natureza mágica. Auden também afere a 4.4, cena em que Desdêmona é confrontada com as visões pessimistas de Emília sobre maridos e esposas. Mesmo repreendendo Emília por suas opiniões sobre traição e lucro, Desdêmona começa a falar sobre a gentileza e a beleza de Ludovico, o que revela uma admiração um tanto suspeita pelo veneziano.

EMÍLIA

Shall I go fetch your night-gown?

DESDEMONA

No, unpin me here.

This Lodovico is a proper man.

EMÍLIA

A very handsome man.

DESDEMONA

He speaks well.

EMÍLIA

I know a lady in Venice would have walked barefoot to Palestine for a touch of his nether lip.⁷² (4.3.34-40)

Mesmo sendo o diálogo um tanto curioso, especialmente por ser precedido da dúbia *Canção do Salgueiro*, é um tanto irrefletido afirmar que as palavras de admiração de Desdêmona por Ludovico signifiquem uma possibilidade futura de traição, como Auden (1948, 105) faz crer ao afirmar “*Given a few more years of Othello and of Emília's influence and she might well, one feels, have taken a lover*”⁷³. O que há na fala é uma reflexão muito superficial, quase indireta, da personagem sobre sua decisão de ter-se casado com um homem tão diferente dela. Aqui, Desdemona parece, no único momento da peça, realmente frágil e quase prestes a se desintegrar devido aos maltratos sofridos na cena anterior por Otelo.

⁷² Emília: Quer que eu cubra a senhora com uma capa? / Desdêmona: Não, apenas deixe aqui. / Ludovico, é um homem muito bom. / Emília: E ele é muito bonito também. / Desdêmona: Ele fala muito bem. / Emília: Conheço damas em Veneza que iriam a pé até a / Palestina pra serem tocadas pelos lábios dele. (tradução minha)

⁷³ Dêem (a ela) mais alguns anos de Otelo e da influência de Emília e ela poderá muito bem tomar para si um amante. (tradução do autor)

Continuando essa leitura crítica muito próxima das ilusões de suspeita de Otelo, Jan Kott, em *Shakespeare Nosso Contemporâneo*, influenciado pela possibilidade apresentada por Auden, aprofundará ainda mais essa hipótese. Para Kott, a tragédia trabalha no extremo entre a honra e o ridículo da protagonista. O que impede Otelo de ser completamente desprezível, e até risível, é haver algo no comportamento de Desdêmona que possa confirmar as suspeitas do marido. Kott afirma

Desdêmona tem dois ou talvez quatro anos mais que Julieta, pode ter a idade de Ofélia. Mas ela é bem mais mulher que essas duas. Desdêmona é ao mesmo tempo dócil e obstinada. Dócil até o ponto onde a paixão começa. É a mais erótica de todas as figuras femininas de Shakespeare. Mais silenciosa que Julieta ou Ofélia, parece absorvida no fundo de si mesma, e desperta somente para noite. Não suspeita sequer que sua simples presença provoca inquietação e promessa. Otelo saberá isso mais tarde, mas Iago o sabe desde o começo.

Desdêmona é fiel, mas certamente tem dentro dela alguma coisa de puta. Virtualmente. Não *in actu*, mas *in potentia*. Caso contrário não haveria drama, Otelo seria ridículo. E Otelo não pode ser ridículo. Desdêmona é contaminada por Otelo, mas todos os homens – Iago, Cássio, Rodrigo – são contaminados por Desdêmona. Movem-se dentro de seu clima erótico. (2003, p. 118)

É essa sexualidade exacerbada de Desdêmona, segundo Kott e Auden, que provoca o descontrole de Otelo e o assassinato da protagonista no final da trama. No entanto, os dois críticos parecem desperceber os outros elementos que constituem a maturação de Shakespeare ao criar uma personagem tão complexa, num período em que as peças eram encenadas apenas por homens, sendo impensável, pelo menos na Inglaterra elisabetana/jacobina que uma mulher fosse uma atriz. Assim, o que os críticos revelam em seus textos (em essência sobre o quanto Desdêmona não trai, mas trairá) é a mesma fantasia alucinatória, *in potentia*, trabalhada por Shakespeare em *Otelo*. A opinião de Kott, “Desdêmona é fiel, mas certamente tem dentro dela alguma coisa de puta. Virtualmente. Não *in actu*, mas *in potentia*.”, feitos os devidos ajustes, está muito próxima do “Yet she must die, else she'll betray more men” (5.2.6), do próprio Otelo.

Aqui, reforça a discussão a última fala de Desdêmona na tragédia. Em 5.2, Emília entra no quarto e encontra a dama semimorta. Quando a ama começa a revelar a Otelo a culpa de Iago, Desdêmona dedica o último fôlego a inocentar o esposo.

DESDEMONA

A guiltless death I die.

EMÍLIA

O, who hath done this deed?

DESDEMONA

Nobody; I myself. Farewell
 Commend me to my kind lord: O, farewell!
*Dies*⁷⁴ (5.2.123-126)

Apesar de surpreender que no fim Desdêmona exima Otelo da responsabilidade de sua morte, a fala de Desdêmona não revela uma consciência por parte da personagem de sua culpa, seja ela passada, presente ou até futura, como Auden e Kott querem insinuar. Aqui, há apenas a dramatização de uma personagem, que, neste caso semelhante a Otelo, morre reforçando a imagem heróica que tinha de si. Confusa sobre os fatos que a levaram até tal situação, apenas resta a Desdêmona, suplicar pela inocência do marido. Ao centrar minha argumentação na própria idealização que Desdêmona fez de Otelo, pode-se ler nessa última fala o derradeiro esforço da personagem de manter viva sua própria criação poética. Para Desdêmona, admitir que Otelo é o assassino, seria admitir que todas as suas idealizações eram enganosas. Ao morrer chamando a responsabilidade para si, Desdêmona morre como a guerreira que havia idealizado.

Ainda se faz necessário, remeter ao objeto escolhido por Otelo – e em menor medida por Iago – como prova da traição da esposa. Na peça de Shakespeare, essa prova tem a ver com um lenço que possui algo de extraordinário. Ele foi o primeiro presente dado por Otelo a Desdêmona e tem, na concepção do mouro, uma importância extremada por simbolizar o único vínculo materno de um soldado que até este momento na peça deu a impressão de só ter vivido entre homens num campo de batalha. Essa importância fica evidente na própria ação da peça,⁷⁵ em que ele passa de um simples objeto de Desdêmona à prova irredutível de sua conduta. John Middleton Murry dedica um capítulo de seu livro *Shakespeare* ao lenço de Desdêmona. O autor argumenta sobre a incapacidade dos amantes de continuarem apaixonados como estavam antes da consumação do encontro. Segundo ele (1959, p 213), os versos que mostram a ação inconsciente/consciente de Otelo de deixar cair o lenço são sintomáticos do quanto a própria necessidade do esposo de ter uma prova também é artificial. Em Cinthio, o lenço é roubado por Iago enquanto Desdêmona brinca com uma criança. Em Shakespeare, é preciso que o próprio Otelo seja o responsável pela perda dele, pois é dessa

⁷⁴ Desdêmona: Sofri uma morte sem ter culpa. / Emília: E quem fez isso com a senhora? / Desdêmona: Ninguém, eu mesma. Adeus. / Recomende-me ao meu amo. Adeus. / *Morre* (tradução minha)

⁷⁵ Iago desejava há tempos esse lenço, como fica claro no diálogo com Emília no qual ele o obtém. Otelo passa mal (III.iii.), Desdêmona o socorre com o lenço. Otelo o deixa cair. Emília o encontra. Dá para Iago que coloca rapidamente na cama de Cássio para ser encontrado por ele. Iago convence Cássio de que deve ter sido presente de uma dama enquanto Otelo, escondido, tem a prova de que precisa, não sabendo que a conversa é sobre Bianca, não sobre Desdêmona.

ação de Otelo que advém a resposta à famosa pergunta: Iago convence Otelo de algo, ou ele apenas traz a tona algo já presente no mouro?

A prova de que Otelo precisava não é encontrada, e nunca seria, sendo Desdêmona inocente. Por isso, ela precisa ser produzida, criada. Curiosamente, pelo próprio Otelo. Em 3.3, já nervoso pelas suposições imaginárias da traição, Otelo conversa com Desdêmona, que enxuga seu suor com o lenço dado pelo marido. Otelo, despercebidamente, o deixa cair. Na quarta cena do terceiro ato, Desdêmona e Emília, após um arroubo de fúria de Otelo, conversam sobre o ciúme do esposo e a qualidade do lenço de Desdêmona.

Othello

Away!

Emília.

Is not this man jealous?

Desdemona.

I ne'er saw this before.

Sure, there's some wonder in this handkerchief.

I am most unhappy in the loss of it.⁷⁶ (3.4.95-99)

O que é esse “*wonder*”, mencionado por Desdêmona? Segundo Murry (ibid., p. 215), é a intensa preocupação de Desdêmona que faz com que ela esqueça da sacralidade do lenço, usando-o para Otelo enxugar a testa. Sendo ingênua e ignorando a importância simbólica do objeto em detrimento da necessidade imediata de Otelo, Desdêmona dá ao esposo a única coisa que ele havia exigido de sua desconfiança, trabalhada por Iago: uma prova. O lenço na mão de Cássio e o riso deste são a prova que a imaginação de Otelo precisa para criar a cena adúltera em sua pior configuração. O que seria então esse “*wonder*” no lenço dado por Otelo? O “*wonder*” do lenço não é o das artes mágicas mencionadas por ele. É o “*wonder*” do desperdício do presente amoroso, ou pior que isso, o medo do presente dado se tornar presente para outrem. Otelo sofre ao imaginar o que há de mais precioso em si, guardado por anos, décadas talvez, segundo a promessa feita à sua mãe, sendo usado como comprovação de aventuras amorosas numa conversa masculina. O próprio lenço simboliza o leito nupcial e os seus bordados de amoras e outras frutas silvestres o sangue de uma virgem na noite de núpcias (Adelman, 1991, p. 68). O que Otelo vê nas mãos de Cássio, enquanto esse fala lubricamente sobre Bianca, não é o mero objeto, e sim a representação da própria sexualidade da esposa, algo que nem ele consegue conceber. Na última cena da tragédia, o próprio Otelo revela a origem do lenço: não havia sido dado para sua mãe por uma egípcia imortal ou tecido

⁷⁶ Otelo: Pra longe! / Sai. / Emília: Esse homem não é ciumento? / Desdêmona: Nunca o vi assim. / Claro, aquele lenço deve mesmo ser / Enfeitiçado. Lamento tanto tê-lo perdido. (tradução minha)

magicamente por vermes da seda. O lenço, o que põe em dúvida todos os discursos eloqüentes e heróicos de Otelo, havia *apenas* sido um presente do pai do mouro para sua mãe. “*It was a handkerchief, an antique token / My father gave my mother.*”⁷⁷ (5.2.218), confessa a protagonista diante do corpo da esposa.

Como visto, o fato de Desdêmona ter sido criada sobre a proteção paterna, não conhecendo nada do vasto mundo que as histórias de Otelo relatam, é o que a leva a, desejando o heroísmo, casar com um guerreiro. É também esse heroísmo que a faz instar pelo perdão de Cássio, mesmo que com isso passe a despertar no esposo a suspeita de sua fidelidade. E ela, diferente da percepção apuradíssima de outras personagens femininas em Shakespeare - como Cleópatra e Rosalinda que brincam com todos os seres masculinos ao seu redor -, é surpreendentemente pueril ao não perceber que sua não recusa ao defender Cássio é a mesma recusa de Otelo de achá-la inocente. A mentira envolvendo o lenço também intensifica o ciúme de Otelo, agora já beirando a loucura. Os dois se prendem na mesma trama montada e lançada por Iago. De heróis de seus teatros particulares, idealizados e idealizadores, Otelo e Desdêmona tornam-se sombras nas suas próprias inquietações: o assassino irracional e a vítima passiva.

2.1.4 Iago: criador e destruidor no discurso insidioso

Park Honan, em *Shakespeare - Uma Vida*, afirma que Iago, ficcionalmente, está mais próximo do público, seja ele expectador ou leitor, devido ao grande número de solilóquios por ele protagonizados (2001, p. 385). O número diminuto de solilóquios de Otelo e Desdêmona - ele tem três e ela nenhum - talvez seja intencional do dramaturgo. Concentrar a interpretação nessas recorrentes justificativas presentes nos solilóquios dá ao alferes sua devida importância na peça: não o de niilista absoluto ou de “*teólogo da negatividade*” (2001, p. 543), e sim o de uma personagem baixa e mesquinha que possui um grande talento para o improviso e para a intriga. Diferente da possessão ciumenta de Otelo, o que coordena as ações de Iago é um profundo ressentimento invejoso que visa a destruição de tudo ao seu redor.⁷⁸ São as poses

⁷⁷ Um lenço, uma antiga lembrança / Que meu pai deu a minha mãe. (tradução minha)

⁷⁸ Nesse ponto, vale uma diferenciação entre o ciúme e a inveja, visando uma diferenciação entre as ações de Otelo e as de Iago. O primeiro é representado pelo desmedida mental da protagonista da peça, em sua incapacidade de racionalizar a sexualidade da esposa. O segundo é o que Iago demonstra em seus solilóquios, desejando destruir e macular tanto o corpo quanto as poses do outro. Conforme o psicanalista Carlos Mann Lessa de Sá, contrastar a inveja com o ciúme é ver na primeira tanto um despojar o conteúdo do possuidor como também um investir tudo o que se possui de ruim e indesejável sobre ele. Ou seja, “*para o invejoso, não basta apenas acabar com o objeto da inveja... Se Otelo aguça sua inveja, não é por nada que lhe tenha feito, mas pela sua nobreza de caráter e, principalmente, por não ter inveja, aquilo que mais ataca a inveja do invejoso.*” (2006, p. 42)

alheias – o cargo de Cássio, a respeitabilidade de Otelo e o casamento do general com Desdêmona - que Iago de forma mesquinha deseja invejosamente extinguir.

So will I turn her virtue into pitch,
And out of her own goodness make the net
That shall enmesh them all.⁷⁹ (2.3.351-353)

Esse aspecto da personalidade invejosa de Iago confronta a acepção de Bloom (ibid., p. 564) de ver a personagem como estando “*sempre no centro da trama, constantemente tecendo a trama, agarrando-nos com sua magia inóspita*” com a concepção de Kott como o vilão sendo o “*diretor do teatro bestial*”. Ao separar essas duas visões interpretativas de Iago, uma como um vilão invejoso e limitado em sua malignidade e outra como a própria protagonista numa tragédia em que domina a cena, é necessário refazer o desenvolvimento da personagem no decorrer da peça, ressaltando, sobretudo, seus primeiros três solilóquios. Nevill Coghill comenta a organização dos solilóquios da personagem:

In Othello there are two soliloquists, Iago and Othello. Iago has eight soliloquies, Othello three. Iago needs his number to reveal, first, the quality of his own tortuous nature and, secondly, the detail of his intentions. Broadly speaking, his first three soliloquies are epiphanies, the last five, signposts.⁸⁰ (1986, p. 227)

No comentário do autor, fica impresso que os solilóquios de Iago possuem duas naturezas: nos primeiros três, há uma tentativa de refletir sobre as futuras ações vingativas do vilão, enquanto nos últimos, temos a marcação exata, quase didática, da articulação dos planos de Iago. Essa divisão reforça as duas visões críticas, destacadas anteriormente. Os primeiros solilóquios seriam comprovações da genialidade maldosa de Iago, ao passo que os últimos, não passariam de um artifício cênico de Shakespeare que tornaria a trama mais reconhecível ao público por fazer o vilão explicá-la cuidadosamente. Em seu primeiro solilóquio, Iago revela seu desprezo por Otelo e ilustra como funciona a organização de sua trama.

Thus do I ever make my fool my purse:
For I mine own gain'd knowledge should profane,
If I would time expend with such a snipe.

⁷⁹ Assim, farei da alva virtude dela um breu, / E de sua própria brandura tecerei a teia / Que enredará a todos eles. (tradução minha)

⁸⁰ Em *Otelo*, há dois solilóquistas, Iago e Otelo. Iago tem oito solilóquios, Otelo três. Iago precisa desse número para revelar, primeiro, a qualidade de sua própria natureza tortuosa e, segundo, para detalhar suas intenções. Falando de forma geral, seus primeiros três solilóquios são epifanias, e os últimos cinco, indicações de percurso. (tradução minha)

But for my sport and profit. I hate the Moor:
 And it is thought abroad, that 'twixt my sheets
 He has done my office: I know not if't be true;
 But I, for mere suspicion in that kind,
 Will do as if for surety. He holds me well;
 The better shall my purpose work on him.
 Cassio's a proper man: let me see now:
 To get his place and to plume up my will
 In double knavery--How, how? Let's see:--
 After some time, to abuse Othello's ear
 That he is too familiar with his wife.
 He hath a person and a smooth dispose
 To be suspected, framed to make women false.
 The Moor is of a free and open nature,
 That thinks men honest that but seem to be so,
 And will as tenderly be led by the nose as asses are.
 I have't. It is engender'd. Hell and night
 Must bring this monstrous birth to the world's light.⁸¹ (1.3.380-400).

É nessa fala que as possíveis razões de Iago começam a ser elucidadas. No quarto verso da fala, há a menção à diversão e ao lucro nas intenções de Iago. Nos dois versos seguintes, Iago apresenta outra possível razão para a vingança: Otelo teria tido um caso com Emília. Após isso (dos versos 388-400) vemos a mente de Iago engendrar sua vingança num nítido trabalho artesanal. Desse trabalho, nasce a trama que devastará a todos. No entanto, o que a princípio pode nos parecer a genialidade da personagem, pode também revelar o quanto tal planejamento é limitado. Iago é por demais imediatista para perceber que suas artimanhas levam ao seu próprio fim. Sobre isso, Barbara Heliodora afirma que:

A exigüidade do tempo é igualmente essencial para Iago: sua esperteza a curto prazo o faz um exímio *meneus de jeu*: conhecido como 'honesto Iago', ele conta uma história diferente a cada pessoa e, com tempo, uma conversa entre quaisquer duas delas revelaria a falsidade de suas afirmações.⁸²

A afirmação da crítica se confirma na rapidez com que o plano de Iago é revelado no fim da peça, bastando que dois personagens se encontrem – nesse caso Otelo e Emília – e contrastem suas versões dos fatos. No entanto, mesmo obtendo sucesso apenas relativo, o

⁸¹ É assim que faço um tonto encher meu bolso, / Pois meu próprio intelecto seria profanado, / Se desperdiçasse meu tempo com tal asno / Se não por galhofa e lucro. Eu odeio o mouro: / Todos sabem que chafurdando em meus lençóis / Ele já fez meu dever: Não sei se é verdade; / Mas eu, pela mera suspeita do ato, / Agirei como se fosse fato. Ele me ama; / Ainda melhor pra que meu plano opere nele. / Cássio é homem decente: deixe-me ver: / Tomar seu lugar e coroar meu desejo / Com dupla perfídia... como? Deixe-me ver... / Dou um tempo, depois abuso do ouvido de Otelo / Dizendo que Cássio é mui íntimo de sua mulher, / Que ele é de boa figura e disposição doce, / O que é dúbio, pois pode falsear as mulheres. / Sendo o mouro de natureza aberta e liberal, / Acha que os que parecem honestos o são, / E se vai pelo faro tão bem quanto um asno. / E é isso! Foi gerado! Inferno e negridão / Trarão o párvulo monstro à luz da nação. (tradução minha)

⁸² Retirado de uma conferência da autora, intitulada "Othello" e publicada no site www.barbaraheliodora.com. (data do acesso: 20 de Dezembro de 2007).

discurso de Iago é extremamente convincente, fazendo todas as personagens da peça acreditar nele. Improvisação e percepção apurada são os artifícios que o vilão usa para obter tal confiança irrestrita.

A tragédia inicia com Iago e Rodrigo abaixo da janela de Brabâncio, num clima de mascaradas venezianas. Como é costume entre os baderneiros da cidade, um cidadão respeitado será acordado e insultado, para que os vizinhos divirtam-se com as imprecações, no costume chamado *charivari*, costume social ressaltado por Frank Kermode em seu livro *A Linguagem de Shakespeare* (2006, p. 241). Porém, nesse caso a galhofa é verdadeira, pois a filha de Brabâncio está mesmo desaparecida. Nessa primeira cena, Iago revela sua primeira possível razão para a vingança contra Otelo: a promoção de um “*mero contador*” chamado Cássio, como primeiro tenente de Otelo. Mas logo depois, quando incentiva Rodrigo a gritar abaixo da janela de Brabâncio, percebe-se que Iago possui outra motivação além da vingança. Há exultação e alegria espontânea nas palavras de Iago, revelando um prazer mórbido na desgraça alheia.

Rouse him: make after him, poison his delight,
Proclaim him in the streets; incense her kinsmen,
And, though he in a fertile climate dwell,
Plague him with flies: though that his joy be joy,
Yet throw such changes of vexation on't,
As it may lose some colour.⁸³ (1.3.67-71)

“Rouse”, “poison”, “incense”, “plague”, “vexation” e “lose”, são as palavras que Iago usa para exemplificar a Rodrigo os efeitos de sua argumentação insidiosa, revelando assim o método que usará futuramente para devastar a tranquilidade do próprio Otelo e de todas as outras personagens. Nesse aspecto, Iago se destaca numa peça em que elas não parecem estar à altura da percepção e do poder de sugestão do vilão. “*Quem, antes de Iago, na literatura ou na vida, dominou com tanta maestria as artes da desinformação, desorientação e desordem?*” (Bloom, 2001, p. 540). Logo depois, é com a mesma satisfação com que instruiu Cássio, que Iago desperta Brabâncio usando palavras e situações que remetem a animais copulando.

Your heart is burst, you have lost half your soul;
Even now, now, very now, an old black ram
Is topping your white ewe. Arise, arise;

⁸³ Acorde-o, procure-o, apodreça seu dormir, / Grite o nome nas ruas; irrite seus parentes. / No jardim do lar em clima fértil verdejante, / Infeste-o de moscas: e no seio de seu afeto, / Espalhe semente sórdida sobre ele, / Até ele perder seu vigor. (tradução minha)

Awake the snorting citizens with the bell,
Or else the devil will make a grandsire of you:
Arise, I say.⁸⁴ (1.3.87-92)

Expressões como “burst”, “lost half your soul”, “an old black ram is topping your white ewe” e “devil will make a grandsire of you” marcam a qualidade do discurso baixo e desprezível do vilão. Sobre essa linguagem, Frank Kermode lê na caracterização de Iago uma completa aversão por sexo.

“As blasfêmias ocorrem não só em contextos soldadescos, onde poderiam ter tidas simplesmente como apropriadas à linguagem da caserna, com também, e mais significativamente, no contexto de repugnância sexual à qual os pensamentos de Iago a todo momento se referem.(...) Crê ter provado que o mundo é caos, horror e desolação, e que ele não está só em sua miséria” (2004, p. 285).

Reforça o comentário do crítico o estudo de Caroline Spurgeon, *A Imagística de Shakespeare*. Segundo ela, pode-se classificar a linguagem da peça como a mais “*animalesca, maliciosa e venenosa*” entre todas as outras tragédias de Shakespeare (2006, p. 241). Nesse quesito, apenas Lear e Hamlet se relacionam com Otelo. Em contraste com as imagens de poluição física de Hamlet e de criaturas predatórias em Lear, os animais citados por Iago são animais frágeis, facilmente vitimados ou prontos para a cópula. Vários são os momentos em que o próprio Iago fala de si como um animal rasteiro. Ao fim de uma fala, ele se compara a uma aranha, ocupado como está em tecer a rede ardilosa que visa prender Otelo. Sobre sua própria falsidade, a personagem afirma:

It is as sure as you are Roderigo,
Were I the Moor, I would not be Iago:
In following him, I follow but myself;
Heaven is my judge, not I for love and duty,
But seeming so, for my peculiar end:
For when my outward action doth demonstrate
The native act and figure of my heart
In compliment extern, 'tis not long after
But I will wear my heart upon my sleeve
For daws to peck at: I am not what I am.⁸⁵ (1.3.56-65)

⁸⁴ Rasgaram teu peito pra levar tua alma; / Agora mesmo, agorinha, o velho bode preto / Está a cobrir tua ovelhinha branca. Levanta! / Acorde os bufos cidadãos com o sino, / Pois o diabo escuro está fazendo um netinho / Pra ti! Levanta, repito! (tradução minha)

⁸⁵ Com tanta certeza, quanto tu és Rodrigo, / Onde estiver o Mouro, não serei Iago: / O seguirei, antes seguindo a mim mesmo. / O céu é meu juiz, dever e amor são nada, / Só sou o que sou pra chegar onde quero: / E se um dia minha ação aparente mostrar / O real aspecto e natureza do meu íntimo / Revelando quem sou, em pouquíssimo tempo / Eu mesmo arrancarei meu coração do peito / Pra alimentar urubus: Eu não sou o que sou. (tradução minha)

Não sendo o que diz ser, Iago subverte a imagem e a ilusão que cria de si para impressionar/conquistar os outros. Quando Jan Kott o nomeia de “*diretor de sua peça bestial*”, tem em mente a capacidade de improvisação e adaptação da personagem, sendo que ela sai de uma situação para outra, de um diálogo para outro, de uma construção semântica para outra, com eficaz simplicidade. Exemplifica isso o fracasso de seu primeiro plano: no fim do primeiro ato, Otelo além de não ter sido condenado pelo senado granjeou ainda mais a simpatia do duque e dos senadores. Não lamentando o insucesso, Iago já engatilha outra trama, agora em Chipre com a ajuda do facilmente manipulável Rodrigo.

O segundo ato abre com um diálogo entre Iago, Desdêmona e Emília, que exemplifica cenicamente esse caráter adaptativo do vilão. Curiosamente, parece que Iago interpreta o ideal de integridade apenas em presença masculina, demonstrando, curiosamente, honestidade – se entendermos *honestidade* como sinônimo de sinceridade – em presença feminina. Nos aforismos improvisados por ele sobre diferentes tipos de mulheres, Iago se mostra sincero ao formular opiniões que não agradem às ouvintes. No entanto, é exatamente nesse aparente momento de descontração da peça, que Iago revela, indiretamente, seu sentimento misógino.

If she be fair and wise, fairness and wit,
The one's for use, the other useth it. (2.1.129-130)
(...)
If she be black, and thereto have a wit,
She'll find a white that shall her blackness fit. (2.1.132-133)
(...)
She never yet was foolish that was fair;
For even her folly help'd her to an heir. (2.1.136-137)
(...)
There's none so foul and foolish thereunto,
But does foul pranks which fair and wise ones do. (2.1.141-142)
(...)
She that was ever fair and never proud,
Had tongue at will and yet was never loud,
Never lack'd gold and yet went never gay,
Fled from her wish and yet said 'Now I may,'
She that being anger'd, her revenge being nigh,
Bade her wrong stay and her displeasure fly,
She that in wisdom never was so frail
To change the cod's head for the salmon's tail;
She that could think and ne'er disclose her mind,
See suitors following and not look behind,
She was a wight, if ever such wight were, ... (...)
To suckle fools and chronicle small beer.⁸⁶ (2.1.148-160)

⁸⁶ Se a mulher for bela e sábia, é orgulhosa, / É como se tivesse pra si uma jóia fabulosa. / (...) Se ela for morena, e manter sua pureza, / Ela tornará clara sua cor com destreza. / (...) Nunca vi entre o belo e o burro casamento / Que não agradasse o marido em divertimento. / (...) Mesmo sendo feia e burra, ainda é mulher. / Igual a bela e sábia, faz do macho o que quer. / (...) Tal mulher é bela, doce e prestimosa, / Sempre usa a língua em voz melodiosa, / Se guarda raro ouro, não mostra de modo vistoso, / Mas nega o querer amando o dever como

Na elaboração desses aforismos, percebe-se a facilidade com que a personagem apresenta sua capacidade de improvisação. Por outro lado, também é visível, em tais formulações, a total incapacidade do vilão de opinar equilibradamente sobre o comportamento feminino. Quando, mais à frente, Iago apresentar ao público a personalidade de Desdêmona como uma cortesã, de quem facilmente qualquer um pode ter favores sexuais, nota-se que essa é a visão tacanha e limitada que ele tem de todos os seres humanos. Ou seja, Iago, assim como Otelo, possui uma visão extremamente deturpada da realidade. Se Otelo, apaixonado por si ama em Desdêmona a admiração que essa nutre por ele, Iago apenas consegue perceber em outros os defeitos que julga encontrar em si próprio. Assim, o que Iago tenta insuflar em Otelo é a desconfiança para com as mulheres, que reflete a própria incapacidade de Iago de prezá-las. O ressentimento, na verdade insegurança disfarçada, de Iago se evidencia quando o vilão passa a demonstrar a mesma fantasmática que contamina Otelo: as imagens sexuais baixas com respeito à Emília. No solilóquio abaixo, ainda em 2.2, após observar as gentilezas de Cássio para com Desdêmona, Iago reflete sobre seu plano, suas motivações vingativas e suas opiniões sobre os homens e mulheres.

That Cassio loves her, I do well believe it;
 That she loves him, 'tis apt and of great credit:
 The Moor, howbeit that I endure him not,
 Is of a constant, loving, noble nature,
 And I dare think he'll prove to Desdemona
 A most dear husband. Now, I do love her too;
 Not out of absolute lust, though peradventure
 I stand accountant for as great a sin,
 But partly led to diet my revenge,
 For that I do suspect the lusty Moor
 Hath leap'd into my seat; the thought whereof
 Doth, like a poisonous mineral, gnaw my inwards;
 And nothing can or shall content my soul
 Till I am even'd with him, wife for wife,
 Or failing so, yet that I put the Moor
 At least into a jealousy so strong
 That judgment cannot cure. Which thing to do,
 If this poor trash of Venice, whom I trash
 For his quick hunting, stand the putting on,
 I'll have our Michael Cassio on the hip,
 Abuse him to the Moor in the rank garb--
 For I fear Cassio with my night-cap too--
 Make the Moor thank me, love me and reward me.
 For making him egregiously an ass
 And practising upon his peace and quiet

valioso, / Quando caluniada, ela não demonstra antipatia, / Pois a calma e a honra têm muito mais serventia, / Ela nunca demonstra sabedoria frágil, / Por isso nunca fica presa em trapaça ágil; / Ela nunca diz o que dizer não podia / Pra ela olhar pro passado é vida tardia. / Ela é modelo de iguaria. E se mulher assim existe... / (...) No fim, cuidar de babões e bordado ela persiste. (tradução minha)

Even to madness. 'Tis here, but yet confused:
Knavery's plain face is never seen tin used.⁸⁷ (2.1.281-307)

No primeiro verso, Iago supõe que Cássio ame Desdêmona. No segundo, que é bem possível que ela também o deseje. No terceiro e quarto, analisa a ingenuidade do mouro em resposta ao ódio que o vilão dedica a ele. Nos próximos versos, Iago revela também nutrir certo desejo por Desdêmona, mas termina a sentença no nono verso afirmando que seu intento é a vingança. Por quê? Iago continua falando sobre as possibilidades de Otelo ter usado sua esposa e do quanto essa idéia o incomoda. No verso 22, Iago revela a dimensão da sua própria fantasmática da desconfiança, supondo que até o próprio Cássio seja amante de Emília, sendo que no decorrer de toda a peça nada na personagem revele um comportamento tal, mesmo quando fala de modo ressentido com Desdêmona sobre o desprezo demonstrado pelos maridos em geral (4.3). A partir desse ponto, o alferes começa a executar seu plano contando unicamente com sua capacidade discursiva. Iago supõe que as palavras sejam como sementes que, se plantadas e cultivadas, resultarão em frutos. Na tragédia, essa menção temática ao plantio repete-se em três falas que exemplificam o talento de sugestão discursiva da personagem. Na primeira, Iago convence Rodrigo do quanto a idéia de suicídio não passa de uma semente imprestável.

Our bodies are our gardens, to the which
our wills are gardeners: so that if we will plant
nettles, or sow lettuce, set hyssop and weed up
thyme, supply it with one gender of herbs, or
distract it with many, either to have it sterile
with idleness, or manured with industry, why, the
power and corrigible authority of this lies in our
wills.⁸⁸ (1.3.319-326)

Semelhante a um agricultor, Iago descreve a Rodrigo os diferentes tipos de plantio com os quais se pode ocupar o pensamento humano. Ao contrastar boas plantas, como alface

⁸⁷ Que Cássio tenha amor por ela, acredito; / Que ela o deseje, é possível de crédito: / O mouro, mesmo que eu o odeie e despreze, / Tem caráter constante, amável e nobre, / E ousa pensar que será pra Desdêmona / Um querido esposo. Acho também que a amo / E não apenas por luxúria, embora me coloque / Em posição de pecado de igual tamanho. / Mas, em parte, meu motor é vingança, / Pois tenho suspeita de que o bestial Mouro / Tenha ocupado minha cama: pensar nisso / É como líquido fel a roer minhas defesas; / E nada pode conter ou prender minha alma / De cobrar uma por outra, mulher por mulher; / Ou falhando, enfiar ao menos o mouro / Otelo num caudal de ciúme tão intenso / Que nem o juízo possa curar. Pra isso, / Uso esse pobre idiota de Veneza, a quem / Conduzo pra mais rápido botar, ao seu lado, / Michel Cássio num bonito espeto, / Por acusá-lo de trair o mouro em seu posto – / E até Cássio acho que tem usado minha toca – / Por fim, o mouro vai me amar, abençoar / e agradecer, por fazer dele um notório asno, / Matando sua paz e levando-o a loucura. / É um bom ardil, mas ainda nebuloso: / Só em curso se vê plano vil tão fabuloso. (tradução minha)

⁸⁸ Se nossos corpos são lavouras, nossos desejos são os lavradores: assim se plantarmos urtiga ou alface, cultivar hissopo ou capinar tomilho, se enfiarmos nessa plantação uma qualidade de ervas, ou se a acarinhássemos com várias, seja para esterilizá-las com preguiça ou adubá-las com esforço árduo, enfim, o principal é que tanto o controlador quanto o ímpeto motriz disso estejam metidos no solo do nosso intento. (tradução minha)

e hissopo, com más, como urtiga e daninha, Iago facilmente convence a personagem de que sua idéia de fracasso amoroso deve ser desprezada como restolho. Segundo ele, pertence ao jardineiro – metaforicamente exemplificando a vontade humana – decidir o que plantar, cultivar e, conseqüentemente, o que colher. No discurso acima, Iago deixa claro, citando o texto bíblico⁸⁹, que os corações humanos correspondem aos solos em que se plantam, cultivam e colhem toda sorte de frutos. No ato seguinte, agora discutindo com Cássio sobre Desdêmona, Iago remete ao mesmo plano semântico, no entanto agora para referir-se à esposa de Otelo. Se antes Iago buscou a comparação para tratar da vontade humana diante de um fracasso, agora ele usa a metáfora para remeter a capacidade pertencente à Desdêmona de consertar a punição que Cássio recebeu de Otelo. Iago planeja então:

The inclining Desdemona to subdue
In any honest suit: she's framed as fruitful
As the free elements.⁹⁰ (2.3.331-333)

Na mesma cena, porém agora num diálogo com Rodrigo, Iago modifica novamente o uso da metáfora. Agora, seu objetivo não é o de validar a vontade humana acima dos instintos ou dos sentimentos, nem demonstrar o poder da influência de uma esposa sobre seu marido, e sim o de correlacionar o plantio com a paciência que se espera de Rodrigo, em face ao novo desapontamento da personagem. Assim como sementes não nascem de um dia para outro e precisam ser cultivadas, o mesmo acontece com os planejamentos humanos.

Cassio hath beaten thee.
And thou, by that small hurt, hast cashier'd Cassio:
Though other things grow fair against the sun,
Yet fruits that blossom first will first be ripe:
Content thyself awhile.⁹¹ (2.3.364-369)

Com a argumentação de Iago, Rodrigo se convence da necessidade de mais paciência para conquistar Desdêmona. Com relação à metáfora do plantio, ela serve tanto para convencer Rodrigo, como para ilustrar o funcionamento da própria armadilha de Iago. Baseado em sua argumentação relativamente simples, se a natureza é uma grande instrutora, os planos e os intentos humanos são sementes que não amadurecem e não frutificam num instante, levando muito tempo para darem resultado. No caso de Iago, ele sabe que planos

⁸⁹ No evangelho de Lucas, capítulo 8, versículos 11-15.

⁹⁰ Ligar o querer de Desdêmona à súplica / Honesta pela causa: sua alma frutifica / O bem como a terra os elementos. (tradução minha)

⁹¹ Cássio bateu em vós, / E tu, por poucas chagas, despediu Cássio: / E se outras coisas crescem rápidos sob o sol, / Frutos levam tempo até ficarem maduros: / Te contenta com o que tens! (tradução minha)

sórdidos, como os que ele planeja com o “domesticável” Rodrigo e com o “ingênuo” Otelo, demoraram a dar fruto. E ele também sabe que venenos naturais, depois de estarem em curso, não podem mais ser curados.

The Moor already changes with my poison:
 Dangerous conceits are, in their natures, poisons.
 Which at the first are scarce found to distaste,
 But with a little act upon the blood.
 Burn like the mines of Sulphur. I did say so:
 Look, where he comes!
 Not poppy, nor mandragora,
 Nor all the drowsy syrups of the world,
 Shall ever medicine thee to that sweet sleep
 Which thou owest yesterday.⁹² (3.3.330-338)

“Changes”, “dangerous”, “poisons”, “distaste”, “burn”, “sulphur”, “poppy”, “mandragora”, “drowsy”, “syrups” e “medicine” são relacionados por Iago como pertencentes aos materiais discursivos usados por ele, para despertar a suspeita do ciúme em Otelo. Até esse momento, imagens de plantio e envenenamento são usadas por Shakespeare para reforçar a contaminação gradativa que o discurso de Iago gera em Otelo. Nas primeiras conversas com o general, além dos dois campos imagéticos referidos em conversas com Cássio e Rodrigo e nos solilóquios, Iago compõe agora um discurso diferente, tanto na escolha lexical quanto na estruturação sintática. Na presença de Otelo, o *honesto* Iago pondera com o general sobre o bem mais valioso que um homem pode ter: seu nome, algo fundamental para um homem como Otelo. Tal alusão digna no discurso preponderantemente baixo de Iago é explicação porque o vilão tem conhecimento de que não conseguirá, pelo menos não inicialmente, influenciar o mouro com argumentos que aludam a termos impróprios e depreciativos, como já fez com Rodrigo. Assim, ele dá início ao seu trabalho de influência com aquilo que o mouro mais valoriza: sua imagem diante dos outros.

Good name in man and woman, dear my lord,
 Is the immediate jewel of their souls:
 Who steals my purse steals trash; 'tis something, nothing;
 'Twas mine, 'tis his, and has been slave to thousands:
 But he that filches from me my good name

⁹² O mouro já começa a mudar com meu veneno: / Frases danosas são, em sua estrutura, venenos. / Primeiro não causam nenhum efeito aparente. / Mas depois, quando nem bem tocam no sangue, / Queimam e borbulham como minas de enxofre. / Olhe, ele vem! / Nem papoula, nem mandrágora, nem qualquer / Poção entorpecente deste vasto mundo, / Nenhuma medicina poderá devolver-lhe / O sono calmo que desfrutava até ontem. (tradução minha)

Robs me of that which not enriches him
And makes me poor indeed.⁹³ (3.3.159-165)

Ao opor valor real (“good name”) e riquezas materiais (que ele chama de “trash”, “nothing”)⁹⁴, Iago convence Otelo de que sua honra está sendo maculada. Para um homem como ele, que construiu sua carreira com base num ideal primitivo de honra e soberania militar, tal possibilidade de mácula deve ser vista com atenção. Após o sucesso dessa primeira fase de convencimentos, Iago estará livre para atacar o orgulho e a honestidade da própria esposa de Otelo.

Essa variação discursiva de Iago reforça a leitura da tragédia tendo o vilão como protagonista do drama. No entanto, é importante opor essa capacidade de sugestão de Iago com a visão mesquinha que a personagem tem do mundo e de si. Ao adular a opinião de Otelo sobre Cássio e Desdêmona, Iago os adulara como pode, não por atacar ou falsear a relação individual dos dois, e sim por imergi-los no libidinoso e luxuriante costume florentino. Para Iago, todos se assemelham a ele. É também nessa impressão negativa e destruidora do mundo que o próprio Iago se afunda. Segundo ele, Desdêmona não traiu Otelo ainda, mas bem que poderia, bem que gostaria. Bem que iria, se oportunidade tivesse. Sendo esse um argumento praticamente idêntico ao comentário de Kottt e Auden. Na peça, Rodrigo está apaixonado por Desdêmona e Iago transforma o sentimento num mero instinto sexual baixo. Após, Iago compara o coração do homem a um jardim repleto de ervas daninhas. Quando fala da escolha de Desdêmona por Otelo, prepondo-o a outro veneziano bem nascido, Iago nomeia o ato como um desejo corrompido, selvagem e bárbaro.

Good sir, be a man;
Think every bearded fellow that's but yoked
May draw with you: there's millions now alive
That nightly lie in those unproper beds
Which they dare swear peculiar: your case is better.
O, 'tis the spite of hell, the fiend's arch-mock,
To lip a wanton in a secure couch,
And to suppose her chaste! No, let me know;
And knowing what I am, I know what she shall be.⁹⁵ (4.1.65-73)

⁹³ Um bom nome num homem ou numa mulher, / General, é a jóia mais rara de toda sua alma: / Quem rouba minha bolsa rouba lixo, nada; / Era minha, agora é dele, e já foi de muitos: / Mas o ser que extorquia de mim meu bom nome / Me rouba sem roubar para si próprio nada / Embora me deixe na tão horrível miséria. (tradução minha)

⁹⁴ No que também pode ser uma alusão bíblica, em referência a Provérbios, capítulo 22, versículo 1 e Eclesiastes capítulo 7, versículo 1.

⁹⁵ General, seja homem. / Penso que todo homem preso a canga, / Está junto de vós: há milhões vivos / Que pernoitam em camas impróprias, / Cujos donos acham ser só suas. Teu caso é melhor. / É piada do inferno e chacota do chifrudo, / Beijar uma dessas numa cama limpa, / Achando-a casta! Não, quero saber; / E sabendo o que sou, saberei o ela será. (tradução minha)

Nesta cena, Otelo já está completamente contaminado pelo discurso de Iago, que usa palavras como “yoked”, “unproper beds”, “spite of hell” e “arch-moch” para reforçar o imaginário deturpado que aproxima a relação sexual com os atos bestiais relacionados ao inferno. Logo depois, temos a cena do desmaio da protagonista que ilustra o efeito emocional máximo da persuasão do vilão. Essa argumentação hipnótica e deturpadora é recorrente em toda a peça, sendo visível tanto nas falas quanto nos solilóquios de Iago, pois é por causa dele e de sua artimanha verbal que todas as personagens da peça são modificadas. Apesar dessa capacidade da linguagem de criar visões interpretativas não ser incomum na obra de Shakespeare⁹⁶, impressiona a profundidade e a elaboração que essa característica discursiva assume nas falas de Iago. Nelas, o vilão desmancha o visível real de seus ouvintes para criar neles – por meio da intangibilidade das palavras – um sórdido mundo de encontros, mentiras, tramas, lutas e crimes.

Ao finalizar essa discussão sobre a natureza da construção de Iago, é importante remeter ainda a outras interpretações da personagem. Assim, como já havia feito ao contrastar a visão heróica de Desdêmona, W. H. Auden, no mesmo *The Joker in the Pack*, apresenta uma interessante interpretação das ações de Iago, sendo a frieza da personagem similar à frieza analítica de um cientista moderno.

We ear Iago say the same words and see him do the same things as an Elizabethan audience hear and saw, but what they mean to us cannot be exactly the same. To his first audience and even, maybe, to his creator, Iago appeared to be just another Machiavellian villain who might exist in real life but with whom one would never dream of identifying oneself. To us, I think, he is a much more alarming figure; (...) human beings are not pure persons like angels; they are also biological organisms, almost identical in their functioning, and to a greater or lesser degree, they are neurotic, that is to say, less free than they imagine because of fears and desires of which they have no personal knowledge but could and ought to have. Hence, it is always possible to reduce human beings to the status of things which are completely scientifically knowable and completely controllable⁹⁷. (1948, p. 220)

⁹⁶ Vide cena em *Rei Lear* em que o Edgar cria verbalmente uma longa imagem do mar tocando a praia para o pai cego, Glócester e a abertura de *Henrique V*, quando o coro constrói, na mente do público, mares, batalhões, soldados, infantarias, etc para marcar a atmosfera dramática do espetáculo histórico.

⁹⁷ Nós escutamos Iago dizer as mesmas palavras e o vemos fazer as mesmas coisas que a audiência elisabetana ouvia e via, mas o que elas significam para nós não é exatamente as mesmas coisas. Para sua primeira audiência e até, talvez, para seu criador, Iago aparentava ser apenas um outro vilão maquiavélico que precisaria existir na vida real mas com quem ninguém nunca poderia sonhar identificar a si próprio. Para nós, penso, ele é uma figura bem mais inquietante; (...) seres humanos não são puros seres como anjos; eles também são elementos biológicos, quase idênticos em seus funcionamentos, e, num maior ou menor medida, são neuróticos, quer dizer, menos livre do que de fato imaginam por causa dos medos e desejos dos quais não tem conhecimento pessoal mas que precisam e devem possuir. Conseqüentemente, é sempre possível reduzir seres humanos à condição de coisas que podem ser, do ponto de vista científico, completamente conhecíveis e controláveis. (tradução minha)

Auden aqui, não está mais interessado na figuração de Iago dentro do cosmos shakespeariano. Seu ponto prevê como a personagem pode ser avaliada ou entendida do nosso ponto de vista contemporâneo. Iago, como demonstrado anteriormente, é incapaz de referir-se ao ato sexual ou à própria natureza humana, sem resumi-los a imagens de animais copulando. Complementando seu argumento, Auden menciona:

Iago's treatment of Othello conforms to Bacon's definition of scientific enquiry as putting Nature to the Question. If a member of the audience were to interrupt the play and ask him: 'What are you doing?' could not Iago answer with a boyish giggle, 'Nothing. I'm only trying to find out what Othello is really like'? And we must admit that his experiment is highly successful. By the end of the play he does know the scientific truth about the object to which he has reduced Othello. That is what makes his parting shot, 'What you know, you know,' so terrifying for, by then, Othello has become a thing, incapable of knowing anything. (...) And why should't Iago do this? After all, he has certainly acquired knowledge.⁹⁸ (1948, p. 222)

Baseado nas palavras de Auden, Iago tem uma tese: o homem, mesmo em suas organizações sociais e religiosos, não passa de um animal instintivo. No entanto, tal argumento é limitado por não apresentar o caráter manipulador de Iago em contraste com sua análise. É claro que se pode lê-lo como um cientista moderno, a dissecar um cadáver, para ver quais são as partes dele. Mas a pergunta é: um verdadeiro cientista levaria à morte um homem para depois dissecá-lo? Iago não esconde quem é. Ele quer conhecer a natureza e os limites de Otelo? Quer testá-los? Sim, mas sua primeira fala na peça é “*Eu odeio o mouro*”. A partir desse ódio primitivo, Iago construirá sua argumentação falsa e criminosa na qual Otelo, Desdêmona, Rodrigo, Emília, e logo depois ele próprio, serão executados.

Outra visão crítica que estimula a reflexão sobre o vilão da peça – e sobre própria temática do drama – é defendida por Harold C. Goddard. Segundo ele, *Otelo* é uma tragédia sobre a natureza da guerra. Todas as personagens, exceto as femininas ocupam cargos políticos ou militares. Boa parte dela situa-se num ambiente militar, que é a ilha de Chipre. Sua protagonista é um general que é derrotado, não num conflito bélico, mas por sua própria desconfiança. Sobre Iago, o autor comenta que a vingança fria e calculista articulada por ele é o tipo mais devastador e perigoso que define a guerra moderna.

⁹⁸ O tratamento que Iago dá a Otelo está em conformidade com a definição de Bacon de pesquisa científica como coloca a Natureza em Questão. Se um integrante da audiência interrompesse a peça e perguntasse a ele: “O que você está fazendo?” não poderia Iago responder com uma risadinha pueril, “Nada. Estou apenas tentando saber o que exatamente Otelo é”? E nós somos obrigados a admitir que seu experimento foi altamente bem sucedido. Pelo fim da peça ele de fato conhece a verdade científica sobre o objeto ao qual ele reduziu Otelo. E isso que quer dizer sua saída rápida, “O que sabeis, sabeis”, tão assustadora, pois então Otelo tornou-se uma coisa, incapaz de saber algo mais. E por que Iago precisa fazer isso? Depois de tudo, ele certamente adquiriu conhecimento. (tradução minha)

Hot revenge is a fearful thing. But its devastation has bounds, because it is passion reveals its secret, makes it act prematurely, mars its aim, and soon burns it out. Cold revenge is incredibly more awful. For it can conceal, it can calculate, it can lie in wait; it can control itself, it can coil and strike without warning at the crucial moment. Cold revenge is the union of intellect and hate – the most annihilating of all alliances. Dante was right in making his nethermost hell of ice. (...) But that is exactly what Iago is – an unreserved dedication of intellect to death and destruction. To the extent that this is true, Iago is an incarnation of the spirit of modern war. (...) In his Shakespeare reveals, with the clarity of nightmare, that unrestrained intellect, instead of being the opposite of force, and an antidote for it, as much of the modern world thinks, is force functioning on another plane. It is the immoral equivalent of war, and as certain to lead to it in due season as Iago's machinations were to lead to death. "All other knowledge is hurtful," says Montaigne, "to him who has not the science of honesty and goodness".⁹⁹ (1960, pp. 77-78)

O Iago descrito por Goddard parece carecer de qualquer razão para seus atos. Sua vingança, sem motivos aparentes, nasce do mesmo lugar que o assassinato de Desdêmona por Otelo: de um forte sentimento de inferioridade. A frieza e o cômico presente nos solilóquios e nas ações de Iago revelam não apenas prazer, como também uma completa insensibilidade para com o outro. Amando a si, como fala na primeira cena da peça, Iago pensa poder excluir o outro. No fim da peça, quando toda a trama é esclarecida, perguntam a Iago o porquê de seus atos, pergunta para a qual nem mesmo o próprio vilão tem resposta. Comparando a frieza de Iago à frieza da guerra moderna, Goddard opõe o espírito analítico, calculista e autocentrado do vilão com a impetuosidade e o aspecto varonil de Otelo. Neste confronto entre a vingança primitiva do esposo que se acha traído e o soldado que preza a destruição alheia, o segundo sai vencedor.

Ao finalizar um estudo centrado na riqueza adaptativa de Iago, é importante citar o livro *Shakespeare and the allegory of evil*¹⁰⁰, de Bernard Spivack. Nele, o autor divide os vilões de Shakespeare em dois grupos: de um lado, aqueles que, desejosos de algo, agem para alcançar o que querem e, de outro, os que carecem de qualquer razão ou motivo para suas ações. No primeiro grupo estão Macbeth, Cláudio, Ângelo e Shylock, entre outros.¹⁰¹ Sobre eles, Spivack¹⁰² afirma:

They are verbally and emotionally consistent, and their behavior is morally perspicuous. Their motives exist incontestably and are pertinent, specific,

⁹⁹ Ibidem, p. 77-8.

¹⁰⁰ SPIVACK, Bernard. *Shakespeare and the Allegory of Evil*. Londres: Oxford university press, 1958.

¹⁰¹ Macbeth e sua esposa desejam o trono escocês. Cláudio, invejando o irmão, quer tanto a esposa deste quanto a coroa. Shylock precisa vingar o desprezo que os venezianos têm por ele e por sua cultura. Ângelo é movido por ganância e luxúria ao condenar Cláudio e ao tentar seduzir Izabel.

¹⁰² Ibidem, p. 37.

continuous, and logically directed to fulfillment. They respond to temptations and provocations that are valid results of the interplay between their natures and the circumstances of their lives. Their desires or their enmities are plainly reflected by the language of passion and clearly oriented toward unmistakable purposes – lust, aggrandizement, kingship, revenge, or the destruction that envy or rivalry inspires.¹⁰³

Em contraste, Iago, Edmund, de *Rei Lear*, Sir John, de *Muito Barulho por Nada*, Aarão, de *Titus Andronicus* e, por fim, Ricardo III carecem de razões plausíveis para seus atos, fazendo o mal, por ser o que suas naturezas ordenam. O bastardo Edmund precisa destruir a harmonia existente entre o pai e o irmão. O entediado John envenena o amor de Cláudio e Hero sem razão aparente. O ressentido Aarão maquina gratuitamente contra a virgindade e a sanidade de Lavínia. O disforme Ricardo conquista Lady Anne enquanto esta acompanha o cortejo fúnebre do sogro e do marido, cujas mortes são responsabilidade do próprio Ricardo. Ao refletir sobre essas personagens, Spivak as define resumindo-as a uma única personagem temática. Tal vilão, foi colocado por Shakespeare em diferentes peças tendo apenas um propósito: marcar cenicamente uma força destrutiva que assola tudo ao redor delas. Segundo o autor¹⁰⁴, essa personagem

... is an artist in dissimulation, seduction, and intrigue; and his purpose on the stage is to display his talent triumphantly at work against the affections, duties, and pieties which create the order and harmony of human society. His specialty is the destruction of unity and love. His genius receives its affirmation from the existence of hate and disorder.¹⁰⁵

Talvez a perturbadora inexistência de razões para as maquinações assassinas de Iago explique o assombro que a personagem tem causado já por décadas. Descrito como vilão medíocre ou abismo niilista por alguns, ou como representação satânica por outros, o Iago de Shakespeare continua a desafiar qualquer análise mais objetiva de seu comportamento. A ambivalência de Iago, estando apenas à altura da ambivalência de Otelo e, num certo sentido, até à de Desdêmona, é o que o torna tão fascinante e sedutor no decorrer do tempo. Os críticos, sejam de verve romântica ou cultural, não param de, curiosamente ou não, dedicar

¹⁰³ Eles são verbal e emocionalmente consistentes, e seu comportamento é moralmente compreensível. Seus motivos existem incontestavelmente e são pertinentes, específicos, contínuos e logicamente direcionados aos seus propósitos. Eles respondem às tentações e provocações que são resultados válidos da interação entre suas naturezas e as circunstâncias de suas vidas. Seus desejos ou suas inimizades são obviamente refletidos pela linguagem da paixão e claramente direcionadas pelos propósitos inconfundíveis – luxúria, engrandecimento, reinado, vingança ou pela destruição que a inveja ou a rivalidade inspira. (tradução do autor)

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 47.

¹⁰⁵ ... é um artista da dissimulação, sedução e intriga; e seu propósito no palco é dispor de seu talento triunfantemente no trabalho contra as afeições, deveres e piedades que criam a ordem e a harmonia na sociedade humana. Sua especialidade é a destruição da unidade e do amor. Seu gênio tem sua afirmação advinda da existência do ódio e da desordem. (Tradução do Autor)

mais análises e linhas a ele, do que a qualquer outra personagem de *Otelo*. No final da peça, os sobreviventes exigem de Iago uma explicação, quer seja psicológica ou diabólica. Sem obter nenhuma, resta apenas a estranheza diante da única explicação possível para ele: Em suas qualidades discursivas e em seus defeitos morais, Iago é humano. Nada mais que isso.

2.1.5 Os outros integrantes da *Otelo*: enredados na teia da linguagem

Exceto Otelo e Iago, as duas personagens masculinas de destaque na peça, Cássio e Rodrigo, são meros fantoches para as arapucas do vilão. O primeiro é um homem competente, de boa educação, extremamente gentil e delicado com as mulheres, o que dá, do ponto de vista de Otelo, relativo crédito às suspeitas levantadas por Iago. Tanto o general quanto Desdêmona demonstram o valor de Cássio. O general o designa para um posto de grande importância: de seu tenente e primeiro imediato, embora não tenha grande experiência militar, o que fortalece o ressentimento de Iago de ter sido preterido no cargo. Desdêmona, não mede esforços em defendê-lo, mesmo quando isso irrita ainda mais seu marido.

No caso de Rodrigo, a personagem representa um desafio para qualquer encenador da peça. Único ponto verossímil questionável na tragédia, ele aparece e desaparece milagrosamente, quando Iago bem deseja, como um mero fantoche. Shakespeare pode ter escrito a personagem para ilustrar o funcionamento da lógica sugestiva de Iago. O modo como o vilão brinca, faz e desfaz dos planos de Rodrigo é um bem vindo alívio cômico, numa peça em que planejamento do crime pode aumentar a tensão. Uma outra possibilidade de ler essas entradas e saídas aparentemente inexplicáveis de Rodrigo é que, como já tentou cortejar Desdêmona e foi recusado, precisa disfarçar-se e esconder-se para se manter incógnito. Por isso, fica à espreita esperando oportunidade de poder falar livremente com Iago, temendo ser descoberto ou reconhecido.

A peça ainda trabalha com outras duas personagens femininas, em contraste com Desdêmona: uma é a esposa de Iago, Emília, e a outra, a cortesã que tem um romance com Cássio, Bianca. Emília tem bem mais destaque e funciona no drama como um contraponto para o idealismo marital que constitui a figuração de Desdêmona. Após o primeiro acesso de ciúmes de Otelo, ela afirma.

'Tis not a year or two shows us a man:
They are all but stomachs, and we all but food;

To eat us hungerly, and when they are full,
They belch us...¹⁰⁶ (3.4.100-103)

O irônico e ressentido comentário de Emília serve, na verdade, como desmistificação das ilusões de Desdêmona diante do comportamento de Otelo. Por ser uma personagem mais velha que Desdêmona, Emília parece já estar calejada pela experiência advinda do casamento já de alguns anos com Iago. “Stomachs”, “food”, “eat”, “ungerly” e “belch”, marcam um conjunto semântico que poderia bem pertencer a Iago. No entanto, na fala de Emília o efeito não é o baixo detestável e sim a representação da decepção da personagem em face ao comportamento egoísta e interesseiro do esposo. No entanto, embora desprovida de um maior idealismo, sua fala mais famosa nos revela um desejo indireto de ser tratada de forma diferente. No aposento de Desdêmona, enquanto esta cantarola a *Canção do Salgueiro*, Emília constrói uma interessante teoria marital para as traições femininas: elas nunca traem por desprezo aos maridos ou por amor aos prazeres, e sim pela insensibilidade deles.

But I do think it is their husbands' faults
If wives do fall: say that they slack their duties,
And pour our treasures into foreign laps,
Or else break out in peevish jealousies,
Throwing restraint upon us; or say they strike us,
Or scant our former having in despite;
Why, we have galls, and though we have some grace,
Yet have we some revenge. Let husbands know
Their wives have sense like them: they see and smell
And have their palates both for sweet and sour,
As husbands have. What is it that they do
When they change us for others? Is it sport?
I think it is: and doth affection breed it?
I think it doth: is't frailty that thus errs?
It is so too: and have not we affections,
Desires for sport, and frailty, as men have?
Then let them use us well: else let them know,
The ills we do, their ills instruct us so.¹⁰⁷ (4.3.83-103)

Esta fala, ao lado daquela em que Shylock defende a humanidade dos judeus em *O Mercador de Veneza* e do discurso de Caliban em *A Tempestade* sobre a imposição dos

¹⁰⁶ Nem num ano ou dois os homens se revelam: / São todos fome e estômago, e nós, a comida; / Nos devoram famintos, e quando saciados, / Nos arrotam. Veja, Cássio e meu marido.

¹⁰⁷ Mas pondero que a culpa seja dos maridos / Quando as esposas erram. Esquecem seu ofício, / Enfiando nosso ouro em alforjes de outros donos. / Ou por cêninhas de ciúmes baixos e estúpidos, / Ou em casa botam-nos freios, ou então nos batem, / Ou limitam os gastos, mesquinhos que são. / Mas nós temos igual fervor, e embora calmas / Também podemos nos vingar. Que eles saibam / Que elas sentem como eles, que vêem e cheiram, / E que tem palato tanto pro acre e pro doce, / Como eles têm. O que os induz a permutar / Nossos corpos por outras? Será por lazer? / Acho que sim, será que é por algum afeto? / Acho que pode ser, ou será por fraqueza? / É isso talvez, mas não temos também fraquezas? / Paixões, desejos e variações iguais eles? / Então, tratem-nos bem. E que tenham a ciência, / Que se somos más, é por ansiar sua experiência. (tradução minha)

conquistadores, tem sido usada como discurso igualitário especialmente em textos críticos que objetivam o social na obra de Shakespeare. Indiferente do uso que falas assim têm fora de seu contexto para enfraquecer ou fortalecer discursos políticos e/ou ideológicos, em *Otelo* ela objetiva marcar uma cisão temática numa peça em que o sexo é tratado – especialmente por Iago – como lascívia. É como se a peça, trabalhando com temas como *Ciúme*, *Descontrole* e *Cinismo*, também validasse outras temáticas possíveis como a da fragilidade feminina, algo que nos discursos de Iago significa apenas falsidade feminina.

O pai de Desdêmona, Brabâncio é retratado como um respeitado e admirado senador de Veneza. Um homem honrado e severo que educa filha como seu bem valioso. Prova disso é ter recusado a corte de Rodrigo e a de outros, como demonstram suas falas ao duque. É o próprio Brabâncio que, magoado com o resultado do conselho do senado, destila o primeiro grão de suspeita no ouvido Otelo, com sua última fala, que é importante por demonstrar que o pai, magoado e ressentido, acaba também ajudando Iago a mais tarde cultivar no mouro a desconfiança para com Desdêmona. Um dos principais argumentos do vilão é que conseguindo enganar o sábio Brabâncio, conseguiria enganar também o rude esposo. Quando, no fim da peça, temos conhecimento de que Brabâncio morreu após o casamento da filha, podemos imaginar como isso lhe sucedeu. Embora seja comum em Shakespeare a figura do pai autoritário que não aceita o casamento da filha, vide o pai Montéquio em *Romeu e Julieta* e Egeu, pai de Hérnia, em *Sonho de Uma Noite de Verão*, tais representações de pais traídos sempre carregam algo de patético. Mesmo não tendo conhecimento de Brabâncio, vagando pelas ruas de Veneza a gritar pelo nome da filha perdida, como acontece com Shylock em *O Mercador de Veneza*, é tocante seu sofrimento por ter perdido, em suas palavras, sua mais valiosa jóia.

Por fim, ainda é importante aludir aos dois lugares que servem de cenário para o drama. Apesar do título da peça ser *Otelo – Mouro de Veneza*, apenas o primeiro ato se passa na famosa cidade italiana. Os outros quatro atos se passam na ilha de Chipre, lugar estratégico para a defesa contra o ataque dos Otomanos. Se em *Antonio e Cleópatra*, a temática oscila entre a rigidez romana e a tolerância egípcia, *Otelo* trabalha a oposição entre a civilizada, cristã e comercial Veneza e a inóspita, militar e marítima Chipre, ilha dominada pelos turcos antes da conquista cristã de 1570. Segundo Hall, para o público elisabetano-jacobino, a imagem de Veneza era multifacetada. Cidade mercantil, que recebia uma grande quantidade de produtos estrangeiros e que possuía uma força militar considerável, devido aos constantes ataques, além de possuir uma organização jurídica admirável (1999, p.28). A peça abre e

fecha com um julgamento que parte da acusação de Brabâncio contra Otelo e da decisão de rechaçar o ataque otomano. No fim do drama, a ação finaliza com a decisão, também sob o peso da lei, de que o mouro Otelo deva ser levado à Veneza para ser julgado pelo assassinato da esposa, ação impedida pelo suicídio do general. Mas se de um lado a cidade é mencionada como exemplo comercial, político e militar, ela também é associada, no período elisabetano, a própria decadência de um sistema que recebe uma quantidade enorme de estrangeiros de hábitos e crenças diferentes. O número de prostitutas e a fama lúbrica da população encontram ressonância na peça quando Iago diz a Otelo que “In Venice they do let heaven see the pranks / They dare not show their husbands. (3. 3. 202-3), crença que depois será retomada por Otelo ao chamar a esposa de "cunning whore of Venice" (4. 2. 87).

Mas sendo o principal cenário da peça Chipre, por que então o *Mouro de Veneza*? Otelo, o educado mouro a serviço da cidade italiana, pode representar o oriente que, sendo domesticado pelo ocidente, abraça seus costumes, crenças e ideologias. O general mouro é representado como um homem católico que exige de Desdêmona a confissão de seus pecados antes da morte. Mais de vinte anos depois da sua homoerótica interpretação de um Iago apaixonado por seu general, Laurence Olivier levou ao palco sua interpretação de Otelo. O ator ostentava nos primeiros atos da peça um enorme crucifixo dourado pendurado no peito nu e escuro. No auge de sua fúria ciumenta, no fim do terceiro ato, ele despedaçava o objeto num exemplo de desprendimento da sua nova fé, como um selvagem domesticado livrando-se de suas amarras. Na interpretação de Olivier, Otelo era o oriente conquistado devastando a crença ocidental, como evidência de que o instinto irracional se sobrepõe à organização racional, conforme o ator escreve em *Confissões de um Ator* (1995, p. 88). Era o paradoxo de Otelo na pele maquiada de Laurence Oliver¹⁰⁸ em seu galante catolicismo do início da peça que dá lugar ao animalesco que culminará com a morte da Desdêmona Maggie Smith.

¹⁰⁸ Em sua autobiografia, Olivier relembra suas encenações de personagens shakespearianos como Hamlet, Henrique V, Macbeth, Ricardo III e outros. Interpretando Iago, escreve ele: “... queria as risadas. Sem risco, sem nenhum perigo. Achei que seria muito mais aceitável e interessante se, em vez de interpretá-lo como um vilão do século XVI, eu o fizesse extremamente terno, tão cativante quanto possível. Seria uma personagem mais plausível e perigosa assim, e todos reconheceriam nela o ‘honesto Iago’. (...) Por isso, quando me foi sugerido o papel de Otelo, tinha minha reservas, conhecendo como conhecia a peça da perspectiva de Iago.” (ibidem, p. 99). Sobre a composição de sua interpretação de Otelo, Olivier escreve: “Para criar uma personagem, eu primeiro imagino um quadro; as maneiras, movimentos, gestos, andar, tudo vem depois. A personagem começa a aflorar.(...) Assim, comecei a perceber como Otelo deveria ser: muito forte. Deveria ficar em pé como um homem forte, sem cerimônias, costas retas, pescoço reto, à vontade como um leão. Estava convencido de que devia ser também muito gracioso. Tinha certeza de que, quando ele matava no campo de batalha, matava com grande beleza. (...) Precisava andar como um sinuoso leopardo negro. Sensual. Ele devia brotar da terra, do fértil solo ocre, aquecido pelo sol. Tirei os sapatos e depois as meias. Descalço, o movimento surgiu. Ele veio devagar: flexível, digno e sensual. Ondulante e, no entanto, assertivo. Conclui que Otelo falava de maneira bem diferente do que qualquer outra personagem de Shakespeare: ele fala como um estrangeiro que aprendeu a língua meticulosamente. Sua atitude moral também é a de alguém que se esforça por impressionar. O Senado o vê

Esse desapropriar das racionalidades em detrimento dos sentimentos incontroláveis se dá em Chipre, local em que todas as personagens encontram-se isoladas. O segundo ato da peça, apresenta a vitória contra os otomanos. Otelo foi designado para uma batalha, que foi vencida antes mesmo de ele chegar à ilha. A falta de atividades militares talvez seja um dos motivos para a facilidade com que Iago consegue desviar-lhe a atenção. Embora o teatro elisabetano não privilegiasse grandes truques cênicos, era nítida a diferença temática presente no texto da peça entre a luz, a música e as mascaradas venezianas e a fúria marítima que circunda a isolada e árida ilha de Chipre. O clima é de tensão, prova das palavras de Otelo ao condenar a rixa entre Cássio e Montano. Esse clima tenso, inseguro e nervoso, mesmo após a vitória contra os Turcos, pode representar a própria interioridade das personagens que pressentem que algo está fora dos eixos. Shakespeare fazer *O Mouro de Veneza* passar seus últimos quatro atos distante da cidade italiana pode representar na própria estrutura da peça que Chipre marca o indeterminado, o obscuro, o caótico mundo dos embates bélicos.

Há na peça a relação, sempre problemática, entre Vênus e Marte. Em antigas lendas mitológicas gregas, o nascimento de Vênus é associado ao mar próximo de Chipre. Num outro momento, Otelo faz troça de Eros por dizer que nele os ritos amorosos nunca burlaram suas responsabilidades militares. Em Chipre, curiosamente, a irracionalidade de Vênus confundirá as medidas racionais de Marte¹⁰⁹. Conforme Rosalie L. Colie, no livro *Shakespeare's Living Art*, é sintomático que em *Otelo* o “mundo da guerra” seja tão completamente invadido pelo “mundo do amor” (1974, p. 152).

Como visto, toda a tragédia *Otelo* pode ser estudada reforçando seus contrastes. Otelo e Iago. Desdêmona e Emília. Grandiosidade e Baixeza. Idealização e Realismo. Neste sentido, a diferença entre a romântica Veneza e a bélica Chipre é importante, porque marca um outro aspecto ambíguo que também é central no drama: controle emotivo e descontrole racional. Embora nos pareça um paradoxo, em Veneza, Otelo e Desdêmona aparentam estar certos de suas escolhas emocionais. O afeto do casal, na cena do Senado, é facilmente explicável e defendível. Em Chipre, o pensamento do que deve ser feito enquanto justiça apaga tal afeto. Desdêmona ignora o que há de irracional em Otelo ao defender justa e insistentemente a causa de Cássio. Otelo ignora o que há de fiel em Desdêmona ao deixar-se convencer pela

límpido, puro, cheio de fria coragem. Otelo forjou o perfeito casulo externo: ele é a estátua do homem perfeito. Mas a estátua tem um defeito: Shakespeare lhe dá uma fissura. Essa rachadura se expande até que a estátua se quebra. Ele é ciumento demais; e o motivo disso é que ele próprio se engana. Ele é o maior exemplo de auto-ilusão que existe. A dramatização consciente que Otelo faz de si mesmo como o nobre guerreiro o leva a ignorar a realidade.” (ibidem, p. 100). No apêndice C, p. 200, há duas imagens dessa montagem da peça.

¹⁰⁹ Uma obra interessante em mostrar pictoricamente esse contraste é “Vênus e Marte” de Boticelli, pintura em que uma sugestiva Vênus faz o bélico Marte adormecer. Enquanto o deus sonha, pequenos sátiros levam em suas costas as armas do deus da guerra.

possibilidade da traição e destrói sua própria imagem idealizada em decorrência disso. É como se a peça apresentasse esse dúbio cenário de Veneza/Chipre refletindo a própria dubiedade da relação Emoção/Razão e a incapacidade de suas personagens unirem esses dois pólos numa reflexão equilibrada. É em Veneza que *Otelo* inicia sua ação. No meio da noite, com a fuga dos amantes. Mas é em Chipre que ela termina. Também à noite, mas não mais numa noite que esconde a paixão dos enamorados, e sim numa noite que esconde os crimes da desconfiança.

2.1.6 A intensidade dramática de *Otelo*: aspectos estruturais do drama

É comum a crítica afirmar que *Otelo* é a peça mais forte, direta e pujante de Shakespeare, no que diz respeito à precisão cênica. Talvez a admiração com que o sempre experimental teatro russo tenha se dedicado à tragédia tenha contribuído para essa opinião. É notável que todos os maiores exemplos do método de experimentação psicológica e física na composição de personagens criado por Constantin Stanislavski tenham sido, em sua vasta maioria, com *Otelo*. Em seus três romances/manuais¹¹⁰ – embora seja equivocado nomearmos de “manual”, nada mais oposto à técnica de encenação criativa proposta por ele – é narrado o aprendizado dos jovens atores Kóstia Nazvanov e Paulo Chustov, sob a direção rígida do professor Tórtisov, na composição das personagens *Otelo* e *Iago*, respectivamente. Embora o texto de Stanislavski demonstre a admiração do autor pela peça, é por sua variedade de tipos e pela dificuldade de interpretação cênica que *Otelo* é relevante ao estudo do diretor russo.

¹¹⁰ Sua conhecida trilogia de obras tenta elucidar seu método de interpretação dramática. É necessário cuidado quando usamos a palavra método ao falar de Stanislavsky pois não há nada que seja mais contrário as suas idéias do que o desenvolvimento de um sistema mecânico, automático, estático – adjetivos quase sempre relacionados com o substantivo Método. Do contrário disso, o que o diretor russo desejava era demonstrar como o seu método era um não método. Seu sistema – depois amplamente vendido e usado como Sistema Stanislavski por atores e diretores que não conheciam realmente as idéias do diretor – era baseado num constante e regular aprimoramento cênico. Segundo ele, improvisado não existe quando se fala de uma verdadeira Arte Teatral. O que existe, e seus livros são uma exemplificação romanceada disso, é um estudo apurado e disciplinado das técnicas cênicas e do aprendizado delas pelo estudo e prática constantes. No primeiro livro, *A Preparação do Autor*, Stanislavski está interessado em ensinar a interiorização de um personagem que o ator precisa aprender. Essa interiorização envolve um profundo conhecimento do autor, da peça e da personagem trabalhada, além de uma devida identificação dos sentimentos expressos por essa personagem em consonância com os próprios sentimentos do autor. No segundo livro, *A Construção da Personagem*, a personagem Tórtov ensina e trabalha com seus alunos diversas técnicas de preparação corporal para adequar o ator aos seus respectivos papéis. No último livro, *A Criação do Papel*, ele ilustra as instruções dadas nos dois primeiros livros, com a encenação de três obras, sendo a última delas, *Otelo* – o Mouro de Veneza. Finalizando, uma das principais provas do desconhecimento do sistema Stanislavski é o modo como ele foi apresentado nos Estados Unidos no famoso Actors Studios, famosa escola de interpretação de Nova York. Tanto Marlon Brando como James Dean, em entrevistas e livros diziam-se seguidores do mestre russo, associando sua arte com uma espécie de interiorização improvisada. “*Ao invés de interpretar Hamlet, interpretarei a mim como Hamlet*”. Nada mais antitético à arte teatral de Stanislavski.

Com respeito a essa objetividade cênica, ela se dá pelo limitado número de personagens em comparação com outras peças e também pela inexistência de sub-enredos. Só em *Hamlet*, temos outros três *sub-plots* além da história principal do príncipe dinamarquês buscando a vingança de seu pai¹¹¹. Em *Lear*, temos dois eixos temáticos diferentes¹¹², que vão aos poucos se entrelaçando até se encontrarem. Como último exemplo, a tragédia *Antônio e Cleópatra* também apresenta um duplo eixo dramático¹¹³. Já em *Otelo*, tudo se entrelaça na linha principal da ação, culminando com a morte do casal protagonista. Não há outras histórias familiares, outros exércitos ou qualquer outra história que se afaste do drama principal. Essa característica pode explicar o fato de *Otelo* ser uma das peças mais encenadas – pela facilidade com que pode ser dirigida e organizada do ponto de vista cênico teatral – e uma das mais apreciadas – pela ação concisa e temática tripla: o drama parte de uma romance impossível, passa por uma história de intriga e finaliza com uma trama de assassinato.

Embora o enredo da peça seja linear e centrado no trio protagonista há alguns problemas com relação às alusões temporais, comum nas peças de Shakespeare. John Wilson foi o primeiro a apresentar essas inconsistências que se resumem ao assassinato de Desdêmona acontecer num período de dois dias ao passo que os outros acontecimentos da peça podem durar semanas ou até meses. Os primeiros dois atos não representam problemas, pois sua temporalidade é bem marcada. Há o primeiro ato que se passa numa noite em que o casamento é descoberto e julgado. O segundo ato também se desenrola numa noite, que culmina com a punição de Cássio. Já na terceira cena do terceiro ato, Otelo diz que Cássio deverá ser assassinado em três dias, crime que será cometido na noite seguinte. Ainda no mesmo ato, Bianca diz que Cássio não há visita há vinte e um dias, o que supõe que já estejam em Chipre há mais tempo que isso. Ludovico chega no quarto ato após saber da vitória contra os turcos, sendo que levaria dias ou semanas para a notícia chegar a Veneza e a personagem ser enviada para Chipre. Em contraste com essas marcações de dias e semanas, Otelo mata Desdêmona com suas vestes nupciais, embora o próprio Otelo diga que Desdêmona já se deitou com Cássio uma série de vezes (1850, apud Hall, 1999, p. 30). M. R. Ridley (1958, p. xx) afirma que a dubiedade temporal da peça dever ter servido para marcar a insensatez de Otelo ao convencer-se da culpa da mulher, sem nem mesmo refletir sobre a possibilidade da traição ter sido de fato concretizada. No entanto, essas questões de verossimilhança temporal

¹¹¹ As tramas de Cláudio e Gertrudes para descobrir com Polônio o motivo da inquietação da protagonista; as relações do velho conselheiro com seus dois filhos Laertes e Ofélia; e o ataque do príncipe Fortimbrás.

¹¹² Um que envolve o rei e suas três filhas, Cordelia, Regane e Goneril, e outro que apresenta a relação de Glócester com seus dois filhos, Edmund e Edgar.

¹¹³ De um lado a representação do casal protagonista e suas relações no Egito e no outro a encenação da discussão política entre Otávio e os senadores, em Roma.

são inconclusivas na obra de Shakespeare, estando ele interessado na sucessão dramática dos acontecimentos e não tanto na concordância temporal lógica entre eles.¹¹⁴ Talvez, essa falta de lógica vise representar a própria falta de lógica mental e perceptiva de Otelo mergulhado como está em suas suspeitas. Adentrando em sua lógica fantasmática, a personagem perde a capacidade de agir racionalmente. Assim, *Otelo* dificilmente pode ser analisado segundo critérios de verossimilhança temporal real e sim sob o caráter da representação do estado mental à parte em que a protagonista se encontra.

A. C. Bradley, ao relacionar os possíveis efeitos dramáticos e literários de *Otelo*, menciona que a peça está muito próxima do público e do leitor por apresentar personagens mais comuns à realidade de cada um. É uma tragédia familiar, segundo ele (1985, p. 86). *Otelo* possui uma atmosfera muito especial e particular em contraste com outras peças do dramaturgo. Se há profundidade filosófica e existencial em *Hamlet*; se impressiona a grandiosidade das palavras de *Lear*; se surpreendente a ambição implacável de *Macbeth* e a universalidade lírica e política de *Antônio e Cleópatra*; o que fascina em *Otelo* é a capacidade, primeiramente, hipnótica, depois, insidiosa e, por fim, devastadora das palavras. Vê-se em *Otelo – O Mouro de Veneza* não apenas a tragédia do ciúme e da falta de auto-conhecimento, mas também a tragédia de um homem nobre que ao invés de racionalizar a realidade, se deixa prender como vítima da insidiosa capacidade das palavras de enganar.

Segundo David Ball, há um conflito que perpassa todas as obras literárias, sendo esse o estopim de toda narrativa. No caso do romance, esse conflito poderia ser o livre arbítrio versus o destino. Já o de um poema poderia ser a oposição entre juventude versus velhice, ou cidade versus campo. Mas, o conflito de uma peça situa-se entre o que alguém quer e o que impede a obtenção ou realização desse desejo, chamado pelo autor de obstáculo (1999, p. 49). Embora Ball use *Hamlet*, *Rei Lear* e *Macbeth* para analisar seu ideal de eficácia dramática, consegue-se facilmente observar a mesma relação Desejo/Conflito em *Otelo*. Na peça, as três protagonistas são motivadas por um desejo muito específico: Iago quer o posto dado a Cássio; Otelo deseja o amor incorruptível e perfeito de Desdêmona e essa, busca o amor aventureiro e perigosamente atraente do mouro. Todos dizem sim aos seus desejos. Todos morrem vítimas da busca por eles, sendo inocentes ou culpados.

¹¹⁴ Como exemplo temos a cena da aparição do fantasma em *Hamlet* em que o diálogo de alguns minutos perpassa toda uma noite. Já em *Conto de Inverno*, Shakespeare vai mais longe ao dramatizar um enredo de décadas. Ainda na mesma peça, Leontes suspeita que seu amigo, Polixenes, tenha engravidado sua esposa, sendo que o amigo está há pelo menos nove meses longe de Boêmia.

Além de serem levados por seus desejos, as personagens de Otelo são marcadas por um profundo desconhecimento de si próprias e daqueles próximos deles. No artigo *Love and Identity: Othello*, John Bayley também lê a peça sobre esse eixo temático.

Othello is a tragedy of incomprehension, noted the level of intrigue but at the very deepest level of human dealings. (...) No one in Othello comes to understand himself or anyone else. None of them realize their situation. At the center, between the poles of the play, Desdemona, Cassio, and Emília show common sense and humanity, but it is more a matter of good instinct than illumination. Iago maintains to the end the dreadful integrity of his own ignorance, and in spite of – or perhaps because of – the revelation of Desdemona’s innocence, Othello retains to the end his agonized incomprehension – the incomprehension which is so moving an aspect of tragedy in sexual love. His love for Desdemona was to him a marvelous revelation of himself rather than a real knowledge of her. And the proof of her innocence is no substitute for such an awareness. This is the final tragic separation, intensified by the conviction that she is going to heaven and he is going to hell.¹¹⁵ (1971, p. 169)

Nesse respeito podemos acrescentar que essa incompreensão do próprio sentimento e das intenções do outro é tema caro às grandes tragédias de Shakespeare¹¹⁶. Em *Otelo*, temos essa tríade de personagens que são vítimas de suas próprias ignorâncias. Iago não é suficientemente hábil para prever o fim óbvio de suas inúmeras trapaças. Desdêmona casa com a aventura que Otelo representa, sem perceber que próximo da aventura encontra-se também o perigo e a selvageria presente na vida do general. Otelo é seduzido pelo olhar admirado/admirador de Desdêmona e depois pelas imagens de bestialidade sexual, aludidas pelo “honesto” alferes. Talvez nesta tragédia, o que se observa seja a representação do desejo que aliado à cegueira de si e a desatenção do outro se torna destrutivo.

¹¹⁵ Otelo é uma tragédia da incompreensão, percebida no nível de intrigas que perpassam o mais profundo nível das relações humanas. (...) Ninguém em Otelo vem a compreender a si próprio ou qualquer outro. Nenhum deles percebe suas posições. No centro, entre os pólos da peça, Desdêmona, Cássio e Emília mostram um senso comum de humanidade, porém mais num nível de bom instinto do que de iluminação. Iago sustém até o final a integridade terrível de sua própria ignorância, e apesar da – ou talvez por causa da – revelação da inocência de Desdêmona, Otelo mantém até o final sua agonizante incompreensão – a incompreensão que leva a tragédia a um aspecto de amor sexual. Seu amor por Desdêmona era para ele mais uma maravilhosa revelação de si próprio do que um real conhecimento dela. E a prova de sua inocência não é substituída por tal consciência. Esse é a separação trágica final, intensificada pela convicção de que ela está indo para o céu e ele para o inferno. (tradução minha)

¹¹⁶ Em *Titus*, o protagonista não consegue perceber primeiramente sua escravidão moral diante da ideologia imperial romana e muito menos as claras intenções da rainha Tamora e do mouro Aarão. Em *Hamlet*, o jovem príncipe é hábil em enlaçar Polonius, Cláudio, Rosencrantz e Guildenstern em seus joguetes, mas queda num quase desespero diante da fragilidade facilmente manipulável de Ofélia e da sexualidade latente da mãe Gertrudes, como fica bem nítido na cena da alcova. Em *Rei Lear*, o monarca não consegue distinguir sua necessidade infantil de elogio filial e muito menos a sinceridade de Cordélia em resposta as falsas declarações interesseiras das outras filhas. Em *Macbeth*, nem a protagonista nem sua esposa são capazes de perceber em si e no cônjuge a incapacidade de lidar com as conseqüências de seus crimes visando o trono escocês. Lady Macbeth enlouquece e tira a própria vida. Macbeth suporta, mas não sem ser assombrado por seus fantasmas pessoais.

Ao refletir sobre a variedade crítica ilustrada nesse capítulo, cito A. P. Rossiter, em *Angel with Horns*, que afirma a inutilidade de tentarmos encontrarmos uma explicação definitiva para a peça, pois “what we say about Othello will necessarily depend greatly on our attitudes towards jealousy” (1961, p. 189). Nesse ensaio sobre a tragédia, Rossiter enumera os vários triângulos amorosos, casos potenciais, encontros furtivos presentes no drama e o modo como Shakespeare articula cada um deles. Se pensarmos apenas numa das três protagonistas, estaremos diminuindo o papel das outras. Otelo é vítima de Iago? O motivo de Iago é qual? O posto? A inveja? Amar Desdêmona? Desdêmona é vítima tão somente? Ou ela é a culpada por despertar no esposo a desconfiança que o leva ao assassinato? É impossível obter respostas precisas para essas questões e quando se pensa numa nova tradução para a peça, tal impossibilidade de uma interpretação definitiva revela a riqueza de ambigüidades do texto e a necessidade da tradução apresentar a mesma multiplicidade temática, evidenciada nas próprias falas das personagens.

Neste capítulo, apresentei diversas possibilidades interpretativas para a peça, enriquecidas pelos comentários de alguns críticos, tentando perceber o contraste entre a linguagem discursivamente organizada de Otelo e as imagens de bestialidade e perversão sexual, centro das construções semânticas, de Iago. Embora a leitura tenha privilegiado uma interpretação heróica de Desdêmona, não se ignorou as opiniões discordantes que a vêem como participante ativa dos acontecimentos que culminarão em sua morte. Com respeito a Iago, analisei sua argúcia adaptativa e lingüística ao lado de sua mesquinhez e limitada motivação na perpetração de seus crimes. Também se anotou a acuidade com que o trio de protagonistas se relaciona com as outras personagens coadjuvantes da tragédia. Por fim, foram feitos alguns comentários sobre os aspectos estruturais, temporais e cênicos da tragédia. Após esse primeiro estudo, que almejou perceber as visões crítico/interpretativas da peça, concentrarei o estudo na variação psicológica da protagonista da tragédia.

3 A VARIAÇÃO PSICOLÓGICA NO DISCURSO DA PROTAGONISTA DE *OTELO*

A tragédia *Otelo* pode ser lida como o drama de um estrangeiro vivendo numa sociedade mercantil, em relação a um tipo de envolvimento social muito mais cínico do que permite seu estrito código primitivo de conduta. Otelo é um estrangeiro em Veneza, é o outro, o que sempre esteve à margem. Ele é diferente, age diferente, fala como um diferente. Quando se aproxima de Desdêmona, ela é a possibilidade da aceitação, da quebra da imagem do marginal cultural que é Otelo. O caos que advém de sua traição, leva novamente Otelo ao outro lado, ao lado dos que não fazem parte da sociedade veneziana. Nesse sentido, Otelo, ao matar Desdêmona retoma para si a posição que ocupava anteriormente à traição, uma posição de auto-respeito e falsa dignidade que só é possível após o assassinato.

Barbara Heliodora, no livro *Falando de Shakespeare*, apresenta uma alternativa interessante para essa leitura da peça. Segundo ela (2004, p. 282), o que Iago desperta em Otelo não é o ciúme, sentimento baixo, pequeno e distante do homem que já “queimou tais humores”. Antes, o que Iago desperta em Otelo é um sentimento primitivo de desprezo, que vem à consciência da personagem mascarado como código moral de justiça. Heliodora continua a argumentar que matar a esposa é a última alternativa que resta a Otelo para recuperar o sentimento de auto-respeito, que ele julga perdido diante da traição. Ao fim, é a mesma justiça que o faz se executar, como fez com o “cão circunciso” que havia ofendido um homem de Veneza. No entanto, por mais que a leitura de Heliodora apresente uma justificativa interessante para o comportamento do herói trágico, ela é um tanto limitada por só abarcar um determinado conceito de honra. Ler *Otelo* desse modo, como a tragédia da vingança pela honra maculada, é ignorar uma série de fatores psicológicos que estão presentes no decorrer de todo o drama.

Além desse irresoluto e equivocado código de conduta, argumentado por Heliodora, como sua principal qualidade e defeito, Otelo pode também ser vítima de outra característica: a competência com respeito aos assuntos que lhe são de responsabilidade. Sobre isso, Bradley afirma:

Lastly, Othello's nature is all of one piece. His trust, where he trusts, is absolute. Hesitation is almost impossible to him. He is extremely self-reliant, and decides and acts instantaneously. If stirred to indignation, as 'in Aleppo once', he answers with one lightning stroke. Love, if he loves, must be to him the heaven where either he must live or bear no life. If such a passion as jealousy seizes him, it will swell into a well-night incontrollable flood. He will press for immediate conviction or immediate relief. Convinced, he will act with the authority of a judge and the

swiftness of a man in mortal pain. Undeceived, he will do like execution on himself.¹¹⁷ (1985, p. 155)

A argumentação de Heliadora, e em certa medida a de Bradley, revela uma tragédia um tanto diferente da comum classificação da Tragédia do Ciúme. No entanto, lermos Otelo como a tragédia da justiça mal direcionada, ponto de Heliadora, é ignorar uma série de elementos discursivos que revelam o oposto: assim como Otelo não consegue organizar linguisticamente as imagens sexuais que lhe vem à mente, essa incapacidade também se dá na tomada de decisões para o que deve ser feito com as informações que obtém de Iago. Há algo de bestial no comportamento de Otelo, como uma fera à espreita, que na peça é contrastada por sua tentativa de investigação racional¹¹⁸. Tal oposição encontra-se bem marcada em três diferentes momentos: em 2.1, quando Otelo acalma uma contenda com uma ordem expressa em apenas um verso; em 3.3, ao exigir que a traição, levantada por Iago, tenha uma prova antes de ser vingada; e em 4.1, quando o general cai num transe epilético ao tentar refletir sobre as possibilidades sexuais baixas que Iago sugere a respeito de sua esposa. Se os primeiros dois exemplos podem, reforçar a leitura da honra de Otelo (destacada por Heliadora) e a competência militar irresoluta (trabalhado por Bradley), o terceiro mostra exatamente o oposto: as explicações, idealizações e certezas investigativas de Otelo se decompõem em seu discurso, nesse momento prosaico, levando logo após a própria dissolução mental e física da personagem.

As opiniões de Heliadora e Bradley são um exemplo da variedade interpretativa do texto shakespeariano. Avesso a leituras definitivas, o que se percebe ao estudar a construção dessa personagem é o modo como o autor faz heroísmo e falsidade, pompa e insegurança, caráter e desmedida povoarem juntos as falas e o comportamento de Otelo, no decorrer de toda a tragédia. Anotarei agora, mais cuidadosamente, como essa bipolaridade mental e discursiva se apresenta no decorrer da trama, centrando a análise na variação psicológica de Otelo.

¹¹⁷ Por fim, a natureza de Otelo é toda de um material. Sua confiança, onde ele confia, é absoluta. Hesitações são quase impossíveis para alguém como ele. Ele é extremamente autoconfiante, decidindo e agindo instantaneamente. Se levado à indignação, como ‘em Aleppo certa vez’, ele responde com uma estocada imediata. Amor, se ele ama, precisa ser para ele o céu onde ele vai ou viver ou morrer. Se tal paixão como os ciúmes assolam-lo, será como uma enchente noturna e incontrolável. Ele exigirá por condenação imediata ou por perdão imediato. Convencido, agirá com a autoridade de um juiz e a velocidade de um homem em sofrimento mortal. Ludibriado, trará tal execução para si próprio. (tradução minha)

¹¹⁸ Tanto Laurence Olivier quanto Anthony Hopkins em suas respectivas interpretações da personagem ressaltaram esse aspecto selvagem e arredo que começa a emergir no comportamento de Otelo em 3.3. A interpretação de Olivier pode ser vista no site: http://www.youtube.com/watch?v=IDXG04pIH_0. A mesma cena interpretada por Hopkins está no site: http://www.youtube.com/watch?v=0pT_NAJZ9so.

3.1 Otelo e Desdêmona: Espelhos e reflexos da idealização afetiva

Como visto anteriormente, há um caráter idealizador no relacionamento do casal protagonista de *Otelo*. No primeiro ato da peça, essa idealização se evidencia no modo como Otelo e Desdêmona relatam ao senado sua aproximação. Nessas falas, Shakespeare demonstra que o casal desconhece a identidade do cônjuge, tão encantados estão por suas próprias representações de si próprios. Desdêmona enfrenta o pai, o duque e o senado, e, mais tarde, a própria agressão do esposo, porque é o que se “espera” da brava mulher que pensa ser. Nas falas de Otelo, essa idealização é ainda mais profunda, por perceber apenas a imagem que faz de si próprio, aludindo à Desdêmona apenas quando essa ilusão relaciona-se à admiração que ela tem por ele. Na peça, essa recorrente auto-idealização do general será percebida em sua primeira fala ao lado de um discurso que já revela certa percepção negativa da união marital.

Let him do his spite:
 My services which I have done the signiory
 Shall out-tongue his complaints. 'Tis yet to know,--
 Which, when I know that boasting is an honour,
 I shall promulgate--I fetch my life and being
 From men of royal siege, and my demerits
 May speak unbonneted to as proud a fortune
 As this that I have reach'd: for know, Iago,
 But that I love the gentle Desdemona,
 I would not my unhoused free condition
 Put into circumscription and confine
 For the sea's worth.¹¹⁹ (1.2.16-28)

No discurso acima, Otelo necessita justificar-se diante de um homem que não havia suplicado por explicação alguma. Respondendo à advertência de Iago, a protagonista diz nada temer. Para ele, a acusação justa de Brabâncio não passa de “complaints” que nada significam para um homem que está em sua posição. Após essa primeira proclamação, Otelo começa a enumerar suas qualidades, origens, feitos e conquistas. Embora proclame desprezar a jactância (boasting), a protagonista contradiz-se ao destacar exatamente uma imagística que revela orgulho, soberba e auto-afirmação. A fala de Otelo divide-se em dois momentos. No primeiro, o general afirma sua certeza de possuir méritos que o tornam fundamental ao estado de Veneza, certeza essa a que somos expostos durante todas falas de Otelo na peça, até o momento em que esse discurso de glorificação própria começa a ser devastado pela suspeita

¹¹⁹ Deixe-o fazer sua queixa: / Meus préstimos a Veneza tem voz mais forte / Que as lamúrias dele. Ainda não sabem que - / E se um dia a jactância for tida por honra, / Eu mesmo contarei - o meu berço e o meu nome / De sangue nobre e real. Até meus defeitos / Proclamam em alta e orgulhosa voz / As glórias que eu já conquistei. Saibas, bom Iago, / Que sem o fiel amor da doce Desdêmona, / Nunca frearia com rédeas o livre curso / De minha alma, confinando-a, limitando-a, / Nem por todas as riquezas. (tradução minha)

por Iago. No segundo, Otelo revela que o amor por Desdêmona é importante, embora signifique dominação, confinamento e limitação.

Nessa primeira fala, já fica evidente que o discurso da protagonista apresenta paradoxos bem nítidos. Ele, desde o início, já se sente traído¹²⁰, prejudicado, confinado à relação com Desdêmona. Para a personagem, essa traição primeira está no fato do casamento com Desdêmona o ter afastado da vida livre anterior. Em sua fala, há algo de ressentimento mascarado no modo como o general descreve os efeitos do amor da esposa sobre sua liberdade. Se nessa primeira instância, a marital, Otelo já se sente traído, mais tarde, a traição reapresenta-se como uma traição de fato. Desse modo, sua angústia se constitui como um duplo desespero. Primeiro, ao nível inconsciente que se apresenta na menção ao casamento como prisão, e em segundo, que vem à tona quando a fantasia da traição da esposa se apresenta. Já nessa primeira fala se apresenta o principal motivo da dissolução da personalidade controlada de Otelo: a destruição da imagem idealizada que tem de si mesmo, como reflexo da própria concepção do casamento como prisão e da possibilidade da infidelidade da esposa.

No final do primeiro ato, essa idealização é realçada no discurso de Otelo diante do senado, quando o general relata as histórias que encantaram Desdêmona. Ao término da fala, Otelo discorre sobre os verdadeiros motivos de se ter deixado dominar, confinar e limitar pelo casamento. Após 25 versos de aventuras, relatos e descrições que intensificam a auto-projeção heróica, Otelo diz:

(...) My story being done,
 She gave me for my pains a world of sighs:
 She swore, in faith, twas strange, 'twas passing strange,
 'Twas pitiful, 'twas wondrous pitiful:
 She wish'd she had not heard it, yet she wish'd
 That heaven had made her such a man: she thank'd me,
 And bade me, if I had a friend that loved her,
 I should but teach him how to tell my story.
 And that would woo her. Upon this hint I spake:
 She loved me for the dangers I had pass'd,
 And I loved her that she did pity them.

¹²⁰ Aldo Coratenuto, em *Amar, Trair*, escreve que “A acusação de traição muitas vezes não pode ser distinguida da projeção do desejo do próprio trair. Isso significa que a pessoa ciumenta cultiva inconscientemente a fantasia da traição, a fim de mostrar por meio dela sua autonomia em relação ao objeto” (1997, p. 140). O argumento de Coratenuto se apresenta na idéia de que, numa relação, todos já foram traídos pelas projeções e expectativas do outro sobre si. Primeiramente, todos nascem traídos pelos planos de nossos pais. E mais tarde, num relacionamento amoroso, são traídos por uma visão que o outro cria deles, e à qual que nunca poderão corresponder completamente.

This only is the witchcraft I have used:
Here comes the lady; let her witness it.¹²¹ (1.3.167-170).

Primeiramente, se o discurso de Otelo for confiável, pode-se refletir sobre a própria figuração de Desdêmona na peça, que se apresenta completamente possuída pelo relato fantástico do mouro. Nessa fala, Otelo argumenta que ela apiedava-se e encontrava-se no discurso fabuloso e quase mítico narrado por ele. Mas além dessa admiração, não desejando apenas escutar e sonhar com essas histórias, Desdêmona também espera por um amante que saiba lhe contar relatos como os dele ou, até mesmo, que os céus façam dela esse homem. Esse desejo estranho de Desdêmona de viver esses relatos revela a projeção algo masculina que a própria personagem faz de si, elucidando as razões dela se deixar levar por um militar como ele. Otelo representa para Desdêmona todo um universo desconhecido que ela almeja vivenciar, algo impossível para uma mulher de sua classe naquele determinado momento histórico.

Mas se Desdêmona espera ouvir e viver histórias, Otelo é encantado por outra coisa: pela piedade que vê nas lágrimas da personagem. Essa piedade pode relacionar-se com uma determinada carência infantil, a uma necessidade de ser aceito e acalentado, relação materno-filial que possivelmente não viveu em completude, se for verdadeiro seu desenvolvimento militar precoce. Quando Otelo revela amar a piedade que Desdêmona sentiu por ele, percebe-se a necessidade infantil advinda de uma relação edipiana interrompida. Desse modo, Desdêmona oferta pelas histórias de Otelo, algo que ele se revela carente há décadas: a aceitação e a acolhida amorosa do feminino. De um modo muito preciso, o que Otelo ama em Desdêmona não é o que Desdêmona é. O que ele ama é a sua própria necessidade, a sua própria carência que é satisfeita pelo olhar piedoso que ela pode ofertar a ele¹²².

Otelo e Desdêmona estão presos numa rede de idealizações cultivadas em suas próprias experiências particulares, idealizações que são relativamente satisfeitas quando se aproximam um do outro. Ela está encantada pelas aventuras dele. Ele pela aceitação que ela

¹²¹ Findo meu relato, / Por meu pranto dava-me ela vários suspiros, / Isso é tão estranho, tudo tão estranho, dizia ela, / Horrível, tudo tão horrível, exclamava. / E não conseguindo mais escutar, ansiava / Que os céus a tornassem tal homem. E me pediu, / Muito grata, que se um amigo meu a amasse, / Eu deveria ensiná-lo a contar minha estória, / Pois só assim iria encantá-la. Disso eu relatei: / Ela me amou pelos muitos riscos que enfrentei, / E eu a amei pela piedade que a mim devotou. / Eis aí o único feitiço que utilizei. / Está aqui a dama, deixem-na testemunhar. (tradução minha)

¹²² Sobre um outro amor baseado na idealização especular, o de Tristão e Isolda, Rougemont em *O amor e o ocidente*, diz: “Tristão e Isolda não se amam (...) O que eles amam é o amor, é o próprio fato de amar. Tristão ama sentir-se amado, bem mais do que ama a loura Isolda. E Isolda nada faz para prender Tristão junto a si: basta-lhe um sonho apaixonado. Têm necessidade um do outro para arder, mas não do outro como ele é na realidade”(1988, p. 86).

representa, enquanto jovem, educada e rica veneziana. Os dois não precisam um do outro enquanto seres autônomos, mas sim meramente enquanto reagentes de suas próprias criações sentimentais. É a esperança de vivenciar grandes aventuras que a faz abandonar a casa paterna. É a possibilidade de não ser mais um *outsider* – tanto na vida estatal quanto na vida sentimental – que faz com que ele limite e controle sua liberdade. Não é a verdadeira face de Desdêmona que rouba a atenção do mouro. Antes, é uma necessidade edipiana que motivará Otelo a seqüestrar a filha de um homem que o amava, que havia o recebido regularmente em sua casa. Na tragédia de Shakespeare, Otelo e Desdêmona estão apaixonados por espelhos ideais que correspondem as suas próprias expectativas.¹²³

Assim, o que fica evidente nos versos “*She loved me for the dangers I had pass'd, / And I loved her that she did pity them*” é o jogo especular entre o que Otelo e Desdêmona vêem e admiram um no outro. O verso exemplifica a negociação implícita no relacionamento dos dois e expressa como cada um deles reagirá às palavras do outro. Otelo ofertou histórias pelas quais recebeu lágrimas. Desdêmona ofertou lágrimas pelas quais recebeu a promessa subentendida de futuras experiências, longe da vida doméstica. É essa completa idealização dos dois que não dá conta de suportar e compreender as futuras dúvidas que virão das intrigas plantadas por Iago. Em seu relacionamento, Otelo e Desdêmona, embora próximos fisicamente, são eqüidistantes em suas expectativas e realizações amorosas. É esse contraste entre o que os amantes idealizam do outro e a real natureza desse outro que provocará a fissura emocional que levará a protagonista ao esfacelamento psicológico e físico.

3.2 Otelo e a necessidade edipiana frustrada na experiência amorosa com Desdêmona

Anteriormente, definiu-se a aceitação que Otelo espera de Desdêmona como uma carência edipiana. Mas como essa carência se apresenta como tal na tragédia de Shakespeare? Primeiramente, somos apresentados à personagem pelos termos preconceituosos e lascivos que Iago sugere a Brabâncio, termos que correspondem a clichês correntes do mundo elisabetano acerca dos mouros. Shakespeare parece ter colocado Otelo na situação ambígua de alguém que deve conquistar seu lugar como guerreiro, num mundo que não o aceitaria sob

¹²³ Adentrando a essa dicotomia entre a representação ideal produzida pela amante em resposta à configuração psicológica e comportamental real do amado, Aldo Carotenuto, (CAROTENUTO, Aldo. *Eros e Pathos. Amor e sofrimento*. São Paulo: Paulus, 1994, p. 65), menciona que: “O maior erro que podemos cometer é pensar que o outro nos seduziu: eu fui seduzido pelas minhas próprias imagens, que o outro foi capaz apenas de evocar. Quando caio nos braços do outro e me sinto disposto a tudo, na realidade alguém deve poder-se dizer que eu estaria pronto a dar a qualquer coisa para realizar o meu mundo interior. O outro é ou foi a ocasião, o incentivo e o instrumento, de ter sido chamada em causa uma dimensão pessoal minha. Os conteúdos daquela promessa são meus e não poderiam deixar de sê-lo; mas o outro é o seu evocador, único e insubstituível e, a partir deste momento, se torna o fiador.”

outra condição. Ser guerreiro e útil é fundamental para sua existência em Veneza. Entretanto, em *Otelo*, toda essa situação meramente política é complexificada nas falas da protagonista, cuja vivência afetiva é pouco palpável, mas não menos importante, em comparação com sua vivência militar. Em inúmeros momentos, há no discurso de Otelo uma tendência a insistir na descrição e narração de sua vida bélica, com todas as privações que ela implicou. O plano afetivo surge justamente aqui, mas sobretudo *na forma de negação*. De fato, à primeira vista, ele é a encarnação do herói mercenário ideal, de vasta experiência no campo bélico. Entretanto, a obsessão de auto-afirmação em Otelo é a contrapartida da fragilidade que virá à tona futuramente na forma do sentimento de ciúme. Respondendo a acusação de Brabânçio, Otelo diz

The very head and front of my offending
 Hath this extent, no more. Rude am I in my speech,
 And little bless'd 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. Yet, by your gracious patience,
 I will a round unvarnish'd tale deliver
 Of my whole course of love; what drugs, what charms,
 What conjuration and what mighty magic,
 For such proceeding I am charged withal,
 I won his daughter.¹²⁴ (1.3.80-93)

A fala revela, além da falsa modéstia já demonstrada ao lado dessa necessidade de diminuir seu discurso diante do ouvinte, que Otelo necessita registrar que é um homem não acostumado a tempos de paz e a palavras suaves, pois é rude, não educado. Somado a esse discurso militar-afirmativo-pomposo, está em co-presença a fragilidade da personagem ao fazer referência – novamente em negação – a um desenvolvimento infantil inexistente, pois “*For since these arms of mine had seven years' (...) they have used / Their dearest action in the tented field*”. Otelo deixa claro que sua experiência nos jogos, encantos e facetas do ato amoroso não lhe interessam, pois esteve, durante toda a sua vida, dedicado aos cercos e campos de batalha. Janet Adelman, no livro *Suffocating Mothers*, argumentará sobre esse

¹²⁴ Esta é a face e o semblante do meu infame / Ato: nem mais nem menos. Rude é minha fala, / Pouco ornada com os leves ditos da paz: / Pois o vigor destes braços, desde os sete anos / Até as últimas nove luas, tem sido usado / Apenas em ações de batalha e conquista, / Podendo contar pouco desse vasto mundo / Exceto dos feitos de luta e de combate. / Assim, pouca vantagem teria discursando / Em minha defesa. Mas se forem pacientes, / Narrarei o desinfeitado conto, nascido / Do curso do meu afeto, das drogas e charmes, / Dos amuletos, feitiços e atos potentes / Que conjurei, pois é disso que sou acusado, / Pra ganhar sua filha. (tradução minha)

reiterante ato revisionário biográfico de Otelo, que parece só constituir suas memórias na medida em que as oraliza. Durante todos os discursos anteriores à problemática da origem do lenço, Otelo só fala de homens, batalhas e exércitos, de descender de varões de real estirpe. Na verdade, essa ausência de qualquer figura feminina ou afetiva revela que todas as vivências da personagem estão infundidas da linguagem da necessidade infantil decorrente do abandono materno. Prova disso, segundo Adelman, é “the extent to which he describes not his heroic exploits among men but his sufferings in the strange and desolate landscape of maternal deprivation, its vast and empty caves and rocks peopled by strangers and cannibals” (1991, p. 66). Quando o lenço desaparece, a mãe se faz presente pois foi ela que o deu a Otelo, fazendo com que sua lembrança desestabilize os contos anteriores.

No caso do general, há realmente essa dicotomia um tanto infantil entre a mãe e a esposa escolhida no que diz respeito a um objeto que Otelo recebeu da primeira. Na leitura simplista, resultado do surto ciumento do mouro, o que era sagrado para a mãe se torna insignificante para a esposa, ou até pior, importante para a esposa ao marcar uma nova relação amorosa. O relato do drama do lenço mágico em Otelo é interessante por expressar quão forte é essa imagem materna para a personagem, que surge apenas em sua negatividade, no leito de morte. Em 4.2, Otelo reage do seguinte modo ao desaparecimento do lenço que havia dado a Desdêmona e que reaparece em posse de Rodrigo.

That is a fault.
That handkerchief
Did an Egyptian to my mother give;
She was a charmer, and could almost read
The thoughts of people: she told her, while she kept it,
'Twould make her amiable and subdue my father
Entirely to her love, but if she lost it
Or made gift of it, my father's eye
Should hold her loathed and his spirits should hunt
After new fancies: she, dying, gave it me;
And bid me, when my fate would have me wive,
To give it her. I did so: and take heed on't;
Make it a darling like your precious eye;
To lose't or give't away were such perdition
As nothing else could match.¹²⁵ (3.4.53-66)

Essa dicotomia entre o que Otelo recebeu da mãe e o possível uso que a esposa fez do objeto é o que começa a descentralizar seu pensamento. Se partirmos do pressuposto

¹²⁵ Isso é deveras uma falta. / O lenço foi presenteado / À minha mãe por uma estranha mulher egípcia. / Era uma bruxa que até podia ler as mentes / Das pessoas. Falou a minha mãe que com ele / Ela teria o calmo, digno e completo amor / De meu pai. Todavia, se perdesse tal lenço / Ou se o desse a outrem, o olhar de meu pai / A veria com ódio, alçando sua alma à caça / De novas presas. Minha mãe, ao morrer deu-o / Pra mim, dizendo que se em sorte achasse esposa, / Deveria dá-lo pra ela, o que fiz. Cuide bem / Dele então. Faça-o caro, vigia-o de bem perto. / Pois perder ou dar o teu lenço é perdição / Igual a nenhuma outra. (tradução minha)

psicanalítico da procura que certos homens fazem de alguns elementos maternos na mulher com quem pretendem casar¹²⁶, esse é o momento em que há uma cisão entre a imagem que Otelo guarda da mãe e o que a esposa representa para ele. É por meio do lenço e da suspeita que a obriedade se torna clara: Desdêmona não é sua mãe, não é da etnia de sua mãe, não acredita no que sua mãe acreditava e não está disposta a viver em razão dele, como anteriormente Otelo achava que ela estaria. Quando Otelo começa a apresentar os sintomas da degradação ciumenta, são sintomas advindos da poluição lingüística, e conseqüentemente da poluição imaginativa, que significará uma transformação surpreendente sob as ilusões que Otelo havia construído para definir a esposa. A pura, bela e valorosa Desdêmona, sob o véu da clandestinidade que envolve toda a possibilidade de traição, torna-se imunda, horrenda e “puta”.¹²⁷

Adelman afirma que, no discurso de Otelo, a ausência de certos elementos torna-se sintomático da ilusória segurança que a personagem demonstra no início da tragédia. A própria figura materna só se apresenta em face de outra ausência, a do lenço. A princípio, Shakespeare faz o presente não ter importância nenhuma pois até o meio da peça ele sequer é mencionado, assim como a figura maternal. Quando a ausência do objeto se apresenta, ele se torna importante, do mesmo modo como a piedade maternal de Desdêmona que aparentemente se desfaz quando Otelo passa a expressar a angústia por essa ausência afetiva. Importante perceber o modo com as duas ausências se mesclam no discurso fantasioso de Otelo. Agora, lenço e mãe, presente e passado tornam-se um, por lembrar à personagem a ausência de atenção. Já foi relacionado a metáfora do lenço com os lençóis nupciais, mas

¹²⁶ Freud, escrevendo sobre o desenvolvimento sexual masculino afirma que “O homem, sobretudo, busca a imagem mnêmica da mãe, tal como essa imagem o dominou desde os primórdios da infância; e está em perfeita harmonia com isso que a mãe, ainda viva, oponha-se a essa reedição dela mesma e a trate com hostilidade. Em vista dessa importância do relacionamento infantil com os pais para a escolha posterior do objeto sexual, é fácil compreender que qualquer perturbação desse relacionamento terá as mais graves conseqüências para a vida sexual na maturidade; também ao ciúme dos amantes nunca falta uma raiz infantil, ou pelo menos um reforço infantil”. (1988, vol. 07, p. 139).

¹²⁷ No mesmo ensaio já citado, Freud faz referência a um homem extremamente controlado em sua reflexão ciumenta: “O primeiro caso foi o de um homem ainda jovem com paranóia de ciúmes inteiramente desenvolvida, cujo objeto era sua esposa impecavelmente fiel. Um período tempestuoso em que o delírio o possuía ininterruptamente, já ficara para trás. Quando o vi, achava-se sujeito apenas a crises nitidamente separadas que duravam por vários dias e que, curiosamente, apareciam com regularidade no dia após haver tido com a esposa relações sexuais, incidentalmente satisfatórias para ambos. Justifica-se a inferência de que após cada saciação da libido heterossexual o componente homossexual, igualmente estimulado pelo ato, forçava um escoadouro para si na crise de ciúmes. (...) Essas crises hauriam seu material de sua observação de indicações insignificantes, pela quais a coqueteria inteiramente inconsciente de sua esposa, inobservável por mais ninguém, se traía para ele. Ela tocara, sem intencionalidade, com a mão o homem sentado próximo a ela; voltara-se demais para ele ou sorria de modo mais agradável do que quando se achava só com o marido. Era extraordinariamente observador de todas essas manifestações do inconsciente dela e sempre sabia como interpretá-las corretamente, de modo que realmente estava com a razão a respeito e podia, além disso, invocar a análise para justificar seu ciúme. Sua anormalidade de fato se reduzia a isso, em vigiar bem mais de perto a mente inconsciente de sua esposa e, depois, encará-la como muito mais importante do que outra pessoa teria pensado fazer. (1988, vol. 18, p. 143)

Adelman aprofunda a possibilidade metafórica da fala ao argumentar que se Otelo está apaixonado por uma imagem distorcida maternal, e se essa imagem apenas se apresenta como imagem decadente, próxima da morte, apenas a morte da atual figura maternal pode reconstruí-la na sua idealização. Segundo a crítica, Desdêmona precisa morrer para que Otelo possa retornar ao seu ideal. Matar Desdêmona é transformá-la na mãe. É unir as duas instâncias, deixando o general Otelo completo novamente. “*Once death has restored both Desdemona’s idealized chastity and Othello’s idealized masculinity, Othello can redefine their deaths as lover’s union, dying upon a kiss*”¹²⁸, complementa a autora (1999, 68-69).

Freud, no texto *Alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranóia e no homossexualismo*, menciona que seriam três as camadas visíveis em que o ciúme se revela sendo a do “ciúme (1) *competitivo* ou normal, (2) *projetado*, e (3) *delirante*”. (1988, vol. 18, p. 142). A primeira diz respeito a um sentimento real de alguém que ocupa uma posição superior e que é, portanto, invejado pelo ciumento. A segunda é apenas um espelho das próprias traições do sujeito ciumento, que por ser pouco confiável, duvida que todos ao redor também o sejam. A terceira, é a camada que Freud mais faz menção em seus ensaios: a do delírio, que é o tipo de expressão ciumenta a protagonista de *Otelo* demonstra em seu comportamento. Com respeito a ela, o que Iago faz é exatamente perceber em que medida a esposa é admirada e imaculada e depois como ele poderá contaminar essas representações – que no caso de Desdêmona correspondem ao seu caráter – com imagens, casos e costumes que atormentam Otelo ao limite. Entretanto, deixando as influências de Iago de lado, pode-se perceber que Otelo possui em si todos os mecanismos de alguém que suspeita, reflete sobre a suspeita, procura por evidências, exige provas e, por fim, as produz, como é percebível na fala abaixo, em 3.3.

Why, why is this?
 Think'st thou I'd make a lie of jealousy,
 To follow still the changes of the moon
 With fresh suspicions? No; to be once in doubt
 Is once to be resolved: exchange me for a goat,
 When I shall turn the business of my soul
 To such exsufflicate and blown surmises,
 Matching thy inference. 'Tis not to make me jealous
 To say my wife is fair, feeds well, loves company,
 Is free of speech, sings, plays and dances well;
 Where virtue is, these are more virtuous:
 Nor from mine own weak merits will I draw
 The smallest fear or doubt of her revolt;
 For she had eyes, and chose me. No, Iago;

¹²⁸ Uma vez que a morte restaurou tanto castidade idealizada de Desdêmona quanto a masculinidade idealizada de Otelo, ele pode redefinir suas mortes como a união de amantes, morrendo após um beijo. (tradução minha)

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 or jealousy!¹²⁹ (3.3.180-196)

Nessa fala, a tripla negação do ciúme (“jealousy”), a afirmação de não ser variável como a lua e a primeira alusão a um animal baixo (“goat”) já são uma previsão do futuro discurso de Otelo. No início do discurso, Otelo ainda parece racional, embora ciente de que pode haver algo estranho no comportamento de Desdêmona parecendo demonstrar sobriedade ao tentar refletir sobre o assunto. No entanto, não é isso que marcará a aflição futura, quando as imagens de traição começarem a lhe atormentar. Aqui, Shakespeare começa a trabalhar de forma mimética com toda a maquinaria reflexiva que assola a mente de um ciumento.¹³⁰ Já detalhada no capítulo anterior, a terceira cena do terceiro ato é um exemplo de como funcionam as insistentes perguntas e respostas que um homem mergulhado em suspeita faz a si próprio. Iago pergunta, responde, cala, nega, afirma, adverte e sugere informações que serão cuidadosamente recriadas na mente e na consciência de Otelo, vindo à tona mais tarde no discurso do próprio Otelo.

O mouro, ao escutar Iago, começa a visualizar as informações que necessita para dar início ao doloroso processo de destruir a idealização que havia construído, imaginando e imperfeitamente certificando-se da traição. Na mente de Otelo, o *phantasma*, a imaginação, a aparição, o delírio e a obsessão de esclarecimento o tornam similar a outras personagens shakespearianas que também se constituem enquanto capacidade imaginativa delirante.¹³¹ Se na fala acima Otelo ainda tenta racionalizar a desconfiança, no ato IV já está completamente entregue ao mesmo campo imagístico referenciado por Iago anteriormente.

¹²⁹ Por quê, por quê isso? / Pensa que eu viveria na mentira do ciúme? / Na espera da variação lunar pra ganhar / Novas e frescas suspeitas? Se tenho dúvida, / Sou rápido em saná-la: me chamem de bode, / Se algum dia eu chegar a perverter o meu espírito / Com tais voláteis e variáveis suposições, / Como dissesstes. Não tenho ciúme de ouvir / Que minha dama é bela, ativa e amigável, / Que fala, canta, dança e encena tão bem. / Onde a virtude está, tudo em volta é virtuoso. / Nem mesmo serão meus poucos méritos que / Provocarão o menor medo ou suspeita dela. / Ela tinha bons olhos e me escolheu. Não, Iago, / Quero ver antes de duvidar e então a prova. / Se provado for, nada mais resta do que isso: / Expulso lá pra longe o afeto e o ciúme. (tradução minha)

¹³⁰ Sobre isso, Lawrence Flores Pereira, nas notas de sua tradução de *Hamlet* (Editora 34, no prelo), afirma que “As imagens são um veneno adicional que ele pinga na mente do jovem. A técnica de incubar desconfiança através de imagens densamente erotizadas e demoníacas é algo que Shakespeare desenvolverá de modo mais “analítico” em Otelo: Iago, para incitar o ciúme assassino de Otelo, lança mão de imagens de alcova, sugestões que vão chocando vagarosamente na mente de Otelo o terror do corpo desfrutado da esposa. Iago é, na verdade, a exteriorização concreta do terror fantasmático de Otelo. A função dessas entidades “demoníacas” – se assim podemos falar do espectro atual – é despertar na mente de seus interlocutores aquilo que está hibernante: sua paranóia, seu medo, seu ciúme.”

¹³¹ Brutus sonhando com as conseqüências do assassinato de César; Hamlet, filho e pai, fantasiando a natureza do leito que a mãe-esposa Gertrudes divide com o usurpador Cláudio; Macbeth e Lady Macbeth sofrendo das visões pós-assassinato de Duncan. Todas envolvendo imagens fálicas, sejam de assassinato ou relação sexual, podem representar esse medo primitivo da usurpação de algo que, a priori, é revestido de um caráter imaculado, puro.

Was this fair paper, this most goodly book,
 Made to write 'whore' upon? What committed!
 Committed! O thou public commoner!
 I should make very forges of my cheeks,
 That would to cinders burn up modesty,
 Did I but speak thy deeds. What committed!
 Heaven stops the nose at it and the moon winks,
 The bawdy wind that kisses all it meets
 Is hush'd within the hollow mine of earth,
 And will not hear it. What committed!
 Impudent strumpet!¹³² IV.ii.73-83

Nesses versos, Otelo despeja sobre Desdêmona a coleção de expressões baixas que revelam sua total incapacidade de controlar a série de imagens sórdidas que o afligem. Nas falas anteriores, Otelo já havia feito menção a sapos germinando, moscas copulando num açougue, daninhas que se espalham. Agora, ele compara a esposa a um belo livro que tem a palavra “whore” escrita nele. Após, ele a chama de “public commoner”, literalmente sanitário público, dizendo que os céus e o vento envergonham-se da conduta da esposa. O que se nota nessa progressão doentia das especulações da personagem sobre a esposa é que além desse caráter delirante que reveste a desconfiança, há também um outro terror primitivo que atinge o pensamento do mouro: a divisão de algo que ele julga possuir.

Roland Barthes¹³³, no livro *Fragmentos de um discurso amoroso*, aponta uma característica pertinente à tentativa de definir ou compreender a mente ciumenta: a incapacidade de aceitar a coleção de relações que constitui a vida do outro. Novamente, apresenta-se nessa fantasmática discursiva de Otelo o terror edipiano de dividir a afeição exclusiva com outrem (2007, p. 68). Tratando-se do mouro, a opinião de que ele não chegou a dividir o leito com Desdêmona é ainda mais agravante, porque para o mouro a traição de Desdêmona não significa apenas a divisão de algo que é seu, mas a divisão de algo que lhe foi apenas prometido, mas ainda não desfrutado. Perdido em sua desconfiança, Otelo passa desse modo a aniquilar aquilo que o caracterizava no primeiro ato da peça: sua ordenação e grandiosidade discursiva.

3.3 Otelo: a destruição da imagem ao lado da destruição do discurso

São dois os principais motivos da queda de Otelo: a destruição da imagem idealizada da esposa e sua incapacidade de perceber Desdêmona como figura autônoma da imagem

¹³² Será que esse fino papel num tão alvo livro / Foi feito pra que nele fosse escrito puta. / Ora que cometeste!!! Oh, tu cloaca pública! / Esse meu rosto derreteria como forja, / Reduziria a modéstia em cinza gris inócua, / Se eu trouxesse aqui os teus atos. Ora cometeu! / Até o céu fecha o nariz e a lua se escurenta. / Já o vento, ávido e lépido ao beijar a tudo, / Debanda pros fundos antros ocos da terra. / Pra não ouvir o que cometem! O que cometeu! / Ah, vagabunda devassa! (tradução minha)

¹³³ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Cidade: editora, 2007, p. 68.

materna produzida inicialmente. Na mente de Otelo, o *phantasma* é representado por uma série de imagens, voluntárias e involuntárias, que contaminarão e destruirão tanto a idealização da esposa quanto própria auto-imagem segura e varonil da personagem. Estudar a representação dramática do processo de degradação emocional de Otelo, via linguagem, é o objetivo deste sub-capítulo.

Em *Otelo*, é dramatizado o processo de dissolução mental da protagonista, resultante da desorganização daquilo que fundamentalmente o caracterizava: sua composição e grandiosidade discursiva. Nota-se uma digressão, tanto semântica quanto sintática, dos discursos heróicos e épicos nos primeiros dois atos para as falas angustiadas e descontroladas do terceiro e quarto. Essa desorganização resulta do deslocamento do centro organizacional propiciado pela aparente ausência do afeto de Desdêmona e também da decomposição da frágil idealização de Otelo sobre a esposa, idealização facilmente conspurcada por Iago. A possibilidade desse centro organizacional se liquefazer é perceptível nos versos sobre o retorno do caos.

Perdition catch my soul,
But I do love thee! and when I love thee not,
Chaos is come again.¹³⁴ (3.3.92-94)

“Caos” tem inúmeras implicações metafóricas na visão de mundo elisabetana, servindo muitas vezes para relacionar o desmembramento individual de um herói e concomitante desordenação do mundo político e social. Apesar dessa sugestão de fundo, o termo aqui parece bem mais restrito. Na fala de Otelo, o termo pode indicar tanto uma desorganização individual quanto uma desorganização social no que concerne às relações da personagem com o mundo em que está inserido. “Caos” é aqui uma imagem oposta ao caráter centralizador e controlador de Otelo que exige ser centro tanto em sua relação militar quanto em sua situação matrimonial. Assim, a imagem evoca o fato de que Otelo não se vê mais - imaginativamente - como o núcleo da atenção de Desdêmona. Quando a suspeita e, conseqüentemente, o “caos” se apresentam, apresenta-se imaginariamente também o fim da piedade, da admiração e das lágrimas de afeto que Desdêmona dedicava a ele. O caos que retorna seria a negação da organização afetiva supostamente benéfica que a admiração partindo de Desdêmona representa. Janet Adelman aprofunda essa hipótese ao afirmar que a organização íntima e agencial de Otelo, calcada sobre um núcleo militar, se reconfigura com o seu enamoramento por Desdêmona. O que pertencia ao registro da guerra, do auto-

¹³⁴ A perdição leva a minha alma, / Se não é amor o que sinto! E se não a amar, / Tudo é caos novamente. (tradução minha)

esquecimento nas lidas militares – a própria paixão e senso de dever – é alterado radicalmente pela descoberta em Desdêmona de uma figura simbólica maternal, substitutiva para a mãe que Otelo perdeu ainda na infância.

Para Adelman,¹³⁵ é a imagem ausente da mãe e a projeção dessa imagem em Desdêmona como centro que permitem a Otelo se reconfigurar imaginariamente de soldado em amante. Otelo, “*leaving his martial identity behind, he makes of Desdêmona the idealized center of his being, the principle of order: when he loves her not, ‘chaos is come again’*”¹³⁶ (1999, p. 165). Reforçando esse caráter centralizador, os versos revelam que o término desse afeto significa caos, ou seja, desorganização e degradação da protagonista. Para a autora, a ausência materna na existência de Otelo fez com que o único parâmetro para organizar-se enquanto ser social fosse o parâmetro militar. Quando se apaixona por Desdêmona, esse parâmetro é modificado, outras referências são articuladas. Como exemplo, se antes Otelo temia a desonra, agora teme a traição. O que antes era a imagem sublimada da mãe se instituiu então como vivência presencial com Desdêmona. Quando a traição da esposa se evidencia, aparentemente, tanto o parâmetro militar se decompõe quanto o parâmetro de afeto materno. Eis a causa da completa desorganização mental, física e discursiva de Otelo.

Outro fator atenuante dessa degeneração do pensamento reflexivo idealizador de Otelo é a incapacidade, tanto dele quanto de Desdêmona, de acessarem a real natureza do outro. Por serem imagens, imagens idealizadas um do outro, o que vêem são espelhos de suas próprias concepções. Em consequência disso, Otelo não concebe, como amante, uma Desdêmona real, em função do alto investimento libidinal e edípiano do qual ele dota sua esposa. Assim, a jovem torna-se, para o marido, uma figura de preenchimento materno que fantasiosamente está dotada de todos aqueles atributos ideais, associados a uma piedade primeva, que nem mesmo Otelo compreende, daí a razão de ser tão rapidamente conquistado pelas lágrimas dela. Por isso, toda comunicação entre os dois é épica, passando do mais elevado ao mais elevadíssimo. Ele não tem acesso àquilo que ela é como mulher e humana. Os sentimentos dela, que proporcionaram a Otelo a identificação com o carinho materno, não se transformam

¹³⁵ No terceiro capítulo de *Suffocating Mothers*, intitulado *Is thy union here?: union and its discontents in Troilus and Cressida and Othello*, Adelman relaciona as duas peças com base nas relações militares e afetivas que as caracterizam. Segundo ela, Tróilo precisava da confirmação da traição de Créssida para se constituir como soldado, ao passo que em *Otelo*, a protagonista, não suportando a não confirmação de sua suspeita, dissolve-se militarmente e amorosamente. Aproximando a discussão de sua tese, Adelman afirma que “*Both plays enact the contamination of a maternal figure through sexuality; both are versions of the morning –after fantasy in which madonna is transformed into the whore.*” (ADELMAN, Janet. *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, Hamlet to The Tempest*. New York: Routledge, 1991, p. 64).

¹³⁶ Abandonando sua identidade marcial, transforma Desdêmona no centro idealizado de seu ser no princípio da ordem: quando ele não a ama mais, ‘o caos retorna’. (tradução minha).

em experiência direta, mas possuem esse traço próprio da idealização que é de se perpetuar e pairar sempre acima da realidade efetiva, temendo com horror a possibilidade de uma “baixa”. Nesse contexto, toda a comunicação deve se dar num nível supra-humano e jamais cair ao nível puramente humano.

No relacionamento representado, não são de fato as palavras do outro que importam. Otelo deseja falar e ser admirado por isso. Desdêmona deseja escutar as narrativas que correspondem às suas expectativas e, se possível, viver tais experiências. O fato de sua escuta estar voltada apenas para aqueles aspectos de Desdêmona traduzíveis na sua imagem de sublimidade torna-o surdo para qualquer outro tipo de expressão. Otelo infla suas memórias até Desdêmona lhe retornar essa humilde piedade. Só então, Otelo abdica de sua atitude ativa, agressiva, guerreira. Entretanto, essa atitude se mantém, pois Otelo não conhece outro vocabulário, embora aprenda com Iago uma outra linguagem de caráter sexual negativo. O importante aqui é perceber que o relacionamento com Desdêmona altera algo no âmago de Otelo, oportunizando ali um espaço onde o mouro reencontra sua relação e sentimento com o materno. Com isso, também advém os sentimentos apreensivos que acompanham essa amorosidade primitiva e a possibilidade de perdê-la.

Assim Otelo, para evitar o retorno da perda ressentida ao que chama de caos, sustenta seu sentimento com a mesma idealização com que sustentava seu ofício de militar e do mesmo modo drástico. Na impossibilidade de visualizar qualquer outra imagem – exceto a de sua própria idealização - de Desdêmona, torna-se fácil para ele escutar apenas a voz imaginariamente adúltera de sua esposa, criada pela deturpação tanto do veneno de Iago quanto de sua própria natureza. Assim, o que é dignidade nela – defender o primo Cássio em 3.3 e 4.1 – torna-se a baixa defesa do amante na mente dele. Essa primeira idealização é tão frágil por não admitir qualquer exceção à perfeição imaginada, sendo essa nada mais do que a própria imagem materna, subtraída de qualquer elemento negativo. O processo de ciúmes paranóico de Otelo só pode ser deflagrado na medida em que sua escuta está excessivamente atenta ao menor sinal de algo, por menor que seja, que possa destruir a construção imaginária e idealizada que ele mesmo produziu. É por isso que Iago nunca é claro e específico ao aludir à traição de Desdêmona. Suas admoestações sempre são ambíguas, pois o vilão sabe que é exatamente nesse não-lugar em que a ambigüidade se forma, que Otelo irá construir, ele mesmo, a imagem pérfida que necessita para matar a esposa.

Além do deslocamento desse centro organizacional que é, em momentos diferentes, a vida militar e a relação afetiva com Desdêmona, percebe-se também que todo caráter aparentemente firme e seguro no discurso de Otelo, no primeiro e no segundo ato, é na

verdade extremamente frágil. Se a memória do próprio Otelo se constitui por meio de seu discurso, tal memória pode ser facilmente adulterada, pois, trata-se de uma construção lingüística apenas, num processo muito próximo do que Barthes chamou de “*horível refluxo da imagem*”¹³⁷. Nas falas de Otelo fica nítida essa transformação do discurso ideal sobre a amante numa variação de rumações desdenhosas e rancorosas. O manto idealizador com o qual Otelo envolve Desdêmona se desfaz no momento em que ele fantasmaticamente vislumbra um tisme de sexualidade em sua esposa. No âmbito do discurso amoroso – que aqui está inextricavelmente atrelado à idealização – o medo da poluição ou adulteração da imagem intensifica ainda mais a angústia de perder o próprio objeto¹³⁸. Diante da possibilidade dessa perda, a auto-imagem e a idealização de si próprio começam a decompor-se, a desintegrar-se, gradualmente. Quatro falas da tragédia exemplificam as fases dessa dissolução mental e, no último caso, física da protagonista. A primeira é o cumprimento que Otelo dá a esposa quando esta chega a Chipre.

O my fair warrior!
 (...)

 It gives me wonder great as my content
 To see you here before me. O my soul's joy!
 If after every tempest come such calms,
 May the winds blow till they have waken'd death!
 And let the labouring bark climb hills of seas
 Olympus-high and duck again as low
 As hell's from heaven! If it were now to die,
 'Twere now to be most happy; for, I fear,
 My soul hath her content so absolute
 That not another comfort like to this
 Succeeds in unknown fate. (2.1)¹³⁹

A expressão “Olympus-high” é usada em *Hamlet*, na cena do funeral da Ofélia, tanto pela protagonista quanto por Laertes para aludir a uma altitude máxima. A passagem está marcada por uma retórica ascendente que evoca os elementos naturais erguendo-se no

¹³⁷ “O discurso amoroso, ordinariamente, é um manto liso que adere à Imagem, uma luva extremamente macia que envolve o ser amado. É um discurso devoto, bem comportado. Quando a Imagem se altera, o manto de devoção se rasga; um abalo derruba minha própria linguagem. Ferido por uma fala que ele surpreende, Werther vê subitamente Carlota sob a figura de comadre, inclui-a no grupo de amigas com quem ela está papeando (ela não é mais a outra, mas uma outra entre outras), e diz então desdenhosamente: “minhas comadrezinhas” (*meine Weibchen*). Uma *blasfêmia* assoma bruscamente aos lábios do sujeito e vem quebrar desrespeitosamente a benção do amante; ele é possuído por um demônio que fala por sua boca, de onde saem, como nos contos de fadas, não mais flores, mas sapos. Horível refluxo da Imagem.” (2007, p. 25)

¹³⁸ Segundo Barthes, “*Muitas vezes, é pela linguagem que o outro se altera; ele diz uma palavra diferente, e eu ouço rumorejar de modo ameaçador todo um outro mundo, que é o mundo do outro*”. (2007, p. 21)

¹³⁹ Minha bela amazona! / (...) Ah, como dá-me alegria e bom contentamento / Ver-te aqui antes de mim, júbilo de minha alma! / Se depois da tempestade vem a bonança, / Que sobre a ventania até espertarem a morte! / E que as bravas naus subam até as altas ondas, / Lá, nos picos do Olimpo pra então quedarem / Até o útero do averno. Se o fim é agora, / Ele vem na mais amável hora. Pois temo / Que min' alma não mais tenha alegria tão plena, / E que nunca outro bom igual conforto advenha / A minha incerta sina. (tradução minha)

horizonte. São fórmulas emocionais como essa que Otelo lança mão continuamente. Entretanto, essa retórica vertical e enfática parece expressar a necessidade da protagonista manter, senão pelos atos, ao menos pelas palavras um nível de elevação emocional extremo e polarizado, que não admite meios-termos. Qualquer condição intermediária entre o céu e a terra lhe seria insuportável, e, de fato, a peça o comprovará. No caso de Otelo, a fala expressa de fato relativo afeto, mas fica velado também a necessidade da personagem de produzir uma linguagem contínua, massiva, grandiosa que o faça continuamente ter a impressão de navegar grandes ondas. E esse discurso tem como contraponto o medo de cair, algo que parece recorrente na personagem: uma incapacidade de ser menor do que julga ser. Sua justificativa após matar a esposa é um belo exemplo dessa incapacidade de Otelo de diminuir seus feitos.

Esta reflexão sobre a fala também permite uma caracterização melhor da personalidade de Otelo. O general julga os outros, baseado em sua própria disciplina e rigor, sendo um homem de extremos de quem ninguém poderá exigir nada, nada acima de sua própria exigência. Esse extremismo é o que o faz tão rápido, quase descuidadamente, julgar e destituir Cássio de seu posto e, em maior medida, investigar e punir Desdêmona. Tal impetuosidade reforça o contraste de Otelo com a cidade comercial burguesa da esposa, faltando a Otelo a paciência e, sobretudo, a prudência, para analisar e ponderar as questões. Como o discurso de Otelo sempre vai de um extremo ao outro, é esse extremismo que perpassa outros aspectos de sua conduta: guerra extrema, heroísmo extremo, violência extrema. Ânimo de nível enfático eloqüente que obviamente deixa escapar o temor de um outro estado que não o estado elevado, mesmo drama de Coriolano¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Na peça que leva o nome da protagonista, Coriolano conquista os volscos, mas é recusado como cônsul pela plebe por seu orgulho e desprezo para com ela. Une-se então aos antigos inimigos para atacar Roma. Acaba assassinado pelos volscos, em face da influência da esposa, Virgília, e da mãe, Volumnia, unida aos senadores para dissuadir Coriolano de seu ataque. A relação com Otelo da-se em relação ao mesmo extremismo de caráter que Coriolano demonstra nos decorrer de toda a tragédia. Sua incapacidade de ser gentil com a plebe, sua prepotência pelas vitórias conquistadas, a aparente irredutibilidade diante da mãe, da esposa e do filho suplicante, para depois de um diálogo ir ao extremo oposto são reconhecíveis nos traços comportamentais de Otelo, primeiramente honrado e grandioso em suas falas e depois baixo e irracional diante da possível traição da esposa. De *Coriolano*, escolhi uma das últimas falas da protagonista para ilustrar esse comportamento extremado do general romano. Ao ver a chegada de Virgília, Volumnia e Marcio em 5.3, Coriolano exclama: “My wife comes foremost; then the honour'd mould / Wherein this trunk was framed, and in her hand / The grandchild to her blood. But, out, affection! / All bond and privilege of nature, break! / Let it be virtuous to be obstinate. / What is that curt'sy worth? or those doves' eyes, / Which can make gods forsworn? I melt, and am not / Of stronger earth than others. My mother bows; / As if Olympus to a molehill should / In supplication nod: and my young boy / Hath an aspect of intercession, which / Great nature cries 'Deny not.' let the Volsces / Plough Rome and harrow Italy: I'll never / Be such a gosling to obey instinct, but stand, / As if a man were author of himself / And knew no other kin.” (À frente, minha esposa; / depois, a honrosa forma em que este tronco foi plasmado, trazendo pela mão / o neto de seu sangue. Fora, fora, / compaixão. Arreentem-se os liames / e os privilégios todos da natureza. / Ser obstinado, agora, é ser virtuoso. Que significam essas reverências, / esses olhos de pomba, que podiam / deixar perjuros até os próprios deuses? / Comovo-me. Não sou feito de argila / mais forte do que os outros. Até aos solo / se curva minha mãe, como se o Olimpo / diante de um monte de toupeira viesse, /

Na fala abaixo, em 3.3, Otelo, relutando em acreditar nas alusões enviesadas de Iago, busca ainda racionalizar de um modo sensato e ponderador o conteúdo das acusações do vilão. No entanto, já se apresenta em sua linguagem, muito indiretamente, o registro dos termos aviltados tão comum nas conversas de Iago com Rodrigo. Sua tentativa frustrada de racionalizar a traição revela que na mentalidade da personagem não há o espaço do diálogo consigo e com suas próprias fantasias, caindo diretamente no fantasma, na obsessão¹⁴¹.

If I do prove her haggard,
 Though that her jesses were my dear heartstrings,
 I'd whistle her off and let her down the wind,
 To pray at fortune. 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. O curse of marriage,
 That we can call these delicate creatures ours,
 And not their appetites! I had rather be a toad,
 And live upon the vapour of a dungeon,
 Than keep a corner in the thing I love
 For others' uses. Yet, 'tis the plague of great ones;
 Prerogativ'd are they less than the base;
 'Tis destiny unshunnable, like death:
 Even then this forked plague is fated to us
 When we do quicken. (3.3.)¹⁴²

Aqui, Otelo reforça seu extremismo de julgamento, pois não possui os instrumentos que permitem construir caminhos alternativos entre a idealização e a acusação letal do objeto amado. Esse caminho intermediário é o que possibilitaria a criação de compensações e substituições que afastariam Otelo das decisões drásticas e destrutivas. Nessa aflição psicológica, ele não consegue reconhecer as fontes de seu ressentimento. Incapaz disso, começa a fugir dessa aflição por iludir-se da necessidade de resolver esse miasma, essa

humilhado, abaixar-se; e meu filhinho / feições de suplicante ora apresenta, / que a declarar obriga a natureza: / “Não recuses!” Que os volscos arem Roma / e o rastrilho por toda a Itália passem. / Nunca o papel farei dos gansozinhos / que ao instinto obedecem; mas como homem / resistirei, que houvesse de si mesmo / sido gerado e que não conhecesse / nenhum parente. [tradução de Carlos Alberto Nunes. In: SHAKESPEARE, William. *Macbeth e Coriolano*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, sem data.]

¹⁴¹ Harold Bloom, na *Invenção do Humano*, afirma que a principal particularidade de Shakespeare foi a concepção de uma personagem fictícia que “dialoga” consigo própria. Hamlet e o próprio Iago, em seus solilóquios, são bons exemplos desse diálogo interior. Em oposição, Otelo é a antítese disso por não perceber suas falsas idealizações e seus temores irracionais.

¹⁴² Se ela for rebelde, / Mesmo estando enredada nos fio de meu peito, / Soprá-la-ei então pra longe, aos braços do vento, / A mendigar sua sorte. Talvez por ser negro, / Sem qualquer leveza ou sutileza na fala / Como os advogados, por já ter declinado / Ao vale dos anos – ou nem por isso – / Ela se foi. Fui abusado e meu alívio é só / Despreza-la. Como é maldito o matrimônio, / Que nos presenteia com tal sorte de criaturas, / Mas não com seus apetites! Queria antes ser / Um sapo, a viver do vapor do calabouço, / Do que dar um pedacinho da coisa que amo / Pra o uso de outros. Sim, tal é a peste dos grandes: / Estarem ainda abaixo daqueles menores. / É um fado inevitável, como a própria morte. / Essa praga ambígua é estipulada a nós / Desde que aqui chegamos. (tradução minha)

impureza. O elemento do diálogo e da conciliação de uma aflição é sempre a ambigüidade, que aceita a impossibilidade de chegar a um ponto claro, preciso do problema. Em Otelo, incapaz de perceber qualquer virtude na aceitação de uma imperfeição, toda e qualquer falsa aparência é rapidamente desqualificada por não corresponder aos padrões de preto ou branco da personagem, únicas variações tonais que conhece. A corrupção dos instrumentos de diálogo de um sistema político ou jurídico é usada por Otelo para anular as formas intermediárias. Como não consegue apresentar essa mesma ambigüidade discursiva, ele as despreza.

Otelo não só pertence a um universo exclusivamente bélico-nobre, como demonstra desprezo por aquilo que pertence a outro domínio, neste caso o da arte da conversação, da paz, etc. Se é fato que na presença do senado veneziano ele mostra uma notável capacidade argumentativa, marcada por uma aparência deliberada de sinceridade (talvez verdadeira), por outro lado, em outras situações, quando longe daqueles cujo poder é capaz de dar-lhe privilégios como homem distinto nas artes da guerra, pode gabar-se de seu desprezo pela retórica como instrumento político, num mundo onde o que vale é a argumentação pública. No entanto, como toda a comparação no fundo revela um sentimento de profunda inferioridade, a menção de desprezo a esse discurso político e pomposo não é gratuita. Ela também serve para reforçar a visão que o próprio Otelo tem de ter sido escolhido por Desdêmona. Como ele precisa manter-se no alto, seu amor sempre precisa estar no topo também. Sendo ele uma exceção, seu amor também precisa ser uma exceção. Mas a condição desse amor é que ele seja o centro observado desse afeto. Desdêmona é para ele a confirmação da admiração que os outros têm do homem guerreiro que ele é. No momento em que ele é traído, essa exclusividade se destrói. Ele passa do ser tudo para o ser nada, pois só consegue se constituir pelo olhar admirativo do outro.

No penúltimo ato da tragédia, o próprio tom de seu discurso modifica-se completamente. Nesse ato, as falas de Otelo ilustram os efeitos do trabalho de poluição imagética e lingüística perpetrado por Iago. Na citação abaixo, não há mais racionalizações, oposições ou pseudo-reflexões. Há apenas o descontrole semântico que se apresenta na coleção de palavras baixas usadas para referir-se à esposa.

Damn her, lewd minx! O, damn her!
Come, go with me apart; I will withdraw,

To furnish me with some swift means of death
For the fair devil. (4.1.)¹⁴³

Anteriormente, os discursos de Otelo diante do senado revelavam uma mente organizada e rigorosa na composição de sua fala. “Nesse tom falei”, “Nesse tom argumentei”. No entanto, toda essa linha argumentativa de eloquência planejada dissolve-se diante da desmistificação de Desdêmona. Agora, “damn”, “lew minx” e “fair devil” se opõe ao “fair warrior” da primeira citação. Se antes o discurso de Otelo aludia a um cosmos heróico e épico, agora seus versos pertencem ao cosmos da decadência e da maledicência. Na mesma cena, soma-se a essa desorganização semântica a própria desestruturação sintático-poética das falas de Otelo. Agora, ele iguala-se a Iago ao decair estilisticamente à prosa.

Lie with her! lie on her! We say lie on her, when they belie her. Lie with her! that's fulsome. --Handkerchief--confessions--handkerchief!—To confess, and be hanged for his labour;--first, to be hanged, and then to confess.--I tremble at it. Nature would not invest herself in such shadowing passion without some instruction. It is not words that shake me thus. Pish! Noses, ears, and lips. --Is't possible?--Confess--handkerchief!--O devil! *Falls in a trance* (4.1.)¹⁴⁴

Em Shakespeare, as falas em prosa sempre se relacionam com personagens baixos, ou com personagens nobres dialogando com personagens de uma classe inferior. No caso de Otelo, a prosa marca que agora o mouro não está mais no registro do grandioso/heróico, mas sim que está no âmbito do discurso prosaico e misógino de Iago. Além de não mais organizar a qualidade das palavras que lhe vem à mente, Otelo destrói a própria organização sintática de várias frases, não mais conseguindo racionalizar suas suspeitas. Apenas resta à personagem citar a série de imagens relacionadas ao ato sexual que lhe vem à mente, antes de cair inconsciente. Quando relacionamos a angústia de Otelo com a de Hamlet, na famosa cena da alcova, notamos um contraste muito sutil, uma variação na forma como essa temeridade diante do poder sexual feminino se apresenta nas obras de Shakespeare. No caso do príncipe dinamarquês, seu medo e conseqüente pavor e descontrole surgem ao vislumbrar a amoralidade da mãe. Hamlet teme que Gertrudes divida o leito com Cláudio, leito que já pertenceu ao seu pai, com uma completa normalidade e talvez até, certa satisfação. Diferentemente, em Otelo, cristão convertido à religião veneziana, nota-se um medo primitivo

¹⁴³ Maldita, puta imunda! Maldita! / Venha, ande comigo; em segredo / Acharei meio certo pra levar a morte / O belo e gentil demônio. (tradução minha)

¹⁴⁴ Metido com ela! Mentido sobre ela! Metido nela! Dizemos que está mentido sobre ela, quando estão mentidos nela! Metido com ela! Isso é descomedido! O lenço ... confissão .. lenço! Tremo em vista disso. Uma boa natureza jamais teria sozinho maquinado algo tão sórdido sem algum outro amestramento. Nunca seria esbalburdiado assim por vis palavras! Isso tudo ... narizes, ouvidos, e beiços. É possível!? Confessar ... lenço ... Oh demônio ... *Cai num transe*. (tradução minha)

direcionado para outro lugar. Otelo não teme a amoralidade em Desdêmona e sim a possibilidade de que ela, sabendo da diferença cristã entre o puro e o sórdido (única bipolaridade aceita pela mentalidade de Otelo) desfrute do segundo por apreciar o ato, numa atitude religiosamente imoral.

Na fala acima, a incapacidade do mouro em elucidar e organizar seus pensamentos é exemplificada por meio de um trocadilho muito comum no período. Em Hamlet, na cena dos coveiros, *lie* pode ter tanto o sentido de mentir sobre o túmulo como o de estar metido, enfiado, dentro do próprio túmulo. Se na tragédia do príncipe, o termo reforçava o caráter cômico do diálogo do príncipe com os coveiros, em Otelo ela representa as duas oposições que se entrecruzam na mente da protagonista. Podem estar mentindo sobre ela. Podem estar metidos nela. Otelo vai assim desorganizando suas frases, seu raciocínio, até que não reste nada mais senão a enumeração dos ouvidos, narizes e lábios que assolam sua imaginação. Novamente se destaca a diferença entre imagens ilusórias e palavras que podem ou não corresponder a essa ilusão.

A linguagem de Otelo, agora recriada como coletânea de diferentes imagens de traição e degradação sexual, desintegra-se justamente no que havia de mais preciso e acurado: deterioração da imagem que a protagonista tem da esposa e da imagem que tem de si próprio. Otelo deseja acreditar que não é tão suscetível ao poder de meras palavras, embora suas próprias memórias se constituam por meio de palavras. O que desestabiliza Otelo aqui são as imagens, evocadas pelas palavras, que revelam uma Desdêmona bem diferente daquela que havia concebido. A angústia de Otelo com relação à sexualidade fica tão evidente, que as imagens se mesclam insuportavelmente, levando à convulsão. Sobre essa mescla de palavras e imagens, mescla incontrolável na mente de uma personagem que perdeu o domínio das suas impressões racionais, Aldo Carotenuto, no livro *Eros e Pathos*, escreve:

Inexoravelmente o ciúme aflora na cena tumultuosa da traição. É sentimento que abole toda lógica e racionalidade e que tem antecedentes vividos e sofridos por cada um de nós nas experiências imediatamente posteriores ao nascimento, quando vemos que o primeiro objeto de amor já pertence a outro e logo estamos empenhados em uma luta com o pai, para assegurar-nos o amor materno. Na relação de casal adulto, essa condição psíquica é reexumada da memória inconsciente, obrigando-nos à procura obsessiva do 'corpo de delito'. O comportamento e a capacidade relacional de quem até um instante antes não era ciumento se transformam. As qualidades racionais, o controle pessoal e a dignidade habituais são dominadas pela violência explosiva da emoção. (1994, p. 138).

Essa abolição da lógica e da racionalidade, como resultante do extremismo de Otelo, apresenta-se na rapidez com que Otelo reflete, julga e condena Desdêmona. Antes mesmo de fabricar a prova, Otelo já a condenou. Deu início ao processo investigativo que não visa, de

fato, investigar e sim, unicamente, confirmar o já firmado pré-conceito. Otelo, diante da menor desconfiança, quer logo se convencer da traição para poder rápido e impulsivamente punir o que julga ser um crime. Para ele, é mais fácil comprovar rapidamente a traição, do que continuar a sofrer a dúvida prolongada que uma investigação cuidadosa exigiria. Enquanto ele engana a si mesmo ao esperar/criar a prova, há a imaginação que trabalha para trazer à tona uma dor, um terror profundo, pré-social, pré-cultural que só pode ser definido pelo termo *caos*. Shakespeare privilegia essa mimese da investigação psicológica de suas personagens. Tanto Hamlet quanto Otelo passam por esse processo no decorrer das respectivas peças. A diferença está que, na primeira, o interlocutor que potencializa essa fantasmática da desconfiança é o espírito do pai de Hamlet, ao passo que na segunda é o vilão. Nem Hamlet nem Otelo conseguem ponderar racionalmente essa investigação¹⁴⁵.

Ao fim, Otelo sacrifica a esposa na certeza de estar sacrificando a impureza que ela representa, pensando que assim possa recuperar uma parte de sua respeitabilidade maculada. Momentos depois, ele percebe o engano. Matou a esposa inocente, tornando-se assim culpado. Nesse caso, a falha não se encontrava em Desdêmona. Estava nele mesmo, em sua incapacidade de ver a esposa como ela de fato era, nem perfeita nem infiel. Otelo mata suas duas ilusões: a idealização maternal e a adúltera. Sem ser nem uma nem outra, Desdêmona morre como o enigma feminino que fascina e desorganiza a mentalidade unilateral de seu esposo.

A análise da variação psicológica – presente nas falas das personagens – ao lado do estudo de fontes e influências e de algumas leituras da crítica, visam apresentar um exercício hermenêutico que auxiliará na composição dos caracteres a serem traduzidos. Todos esses elementos não aparecem nitidamente na tradução, como também não são rapidamente reconhecidos no texto original, mas pertencem ao pano de fundo que tonaliza as passagens da peça, visando elas representarem grandiosidade, perfídia ou delicadeza. Reconhecer esses

¹⁴⁵ Sobre esse processo investigativo psicológico, Lawrence Flores Pereira escreve nas notas de sua tradução de *Hamlet* (no prelo): “As causas são um misto de realidade (o incesto e a traição materna) e de fantasma (a própria emotividade imaginativa que possui uma dinâmica própria, semelhante à paranóia ciumenta de Otelo), ao passo que os deflagradores são os “sinais” que (o fantasma de) Hamlet flagra nas palavras de Ofélia. É como a entrega do espólio de uma ligação fracassada prematuramente, e que Hamlet sente fantasmaticamente como um sinal de que não pode mais contar com Ofélia. A primeira reação de Hamlet é negadora e fugidia. Num esforço hercúleo para controlar a dor de perda, recorre à defesa, negando que jamais tenha presenteado Ofélia. Embora em Hamlet, a fantasia encontra certa confirmação na volúpia que une Cláudio e Gertrude, em Otelo o ciúme é uma construção fantasmático-demoníaca, produto evidente da fantasia. O ciúme de Otelo é provocado pelas instigações de Iago que, de um ponto de vista simbólico, é o equivalente concreto do próprio funcionamento da mente de Otelo que sofre de surto investigativo. A arte de Shakespeare permitiu inúmeros modos de exposição de tais fenômenos psíquicos. Em Otelo a exposição é analítica (ou seja, com dois personagens) e em *Hamlet* ela é sintética (o “demônio” investigativo e desconfiado encontra-se no interior do sujeito).”

elementos e tentar recriá-los em sua ambigüidade é o desafio tradutório proposto neste trabalho.

Aqui, o exercício interpretativo não esgota a poesia da peça. Pelo contrário, esse exercício visa montar um fundo teórico conceitual em que as figuras representativas do texto shakespeariano sejam mais maleáveis em nosso trabalho. Falamos aqui de textura poética, tão importante no trabalho de tradução. Essa análise é válida enquanto exercício de familiarização com os eixos principais de conteúdo e temática do drama. O que, numa leitura primeira parece gratuidade discursiva, numa análise mais atenta, revela-se uma representação artística detalhada da desintegração das certezas, expectativas, projeções e idealizações de Otelo. Meu objetivo é recriar esse processo, não óbvio, de degradação e desestruturação lingüística numa nova tradução poética.

No entanto, antes desse trabalho, faz-se necessário estudar as soluções e adaptações que o texto original já sofreu nas traduções para o português brasileiro. No próximo capítulo, centrarei meu estudo nas traduções de Pennafort, Nunes, Heliodora e Viégas-Faria, percebendo como seus respectivos trabalhos recriaram a multiplicidade temática e as complexidades lingüísticas de *Otelo – O Mouro de Veneza*.

4 ENTRE A PROSA E O VERSO DE SHAKESPEARE: TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE *OTELO*

4.1 O desafio de traduzir a multiplicidade de Shakespeare

A primeira dificuldade que se apresenta ao tradutor do drama shakespeariano é sua variabilidade tonal presente nas falas das personagens dramáticas. No teatro elisabetano, era comum essa cadência poética múltipla, que fazia com que os espectadores percebessem não apenas a *mimese* das ações corriqueiras como também a *mimese* do próprio pensamento. Ao contrastarmos os solilóquios intelectivos de Hamlet, com os solilóquios carregados de desejo ambicioso e culpabilidade irrestrita de Macbeth, nota-se de que ordem é essa variação, mencionando apenas dois exemplos. Além dessa multiplicidade tonal na caracterização das subjetividades das personagens, a variedade de dramas e histórias apresentadas também era marcante. Anthony Burgess, por exemplo, afirma que o drama elisabetano possuía “*ação e sangue para os iletrados, belas frases para os almofadinhas, humor sutil para os refinados, palhaçada escancarada para os não refinados, assuntos amorosos para as damas, lutas, baixa comédia, truismos filosóficos, canção e dança para todos.*” (1996, p. 146)

Quando a tragédia estudada é *Otelo – O Mouro de Veneza*, essa variação tanto na concepção dramática das personagens como também de temas se torna bastante clara. Em suas primeiras falas, Otelo apresenta uma organização e precisão sintática que remete a própria disciplina militar. Ao lado de seu discurso, dois se apresentam. O primeiro, o discurso fortemente poético e idealizado de Desdêmona, marcante por seu refinamento e por sua acuidade argumentativa. O segundo, as falas do vilão da peça, Iago, que usa de palavras insidiosas e facilmente adaptáveis para *dirigir* tanto os pensamentos quanto as ações das outras personagens. Em todos os atos da tragédia, Otelo estará modificando seu vocabulário a partir de três diferentes influências: o uso recorrente a um vocabulário que remete aos feitos e utensílios de guerra; a menção amorosa devido ao relacionamento com Desdêmona e o grupo temático do descontrole sexual, insuflado por Iago. Do militar retórico, Otelo passa do lirismo afetivo ao epicentro da desconfiança fantasmática. Ao redor da tríade de protagonistas, estão ainda Cássio e seu correto discurso de jovem veneziano respeitável; Rodrigo e seu desejo desenfreado por Desdêmona; Emília e sua racionalidade marital; Bianca e sua linguagem do baixo comum e, por fim, o Duque e Brabâncio, no primeiro ato, sendo que o primeiro apresenta a polidez verbal exigida de um governante e ao segundo a prolixidade ao expressar o ressentimento de um pai enganado.

No eixo da organização fabular, a variedade também é notável. Pode-se ler *Otelo – O Mouro de Veneza* como uma tragédia de amor, como uma trama de ciúme, como uma história sobre os efeitos destruidores da palavra, como uma crônica militar, como um estudo político sobre o oriente cristianizado ao encontrar o ocidente veneziano, ou ainda, como um relato muito apurado da problemática marital em suas dicotomias masculino/feminino. Pode-se dizer que a trama centra-se na caracterização do honrado Otelo, ou na vitimação de Desdêmona, ou ainda, à moda dos românticos, dizer que tudo é sobre a negatividade charmosamente demoníaca de Iago. Tanto para leitores quanto expectadores, dependendo da direção e encenação do texto, pode-se escolher qual peça se assistirá e sobre qual aspecto se concentrará sua apreensão artística. Ou ainda, pode-se tentar apreender todos esses aspectos na observação do texto de *Otelo*, o que enriquece ainda mais a leitura que se pode fazer da obra de Shakespeare. No entanto, a variabilidade tonal que engrandece o autor, torna-se um *tour de force* para o tradutor.

Para o português brasileiro, já se tentou verter a riqueza estilística, lingüística, métrica e poética de *Otelo* várias vezes. Após o estudo crítico apresentado nos três primeiros capítulos desta dissertação, na qual se tentou aproximar do texto e dos subtextos interpretativos de *Otelo*, exige-se agora a observação de como alguns tradutores tentaram recriar o texto de Shakespeare em nossa língua. Nessa análise, tentarei observar quais foram as soluções e/ou opções, ganhos e/ou perdas nas respectivas travessias tradutórias.

4.2 Sobre alguns tradutores de *Otelo* para o português brasileiro

4.2.1 Onestaldo de Pennafort

Antes da famosa versão do diretor Adolfo Celi, na década de 1950, *Otelo* já havia passado pelos palcos brasileiros em três momentos: Em 1843 com a representação do famoso ator João Caetano¹⁴⁶, que já havia interpretado Hamlet nos mesmos moldes, com tradução de Domingos Magalhães da adaptação francesa de Ducis, conhecido por suas liberdades tanto na trama quando nos versos. Logo depois, Martins Pena, em *Os Ciúmes de um Pedestre*, fez uma sátira ao *Otelo* de João Caetano tornando-o ainda mais patético e desprezível que a versão anterior, nomeando o protagonista de Capitão do Mato. Por fim, em 1870, o romântico Joaquim Manuel de Macedo fez sua versão da peça de Shakespeare. Comédia meramente

¹⁴⁶ Sobre o *Otelo* de Caetano, José Roberto O’Shea, no artigo “As Primeiras estrelas shakespeareanas nos céus do Brasil: João Caetano e o teatro nacional”, in: *Visões e Identidades de Shakespeare no Brasil*, afirma: “O sucesso da interpretação que Caetano conferia a *Otelo* pode ser constatado pelas já mencionadas vinte e seis apresentações da peça, entre 1837 e 1860, como vimos, sempre na tradução que Magalhães fizera da versão de Ducis. Registra-se ainda que o *Otelo* de Ducis foi a peça que mais prestígio artístico emprestou a Caetano, em sua carreira teatral.”

baseada na obra original, Macedo chama sua adaptação de *Novo Otelo* e apresenta situações hilárias baseadas na temática do ciúme, fazendo apenas uma breve citação à peça original na qual uma das personagens, Calisto, brada em palco dizendo-se agora Otelo, o mouro de Veneza (Gomes, 1960, p. 137). Após isso, foram necessárias mais de cinco décadas para que o interesse pela peça reacendesse, porém não mais como tradução da tradução/versão francesa ou como sátira cômica, e sim com um projeto audacioso que almejava levar pela primeira a um palco brasileiro a expressividade poética do texto original de Shakespeare.

Onestaldo de Pennafort¹⁴⁷ traduziu *Romeu e Julieta* em 1935 e depois *Otelo*, em 1955, sob o convite do reconhecido diretor teatral Adolfo Celi, pela Companhia Tônia-Celi-Autran, tendo Paulo Autran¹⁴⁸ como Otelo, cuidadosamente maquiado como Laurence Olivier já havia feito dois anos antes, e Tônia Carrero como Desdêmona. Essa apresentação foi marcante por ser a primeira encenação de *Otelo* com texto e elenco brasileiros, apesar de Celi ser italiano, e também pela cuidadosa e detalhista tradução que o texto de Shakespeare recebeu nas mãos e nos versos de Pennafort. Essa pode ter sido a primeira tradução a respeitar as variações entre verso e prosa em língua portuguesa. Sua tradução foi publicada em março de 1956, concomitante à montagem da peça. Surpreendentemente, três meses depois a edição já estava esgotada, fato raro para uma publicação desse tipo no período. Na introdução da primeira edição, pela editora *Civilização Brasileira*, Onestaldo revela seu temor diante do texto shakespeariano e explica que suas duas tentativas tradutórias nasceram de convites alheios e não de decisões pessoais. Sobre a intensidade de seu trabalho com *Otelo*, ele revela:

É que tendo sido formada a Companhia Teatral Tonia-Celi-Autran, da qual se tornara Diretor Artístico e Empresário, programara o Professor Celi, para espetáculo de estréia da mesma, a representação de *Otelo*, tragédia que deveria ser levada à cena na noite de primeiro de março de 1956, sendo que os ensaios deveriam ter início na primeira semana de dezembro de 1955. Queria ele então que eu traduzisse a peça para tal espetáculo. E estávamos em meados de setembro de 1955.

Tratava-se simplesmente disto: de verter, em três meses, se não a mais extensa, uma das mais extensas peças de Shakespeare e que, além disso, escrita em plena maturidade do poeta, quando este atingira as culminâncias da sua arte, é considerada, pelo seu estilo, sua linguagem e ciência teatral, a sua obra mais

¹⁴⁷ Poeta simbolista hoje um tanto esquecido, nasceu no Rio de Janeiro em 1902, e começou a publicar sua poesia aos 19 anos com o livro *Escombros Floridos*. Além de Shakespeare, Pennafort traduziu também o simbolista francês Paul Verlaine e romancista Gustave Flaubert. Foi ganhador, em 1955, do prêmio *Machado de Assis*, pela ABL, e em 1956, por sua tradução de *Otelo*, recebeu o *Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte*.

¹⁴⁸ No livro *Sem Comentários*, o ator fala sobre sua interpretação para a personagem: “Que emoção! O Otelo exige do ator que o interprete com um vigor físico total. O papel vai crescendo durante toda a peça para atingir o auge de um ser primitivo, na sua quarta parte final, chegando às raias da fúria animal”. (2005, p. 80). No apêndice C, p. 201, há uma imagem do ato como Otelo e de Tônia Carrero como Desdêmona.

construída e acabada, sendo talvez a sua obra-prima, como conjunto de harmonia de qualidades. (1956, p. 23)

É evidente o profundo respeito demonstrado pelo poeta ao se revelar como um escolhido por outros para a tradução de Shakespeare. Sua tradução foi na época saudada pelo público e pela crítica, mas acusada pelos ditos especialistas da época por ser prolixa e bacharelesca. No decorrer de sua vida, Onestaldo publicou sete livros de poesia, recebendo, por ocasião de sua morte, em 1987 uma publicação completa de sua poesia pela editora *Record*.

4.2.2 Carlos Alberto Nunes

No primeiro volume de sua tradução completa das obras de Shakespeare – que reúne *A Tempestade* e *A Comédia dos Erros* – Carlos Alberto Nunes¹⁴⁹ escreve uma introdução sobre seu trabalho tradutório, além de apresentar informações sobre as qualidades das peças, os poucos dados biográficos do autor e a interpretação crítica dedicada ao dramaturgo no decorrer do tempo. Nessa introdução, Nunes aponta um dos maiores indícios que marcam a datação das 37 peças: o progressivo desenvolvimento do estilo poético de Shakespeare, exemplificado pelo maior entrosamento métrico desenvolvido por ele no decorrer de sua escrita. Com relação às rimas, Nunes afirma ter respeitado essa variação, já o mesmo não acontecendo com essa variabilidade métrica referida. Essa é a explicação para o que o tradutor chama de “*inevitável ... uniformidade do estilo*”¹⁵⁰ na composição de sua tradução para as peças. Mesma atenção, segundo Nunes, foi dada às partes em prosa, característica muitas vezes simplificada por muitos tradutores. Como Carlos Alberto Nunes possuía o projeto de traduzir toda obra dramática de Shakespeare também era seu intento o cuidado com a variação lexical nas traduções.

¹⁴⁹ Carlos Alberto Nunes nasceu em 1897 em São Luís do Maranhão. Formou-se médico na Bahia, profissão que exerceu até sua morte, em 1990. Sua vida literária começou em 1938 com a publicação de um épico, hoje esquecido, chamado de *Os Brasileidas*, obra que lhe valeu lugar na Academia Paulista de Letras. Apesar desse início promissor no âmbito literário, suas obras mais importantes estão no terreno das traduções de clássicos da literatura. Essas começaram depois do casamento com Filomena Turelli, hoje considerada grande incentivadora e auxiliar de toda a vasta obra tradutória de Nunes. De Goethe, traduziu *Cláudio* e *Ifigênia em Tauride*. Além das obras de Platão, tradução em catorze volumes pela Editora Universidade do Pará, Carlos Alberto Nunes traduziu os dois poemas homéricos, *A Ilíada* e *A Odisséia*, em versos longos e estranhos às traduções comumente conhecidas das obras gregas. Também se dedicou à tradução de todas as peças de Shakespeare, feito inédito para um tradutor brasileiro. As trinta e oito peças, com as ilustrações de John Gilbert, foram publicadas em 21 volumes no decorrer de toda década de 70 – apesar do trabalho ter começado mais de 15 anos antes –, pela editora Melhoramentos, e depois relançada em edições de bolso no decorrer da década seguinte pelas editoras Record e Edições de Ouro.

¹⁵⁰ NUNES, Carlos Alberto. *Introdução Geral e Plano de Publicação do Teatro Completo*. In: *A Tempestade e A Comédia dos Erros*, de Shakespeare, de Shakespeare. São Paulo: Ediouro, sem data, p. 20.

No que diz respeito ao vocabulário, não poupei esforços para fazer justiça à opulência do original, assim quanto à variedade como na escolha dos termos. Shakespeare é o mais opulento escritor da língua inglesa, atingindo a 15000 o número de vocábulos por ele usados. Desse número, apenas umas 500 expressões caíram em desuso, tendo algumas outras mudado de significação. (sem data, p. 21)

Embora suas traduções correspondam à grande maioria das edições disponíveis no Brasil, muitos dos que hoje reclamam das interpolações e das dificuldades das traduções de Shakespeare usam a obra de Nunes para reforçar seu desagrado. Segundo eles, a modalização tonal, a variabilidade estrutural, o desenvolvimento artístico e a riqueza intelectualizada e ao mesmo tempo popular de Shakespeare perderam em muito na tradução de Nunes, algo já previsto pelo próprio autor. Quando estudamos Shakespeare de um ponto comparativista interno entre duas ou mais obras de sua autoria percebemos um artista em constante mutação e aprimoramento de sua arte. Se tentarmos aproximar a rigorosa formalidade poética, quase retórica de *Titus Andronicus* (1592) com a leveza onírica de *A Tempestade* (1613), dificilmente encontraremos pontes de ligação artística entre as duas peças. Já a mesma variedade não encontramos no esforço poético e tradutório de Nunes. Como dito acima, o que torna grande um poeta pode diminuir seus tradutores.

4.2.3 Barbara Heliodora

Barbara Heliodora é crítica teatral de renome, professora e palestrante da obra de Shakespeare e principal tradutora em atividade no Brasil tanto das obras do autor quanto de importantes textos críticos sobre ele. É dela a tradução do livro de Carolin Spurgeon (*A Imagística em Shakespeare*) e de Frank Kermode (*A linguagem de Shakespeare*). Também escreveu dois importantes livros críticos sobre o autor: o primeiro, resultante de sua tese de doutorado, *O Homem Político em Shakespeare*, que já mereceu traduções em outros países pela acuidade analítica e por seu recorte de análise (Heliodora concentra seu foco de estudo nas peças menos populares de Shakespeare, as Peças Históricas, que são para alguns não ingleses ou não conhecedores da rica e complexa história da Inglaterra pré-Shakespeare quase incompreensíveis); o segundo livro pertence à série *Estudos* da editora Perspectiva e

tem o título *Falando de Shakespeare*, que reúne artigos e palestras, publicados e proferidos dentro e fora do Brasil.

Heliadora é uma crítica severa não apenas do teatro, mas também de algumas das traduções do poeta no Brasil. As principais reprovações da tradutora concernente à tradução de Shakespeare dizem respeito às traduções em prosa e às antigas traduções – segundo ela, empoladas – que mais dificultam do que auxiliam na compreensão do dramaturgo. Sobre as duas escolhas tradutórias, ela diz enfaticamente:

Não concordo com quem faz a tradução toda em prosa, porque Shakespeare sabia quando usar o verso e quando a prosa. O que há, no Brasil, é uma falta de hábito. O verso é para ajudar o ator, não para atrapalhar. Se o ator encontra a forma certa do verso, o ritmo certo, metade das intenções já está pronta.

As traduções mais antigas são empoladas, e não só as de Shakespeare. Até há uns 30 ou 40 anos no Brasil, havia os donos da matéria, cuja atitude era "isso é muito difícil. Eu entendo, mas você não entende". O resultado são traduções empoladas, e Shakespeare não é empolado, é rico. As imagens de Shakespeare são tiradas do cotidiano e, portanto, chegam ao público com facilidade, porque são tiradas de um mundo que as pessoas conhecem. O autor tem de ser compreendido pelo público, de primeira. Num livro, podemos voltar dez páginas e reler. Mas no teatro não. É preciso acompanhar a ação, porque, se você pára para perguntar "Como é que é?", já perdeu alguma coisa que se passa no palco. Shakespeare escreveu para o palco. Nunca conheceu a torre de marfim.¹⁵¹

Bárbara Heliadora já traduziu boa parte das obras de Shakespeare¹⁵². Em diversos textos e livros, a crítica e tradutora é sempre citada como referencial dos estudos sobre o dramaturgo no Brasil, sendo a autora reconhecida tanto em nosso país quanto no exterior. Em seu site oficial, estão publicados muitos seus artigos sobre Shakespeare, teatro, a situação cênica brasileira e sua tradução que prevê especialmente a encenação das peças.

4.2.3 Beatriz Viégas-Faria

Diferente das traduções mencionadas acima, Beatriz Viégas-Faria¹⁵³ apresenta um trabalho de tradução em prosa, talvez partindo da dificuldade que o verso shakespeariano apresentou nas traduções de Pennafort e Nunes. Sua tradução é um intento de levar a um maior público ainda não acostumado com a sonoridade do verso decassílabo português. Assim, sua tradução abole o verso metrificado do texto original de Shakespeare, vertendo a riqueza de metáforas do poema em sua plenitude para uma prosa fluida e de fácil assimilação.

¹⁵¹ Artigo publicado no site www.barbaraheliadora.com.br

¹⁵² Traduções publicadas atualmente pela editora Lacerda.

¹⁵³ Doutora em Língua Portuguesa Aplicada pela PUCRS, Beatriz foi aluna de Susan Bassnett no centro de pesquisa em Estudos da Tradução da University of Warwick. Autora do livro *Pampa Pernambucano*, assinou traduções de *Sonho de Uma Noite de Verão*, *Romeu e Julieta*, *Macbeth*, *A Tempestade* e *Otelo*, que lhe valeu o prêmio *Açorianos de Literatura*.

Apesar de a primeira vista, parecer uma simplificação, a proposta da tradutora, incluindo seu cuidado em preservar todas as metáforas e jogos de conteúdo lingüístico presentes no original, é louvável.

Neste estudo das traduções de *Otelo* para o português brasileiro, mantereí a tradução de Viéguas-Faria em comparação com as outras com o objetivo de perceber quais as diferenças estruturais e de conteúdo em comparação com as traduções em verso. No entanto, como a proposta apresentada neste trabalho é a de uma tradução em forma poética versificada, que permita a recriação da arte shakespeariana, incluindo também em seu aspecto estilístico, concentrarei o estudo nas traduções em verso.

4.3 Comentário sobre as traduções de Pennafort, Nunes, Heliadora e Viéguas-Faria

Como observado, essas traduções de *Otelo* para o português brasileiro foram realizadas em momentos díspares por poetas diferentes que possuíam uma visão e um objetivo bem específico. Pennafort, na década de 50, traduzia diligentemente para a companhia de Celi encenar *Otelo* dentro de alguns meses. Nunes, nas décadas de 60 e 70, trabalhava com as quase novecentas mil palavras¹⁵⁴ de Shakespeare no intuito de harmonizar a obra do poeta numa só coletânea editorial. No final da década de 1990, Beatriz Viéguas-Faria terminava sua tradução de *Otelo* que visava apresentar a obra a um público não acostumado com as sutilezas e, muitas vezes, dificuldades do verso, por meio de uma prosa clara que demonstrasse as infinitas possibilidades metafóricas da peça. Por fim, em 1999, Bárbara Heliadora publica seu *Otelo* – fruto de sua experiência e vivência ao lado do estudo, da escrita e da tradução baseados na obra de Shakespeare. Essa visava reacender o interesse do público pela agilidade do texto versificado. Além desses quatro tradutores que analisaremos, destacam-se ainda os trabalhos de Oscar Mendes e Cunha Medeiros, que também traduziram a obra completa de Shakespeare, de Péricles Eugênio da Silva Ramos e a de Jean Melville. Escolhemos os quatro acima referidos em detrimento dos outros por três razões: primeiramente, acreditamos que o trabalho de tradução decassilábica é bem ilustrado nas traduções de Pennafort, Nunes e Heliadora, não sendo necessário a inclusão de Mendes/Medeiros e Ramos. Já a tradução de Melville, pela similaridade com a tradução em prosa de Viéguas-Faria não comportaria comentários muito diferentes dos já realizados; em segundo lugar, a análise e o comentário de quatro traduções exigiu um longo período de leitura e apontamento das escolhas métricas de

¹⁵⁴ Exatamente 884.647 palavras escritas e registradas em quase duas décadas. Dessas, 21 mil palavras são diferentes e quase 5 mil são inéditas, por não se terem registro escrito delas antes de Shakespeare. (cfé Martins, 2006, p. 90).

cada um dos tradutores, sendo inviável o mesmo trabalho com outras três traduções devido à limitação temporal deste trabalho; e por último, destaco a dificuldade de encontrar as traduções de Mendes e Medeiros e a de Ramos no mercado editorial brasileiro e nas bibliotecas visitadas. As impressões dos trabalhos dos respectivos tradutores são fruto de leituras de outros trabalhos que citaram as traduções referidas.

Início o comentário das traduções escolhidas usando como exemplo os primeiros dois versos da última fala da peça, pertencentes a Ludovico e dirigidos a Iago, diante dos corpos de Otelo, Desdêmona e Emília.

O Spartan dog,
More fell than anguish, hunger, or the sea! V.ii.

Ludovico, num momento de fúria e revolta, chama Iago de “Spartan dog”. A menção não é gratuita, pois se sabe que as carnes dos inimigos vencidos nas antigas guerras gregas por guerreiros espartanos eram separadas para seus cães. A imagem aludida é a de um animal doméstico, educado tanto para adular quanto para atacar, que se alimenta dos inimigos de seus donos, mortos em batalha. Iago representa esse homem, misteriosa e inexplicavelmente, sedento do sangue alheio. Seu ato, por ser metaforicamente educado e domesticado, como um treinado cão de caça, é pior que as temíveis aflições humanas, escassez de víveres e desastres marítimos. Os sons da consoante fricativa *S* em contraste com os das oclusivas “P”, “T”, “D” e “G”, no primeiro verso, reforçam a rispidez da maldição lançada pela personagem ao vilão. No segundo verso, Shakespeare recria as variações da angústia, da fome e das violentas ondas do oceano por meio da interpolação de vogais diferentes que fazem o som irromper num constante movimento ascendente-descendente. Como os tradutores representaram o conteúdo metafórico angustiante desse verso? Como eles recriaram essa variação formal que relembra a variabilidade das aflições humanas?

Tradução Literal	<i>Oh cão espartano, Mais cruel que a angústia, fome, ou o mar!</i>
Onestaldo de Pennafort	<i>E tu, cão espartano! Mais feroz Do que a dor, do que a fome, do que o mar!</i>
Carlos Alberto Nunes	<i>Ó cão de Esparta, Mais cruel que a fome, a angústia e o próprio oceano!</i>
Beatriz Viégas-Faria	<i>Ah, cão de Esparta, mais desumano que a angústia, que a fome; mais cruel que o mar!</i>
Barbara Heliodora	<i>Cão danado, Pior que a angústia, do que a fome ou o mar,</i>

Na primeira tradução há um aumento do verso e a inclusão do vocativo para fechar a métrica desejada, além da inclusão das primeiras duas palavras do verso seguinte formando um *enjambement* inexistente no original. Curiosamente, apesar das variações em comparação com o texto original percebemos praticamente os mesmo efeitos já demonstrados: O reforço da imprecisão de Ludovico pela presença das consoantes *T, C, S, P* e *T* e os movimentos aflitivos por meio das repetições “do que” ao invés dos movimentos vocálicos do texto de Shakespeare. Já Carlos Alberto Nunes decide manter a mesma estrutura do original, deixando o primeiro verso com apenas cinco sílabas. Mas Nunes segue mais a forma do original na composição da variação dramática fincada na variação vocálica: os ditongos *Mais cruel que a fome, a angústia e o próprio oceano* recriam a variação sonora do original, embora o tradutor extrapole o limite decassilábico escolhido para sua tradução: seu segundo verso tem 13 sílabas. Na tradução em prosa o sentido e a variação dramática se mantém, embora as palavras *desumano* e *angústia* e as repetições do pronome relativo impeçam a agilidade e a extensão de um fôlego, presente na composição do verso original. Em contraste, é essa agilidade que perpassa a tradução de Heliadora. Seus versos, os únicos a respeitar a métrica do original são ágeis e facilmente pronunciáveis. No entanto, três perdas precisam ser marcadas: a falta da complexa e profunda metáfora que envolve o cão espartano e não apenas um cão imundo e desprezado – como a expressão “cão danado” nos remete; a escolha das consoantes que apesar de expressivas enfraquecem a idéia da imprecisão e a tão cara variação dramática do segundo verso.

Desse modo, nota-se que os estudos comparativos tradutórios podem parecer um infinito jogo de ganha e perde. No entanto, o que desejamos aqui não é validar um trabalho poético tradutório em comparação valorativa com o outro. Cada uma dessas traduções apresenta características que exemplificam os respectivos trabalhos: pioneirismo tradutório; recriação conteudística e expressiva; clareza metafórica e poética; agilidade dramática e cênica. Quatro travessias do texto de Shakespeare para o português que funcionam como demarcações preciosas para qualquer novo trabalho tradutório da obra em questão.

A análise a seguir busca perceber três aspectos que considero importantes ao trabalho de tradução poética que pretendo realizar:

1) Tonalização das personagens dramáticos. Perceber como as possibilidades presentes na tradução visam marcar a variação tonal existente em cada personagem e anotar as várias estruturas sintáticas e riquezas semânticas nos versos analisados.

2) Reconfiguração do conteúdo poético em suas riquezas metafóricas. Estudar como os trocadilhos e as figurações simbólicas e metafóricas de Otelo são recriados no português brasileiro.

3) Composição rítmica do verso ou da prosa que recrie o texto original. Nesse caso, darei maior importância à análise das três traduções versificadas por conceber um verso poeticamente ideal como o que encerra o conteúdo e o tempo rítmico do verso shakespeariano. Por *Tempo Rítmico* compreendo o desenvolvimento técnico-artístico cênico de Shakespeare. O cuidado ao analisar as traduções decassilábicas estará em anotar até que ponto o aumento do número de versos prejudica ou ajuda na tradução.

Meu corpus analítico concentrar-se-á na escolha de falas que considerei adequadamente ilustrativas para demonstrar a variedade tonal mencionada. Para a rápida percepção da estrutura poética da tradução, abaixo do nome do tradutor está o número de versos presentes em sua tradução e o número de palavras. Embora o aumento ou a diminuição do número de versos e palavras não signifique necessariamente um acréscimo ou uma preocupante subtração do texto traduzido, tais variações indicam o quanto o referencial principal usado pelos tradutores foi a proximidade ao texto original.

Excerto 1 – Otelo e a objetividade do comando (1.2..59-61)

Os versos abaixo são importantes numa primeira análise de tradução por colocarem em xeque as palavras do primeiro tradutor da peça, Pennafort. Segundo ele, o primeiro verso é impossível de ser traduzido para o português usando apenas um verso (1956, p. 27). Tal comentário de Pennafort justifica-se devido à escolha do tradutor pelo verso decassílabo, justificando assim a tradução do primeiro verso da fala em dois. No entanto, acredito que a unidade semântica do mesmo se faz importante por revelar a urgência e a expressividade da ordem de Otelo ao resolver o conflito.

Texto Original

Versos: 3 / Palavras: 23

Keep up your bright swords, for the dew will rust them.

Good signior, you shall more command with years

Than with your weapons.¹⁵⁵ 1.2..59-61

Onestaldo

de Pennafort

Versos: 4 / Palavras: 28

Embainhai vossas armas reluzentes, / Para que não as enferruje o orvalho...

Meu senhor, para mim maior é a autoridade / Das vossas câs do que a das vossas armas.

¹⁵⁵ Guardai o aço afiado, antes do orvalho o estragar. / Bom Senhor, vossa sapiência comanda bem / Mais que estas armas. (tradução minha)

Carlos Alberto Nunes Versos: 4 / Palavras: 20	Guardai essas espadas, que o sereno / Vai causar-lhes ferrugem. Venerável Senhor, maior autoridade vossos / Anos impõem que todas essas armas.
Beatriz Viégas-Faria Nº de Palavras: 27	Guardem suas flamantes espadas; do contrário, o sereno pode enferrujá-las – Meu bom signor, o senhor sabe comandar melhor com sua experiência de vida que com suas armas.
Barbara Heliadora Versos: 4 / Palavras: 20	Guardai as vossas lâminas brilhantes / Antes que o orvalho venha enferruja- las. / Sua idade, senhor, comanda mais / Que as suas armas.

As três traduções em verso carecem da objetividade e da urgente agilidade do texto original. No caso de Nunes, além de ter-se perdido o adjetivo que qualifica as espadas como “bright”, aumentou a gentileza de Otelo, inexistente no original, para com Brabâncio por traduzir “good” por “venerável”. No caso de Heliadora, aconteceu o oposto: a necessidade da compressão métrica ao verso decassílabo a fez não incluir o adjetivo, tornando a fala de Otelo mais dura e rigorosa estilisticamente do que de fato é. O que busquei nessa primeira tradução do verso foi manter a urgência dessa idéia numa linha apenas, além de recriar com assonâncias e aliterações o som brilhante e metálico, constituído pelo conjunto de palavras menores.

Excerto 2 – Iago e a rima da elaboração da intriga (1.3.400-01)

Nesses versos, em que Iago dá luz ao seu plano vingativo, o uso da rima e das expressões “*I have't. It is engender'd.*” nos remete à idéia de um pensamento que foi cuidadosamente organizado e construído. Iago é o artesão desses pensamentos demoníacos. Se nos versos acima (1.2.59-61) da fala de Otelo a tradução deveria manter relativa urgência e objetividade, o mesmo pode-se escrever da fala de Iago. No caso do vilão, os tradutores em verso tentaram manter essa concisão.

Texto original Versos: 2 / Palavras: 17	I have't. It is engender'd. Hell and night Must bring this monstrous birth to the world's light. ¹⁵⁶
Onestaldo de Pennafort Versos: 3 / Palavras: 24	É isso! Achei! ... o plano está gerado. Agora, o diabo e a noite é que darão / À luz do mundo o monstruoso embrião.
Carlos Alberto Nunes Versos: 2 / Palavras: 17	Pronto; já está gerado. A noite e o inferno À luz hão de trazer meu plano eterno.
Beatriz Viégas-Faria Palavras: 19	Está concebido! Foi gerado! O inferno e o breu da noite deverão dar à luz do mundo esse monstro.
Barbara Heliadora Versos: 2 / Palavras: 13	‘Sta planejado. O inferno e a escuridão Pro nosso mundo o monstro parirão.

¹⁵⁶ E é isso! Foi engendrado! Inferno e negridão / Trarão o párvulo demônio à luz da nação. / (tradução minha)

A expressão usada por Shakespeare, “World’s light”, encerra três possíveis sentidos: tirar algo da escuridão, lançar luz sobre ele ou pari-lo, fazê-lo nascer. Dos tradutores em verso, apenas o primeiro manteve a ambigüidade da expressão, que acho apropriada e imprescindível para a formação de sentido. Tanto Nunes quanto Heliodora mantiveram o número de versos do original, o que não acontece na tradução de Pennafort. Marca-se aqui o uso que Shakespeare faz da rima com a vogal “I” e a sílaba “ght”, que contrasta a noite infernal na qual o plano está sendo engendrado e a luz ao qual ele será trazido. As rimas escolhidas por Pennafort e por Heliodora, com o ditongo “ão”, intensificam o peso da fala. Optei pela mesma rima em minha tradução, embora a use em palavras mais curtas visando dinamizar a fala do verso.

Excerto 3 – Iago e a prosa sonora do vilão (2.3.300-10)

Essa fala é retirada da terceira cena do segundo ato e demonstra o poder coercitivo de Iago sobre Cássio. O vilão, usando aqui o discurso prosaico, convence o tenente de que não haverá problema em comemorar com o resto da tropa a vitória contra os turcos com mais um copo de vinho. Depois, é esse copo de vinho que fará Cássio brigar com Rodrigo e Montano, fazendo o primeiro perder seu posto. Embora se trate de um texto em prosa, a fala demonstra a importância da sonoridade e do conjunto lexical escolhido para reforçar o caráter persuasivo da personagem.

<p>Texto Original Palavras: 87</p>	<p>IAGO Come, come, good wine is a good familiar creature, if it be well used: exclaim no more against it. (...) You or any man living may be drunk! at a time, man. I'll tell you what you shall do. Our general's wife is now the general: may say so in this respect, for that he hath devoted and given up himself to the contemplation, mark, and denotement of her parts and graces: confess yourself freely to her; importune her help to put you in your place again.¹⁵⁷</p>
<p>Onestaldo de Pennafort Palavras: 93</p>	<p>Vamos lá, vamos lá! Um bom vinho é um gênio familiar, quando com ele se sabe lidar. Não fales mal dele. (...) A embriaguez é uma cousa que acontece a qualquer um, pelo menos uma vez. Mas o que deves fazer é isto. A mulher de nosso general é que é o general agora. Neste sentido de que ele se entregou de corpo e alma à observação, ao culto, à contemplação e à adoração dela e das suas qualidades e atrativos. Confessa-te francamente a ela. Importuna-a para que te ajude a recobrar o posto.</p>

¹⁵⁷ Vamos, vamos, bom vinho é um grande velho amigo, se bem usado: não o repudies mais! Todo mundo bebe, homem. Qualquer um pode se embriagar, pelo menos uma vez! Direi o que deves fazer. Quem comanda agora nosso comandante é a sua esposa: quanto a isso posso dizer que o homem está devotado por inteiro à contemplação, marcação e apreciação de todas as partes graciosas do território dela: Confesse sua causa a ela. Importune Desdêmona com sua tristeza, pedindo ajuda para retomar seu posto. (tradução minha)

- Carlos Alberto Nunes
Palavras: 84
- Vamos, vamos; o bom vinho é um camarada bondoso e de confiança, quando tomado com sabedoria; não continues a falar mal dele. (...) Ora, homem! Vós, ou qualquer pessoa viva podeis embriagar-vos de vez em quando. Vou dizer-vos o que deveis fazer. A mulher do nosso general é agora o general. Posso exprimir-me dessa maneira, por ter-se ele devotado e dedicado à contemplação, ao exame e à observação de suas partes e graças. Falai-lhe com franqueza; importunai-a, que ela vos ajudará a reconquistar esse lugar.
- Beatriz Viégas-Faria
Palavras: 93
- Ora, vamos, o vinho é uma criatura boa e conhecida se for bem usada. Deixe de exclamar contra ele. (...) Você e qualquer outro homem que esteja vivo; pode acontecer de ficar bêbado alguma vez. Vou lhe dizer o que deve fazer. A esposa de nosso general é agora o general. Isso eu posso falar com respeito a essa questão, pois ele te se dedicado e tem se entregado à contemplação, ao exame e à denominação das partes e graças de sua amada. Vá até ela e confesse-se de coração aberto; importune-a para ajuda-lo a conseguir seu posto de volta.
- Barbara Heliadora
Palavras: 83
- Ora vamos, o bom vinho é uma criatura familiar, sendo bem usado; deixe de clamar contra ele; (...) O senhor, como qualquer homem vivo, pode ficar bêbado a algum momento; eu lhe direi o que fará: A esposa de nosso general é agora o general; posso dizer-lo pelo seguinte, que ele está totalmente devotado e entregue à contemplação, à observação e à apreciação de todas as suas partes e graças. Confesse-se livremente a ela, importune-a para que ela o ajude a reconquistar seu posto.

A expressão “familiar criature” remete a algo que a personagem conhece, que lhe seja familiar no sentido de ter conhecimento antigo do objeto. Pennafort e Heliadora traduziram literalmente, o que causa ao leitor certa estranheza. Nunes e Faria retrabalham a expressão associando-a a algo benéfico e comum. Uma boa regra para as traduções em prosa de Shakespeare é que elas têm de, em certo sentido, manter a sonoridade do verso visando facilitar a fala do ator. Além dessa sonoridade, percebemos que a frase jocosa de Iago com relação a Otelo conhecer o corpo da esposa tem algo de campos conquistados sendo demarcados – marcado pelas palavras “contemplation”, “mark”, and “denotement” - idéia que se perdeu em todas as traduções. Ao traduzir todas as falas de Iago, sejam em verso ou prosa, tentarei manter a unidade sonora e o diapasão ascendente/descendente do som. Além disso, em falas como essa, o objetivo de Iago é sempre o didático da argumentação. Sua comunicação não visa surpreender ou impressionar o ouvinte – característica presente numa personagem como Cláudio em *Hamlet* – e sim convencer por meio de uma argumentação equilibrada e gradual. Ao traduzir as falas de Iago, tentei recriar em português esse tom professoral da personagem, elucidando a confiança praticamente irrestrita que todas as personagens da peça têm nele, apesar do vocabulário remetido ao baixo sexual e ao plantio rasteiro, que também deve ser mantido do original.

Excerto 4 – Desdêmona e o Expressivo Verso Respeitoso (1.3.180-89)

Shakespeare, tanto em tragédias quanto em comédias, usa uma convenção da época que diferenciava o discurso feminino do masculino por fazer com que as heroínas, especialmente as que pertenciam a uma classe mais educada e refinada, se expressassem por meio de uma composição poética semelhante, em forma e sonoridade, ao soneto.¹⁵⁸ Tal cuidado, reforçava a nobreza e a dignidade dessas personagens. Na tradução, o que no original eleva a fala da personagem, pode torná-la artificial e bacharelesca. No capítulo 02, foi ilustrado o quanto Desdêmona recebe uma atenção menor da crítica em oposição ao discurso de Otelo e Iago. Em tradução, percebe-se o mesmo, pois dificilmente os tradutores conseguem chegar ao tom que Shakespeare configurou para a personagem. A personagem Desdêmona possui uma personalidade firme e irresoluta, mas ao mesmo tempo, uma delicadeza muito particular ao usar as sentenças para obter do duque e dos senadores um julgamento benévolo para Otelo.

Texto original

Versos: 10

Palavras: 75

DESDEMONA

My noble father,

I do perceive here a divided duty:

To you I am bound for life and education;

My life and education both do learn me

How to respect you; you are the lord of duty;

I am hitherto your daughter: but here's my husband,

And so much duty as my mother show'd

To you, preferring you before her father,

So much I challenge that I may profess

Due to the Moor my lord.¹⁵⁹

Onestaldo de Pennafort

Versos: 11

Palavras: 17

Duplo dever defronto aqui, meu pai. / A vós vos devo vida e educação.

Ambas me fazem ver que sois aquele / A quem devo respeito para sempre.

Sempre a vós, como filha, obedeci. / Mas aqui está também o meu marido.

E a mesma submissão perante vós / A que se sujeitou a minha mãe outrora

E que ela sobrepôs à que seu pai devia, / É a que ora, com razão, julgo dever

Ao Mouro, meu esposo e meu senhor.

Carlos Alberto Nunes

Versos: 10

Palavras: 63

Meu nobre pai, percebo um dividido / Dever: A vida e a educação vos devo,

Educação e vida que me ensinam / A saber respeitar-vos. Sois o dono

Do meu dever, sendo eu, pois, vossa filha. / Mas também aqui vejo meu marido;

E quanto minha mãe vos foi submissa, / Preferindo-vos mesmo aos próprios pais,

Tanto agora pretendo revelar-me / Em relação ao Mouro, a quem pertenço.

Beatriz Viégas-Faria

Palavras: 81

Meu nobre pai, percebo aqui um dever dividido. Ao senhor, devo minha vida e

minha educação. Tanto uma como outra ensinam-me a respeitá-lo. O senhor é

soberano em matéria de dever, e tenho sido até agora sua filha. Mas eis aqui o

meu marido, e, tanta obediência quanto minha mãe mostrou ao senhor, dando

preferência ao senhor e não ao próprio pai, assim venho eu requerer meu direito de

professar minha obrigação para com o mouro, meu amo e meu senhor.

¹⁵⁸ Vide Lavinia em *Titus Andronicus* e Ofélia em *Hamlet*.

¹⁵⁹ Meu nobre pai, / Percebo nesse assunto um dever dividido: / A vós devo a minha vida e educação; / Minha vida e educação instruíram-me / A acatar-vos; és pra mim o amo do dever; / Fui tua filha até aqui: mas ali está meu esposo. / E o igual dever que antes minha mãe demonstrou / A vós, prepondo-vos em lugar do pai dela, / Evidencio agora, ao professar meu dever / Dedicado então ao mouro Otelo, meu senhor. / (tradução minha)

Barbara Heliodora	Meu bom pai, / Eu vejo aqui um dever dividido;
Versos: 10	Devo ao senhor educação e vida, / E vida e educação me ensinaram
Palavras: 55	A respeitar quem tudo me merece. / Até aqui fui tua filha mas, casada, Tanto respeito quanto a minha mãe / Lhe teve, preterindo assim seu pai, Ouso afirmar que devo dedicar / Ao mouro, meu marido.

Nessa, que é a primeira fala de Desdêmona na peça, percebemos a repetição, por três vezes da palavra “duty”, referida pela personagem para marcar sua obrigação para com o pai e o esposo. Nesse aspecto, apenas Heliodora não apresentou a tripla menção ao termo. Também há uma preocupação de elucidar cuidadosa e explicitamente o respeito que tem ao patriarca. Preocupação expressa na repetição de “life” e “education”, em dois versos seguidos, que é mantida apenas nas traduções de Nunes e Heliodora. Em minha tradução, reforçarei o lirismo e a delicadeza da fala. Apesar de irresoluta, Desdêmona se expressa com graciosidade e delicadeza. Aqui, apreciei a tonalidade da tradução de Barbara Heliodora, única tradução que conseguiu tornar apresentar a firme resolução da personagem ao lado de sua elegância e singeleza.

Excerto 5 – Emília e a Verso da Experiência Desilusão Matrimonial (3.4.100-04)

Como contraste ao discurso de Desdêmona, opõe-se a verdade objetiva e negativa de Emília. Nessa pequena fala – semelhante em conteúdo e em estilo ao grande discurso em 4.3 sobre a traição das esposas – a personagem reflete sobre o desprezo masculino dedicado às esposas. Nota-se nessa passagem, o quanto a própria personagem já foi contaminada pelas metáforas baixas de Iago, embora aqui a coleção semântica empregada refira-se à alimentação. “Food”, “stomachs”, “eat” e “belch” reforçam o caráter da metáfora. Também, percebe-se a dificuldade dos tradutores de corresponderem, em versos relativamente simples, na tradução ao tempo rítmico da fala.

Texto Original	'Tis not a year or two shows us a man:
Versos: 4	They are all but stomachs, and we all but food;
Palavras: 38	To eat us hungerly, and when they are full, They belch us. Look you, Cassio and my husband! ¹⁶⁰
Onestaldo de Pennafort	Não é num ano, nem será em dois, / Que se conhece um homem. Todos eles
Versos: 7	Não são mais do que estômagos e nós / Não passamos de simples alimento.
Palavras: 50	Se estão famintos com avidez nos comem; / Uma vez fartos, nos vomitam todas. / Ai vem Cássio e com ele o meu marido.
Carlos Alberto Nunes	Nem dois anos / São suficientes para conhecermos
Versos: 6	Os homens. São estomago, somente, / E nós, os alimentos. Todos eles

¹⁶⁰ Nem num ano ou dois os homens se revelam: / São só fome e estômago e nós o alimento; / Nos devoram famintos e quando saciados, / Arrotam o resto. Veja, aí vem Cássio e meu esposo. (tradução minha)

Palavras: 31	Nos devoram com ânsia; mas, repletos, / Nos vomitam. Oh! Cassio e meu marido!
Beatriz Viégas-Faria Palavras: 44	Não é em um ano, nem em dois, que se conhece um homem. Tudo que eles são é estomago, e nós não passamos de comida. Eles nos comem com sofreguidão e, quando se sentem empanturrados, eles nos arrotam. Veja, senhora, Cássio e meu marido.
Barbara Heliodora Versos: 5 Palavras: 26	Um ano ou dois não nos mostram um homem; São estômagos todos, nós, comida; / Engolem-nos com fome e, saciados, Nos arrotam. / Eis Cássio e meu marido.

Os primeiros dois tradutores precisaram, respectivamente, de sete e seis versos para expressar a idéia do original. Já marcado o caráter baixo do discurso de Emília, pode-se refletir que também as falas da personagem sirvam para reforçar, junto com Iago, o contraste com as falas Otelo e Desdêmona, personagens que demonstram em suas falas uma personalidade bem mais idealizada. Também aqui, mesmo problema encontrado na fala acima, percebe-se a dificuldade do verso decassílabo de apresentar um discurso diferenciado das outras personagens, especialmente por tratar-se de uma personagem feminina. Não há nas traduções a leveza e a singularidade do original, apesar de tratar-se de uma fala extremamente ressentida. Nesses versos, mantive o número de linhas, cuidado que significa a contenção e a precisão da idéia expressada pela personagem, e a tentei recriar o vocabulário relacionado à gula e à baixeza humana.

Excerto 6 – Otelo entre a fantasmática sexual e o adeus às ocupações militares (3.3.351-363)

Essa fala de Otelo é importante por marcar dois momentos da linguagem da personagem na peça. Permanece nele o ideal bélico na enumeração dos utensílios militares ao lado da desconfiança (nos três primeiros versos) e do imaginário sexual insuflada por Iago. Aqui, Otelo já está entregue à coletânea de alusões pífidas associadas à imagem que passa a fazer de sua esposa. Nesse caso, faz importante marcar a diferença entre uma temática e outra, fazendo com que os elementos bélicos e pífidos se interpenetrem por revelar um Otelo tão sórdido quanto seu alferes, embora nesse caso, a sordidez do pensamento da personagem encontre-se revestido de angústia e sofrimento.

Texto Original	OTHELLO
Versos: 13	I had been happy, if the general camp,
Palavras: 90	Pioners and all, had tasted her sweet body, So I had nothing known. O, now, for ever Farewell the tranquil mind! farewell content! Farewell the plumed troop, and the big wars, That make ambition virtue! O, farewell! Farewell the neighing steed, and the shrill trump, The spirit-stirring drum, the ear-piercing fife, The royal banner, and all quality,

- Pride, pomp and circumstance of glorious war!
And, O you mortal engines, whose rude throats
The immortal Jove's dead clamours counterfeit,
Farewell! Othello's occupation's gone!¹⁶¹
- Onestaldo de Pennafort
Versos: 20
Palavras: 114
- Mesmo que a toda tropa, incluindo os faxineiros, / Ela houvesse entregado o gozo de seu corpo, / Ainda assim eu podia ser feliz, / Desde que não soubesse. Mas agora! / Agora e para sempre, adeus, sossego da alma! / Adeus, tranqüilidade! Adeus aos batalhões / De esvoaçantes penachos coloridos, / À flama das batalhas / Que transforma a ambição em heroísmo! / Relinchantes corcéis! Estrídulas fanfarras! / Estrépitos! Rufar de tambores marciais! / Altíssonos clarins e pífanos! Pendões! / Estandartes reais e flâmulas ao vento! / Adeus! Adeus! Adeus as pompas e apetrechos / Gloriosos de guerra! / Nunca mais os relâmpagos de fogo / Dos engenhos mortíferos que atroam / Em formidando roncões, / Contrafazendo a cólera de Júpiter! / Nunca mais! Nunca mais! Finda é a missão de Otelo.
- Carlos Alberto Nunes
Versos: 17
Palavras: 95
- Feliz teria sido, muito embora / Todo o campo, inclusive a recovagem, / Lhe tivesse provado o doce corpo, / Sem que eu conhecimento houvesse disso. / Oh mas agora, adeus tranqüilidade / de espírito! Oh! Adeus, tropas de penacho, / exércitos altivos, que em virtude / mudam toda ambição! Adeus! Adeus! / Adeus cavalos relinchantes, trompas / Belicosas, tambores animosos, / Pífaros estridentes, reais bandeiras, / Tudo o que o orgulho constitui, a pompa / E a aparelhagem da gloriosa guerra! / E a vós também, adeus, mortais engenhos, / Cujas rudes gargantas os estrondos / Terrorantes imitam do alto Jove: / A obra de Otelo já não tem sentido.
- Beatriz Viégas-Faria
Palavras: 119
- Eu teria sido feliz, mesmo que todo o acampamento do general, os soldados rasos inclusive, tivessem provado de seu doce corpo, desde que eu de nada soubesse. Agora, oh, para sempre, adeus à minha mente tranqüila! Adeus, contentamento! Adeus às tropas de penacho e às grandes batalhas que fazem da ambição uma virtude... Oh, adeus! Adeus ao corcel relinchante e à trombeta estridente, ao tambor que nos excita à luta, ao pífano que nos abala o tímpano, adeus ao estandarte real, e a todos os atributos, orgulho, pompa e circunstancia das gloriosas guerras! E, há, também a vocês, instrumentos engenhosos, mortais, cujas rudes gargantas falsificam os terríveis clamores do imortal Jove, adeus! A função de Otelo perdeu o sentido.
- Barbara Heliodora
Versos: 13 /
Palavras: 75
- Estaria feliz se toda a tropa / Seu doce corpo houvesse provado, / Sem eu sabe-lo. Para sempre, agora, / Adeus, mente tranqüila, adeus repouso: / Adeus tropa emplumada, grandes guerras, / Que dão virtude à ambição. Oh, adeus, / Adeus corcel que grita, adeus trombetas, / Adeus tambor que excita, flauta aguda; / Estandarte real, todo atributo, / Orgulho, pompa, e mais glórias de guerra! / E máquinas letais, cujas gargantas / Criam clamor como o do eterno Júpiter; / Adeus; a ocupação de Otelo foi-se!

Marcando o adeus de Otelo à carreira militar face à sua completa desintegração diante da suspeita da traição da esposa, há no original o uso das repetições de “farewell”, um vocabulário variado de termos militares e o sofrimento decorrente da certeza de perder uma atividade exercida durante toda a vida. Também se destacam os dois primeiros versos no qual Otelo dá vazão a sua fantasmática por mencionar que preferia que todo o exército sobre

¹⁶¹ Seria até muito feliz se todo o exército, / Até o abre-valas tivesse dela degustado, / Se disso nada soubesse. Agora e sempre, / Adeus à mente tranqüila e tão contente! / Adeus às emplumadas tropas e altas guerras, / Que fazem de toda ambição uma virtude! Adeus / Ao rincho do corcel e estridentes trompas, / Tambores que bumbam e às flautas afiadas, / Aos emblemas reais, aos cargos, ordens, / Adeus ao zelo, pompa, honra e glória bélica! / E adeus ao maquinário letal, que berra / De ardor calando o estrondo do eterno Jove! / Adeus! Adeus! Os feitos de Otelo se foram! / (tradução minha)

Desdêmona, até mesmo os “pioneers”, que eram, literalmente, os meros abre valas para futuros confrontos bélicos, a tivessem seduzido. Infelizmente, termo perdido na tradução de Heliadora, mas reforçado nas outras traduções. Na tradução, valorizei os elementos péfidos dos primeiros versos da fala ao lado da cuidadosa enumeração dos objetos bélicos¹⁶².

Excerto 7 – O diálogo entre o Duque e Brabâncio e a recriação do rimário em português (1.3.200-20)

O diálogo abaixo, entre o Duque e Brabâncio, é em forma de máximas rimadas. Além de expressarem a relativa sabedoria das personagens, o dialogo também apresenta uma textura quase cômica. As duas personagens, já nem tanto mais preocupadas em refletir sobre Otelo e Desdêmona, passam a disputar poeticamente por meio de uma série de provérbios e máximas, muito comuns à dramaturgia de Shakespeare. Aqui, o dramaturgo usa a rima, algo não muito comum em sua dramaturgia, para reforçar a própria artificialidade do diálogo.

Texto Original	DUKE OF VENICE
Versos: 22	Let me speak like yourself, and lay a sentence,
Palavras: 182	Which, as a grise or step, may help these lovers Into your favour. When remedies are past, the griefs are ended By seeing the worst, which late on hopes depended. To mourn a mischief that is past and gone Is the next way to draw new mischief on. What cannot be preserved when fortune takes Patience her injury a mockery makes. The robb'd that smiles steals something from the thief; He robs himself that spends a bootless grief.
	BRABANTIO
	So let the Turk of Cyprus us beguile; We lose it not, so long as we can smile. He bears the sentence well that nothing bears But the free comfort which from thence he hears, But he bears both the sentence and the sorrow That, to pay grief, must of poor patience borrow. These sentences, to sugar, or to gall, Being strong on both sides, are equivocal: But words are words; I never yet did hear That the bruised heart was pierced through the ear. I humbly beseech you, proceed to the affairs of state. 163

¹⁶² Minha tradução para essa fala é usada como exemplo na primeira seção do capítulo 5 da dissertação.

¹⁶³ Duque de Veneza: Deixa-me falar como vós, com provérbios / Que, qual apoio e ajuda, possam dar a esses / Enamorados novamente o seu favor. / Se remédios não curam, a dor vai se esvair, / Com fê ao notar que poderia até o pior atrair. / Chorar a injúria já passada, antiga e feita / É o próximo passo da calma desfeita. / Quando a sorte nos arranca da boa estrada, / A paciência faz da injúria uma mera piada. / Roubado quando ri rouba algo do que roubou / Roubado rouba de si nas horas que amargou. / Brabâncio: Então que o turco em Chipre vá nos iludir, / Nós não a perderemos, se ainda pudermos rir. / Se ele ostenta uma frase de fugas e danos, / É pelo livre conforto que nós ansiamos. / Mas se respondermos a culpa com pesar, / Na paga do ruim, a paciência vai ajudar. / Tais sentenças, se são adocicadas ou amargas, / São ambas fortes nos dois lados, ‘stão emparelhadas: / Mas palavras são só palavras; não é sabido, / De nenhum peito arruinado o ser pelo ouvido. / Com respeito peço, sigam os temas estatais. (Tradução minha)

- Onestaldo de Pennafort
Versos: 24
Palavras: 186
- Duque: Deixai-me acrescentar uma palavra às vossas, / À maneira de máximas, que possam / Servir como degrau ou ponte a esses amantes / Por onde atinjam vossas boas graças. / Para os males sem cura, o saber que assim são / Alivia da dor de esperar cura em vão. / Lamentar uma dor passada, no presente, / É criar outra dor e sofrer novamente. / Quando o mau vento leva o que o homem edifica, / Se este tem paciência, isto ao menos lhe fica. / E o roubado que ri, furta algo ao seu ladrão; / Se a chorar perde tempo, a si se rouba então.
- Brabâncio: Seja-nos Chipre então pelos turcos roubada; / Se nós podemos rir, não perderemos nada. / Sentença que propõe consolo ao sofredor / É fácil de seguir, quando é alheia a dor. / E é duro ao que já está sob uma dor intensa / Ter de aturar a dois, ao seu mal e à sentença. / Esses provérbios trazem misturados / Balsamo e fel e servem a dois lados. / Mas as palavras só palavras são. / E nunca ouvir dizer de um triste coração / Que pelo ouvido viesse a ser curado. / Se vos apraz, tornemos ao Estado.
- Carlos Alberto Nunes
Versos: 26
Palavras: 160
- Duque: Permiti-me falar como vós mesmo / De certo falaríeis, pronunciando / Uma sentença que degrau e escada / Vai ser para que os dois enamorados / Possam vir a integrar-se novamente / No vosso afeto. / O eu não tem remédio está sanado / Só em ver o perigo já passado. / Chorar, depois de salvo, uma desgraça, / É chamar outra ainda mais feia e crassa.
- O que nos for tirado pela sorte, / Qual perda há de ser tido não de porte. / O roubado que ri, rouba do ladrão; / O que chora, a si rouba outra porção.
- Brabâncio: Que o Turco, então, roubar-vos Chipre venha; / Vamos rir e cantar com voz roufenha. / Só escuta de bom grado uma sentença / Quem em proveito próprio nela pensa. / Mas fica duplamente atribulado / Quem perder a paciência ante o recado. Conselhos, ou de açúcar ou de fel, / Ambíguos sempre são como hidromel. / Palavras são palavras; pelo ouvido / Jamais o coração será atingido. / Humildemente suplico a Vossa Graça que / passemos aos assuntos do estado.
- Beatriz Viégas-Faria
Palavras: 216
- Duque: Deixe-me falar como o senhor mesmo falou, e decretar uma sentença que, como alavanca ou degrau, pode auxiliar esse casal de apaixonados a granjear sua simpatia. Quando o irreparável está feito, cessam-se as dores vendo-se que poderia ter sido pior aquilo que no fim confiou-se em um desejo ardente. Lamentar um infortúnio que está morto e enterrado é dar o passo certo na direção de atrair para si novo infortúnio. Há sempre aquilo que não pode ser preservado quando o Destino tem as rédeas na mão, mas a Paciência encarrega-se de fazer do prejuízo uma zombaria. Aquele que foi roubado, quando sorri, furta algo do ladrão, e rouba a si mesmo quem se consome em mágoa inútil.
- Brabâncio: Mas então, deixe-se o Turco de Chipre enganar-nos... Não estaremos perdendo enquanto soubermos sorrir! Aceitar bem a sentença de um juiz é aceitar tão-somente o cândido conforto que dela se depreende. Mas aceitar tanto a sentença quanto a desgraça é aceitar que se terá pouca paciência para pagar por uma queixa legal. Essas sentenças, sejam elas para bajular ou para atormentar, poderosas para os dois lados, são equívocas. Todavia, palavras são palavras. Até o dia de hoje jamais ouvi dizer que um coração machucado se consertasse pelo ouvido. Humildemente vos suplico: tratemos de prosseguir com os assuntos do Estado.
- Barbara Heliadora
Versos: 18
Palavras: 116
- Duque: Que eu fale em seu lugar, dando sentença / Que aos amantes ajude no caminho / De seu favor. / Quando não há remédio vai-se a dor, / Pois se encara o pior sem esperança, / Pois lamentar o mal que já passou / É quase que pedir um novo mal. / Do que a fortuna impede de evitar / A paciência ri, se alguém chorar. / O roubado que ri rouba o ladrão, / Rouba a si mesmo o que lamenta em vão.
- Brabâncio / Então pr'os turcos Chipre pode ir; / Não a perdemos, pois basta sorrir. / Agüenta bem a pena quem agüenta / Só palavras de apoio que acalenta; / Mas quem agüenta da sentença a dor / Com paciência de sabores contrastados / Confundem, sendo fortes pr'ós dois lados.

Esse é um bom exemplo das dificuldades envolvidas na opção de uma tradução em prosa. Nesse caso específico, a métrica, a exatidão da idéia que um provérbio comporta e a

rima que ata seu sentido se perdeu na tradução de Viégas-Faria. Heliodora recria o rimário, inexplicavelmente, apenas nos aforismos de Brabâncio, o que dá ao Duque um caráter muito menos artificioso do que ao pai de Desdêmona. Aqui, como também na tradução dos aforismos de Iago sobre as particularidades do feminino, em 2.2, recriei os provérbios levando em conta a métrica e o rimário usado pro Shakespeare para reforçar o tom de variabilidade estilística da peça.

Excerto 8 – Iago e a sapiência pérfida sobre o Feminino (2.1.109-12)

Nessa fala de Iago, identificamos a mesma estrutura de um provérbio, mas aqui um provérbio muito mais dedicado ao escorregadio contraste – tão caro à personagem – entre homens e mulheres. Iago, diante de Emília e Desdêmona, revela sua opinião sobre elas, num interessante jogo de palavras que comporta os afazeres domésticos e as atividades femininas dentro e fora da casa.

<i>Texto Original</i> Versos: 4 Palavras: 34	IAGO Come on, come on; you are pictures out of doors, Bells in your parlors, wild-cats in your kitchens, Saints in your injuries, devils being offended, Players in your housewifery, and housewives' in your beds. ¹⁶⁴
Onestaldo de Pennafort Versos: 7 Palavras: 36	Vamos lá, vamos lá! Fora de casa, / São como uma pintura. No salão, Parecem campainhas; na cozinha, / Gatas selvagens; santas, se injuriam; Demônios, quando são injuriadas; / No trabalho doméstico, ociosas; Diligentes e ativas... só na cama.
Carlos Alberto Nunes Versos: 6 Palavras: 33	Vamos; fora de casa sois pinturas; / Nos quartos, sinos; na cozinha, gatos; Santas, quando ofendeis; demônios puros, / Quando sois ofendidas; chocarreiras / No governo da casa e boas donas / Do lar quando na cama.
Beatriz Viégas-Faria Palavras: 43	Ora, vamos! Ora, vamos! Vocês mulheres são uma pintura fora da intimidade do lar, guizos na sala de visitas, gato selvagem na cozinha, santas em suas injúrias, diabólicas quando se ofendem; dominam o jogo das lides domesticas e sabem ser assanhadas na cama.
Barbara Heliodora Versos: 4 Palavras: 27	Eu sei. Na rua são como retratos; / Na sala, sinos; na cozinha, feras. Santas se ofendidas, demos na ofensa. / Na casa brincam, o ofício é na cama.

A tradução de Faria é a mais clara e a que recria com mais eficácia os alusões metafóricas entre esposas, animais e suas diferentes reações em diferentes situações. No entanto, a tradutora perde na recriação do estilo da fala, que em outras traduções mantém a

¹⁶⁴ Ora essa: vós sois pinturas fora de casa, / Sinos se na sala, gatos arredios na mesa, / Ah são santas se ofendem, diabos se ofendidas,, / Mundanas na casa e madamas na cama. (Tradução minha)

objetividade e a rapidez do dito proverbial. Pennafort e Nunes conseguem essa agilidade, mas por meio de interpolações e cortes sintáticos, que dificultam a fluidez sonora das metáforas. Nesse aspecto, minha tradução visa trabalhar com um verso alexandrino que possa recriar tanto a estrutura sapiencial da fala quanto as metáforas um tanto medíocres de Iago.

Finalizo este capítulo, por reafirmar a admiração pelo importante trabalho dos tradutores referidos, sendo cada um deles, em suas especificidades, pioneiros na arte tradutória de Shakespeare no Brasil. Tentei demonstrar, com os excertos acima, a variação de opções com as quais os quatro tradutores trabalharam e seus respectivos resultados. Minha proposta de uma nova tradução para *Otelo* parte de uma primeira leitura dessas traduções escolhidas para perceber como os tradutores já lidaram com os diversos desafios lingüísticos e sonoros do original.

Assim, partindo de algumas leituras críticas da peça, de minha análise para ela e de um comentário dessas quatro traduções de *Otelo*, dediquei-me ao trabalho de tradução de sentido de alguns aspectos sonoros e métricos do texto. Neste trabalho, busquei perceber como se poderia recriar a riqueza lingüística e a multiplicidade tonal e sintática das falas de Shakespeare, aspectos descritos e ilustrados no capítulo final desta dissertação.

5 A COMPOSIÇÃO DE UMA NOVA TRADUÇÃO DE *OTELO*: ENTRE O TRÁGICO, O CÔMICO E O LÍRICO

5.1 Estudo histórico, crítico e de traduções como preparação de uma nova tradução.

Até este capítulo, foi comentado o trabalho de leitura da tradição crítica da peça e de análise de quatro traduções para o português brasileiro, como subsídio para a composição de uma nova tradução de *Otelo*. No primeiro capítulo desta dissertação, foi abordado o contexto histórico, via fontes e influências, detectável no drama de Shakespeare, partindo de um conto de Cinthio. Se no texto fonte não há profundidade no comportamento e nas palavras das personagens, parece ser exatamente essa a preocupação de Shakespeare na tragédia. Além do texto de Cinthio, Shakespeare usou tanto as tipificações do drama medieval quanto da *commedia* como motivos temáticos que lhe permitiram intensificar os aspectos psicológicos de suas personagens. A representação dos mouros, tanto em peças de Shakespeare quanto da visão elisabetana que os encarava com relativa suspeita, indicou a profundidade com que o autor complexifica essa temática. Esse primeiro estudo marcou o primeiro aspecto que deveria ser evidente em minha tradução: a alusão estilística às moralidades medievais, à *commedia del'arte* italiana e à própria obra de Shakespeare, sendo *Otelo* uma oposição a obras anteriores de Shakespeare em sua representação tipificada dos mouros, em peças como *O Mercador de Veneza* e *Titus Andronicus*.

Em outra instância, o trabalho de análise da crítica de *Otelo* ressaltou caracteres e tessituras das personagens que não fossem perceptíveis numa primeira leitura da tragédia. No capítulo dois, tentou-se desmistificar essas primeiras leituras lançando hipóteses interpretativas sobre cada uma das personagens da tragédia. Ao analisar cuidadosamente essa peça de Shakespeare, percebem-se as ambigüidades presentes no texto, num nítido jogo de contrastes entre honra e ciúme, idealização e ignorância, persuasão e mesquinharia. Essa leitura mais atenta da tragédia, que valorizou, sobretudo, as possibilidades interpretativas, intensificou a variabilidade tonal da futura tradução.

A análise da variação psicológica de Otelo, objetivo do terceiro capítulo da dissertação, buscou ilustrar como o dramaturgo representa em sua peça três aspectos temáticos que dramatizam artisticamente a desintegração mental da protagonista ao confrontar sua desconfiança: primeiramente, a idealização que o guerreiro tem da esposa, que resulta no extremo oposto dessa idealização, quando a suspeita se apresenta; em segundo lugar, a relação edipiana que Otelo institui, inconscientemente, entre a lembrança da mãe e a figuração da esposa, como explicação para o seu comportamento ciumento; e por fim, a completa

destruição das certezas e organizações lingüísticas de Otelo no decorrer da peça. Esse estudo foi fundamental para a tradução de uma tragédia em que a variação psicológica – percebida por intermédio da variação lingüística – torna-se ponto central na própria caracterização da protagonista.

Por último, no quarto capítulo da dissertação, a análise de algumas traduções brasileiras de *Otelo* exemplificou algumas soluções e tentativas artísticas de recriação do texto de Shakespeare para nossa língua. Na primeira tradução para o português, Pennafort realizou um trabalho artístico admirável ao transpor a tragédia para um texto que, após cinquenta anos, continua acessível e pertinente do ponto de vista poético. Na tradução de Nunes, há o esforço e a precisão do tradutor em seguir à risca a estrutura do texto original, embora suas interpolações e entrecortes sintáticos dificultem a leitura. Na tradução de Barbara Heliodora, ela buscou a simplificação do verso, comprometendo assim boa parte da arte e da poeticidade do texto original. Em sua tradução em prosa, Beatriz Viégas-Faria libertou-se da métrica, resultando numa tradução que recria satisfatoriamente a riqueza semântica de *Otelo*, embora tenha, com isso, diminuído os efeitos sensíveis no ato da leitura, resultantes da sonoridade e da métrica particular a cada personagem. Assim, a análise dessas quatro traduções foi pertinente por exemplificar escolhas sintáticas, semânticas e métricas – tanto a serem usadas quanto evitadas – que justificam uma nova tradução poética.

Após esse trabalho de leitura, apontamento e reflexão sobre a tarefa, que se apresentava, faz-se necessário agora, no último capítulo desta dissertação, demonstrar textualmente quais foram as escolhas, renúncias e decisões na composição de uma nova tradução de *Otelo*. Esta explanação tratará das escolhas lexicais e sonoras para a tradução, além de também apresentar algumas falas traduzidas que exemplificarão os resultados já alcançados até o momento.

5.2 A composição de uma nova tradução: *Otelo* em verso e prosa

Na primeira fase do trabalho, busquei identificar as coleções vocabulares aludidas nas falas de cada personagem, identificação que revelou uma grande variabilidade de expressões que auxiliaram na tarefa de sonorização poética adequada dentro dos limites do verso dodecassílabo. Em diversas falas de Otelo, há a menção constante a utensílios e feitos militares. Nesse caso, não se tratava apenas de um homem que adota uma linguagem especificamente militar e sim de um homem que se constitui imaginariamente através dessa ênfase retórica de caráter bélico e heróico. Na fala escolhida para análise e exemplificação da tarefa tradutória, destaca-se a completa incapacidade de Otelo de equilibrar o fantasma da

suspeita e suas obrigações militares. Suspeitar de Desdêmona é, para ele, despedir-se das tarefas de guerra e dos objetos que a constituem.

Farewell the plumed troop, and the big wars,
That make ambition virtue! O, farewell!
Farewell the neighing steed, and the shrill trump,
The spirit-stirring drum, the ear-piercing fife,
The royal banner, and all quality,
Pride, pomp and circumstance of glorious war!
And, O you mortal engines, whose rude throats
The immortal Jove's dead clamours counterfeit,
Farewell! Othello's occupation's gone! (3.3.355-363)

Ao traduzir a fala acima, tive o cuidado de primeiramente enumerar a qualidade dos artefatos bélicos aludidos por Otelo. São objetos que marcam a música, a marcha, o compasso, que antecedem a batalha. Tropas, cavalos, instrumentos musicais e máquinas de guerra. Após, procurei identificar quais os termos que pertenciam a esse conjunto temático, usando um dicionário de sinônimos. O resultado é uma listagem de vários termos com os quais pude compor estilística e poeticamente a fala em português. O discurso de Otelo apresenta um conjunto de oito substantivos referentes aos objetos e atos de guerra, estando cada um deles ligados a adjetivos de natureza varonil e grandiosa. Esses adjetivos marcam a necessidade de Otelo ao referir-se, sempre de modo elevado, às suas próprias atividades. Por isso, achei importante trabalhar com várias possibilidades sinonímicas tanto dos objetos quanto de seus qualificadores. Como ilustração, a lista abaixo demonstra como se deu essa elaboração de um campo semântico amplo e adequado à variação lingüística que o trabalho de composição tradutória exige.

Troop	Wars	Steed	Trump	Drum	Fife	Banner	Engines
Tropa	Guerra	Cavalo	Trompa	Tambor	Pífaro	Bandeira	Maquina
Multidão	Luta	Cavalo de	Trunfo	Cilindro	Flauta	Estandarte	Motor
Turma	Peleja	batalha	Buzina	Fantango	Flauteio	Pendão	Mecanismo
Escolta	Gládio	Corcel	Corneta			Emblemas	Instrumento
Grupamento	Combate	Equídio	Sarabatana			Flâmula	Maquinário

TABELA I – Artefatos bélicos da fala de Otelo em 3.3.355-363

Ao fim do trabalho optou-se pelos termos “tropas”, “guerras”, “corcel”, “trompas”, “tambores”, “flautas”, “emblemas” e “maquinário”, devido à sonoridade e à objetividade de sua estruturação vocabular. Em todos há a presença de consoantes oclusivas (*p*, *b*, *t* e *g*) que intensificam, de um lado, a artificialidade da fala de Otelo e, de outro, a aridez expressa na

periculosidade da guerra. Após essa escolha de substantivos, busquei adjetivos que qualificariam estilisticamente o fascínio que esse imaginário bélico exerce sobre Otelo.

Plumed	Big	Neighing	Shrill	Spirit-stirring	Ear-piercing	Royal	Glorious
Emplumado	Grande	Relincho	Som	Que agitam	Som	Real,	Glorioso,
Abastado	Vasto	Rincho	agudo,	o espírito	agudo,	Régio,	Ilustre,
Condecorado	Alto	Relinchant	Estridente.	sacodem,	perfurante,	Nobre,	Maravilhos
Embelezado	Ário	e	Aguçado	excitam,	penetrante,	Majestoso,	oMagnífico
Enfeitado	Desmedi	Nitrido	Afiado	ativam	lancinante,	Augusto,	,
	do		Aculeado	bumbam	afiado	Fidalgo	Refulgente
					intenso		

TABELA II – Qualificadores dos artefatos bélicos em 3.3.355-363.

No que concerne às adjetivações, optei pelas palavras “emplumadas”, “altas”, “rincho”, “estridentes”, “bumbam”, “afiados”, “reais” e “letal”, por comportarem uma relativa concisão estrutural, não tendo mais que três sílabas contáveis, o que auxilia na compressão métrica. Também optei por essas expressões, por elas apresentarem uma variedade de sons consonantais oclusivos, o que as coloca em pé de igualdade com as palavras escolhidas para os substantivos. Além disso, semanticamente, os termos fortalecem o discurso grandioso de Otelo que revela a valorização que a personagem dá a esses utensílios de guerra. Como resultado, os versos traduzidos comportam uma variação épico-heróica similar aos dos outros discursos de Otelo, porém encerrando em si o tormento presente no adeus a esses “feitos” diante da necessidade de vingar a ofensa que a traição de Desdêmona representa. Após enriquecer esse vocabulário, a composição centrou-se em termos e palavras que exaltassem o aspecto belicoso e saudosista da fala.

Na tradução, mantive-me muito próximo dos sentidos originais dos substantivos e dos adjetivos, tomando, no entanto, algumas liberdades que se justificaram por reforçar o sentido geral da fala. Primeiramente, traduzi *big* por *alta* visto possuir sentido similar e a palavra escolhida formar elisão com a anterior fechando a métrica. O adjetivo “spirit-stirring” tem o sentido de agitar, excitar, avivar, chacoalhar o espírito. Escolhi bumbam pela assonância com tambores e por encerrar o sentido de bater, socar, violentar o espírito, objetivo da batida do tambor nos momentos que antecedem a batalha. Outro adjetivo que trabalhei foi “ear-piercing”, que possui por meio da aglutinação o sentido de perfurar, penetrar no ouvido. Embora escape do sentido do som, flautas afiadas comportam a mesma idéia, de um objeto que perfura o ouvido. A palavra “quality”, não tem aqui o sentido de “qualidade”, mas de “cargo militar”. Duplicamos o sentido para marcar bem a especificidade do termo, traduzindo “all quality” por cargos e postos; por fim, traduzimos o verso “Pride, pomp and circumstance

of glorious war!” por “Adeus zelo, pompa, honra e glória bélica”, para reforçar o caráter classificatório da fala, passando de três para quatro o número de substantivos que culminam com bélica ao invés de “guerra” do original. Adjetivar na tradução um termo originalmente substantivo não prova perda de sentido, antes o amplia ao relacionar com a lista de caracteres anteriormente citados por Otelo. O resultado final, já metrificado é o seguinte:

Adeus às emplumadas tropas e as altas guerras,
Que fazem da ambição uma virtude! Adeus
Ao rincho do corcel e às estridentes trompas,
Aos tambores que bumbam e as flautas afiadas,
Aos emblemas reais, aos cargos e postos,
Adeus zelo, pompa, honra e glória bélica!
E adeus ao maquinário letal, que berra
Em ardor silenciando o grito do eterno Jove!
Adeus! Adeus! Os feitos de Otelo se foram. (3.3.355-363)

A identificação da variabilidade sinonímica pertencente a uma temática comum em cada fala foi fundamental para a tradução de cada personagem. Além das falas de Otelo, todas as personagens do drama fazem menção a um léxico bem definido: Iago se constitui pela variação entre o vocabulário baixo e uma aparente honestidade discursiva enquanto que as palavras de Desdêmona espelham seu senso de parcimônia e respeito. Esse conjunto de termos e expressões sugere os diversos temas e imaginários dominantes na peça. Na tradução, respeitar essa variedade semântica é respeitar as três temáticas da tragédia: a materialidade da guerra para Otelo, a promiscuidade do corpo nas alusões a animais e plantas referidas por Iago e a importância da honra e do dever nas falas de Desdêmona.

Outro desafio da tradução foi identificar as variabilidades morfológicas e sintáticas de cada personagem do texto. A formalidade de Otelo deveria estar presente em toda a peça, visto que, da primeira à última fala, ele se expressa em versos de estrutura sintática bem definida, exceto no momento que precede o transe epiléptico. Desdêmona demonstra equilíbrio e delicadeza em todas as falas. O Duque e os senadores expressam-se de modo protocolar e formal, num modo representativo do ambiente de 3.3, uma importante reunião no senado, na qual se discute o casamento de Otelo e Desdêmona e o ataque Otomano. Brabâncio usa, nas três primeiras cenas de *Otelo*, uma construção discursiva prolixa comum a personagens desse tipo em outras peças de Shakespeare¹⁶⁵. Rodrigo elabora seu discurso de forma ambígua, ora com uma estrutura sintática formal, especialmente diante de Brabâncio, ora de modo prosaico e descuidado, influenciado em forma e estilo pela linguagem do próprio

¹⁶⁵ Ver o discurso de Polonius em *Hamlet*, e de Egeu em *Sonho de uma noite de verão*.

vilão. No caso de Iago, aprofundarei a variação semântica e sintática da personagem usando duas temáticas bem definidas: a da linguagem da técnica agrícola em contraste com a do baixo animalesco. Para isso, escolhi uma fala em prosa para exemplificar a necessidade de uma sonoridade bem marcada mesmo quando o discurso afasta-se do verso.

Virtue! a fig! 'tis in ourselves that we are thus or thus. Our bodies are our gardens, to the which our wills are gardeners: so that if we will plant nettles, or sow lettuce, set hyssop and weed up thyme, supply it with one gender of herbs, or distract it with many, either to have it sterile with idleness, or manured with industry, why, the power and corrigible authority of this lies in our wills. If the balance of our lives had not one scale of reason to poise another of sensuality, the blood and baseness of our natures would conduct us to most preposterous conclusions: but we have reason to cool our raging motions, our carnal stings, our unbitted lusts, whereof I take this that you call love to be a sect or scion. (1.3.318-332)

Na citação acima, a argumentação de Iago, fingindo ser um conselheiro preocupado, possui escolhas vocabulares pertencentes a duas temáticas: primeiramente, há a alusão ao plantio e seus efeitos, metáfora para o próprio ato de Iago de plantar suas prevaricações em outrem, e depois, na segunda metade da fala, a menção ao baixo da paixão carnal em oposição à racionalidade que tempera ou equilibra os instintos humanos. Nas tabelas abaixo, separamos os principais termos que resumem os dois interesses semânticos e os sinônimos dos mesmos em português.

Gardens	Gardeners	Plant	Nettles	Lettuce	Hyssop	Weed up	Thyme
Jardim	Jardineiros	Plantar	Urtiga	Alface	Hissopo	Capinar	Tomilho
Campo	Agricultor	Cultivar				Extirpar	Timo
Lavoura	Lavradores	Lavrar				Carpir	
Hortas	Horticultor	Semear				Lavrar	
Herbs	Sterile	Idleness	Manured	Industry	Lies	Wills	
Erva	Estéril	Inatividade	Adubar	Diligência	Deitar	Vontade	
Capim	Árido	Preguiça	Fertilizar	Atividade	Jazer	Força	
Grama	Infecundo	Ócio	Estercar	Esforço	Estar	Desejo	
	Infrutífero	Molenguice	Estrumar	Zelo	dentro	Ímpeto	
					Enfiado		

TABELA III – Vocabulário do plantio rasteiro referido por Iago em 1.3.318-332

Scale	Reason	Sensuality	Baseness	Motions	Stings	Lusts	Sect	Scion
Prato de balança	Razão Razoabilidade	Sensualidade Volúpia	Baixa Vileza	Gesto Impulso	Picada Ferroada	Luxúria Lascívia	Parte Fração	Rebento Exerto
Escala	Bom senso	Lubricidade	Infâmia	Motivo	Ferida	Concupis cência	Porção	Muda
Unidade	Equidade	Lascívia.	Torpeza		Aguilhão			
Peso	Justiça				Ferrão			

TABELA IV – Racionalidade em oposição ao baixo animalesco referido por Iago em 1.3.318-332

No primeiro conjunto de expressões, optei por palavras que permitissem, na medida do possível, certa dubiedade na admoestação de Iago com relação ao conteúdo semântico óbvio da passagem em contraste com a ironia sexual. Essa ironia perpassa não apenas a escolha dos termos, mas também a sonoridade deles. Nas primeiras sentenças da fala, dei primazia a palavras que se referissem nitidamente ao plantio e ao cultivo agrícola e que também, numa outra instância de significação, prenunciassem a argumentação do baixo sexual que vem a seguir. Assim, palavras de cunho ambigüamente sexual, como “figa”, “corpos”, “vastos”, “desejos”, “acarinhar”, “esterilizar”, “adubar”, “árduo”, “ímpeto motriz”, “meter” e “intento” são utilizadas como reforço sonoro para o estilo “lascivo” presente na fala de Iago. Essa ambigüidade vocabular que envolve a idéia de germinação agrária e sexual é reforçada na segunda parte da fala. Nela, Iago modifica seu vocabulário para tratar da racionalidade humana em oposição ao instinto animalesco. Palavras como “balança”, “medida”, “razão”, “equilibrar” e “esfriar”, criam uma falsa atmosfera de equilíbrio e racionalidade, servindo apenas como distração para que Iago possa sugerir a Rodrigo a mesma imagística que perpassa seus próprios pensamentos: uma certa aversão pelo ato sexual. No que diz respeito a essa misoginia de Iago, as palavras multiplicam-se como o próprio ato de germinação ao qual ele faz referência na primeira parte do texto: “sensualidade”, “sangue”, “baixos instintos”, “irracionais conclusões”, “impulsos ferozes”, “ferrões carnis”, “luxúrias desenfreadas”, “aborto” e “restolho”. Essa última palavra possui uma significação diferente do sentido de “sect”, embora abarque a fração, a parte jogada fora e que remete aos restos inúteis de uma plantação. Após o levantamento semântico e a conseqüente reflexão sobre as implicações dessa escolha vocabular, o resultado da tradução é o seguinte.

Virtude uma figa! Está em nós sermos isso ou aquilo. Se nossos corpos são lavouras, nossos desejos são os lavradores: assim se plantarmos urtiga ou alface, cultivar hissopo ou capinar tomilho, se enfiarmos nessa plantação uma qualidade de ervas, ou se a acarinhássemos com várias, seja para esterilizá-las com preguiça ou adubá-las com esforço árduo, enfim, o principal é que tanto o controlador quanto o ímpeto motriz disso estejam metidos no solo do nosso intento. Se a balança de nossa vida não possuísse uma medida de razão pra equilibrar o peso da sensualidade, tanto nosso sangue quanto nossos baixos instintos nos levariam às mais irracionais conclusões: mas felizmente possuímos a razão pra esfriar nossos impulsos ferozes, nossos ferrões carnis, nossas luxúrias desenfreadas. Assim, o que chamas amor, é mero aborto ou restolho.¹⁶⁶ (3.3.318-332)

¹⁶⁶ Visando o contraste, segue abaixo a tradução de Barbara Heliodora para a mesma passagem.

“Virtude? Ora, pímulas! É em nós mesmos que somos assim ou assim: nossos corpos são jardins, dos quais nossas vontades são os jardineiros, de modo que podemos plantar urtigas, ou semear alfaces, criarmos hissopo ou arrancarmos ou colhermos tomilho; cultiva-lo com um gênero de ervas ou dispersá-lo com muitas; tê-lo estéril pelo ócio ou estrumado pela indústria – ora, o poder, como a autoridade corretora dele reside em nossa vontade. Se a balança de nossas vidas não tivesse uma medida de razão para contrabalançar a outra metade de sensualidade, o sangue e a baixeza de nossas naturezas nos conduziriam a conclusões desatinadas. Porém nós

Após essa primeira fase de levantamento vocabular, em que se demonstrou a importância da identificação das diferentes vozes presentes no texto, por meio da variação semântica e estruturação sintática, iniciou-se o trabalho de tradução propriamente dito. Primeiramente, a preocupação estava unicamente na tradução literal das falas. Nesse primeiro trabalho, busquei perceber a totalidade dos versos de cada personagem e a variabilidade das expressões presentes no texto original. Na tradução do sentido, usei duas edições do texto original: a primeira, a edição *Arden*, organizada por M. R. Ridley, e a segunda, a *New Swan*, editada por Gamini Salgado. Também fiz uso de quatro traduções, que serviram como demarcação das soluções tradutórias já usadas e como ajudas para esclarecimento de certas passagens obscuras do texto, sempre mantendo o cuidado de conferir se as opções dos tradutores consultados correspondiam semanticamente ao texto original. Depois dessa primeira tradução de sentido, concentrei-me na tarefa de adequação da tradução literal à métrica que havíamos escolhido: o verso em doze sílabas comumente chamado de Dodecassílabo ou Alexandrino.

5.3 A variação tonal do texto Shakespeariano: em defesa do verso alexandrino

Nas partes versificadas da peça, utilizei o alexandrino como verso padrão, em vez do decassílabo, escolha fundamentada nas formulações teóricas e práticas que Lawrence Flores Pereira apresentou em suas traduções de *Antígona*, de Sófocles, e de *Hamlet*, de Shakespeare. Como o pentâmetro iâmbico inglês apresenta uma constante elevação sonora seguida de um decréscimo tonal por meio da variação entre sílabas átonas e tônicas, a recriação por meio do verso decassílabo faz-se impossível especialmente pela diferença de extensão das palavras entre o inglês e o português. Na maioria dos casos percebemos que há uma proeminência de palavras dissílabas no inglês em contraste com o número elevado de palavras trissílabas no português. Assim, a ampliação do verso em mais duas sílabas se faz justificável por permitir maior adequação do conteúdo semântico do pentâmetro original num verso de doze sílabas em língua portuguesa. Também há um ganho no que diz respeito à sonoridade recriada em nossa língua, que respeita o efeito de ascendência/descendência tonal do verso inglês. Contrastando a tradução em decassílabo com a tradução em dodecassílabo, Pereira, nas notas de tradução de *Antígona*¹⁶⁷, afirma:

temos razão para esfriar nossas emoções mais desabridas, nossas ferroadas carnavais, nossa luxúria descontrolada; o que me leva a tomar isso que tu chamas de amor por ramos ou enxerto". (2000, p.43)

¹⁶⁷ ROSENFELD, Kathrin H.; PEREIRA, L. F. *Sófocles & Antígona*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

A extensão do alexandrino permite o pleno desenvolvimento das possibilidades sintáticas e semânticas do original, *ao passo que* o tradicional decassílabo, para apresentar aqui um único exemplo, obrigaria a recorrer artificialmente à simplificação sintática, à escolha preferencial de palavras mais curtas que empobrecem a densidade do sentido, ao corte de artigos, de preposições, pronomes e outras partículas que dão clareza à fala teatral e ao emprego artificial de termos aglutinados, tão comuns no grego, mas geralmente estranhos ao português. (2006, p. 171)

Apesar do comentário acima dizer respeito à tradução do grego, a mesma defesa pode ser feita da tradução do inglês, pois o que está em jogo nessa discussão não é mais a língua fonte e sim as especificidades da língua alvo no que concerne a uma tradução que comporte, semântica e estilisticamente, a poeticidade do texto original. Mas aqui se apresenta uma questão delicada, que detalharemos mais adiante, que diz respeito à fidelidade estilística ao texto original. Ao defender a tradução decassilábica, poderia se argumentar que obrigatoriamente se deva manter a estrutura métrica do texto fonte. No entanto, ao abordar as três traduções de *Otelo* que buscaram esse intento ficaram evidentes as limitações dessa métrica para a tradução shakespeariana. Pennafort, Nunes e Heliadora respeitaram a estrutura do verso de dez sílabas do texto original. Porém, esse “respeito” torna-se relativo na medida em que analisamos mais cuidadosamente suas traduções. Pennafort e Nunes, especialmente, apresentam uma dificuldade ao recriar o verso shakespeariano usando o decassílabo português: os dois anulam a unidade dramática¹⁶⁸ da fala ao ampliar o número de versos. Já Barbara Heliadora mantém o mesmo número de versos, embora o preço seja a perda da multiplicidade semântica e da variação tonal no verso em questão. Com respeito à tradução de Viégas-Farias, esse comentário faz-se desnecessário devido a sua tradução não buscar recriar a métrica.

A análise do grande discurso de Otelo em 1.3.128-170, ao defender ao senado como conquistou Desdêmona com o relato de suas aventuras, revela nitidamente a recorrência de problemas estruturais, métricos e tonais na escolha do verso decassílabo. Quando comparadas ao texto original, as traduções apresentam uma série de limitações e extrapolações, sejam de sentido ou de unidade dramática. Apesar de ser a mais antiga, a tradução mais clara e próxima do original é a de Onestaldo de Pennafort.¹⁶⁹ A experiência do poeta ao traduzir *Romeu e*

¹⁶⁸ Coincidência entre elementos semânticos e formais no verso que combina na verbalização teatral comum com um determinado fôlego do ator. Em Shakespeare, mesmo em grandes falas ou solilóquios, havia o cuidado com a extensão dessas. Em algumas traduções em decassílabo, o verso de dez sílabas se mantém, porém o número de versos aumenta.

¹⁶⁹ O seu pai me estimava, e, com freqüência, / Me convidava a ir visitá-lo em casa / E, ali, tôdas as vezes, indagava / Da minha vida, ano por ano: os cercos, / As batalhas e azares da fortuna / Por que eu tinha passado, /

Julietta alguns anos antes certamente o auxiliou no trabalho com *Otelo*. Suas escolhas métricas são justificadas por aproximar-se mais do texto de Shakespeare, tanto em musicalidade quanto na escolha dos adjetivos e advérbios usados. O fato de ter sido feita pensando a representação cênica certamente serviu de parâmetro para seu texto. O que se percebe na fala de Otelo nesta tradução é a preocupação de Pennafort em recriar a discursividade grandiosa e varonil de Otelo. No entanto, a principal dificuldade de Pennafort foi respeitar a unidade dramática da fala por incorrer num significativo aumento no número de versos: dos 43 do original, Pennafort recria a fala em 62.

No que diz respeito ao trabalho de Carlos Alberto Nunes¹⁷⁰, sua experiência na tradução de outras peças auxiliou-o na compreensão e na desenvoltura que se percebe na

E eu lhe narrava tudo, desde a infância / Até o próprio instante da conversa / Em que ele me pedia a narrativa. / E assim o ia entretendo com os infaustos / E emocionantes lances e acidentes / De terra e mar. Contava-lhe de como, / Certa vez, escapara por um triz / De achar a morte certa numa brecha, / E de outra em que, caindo prisioneiro / De insolente inimigo, fui vendido / Como escravo e em seguida resgatado. / Seguiam-se aventuras de viagens... / A descrição de imensidões desertas, / De antros, escarpas ásperas, rochedos / E altas montanhas que iam dar no céu... / Assim dizia e tudo era verdade. / Contava-lhe também dos Canibais, / Selvagens que se comem uns aos outros, / Antropófagos, homens de cabeças / Que ficavam abaixo dos seus ombros. / Tudo isso eu relatava e, interessada, / Desdêmona me ouvia atentamente. / Para atender a ocupações caseiras, / Às vezes se afastava por instantes. / Mas despachava-as logo e, avidamente, / Voltava a devorar minhas palavras. / Notando-lhe isso, um dia, num momento / Oportuno, achei meios de levá-la / A me pedir, de todo coração, / Que lhe contasse, inteira, a minha história, / De que ela ouvira apenas alguns trechos, / Sem muito seguimento. Eu a atendi. / E vi que dos seus olhos arrancava / muitas e muitas lágrimas sentidas, / quando lhe referia amargos transe / da minha mocidade... Ao acabar / a minha narrativa, emocionada, / me compensou com um mundo de suspiros... / E jurou-me que achava tudo aquilo / “maravilhoso, muito comovente” / e “imensamente digno de pena”. / Disse-me que antes não o houvesse ouvido, / Embora lamentasse ainda mais / Não ter nascido homem, para ser / igual ao que tais feitos praticara. / Agradeceu-me, então. E, finalmente, / Declarou que se, um dia, por acaso, / Algum amigo meu a pretendesse, / Eu não teria mais do que ensiná-lo / A repetir-lhe a minha história toda, / Para que ele ganhasse o seu amor. / Tal confissão ouvindo, eu lhe falei... / Ela me amou pelos perigos que corri / E eu a amei pela pena que ela teve. / Se houve feitiçaria, foi só essa... / Ei-la que chega. Que ela mesma fale. (SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Tradução de Onestaldo de Pennafort. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1956.)

¹⁷⁰ O pai dela me amava; convidou-me / Muitas vezes, fazia-me perguntas / Sobre a história de toda a minha vida, / Ano por ano, prêlios, cercos, lances / Por que passara. / Enarrava-lhe tudo, desde os dias / De minha infância, até o momento em que ele / Me mandara falar, enumerando-lhe / Situações perigosas, acidentes / No mar e em terra, em tudo emocionantes, / Como salvei a vida por um fio, / Na brecha perigosa, como fora / Pelo insolente inimigo aprisionado, / Vendido como escravo, e de que modo, / Depois, me resgatara, e dos sucessos / Que em minhas viagens a esses se seguiram, / Quando, então, lhe falava de cavernas / Descomunais, rochedos escabrosos, / Ilhas desertas, montes cujos picos / No céu iam tocar. E assim por diante, / No mesmo tom dos canibais falava, / Que uns aos outros se comem, de antropófagos / E de homens com cabeça sob os ombros. / Para isso ouvir, Desdêmona se achava / Sempre inclinada; mas os afazeres / Da casa muitas vezes a obrigavam / A se afastar, o que ela quase sempre / Depressa arrematava, porque viesse / Novamente, com ávidos ouvidos, / Devorar meu discurso. Percebendo-o, / Da hora me aproveitei e encontrei meios / De lhe arrancar a súplica ardorosa, / Para que lhe contasse sem rodeios / As minhas aventuras, cuja história / Só por partes ouvira, desconexas. / Fiz-lhe a vontade; e muitas vezes pude / Roubar-lhe algumas lágrimas, no instante / De lhe narrar algum sucesso triste / Por que passara minha mocidade. / Minha história concluída, ela me dava / Por tanta dor um mundo de suspiros / E jurava em verdade, que era estranho, / Mais do que estranho, por demais tocante, / Muito comovedora. Desejara / Jamais a ter ouvido, mas quisera / Que o céu houvesse feito dela esse homem. / Agradeceu-me e disse-me que, quando / Algum amigo eu viesse a ter, que a amasse, / Bastaria ensinar-lhe o modo simples / De contar minha história, para que ele, / Sem falta, a conquistasse. Aproveitando / Tal insinuação, disse-lhe tudo. / Ela me amou à vista dos perigos / Por que passei, e muito amor lhe tive, / Por se ter

recriação das estruturas do inglês para o português. No entanto, as oposições e interpolações, ao lado das locuções adverbiais e adjetivas recriadas resultam em maior dificuldade na compreensão do texto. Enquanto a tradução de Pennafort prima pela clareza e pela leveza do verso, o Otelo na tradução de Nunes apresenta um discurso que valoriza mais o estilo formal do que a história narrada. A sonoridade e a relativa leveza do texto original se perdem no emaranhado retórico de Nunes. A leitura dessa fala na tradução de Nunes leva a um Otelo poeta-político-retórico, mas não a um Otelo general-líder-valoroso, ambas possíveis de serem observadas no texto original. Quanto ao excesso de versos, Nunes incorre no mesmo problema de Pennafort, ultrapassando em 14 os versos do original.

Diferente dos outros dois, o que se percebe nos versos traduzidos de Barbara Heliodora¹⁷¹ é uma grande preocupação com a clareza, com a objetividade e com a extensão do verso. Apesar desse esforço, o que se perde é a imensa coleção imagística de cenários naturais evocados pela personagem no texto original. As aventuras de Otelo – e conseqüentemente toda a rica descrição das venturas por diferentes terras, mares e povos são ignorados na tradução. O Otelo de Heliodora, não visitou “cavernas”, “minas” e “rochedos”, apenas “montes que tocavam o céu”, exemplificando as subtrações lexicais necessárias ao se comprimir um verso pentâmetro iâmbico num decassílabo português. Curiosamente, a ausência, na tradução de Heliodora, da principal característica do mouro (sua profissão de caráter mercenário militar) promove a falsa idéia de que ele era antes um aventureiro e não um homem de armas que defende uma bandeira ou uma nação específica, motivo de seus perigos e confrontos. Estilisticamente, a tradutora esforça-se em manter uma relativa

revelado compassiva. / Foi essa toda a minha bruxaria. / Mas aí vem a dama; ela que fale. (SHAKESPEARE, William. *Otelo. Tradução de Carlos Alberto Nunes*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, sem data)

¹⁷¹ Seu pai me amava e, ao convidar-me, / Sempre indagava sobre a minha vida, / Ano por ano; os cercos e batalhas / Por que passei. / Eu revi tudo, desde minha infância / Até o momento em que me fez falar. / Falei então de acasos desgraçados, / De atos terríveis em dilúvio e campo; / Como escapei da morte por um triz, / Como fui prisioneiro do inimigo, / Vendido como escravo e redimido; / E, junto a isso, o quanto viajei. / Falei de vastos antros, de desertos, / De rochas cujos topos vão aos céus. / Foi minha sina, pois tais são os fatos: / Também dos canibais, que se entrecodem, / E de antropófagos, cujas cabeças / Lhes crescem entre os ombros; a escutar-me / Desdêmona tendia seriamente: / Os trabalhos da casa a afastavam, / Mas tão logo depressa os atendesse, / Ela voltava e com ouvido sôfrego / Devorava o narrado; eu, ao notá-lo / Achei uma hora livre e consegui / Ouvir dela um pedido emocionado, / Pra que eu contasse todo o meu caminho, / Do qual só lhe coubera ouvir pedaços, / Sem atenção. Com isso eu concordei / E muitas vezes arranquei-lhe lágrimas / Ao relatar passagem mais terrível / Vivida quando jovem. Terminando, / Ela pagou-me as penas com suspiros; / Jurou-me que era estranho, muito estranho; / Que era de dar pena, imensa pena; / Não o quisera ouvir, mas desejava / Que dela o céu fizesse um homem tal. / Agradeceu-me e pediu-me que, no caso / De eu ter algum amigo que a amasse, / Eu devia ensinar-lhe a minha história, / Pra corteja-la. E eu, então, falei: / Ela me amou porque passei perigos, / E eu a amei porque sentiu piedade. / Foi essa toda a mágica que usei: / Lá vem a dama, que ela o testemunhe. (SHAKESPEARE, William. *Otelo. Tradução de Barbara Heliodora*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999)

sonoridade por meio dos jogos entre consoantes e vogais, embora inexistassem em sua tradução as mudanças de diapasão alto/baixo, grande característica do Iâmbico de Shakespeare.

Nesse ponto, no que diz respeito à tradução, apresenta-se o dilema: o aceitável seria ampliar o número de versos aumentando a fala e diminuindo a unidade dramática do original, como Pennafort e Nunes, ou cortar metáforas e termos importantes na construção da totalidade imagética do texto, como Heliadora? Uma solução para tal ambivalência é a tentativa da tradução com um verso mais longo, aumento silábico insignificante na estrutura tradutória, todavia muito proveitoso ao resultado métrico e semântico das falas. No trabalho de composição de uma nova tradução para *Otelo*, a extensão alexandrina permitiu a adequação do conteúdo ao verso – tanto na tradução de todos os substantivos quanto de seus respectivos qualificadores. A unidade dramática das falas também foi respeitada, não ultrapassando nem estendendo o tempo de execução/leitura da mesma. Assim, tanto a variação tonal quanto a variabilidade semântica, riquíssima na passagem ao elucidar as razões de Desdêmona ter sido conquistada por Otelo, se manteve nessa proposta de Tradução.

5.4 Uma nova composição para *Otelo*: desafios tradutórios e resultados poéticos

5.4.1 O desafio da pluralidade de sentido na tradução

Na tradução que proponho, busquei, na leitura atenta do texto as ambigüidades, rugosidades e flutuações sonoras e semânticas que possam devidamente ser recriados no português com a mesma validade poética. Esse ideal não vê a tradução como um facilitador nem como um modificador/adaptador do texto fonte. Antes, é um intento artístico na medida em que, percebidas as ambigüidades do texto, tenta recriar poeticamente a mesma organização sintática, a mesma sonoridade e a mesma multiplicidade interpretativa do texto fonte, adaptando devidamente esses aspectos para as especificidades do português brasileiro. Na elaboração inicial do trabalho, tinha consciência de que seria necessária uma completa recriação sonora e até estrutural do texto ao buscar esse aspecto poético da tradução. Tal recriação, não significando a modificação do sentido do texto original, deveria, dentro dos limites semânticos e sintáticos dos versos da peça, adequar o texto poético final ao mesmo nível de expressividade do texto shakespeariano. Nessa primeira reflexão sobre a tradução, foi ilustrativo o comentário de Lawrence Flores Pereira sobre a tradução de Eliot e Baudelaire, no livro *Poesia em Tempo de Prosa*, sobre o aspecto semântico dos poemas:

Criamos uma tradução sonora de ambos os poetas com o mínimo de transgressões semânticas significativas. Procuramos sempre a simplicidade da expressão, a palavra franca, sem rodeios e palavras acessórios. Isto para que não se notasse o

suor do tradutor, nem a fuligem da forja. Entretanto, onde a língua original era ríspida, como é o caso de alguns poemas de Eliot, traduzimos esta rispidez e criamos para o português uma obra escarpada e acidentada, repleta de bruscas flutuações. Onde havia pontos cegos, obscuridades, não tentamos esclarecer seu conteúdo nem orientar o leitor mais do que o próprio poeta o queria orientado. As coisas obscuras, mesmo elas, devem manter o aspecto nitidamente vago que lhes foi dado. A dimensão coloquial, diferentemente aproveitada por cada um dos poetas, foi seguida à risca, com seus acentos, com suas exclamações, com suas afetações – e tudo isso, mesmo as mais artificiais, deviam ganhar essa tonalidade de natural que faz com que os “personagens” dos dois poetas saltem aos olhos do leitor como realidades tangíveis, coloridas ou opacas, maliciosas ou chãs, perfeitamente caracterizadas, ocupando um lugar perceptível e impermutável na esfera moral. (1996, p. 10)

A citação demonstra três especificidades de ideal tradutório proposto nesse trabalho. Primeiramente, não se trata de uma Adaptação do texto de Shakespeare, e sim de uma tradução de *Otelo* que evita tanto as transgressões semânticas quanto estilísticas para com o texto fonte. Em segundo lugar, o trabalho de recriação poética de *Otelo*, não objetivando ser um facilitador do texto original, buscou na leitura da peça as “obscuridades” que deveriam ser visíveis no texto resultante. Se em *Otelo*, as falas da tríade protagonista permitem uma ampla variedade de opiniões críticas – vide capítulo 1 e 2 – a tradução também deve abarcar essa multiplicidade estilística e semântica da obra. Não apenas seu conteúdo como também seu subtexto (trocadilhos, metáforas, assonâncias, aliteraões, etc) deve formar essas tonalidades, atmosferas, jogos que resultam nessas diferenças de caracterização das personagens. Em terceiro lugar, a atenção dada às recriações da coloquialidade do texto.

É essa dimensão coloquial que torna essas personagens “*realidades tangíveis, coloridas ou opacas, maliciosas ou chãs, perfeitamente caracterizadas*”. Tal coloquialidade está em evitar o que Carlos Alberto Nunes chamou de “*inevitável... uniformidade do estilo*”. Nessa tarefa de tradução poética busquei primeiramente a individualidade impressa por Shakespeare a cada uma de suas personagens, mesmo quando o resultado parecia-me um tanto artificial, desde que essa artificialidade estivesse presente no texto fonte como marca de caracterização subjetiva. No caso de Rodrigo, no primeiro ato da peça, diante de Brabâncio, o texto fonte revelava um tom de excesso formal evidente na composição da fala. Essa superficialidade, própria de um discurso prolixo e vazio, deve ser nítida na tradução por marcar precisamente a inconstância psicológica da personagem diante da influência de Iago. A mesma variação precisa ser evidente no discurso pomposo de Otelo em resposta ao falatório baixo e burlesco do vilão. Também é importante perceber o sintomático contraste entre as falas Desdêmona e Emília no texto fonte, que desaparece em algumas traduções por não reforçarem a diferença lingüística que marca a diferença social e ideológica entre uma

jovem dama educada na corte veneziana e a esposa madura de um alferes. Após refletir sobre essas questões, percebe-se que a composição dessa dimensão coloquial múltipla da peça constituiria o grande desafio deste trabalho de tradução.

No entanto, o levantamento de dados históricos, críticos e tradutórios, ilustrados nos primeiros capítulos desta dissertação, poderiam indicar a busca por um determinado sentido do texto original. No entanto, este não foi meu objetivo, ciente de que os estudos lingüísticos e, sobretudo, os estudos da estética da recepção auxiliam na medida em que multiplicam as possibilidades leitura. Enquanto se tem o sentido do texto – muito próxima da idéia anterior da intenção do autor – como impossível de ser alcançado/desvendado, tem-se nas significações de leitura uma realidade mais próxima ao trabalho de tradução proposto nesta dissertação. Quando se pensa em tradução, “demonstra-se não ser possível haver objetividade (nem mesmo a pretensão a ela)” (Benjamin, 2001, p. 95). Ou seja, têm-se pressupostos, informações e técnicas que não conseguem abarcar o todo de um texto, como acontece também com a poesia. Assim, as leituras e discussões anteriores visaram uma abertura as possibilidades de leitura que deveriam do mesmo modo devem ser possíveis numa tradução.

Essa abertura de possibilidades de leitura permitiu uma visão mais ampla das variabilidades de cada uma das personagens da tragédia. Como exemplo dessas, pode-se procurar no texto um possível estudo poético da desintegração do homem diante da incapacidade de compreender e aceitar a sexualidade feminina. Perpassam na peça diálogos, expressões, palavras, sugestões, ambigüidades e trocadilhos em que o caráter sexual está presente, como pano de fundo em todas as relações interpessoais. Por outro lado, pode-se centrar o estudo no aspecto varonil presente nos primeiros discursos de Otelo e, após, na desorganização lingüística da personagem em face às acusações de Iago. Outra possibilidade de leitura objetivará seus esforços no vilão do drama, em vista dos vários estudos críticos que destacam a capacidade de adaptação camaleônica da personagem. O Iago dos solilóquios ao lado do Iago que influencia Otelo ao lado do Iago na presença das mulheres são três personagens distintas, embora pertençam à mesma rede de configurações lingüísticas presentes no drama. Como entender essa divisão lingüística e psicológica, a não ser pelo viés da incapacidade da própria personagem de assumir uma identidade para si? Ainda uma outra possibilidade de leitura para *Otelo* apresentaria o ideal de honra feminino e de sacrifício irresoluto que é representado por Desdêmona, pois o estudo atento das suas falas revela heroísmo e dignidade que destoam numa peça em que várias personagens enganam e em que todas – exceto Iago - são enganadas. Assim, ler as potencialidades interpretativas de Otelo é

como fitar um jogo de encaixes multicores que muda e reorganiza sua estrutura a cada momento. O desafio aqui está na percepção dessas múltiplas reconfigurações no decorrer da tradução, o que torna pertinente todo o primeiro trabalho de análise das fontes e da crítica da tragédia enquanto abertura dos possíveis sentidos do texto.

Por outro lado, o desafio da tradução esteve em se prender aos limites da forma e do conteúdo do texto poético, porém nos não limites da própria linguagem. Num primeiro instante, a tarefa não esteve em perceber o português brasileiro em suas limitações, contrastes e diferenças do inglês de Shakespeare. Antes, esteve em notar como a língua portuguesa possui também diversas potencialidades semânticas e lingüísticas que podem alcançar a mesma tonalidade poética que expresse, nela e por meio dela, a variedade de significações do texto original. No caso de Otelo, não importava a recriação da musicalidade do texto original, e sim a musicalidade do valoroso militar usando o português para marcar esse poder eloqüente que vai se decompondo, se destruindo gradualmente. Ao trabalhar a linguagem do vilão, o desafio constituiu-se na composição de sons vocálicos e contrastes consonantais com os quais reforcei a variedade argumentativa e também estilística presente nas falas da personagem. Iago recria seu discurso a cada momento, sejam eles em prosa ou verso, falando com Otelo, com outras personagens ou com o público. O trabalho mais desafiador esteve em expressar essa variedade lingüística embora mantendo um aspecto comum que as conectasse como pertencentes a uma personagem apenas. Como a maioria das falas de Desdêmona são em verso, o trabalho de composição dessas buscou um vocabulário e uma organização sintática sutilmente elegante e delicada que pudesse representar o caráter determinado e feminino da personagem. Nas outras personagens da peça, o esforço não foi menor. Seja nas máximas proverbiais de Brabâncio e do Duque (em 1.3) ou dos provérbios escorregadios de Iago sobre as mulheres (em, 2.1), seja no discurso empolado de Rodrigo (1.1) ou no charme um tanto exagerado de Cássio (2.1 e 3.4), preocupava-me que todas elas, em suas especificidades e contrastes lingüísticos, recebessem o mesmo cuidado poético. Na próxima parte deste capítulo, comentarei essas escolhas tradutórias com falas que ilustrem essa variedade tonal e poética.

Entretanto, é preciso marcar que os excertos abaixo pertencem à primeira tradução da peça. Nesta, após ater-me ao sentido do texto original, procurei já demonstrar algumas soluções e possibilidades métricas da tradução final. Assim, os versos abaixo estão, predominantemente, já metrificados segundo a forma do dodecassílabo embora ainda necessitem de ajustes e releituras junto ao texto original. Assim, reforço o caráter ainda

experimental desta tradução que, respeitando o prazo inicial estipulado para a dissertação, é apresentada aqui ainda em versão intermediária.

5.4.2 Otelo: entre o retórico militar e o caos da suspeita

Nas falas de Otelo, reforcei especialmente o aspecto viril e marcial que a personagem apresenta nos primeiros dois atos da tragédia, em contraste com a nítida modificação de seu discurso – ao lado do próprio comportamento da personagem – ao ser influenciado pelas sugestões de Iago no restante do drama. O comentário de alguns excertos desta primeira tradução abre com a fala mais conhecida da personagem, na qual narra o seu imaginário de feitos e venturas diante do senado. Nela, procurei manter a singela organização das sentenças ao mencionar o grandioso natural, os perigos heróicos, os feitos militares, o envolvimento com Desdêmona e o processo de sedução especular das duas personagens. Além de apresentar o já anotado caráter discursivo/épico, ela também deveria soar expressivamente fácil ao ser escutada ou lida, característica do texto original.

Por me amar, seu pai sempre me atraia à sua casa,
 Dia a dia indagava sobre toda a minha vida,
 Dos meus tempos de batalhas, cercos e acasos,
 Como então eu os presenciei.
 Contei-lhe tudo, desde quando era menino
 Até o exato instante que almejasse saber.
 Assim, falei das mais terríveis fortunas,
 Dos bruscos eventos tanto em mar quanto em terra,
 Das fugas por um fio dos riscos mortais certos,
 Dos raptos rápidos por torpes inimigos
 De ser vendido escravo e de ser resgatado,
 E do meu comportamento nessas andanças:
 De andar por antros vastos e desertos virgens,
 Minas brutas, rochas e Alpes, e eram tão, tão altos.
 De tudo isso eu falava e nesse tom contava;
 E dos canibais que comiam uns aos outros,
 Os Antropófagos, e de homens que tinham
 Cabeças abaixo dos ombros. Ouvindo isso,
 Desdêmona inclinava a face sempre atenta,
 Até que os deveres da casa a chamassem.
 Mas sempre quando conseguia os despachar,
 Voltava novamente, com ávido ouvido
 Pra devorar meu discurso, o que logo notei.
 Então, em hora precisa, achei boa maneira
 De obter dela uma súplica muito sincera:
 Que eu lhe contasse minha vida peregrina,
 Cujos vários detalhes já havia ela escutado,
 Embora não completamente. E eu concordei,
 O que a induziu vez após vez às lágrimas,
 Enquanto eu contava os ferimentos sôfregos

De quando inda era jovem. Findo meu relato,
 Por meu pranto dava-me ela vários suspiros,
 Isso é tão estranho, tudo tão estranho, dizia ela,
 Horrível, tudo tão horrível, exclamava.
 E não conseguindo mais escutar, ansiava
 Que os céus a tornassem esse homem. E me pediu,
 Muito grata, que se um amigo meu a amasse,
 Eu deveria ensiná-lo a contar minha estória,
 Pois só assim iria encantá-la. Disso eu relatei:
 Ela me amou pelos muitos riscos que enfrentei,
 E eu a amei pela piedade que a mim devotou.
 Eis aí o único feitiço que utilizei.
 Está aqui a dama, deixem-na testemunhar. 1.3.128-170¹⁷²

Nos versos 128-133, procurei deixar claro, na tradução, que Otelo havia seduzido Desdêmona somente após já ter-lhe seduzido o pai. Brabâncio amava Otelo, com frequência o “invited”, perguntando, indagando sobre as aventuras de Otelo¹⁷³. A curiosidade de Brabâncio era tamanha que nada escapava ao seu interesse: batalhas, cercos e acasos que Otelo havia passado desde a infância até a vida adulta. Após isso, nos versos 134-145, Otelo descreve de forma precisa os lugares e ações que presenciou. Aqui traduzo “disastrous chances” por “terríveis fortunas”, “moving accidents” por “bruscos eventos”, “deadly breach” por “riscos mortais certos” usando aliterações e assonâncias para reforçar sonoramente os perigos enfrentados nas viagens de Otelo. Após, na lista de lugares visitados pela personagem, traduzi “antres vast” por “antros vastos” e “deserts idle” por “desertos virgens” para marcar a qualidade das imagens referidas por ele: todas elas remetem ao longínquo e a perigos distantes. No verso 141, verti “Rough quarries, rocks and hills whose heads touch heaven” por “Minas brutas, rochas e Alpes, e eram tão, tão altos” repetindo o qualificador para marcar a

¹⁷² Her father loved me; oft invited me; / Still question'd me the story of my life, / From year to year, the battles, sieges, fortunes, / That I have passed. / I ran it through, even from my boyish days, / To the very moment that he bade me tell it; / Wherein I spake of most disastrous chances, / Of moving accidents by flood and field / Of hair-breadth scapes i' the imminent deadly breach, / Of being taken by the insolent foe / And sold to slavery, of my redemption thence / And portance in my travels' history: / Wherein of antres vast and deserts idle, / Rough quarries, rocks and hills whose heads touch heaven / It was my hint to speak,--such was the process; / And of the Cannibals that each other eat, / The Anthropophagi and men whose heads / Do grow beneath their shoulders. This to hear / Would Desdemona seriously incline: / But still the house-affairs would draw her thence: / Which ever as she could with haste dispatch, / She'd come again, and with a greedy ear / Devour up my discourse: which I observing, / Took once a pliant hour, and found good means / To draw from her a prayer of earnest heart / That I would all my pilgrimage dilate, / Whereof by parcels she had something heard, / But not intently: I did consent, / And often did beguile her of her tears, / When I did speak of some distressful stroke / That my youth suffer'd. My story being done, / She gave me for my pains a world of sighs: / She swore, in faith, twas strange, 'twas passing strange, / 'Twas pitiful, 'twas wondrous pitiful: / She wish'd she had not heard it, yet she wish'd / That heaven had made her such a man: she thank'd me, / And bade me, if I had a friend that loved her, / I should but teach him how to tell my story. / And that would woo her. Upon this hint I spake: / She loved me for the dangers I had pass'd, / And I loved her that she did pity them. / This only is the witchcraft I have used: / Here comes the lady; let her witness it.

¹⁷³ No filme de Alan Parker, essa cena é mostrada em *flashback*. Enquanto Otelo conta o relato ao senado, lembra das conversas que tinha na residência de Brabâncio enquanto Desdêmona escutava e se deixava encantar por tais relatos.

própria imaginação da personagem que se perde em meio às suas próprias histórias, como acontece no texto original em que o verso acaba ultrapassando o limite métrico do pentâmetro. Após falar dos lugares e perigos, Otelo ainda reforça o tipo de pessoas não civilizadas que encontrava: canibais, antropófagos, e homens que possuíam cabeças que cresciam abaixo dos ombros. Depois disso, nos versos 145-170, Otelo descreve como Desdêmona interessou-se por seu discurso. Aqui, o grupo semântico muda substancialmente: do imaginário das aventuras em terras distantes, Otelo passa a falar de histórias, suspiros, lágrimas, sofrimentos e súplicas. Culminando com os versos 166-167, no qual o envolvimento amoroso dos dois é descrito nos seguintes termos: “She loved me for the dangers I had pass'd, / And I loved her that she did pity them.”, que traduzi, fazendo o máximo para preservar a estrutura especular como o próprio relacionamento das personagens se apresenta: “Ela me amou pelos muitos riscos que enfrentei, / E eu a amei pela piedade que a mim devotou”.

A fala abaixo acontece após o início da influência de Iago sobre Otelo, que se vê completamente incapaz de controlar sua apreensão mental e, portanto, discursiva, que culmina com seu desmaio. Tal contaminação da imagística do baixo sexual no discurso de Otelo está muito próxima, tanto em estilo quanto em conteúdo, das falas do próprio Iago. No decorrer da peça, o que acontece com Otelo é que seu discurso vai se afastando daquele ideal heróico e seguro, na medida em que se aproxima da argumentação de caracteres baixos usados por Iago. A diferença entre as falas das duas personagens, ao aproximar essa mesma imagística semântica, é que o discurso do vilão é frio e sádico, ao passo que o de Otelo é angustiado e repleto de ódio. Neste caso, dei atenção à completa incoerência estrutural e falta de coesão temática do discurso de Otelo, como no original.

Metido com ela! Mentido sobre ela! Metido nela! Dizemos que está metido sobre ela, quando estão mentidos nela! Metido com ela! É descomedido! O lenço ... confissão .. lenço! Tremo em vista disso. Uma boa natureza jamais teria sozinha maquinado algo tão sórdido sem algum outro amestramento. Nunca seria esbalburdiado assim por vis palavras! Isso tudo ... narizes, ouvidos, e beijos. É possível? Confessar ... lenço ... Oh demônio ... *Cai num transe*.¹⁷⁴ (4.1.35-44)

Aqui, a ordem sintática desorganiza-se e palavras que são verbos tornam-se substantivos nessa incapacidade da personagem de ordenar seus pensamentos. Primeiramente,

¹⁷⁴ Lie with her! lie on her! We say lie on her, when / they belie her. Lie with her! that's fulsome. / -- Handkerchief--confessions--handkerchief!--To / confess, and be hanged for his labour;--first, to be / hanged, and then to confess.--I tremble at it. / Nature would not invest herself in such shadowing / passion without some instruction. It is not words / that shake me thus. Pish! Noses, ears, and lips. / --Is't possible?--Confess--handkerchief!--O devil!-- / *Falls in a trance*

refleti sobre a palavra “lie”, muito comum em Shakespeare, que representa um desafio na tradução devido à sua ambigüidade de sentido. O primeiro significado é “mentir”, “falsear” e “enganar”. O segundo é o de “deitar”, “jazer” ou “estar dentro de algo ou de algum lugar”. Lawrence Flores Pereira, em sua tradução de *Hamlet*, conseguiu satisfatoriamente recriar a ambigüidade do termo com um jogo entre metido e mentido. Na tradução de Pereira os versos ficaram: “Hamlet: É, não estás mentindo – estás metido nela. / Coveiro: O senhor não tá metido na cova, logo o covão não é seu. E metido nela, eu tenho que o covão é meu... / Hamlet: Sei, tu só estás cavando um oco, metido aí no covão e achando que ele é teu. Não, não vais me encovar com isso. Ali, metido, só cabe morto, não cabe vivo. / Coveiro: um vivo desmentido que já volta pro senhor.”¹⁷⁵ Em minha tradução, usei a mesma solução. Otelo diz: “Metido com ela! Mentido sobre ela! Metido nela! Dizemos que está metido sobre ela, quando estão mentidos nela!”. A concordância nominal e verbal ilógica reforça, em minha opinião, a própria incoerência discursiva presente na fala da personagem. Também optei por palavras de estrutura confusa e incomum como “amestramento” e a aglutinação dos termos “balburdia” e “es”, de uso igual e imperfeito semelhante a “estropiado”. Assim, quando Otelo usa “esbalburdiado” está na verdade fazendo referência a sua própria incapacidade de refletir sobre a ação de Cássio e Desdêmona. Apesar de fugir do sentido literal do verbo “shake” (“abalar”, “agitar”, “sacudir”, “vibrar”, “derrubar”, “tremar”) mantive o termo para reforçar a idéia de descontrole que culminará com o desmaio da personagem.

Em 4.2, Otelo já se recuperou fisicamente do surto de descontrole da cena anterior, porém mentalmente continua a ser possuído pelo discurso baixo e imponderado da suspeita. A próxima fala é retirada de um diálogo entre Otelo e Desdêmona e expressa bem a violência impetuosa de Otelo diante da esposa. Aqui a menção é a livros de conteúdo obsceno, sanitários de uso público, vergonha e vexame que ardem, elementos naturais que se escondem diante da pergunta de Desdêmona, “O que cometi para ser tratada assim?”, que recebe de Otelo a seguinte resposta:

Será que esse fino papel num tão alvo livro
 Foi feito pra que nele fosse escrito puta?
 Ora que cometestes!!! Oh, tu cloaca pública!
 Esse meu rosto derreteria como forja,
 Reduziria a modéstia em cinza gris inócua,
 Se eu trouxesse aqui os teus atos. Ora cometeu!

¹⁷⁵ No original o diálogo é o seguinte: “Ham. I think it be thine indeed, for thou liest in't. / Clown. You lie out on't, sir, and therefore 'tis not yours. / For my part, I do not lie in't, yet it is mine. / Ham. Thou dost lie in't, to be in't and say it is thine. 'Tis for / the dead, not for the quick; therefore thou liest. / Clown. 'Tis a quick lie, sir; 'twill away again from me to you.”

Até o céu fecha o nariz e a lua se escurenta.
 Já o vento, ávido e lépido ao beijar a tudo,
 Debanda pros fundos antros ocos da terra
 Pra não ouvir o que cometem! O que cometeu!
 Ah, vagabunda devassa!¹⁷⁶ (4.2.73-83)

Nesta passagem, traduzi “fair paper” por “fino papel” e “goodly book” por “alvo livro” para marcar a estrutura do original: dois substantivos dissílabos antecidos de dois adjetivos de mesma estrutura. Termos como “fino” e “alvo” remetem à gentileza, elegância e aparente pureza (do ponto de vista de Otelo) de Desdêmona que contrastam com “whore”, “puta” em minha tradução literal do termo. Outra tradução literal que apresentou um ganho em português foi a palavra “cometeu”, que em nossa língua remete tanto às estruturas do verbo “comer” quanto “meter”, duas expressões que são usadas em conotação baixa ao ato sexual. A expressão “cloaca pública” para “public commoner” foi escolhida por preencher o significado da expressão original, e também devido a sua forma curta e precisa, podendo ser pronunciada como uma prevaricação, objetivo de Otelo aqui, além de sua similaridade com “broaca”, também expressão pejorativa. “Cloaca” tem os seguintes sentidos: “latrina”, “privada”, “retreta”, “cagatório”, “casinha”, “algeroz”, “dejetório”, “esgoto”, “imundo” e “imundície”. Além desses sentidos, todos depreciativos, “cloaca” é também o termo dado para nomear o ânus de certas aves, o que torna a metáfora de Otelo ainda mais ofensiva: além de chamar a esposa de latrina para uso comum a expressão também permite a associação com as partes sujas de animais inferiores. Ao fim, as figuras sinonímicas das ações perpetradas pelo céu, pela lua e pelo vento reforçam a acusação de Otelo. Mantive a mesma associação com latrina pública do original na qual o ato sexual é associado a odores desagradáveis e a visões vergonhas ao traduzir as expressões “stops the nose”, “winks” e “hush'd within the hollow mine of earth”, quase literalmente mas também sonoramente adequadas, por “fecha o nariz”, “se escurenta” e “debanda pros fundos antros ocos da terra”. Nesse último verso, a repetição de “o” e “u” reforça a idéia de entranhas, profundezas da terra.

Na fala que inicia a última cena da tragédia, Otelo revela certa indecisão quanto ao crime. Tem certeza da culpa de Desdêmona e ainda possui o agravante Cássio já ter sido assassinado por Iago, embora o mouro não saiba se tratava de Rodrigo. Assim, o que abre a fala é a reiteração da causa, do motivo do assassinato da esposa, que revela a decisão oscilante

¹⁷⁶ Was this fair paper, this most goodly book, / Made to write 'whore' upon? What committed! / Committed! O thou public commoner! / I should make very forges of my cheeks, / That would to cinders burn up modesty, / Did I but speak thy deeds. What committed! / Heaven stops the nose at it and the moon winks, / The bawdy wind that kisses all it meets / Is hush'd within the hollow mine of earth, / And will not hear it. What committed! / Impudent strumpet!

de Otelo diante de uma relativa necessidade de punir o que ele considera um crime contra sua honra. Neste caso, o que preservei foi esse sentimento cambiante entre o encanto pela esposa e a necessidade do assassinato dela, que significa desespero e angústia para Otelo.

Esta é a causa, esta é toda a causa minha alma, -
 Eu não a revelarei a vós, vós puras estrelas! –
 Esta é a causa. Não derramarei o seu sangue.
 Não golpearei a pele alva, alva como a neve,
 Tão suave como um monumental alabastro.
 Sim, tem que morrer, senão ela trairá outros homens.
 E eu apago essa luz, e então, eu apago essa luz.
 Se eu vos sufocar, oh, presbítera estrelante,
 Posso a vossa luz novamente restaurar,
 Se eu me arrepender. Mas, se tua luz já enfeneceu,
 Modelo exemplar da excelente natureza,
 Não sei onde achará toque de prometeu que
 Possa avivar-te a beleza. Se eu arranco a rosa,
 Não posso insuflar-lhe o vigor mais uma vez,
 Ela irá secar: oh, frescor ainda no galho.
Beija-a.
 Hálito de bálsamo, que quase convence
 A justiça a esquecer a honra! Mais um.
 Fiques assim após a morte, é o que farei,
 Pra te amar ainda depois. Mais um, e o final.
 Tão doce e tão mortal. Chorar, que mais me resta?
 Mas são lágrimas cruéis, vindas de uma dor
 Celeste, que abate o ser que ama. Ela desperta. 5.2.260-283¹⁷⁷

Nos versos acima, aparentemente simples em suas repetições de termos e reflexões repletas de afeto e de uma noção de justiça equivocada, Otelo ora refere-se à esposa, ora às estrelas, ora às metáforas de elementos naturais novamente relacionando-as à esposa. Aqui, mantive o mesmo número de repetições do original e dos substantivos e qualificadores que comparam a esposa à natureza. Além disso, acrescentei uma repetição no verso “Nor scar that whiter skin of hers than snow”, que traduzi por “Não golpearei a pele alva, alva como a neve” fazendo par com as outras repetições da fala. Também na reflexão sobre a rosa que é colhida, verti “I’ll smell it on the tree” por “Oh, frescor ainda no galho”, que reforça a idéia de vivacidade e beleza de sua esposa antes da morte. Palavras como “Alabastro”, “presbítera

¹⁷⁷ It is the cause, it is the cause, my soul,--/ Let me not name it to you, you chaste stars!-- / It is the cause. Yet I'll not shed her blood; / Nor scar that whiter skin of hers than snow, / And smooth as monumental alabaster. / Yet she must die, else she'll betray more men. / Put out the light, and then put out the light: / If I quench thee, thou flaming minister, / I can again thy former light restore, / Should I repent me: but once put out thy light, / Thou cunning'st pattern of excelling nature, / I know not where is that Promethean heat / That can thy light relume. When I have luck'd the rose, / I cannot give it vital growth again. / It must needs wither: I'll smell it on the tree. / *Kissing her* / Ah balmy breath, that dost almost persuade / Justice to break her sword! One more, one more. / Be thus when thou art dead, and I will kill thee, / And love thee after. One more, and this the last: / So sweet was ne'er so fatal. I must weep, / But they are cruel tears: this sorrow's heavenly; / It strikes where it doth love. She wakes.

estrelante”, “hálito de bálsamo”, etc, foram traduzidas quase que literalmente visando reforçar as comparações do original.

Na próxima fala, o que anteriormente era indecisão, agora se configura em arrependimento e rancor. Nesses versos, o honrado e confiante Otelo dos primeiros atos mostra-se inseguro frágil diante da beleza da esposa, agora morta. É uma fala que retoma um imaginário muito comum em Shakespeare ao refletir sobre a incapacidade humana de enfrentar e controlar seu destino.

Vejam, tenho uma lâmina,
 Nunca antes arma mais afiada esteve sob
 A coxa de um soldado. Lembro bem do dia
 Em que, só ao usar esse curto braço e essa
 Boa arma, fiz minha via arando entraves vinte
 Vezes pior que vós. Oh, essa vã ostentação!
 Quem controla seu destino? Ninguém até hoje.
 Não temam nada ao me observarem armado.
 Aqui finda minha jornada, aqui está meu alvo,
 A última meta de meu derradeiro barco.
 Estais amedrontados? Vejam, não há por que,
 Basta um mero intento contra o peito de Otelo
 E ele se afasta. Para onde mesmo irá Otelo?
 Agora, como está tua face? Pobrezinha!
 Pálida igual teu véu. Quando formos julgados,
 Teu rosto expulsará minha alma lá dos céus
 Pros diabos aqui pegarem. Fria, tão fria a minha
 Menina! Igualzinha a tua pureza. Maldito
 Vilão! Agora, que os demônios arrastem-me
 Pra longe dessa visão horrível que me assola.
 Que soprem-me aos ventos e tostem-me no enxofre!
 Joguem-me em águas fundas de chama líquida.
 Oh Desdêmona! Oh Desditosa! Agora morta! 5.2.260-283¹⁷⁸

No decorrer da fala, procurei reforçar, nos versos 260-265, a mesma menção que Otelo fez a armas no decorrer da peça, no entanto aqui no que diz respeito apenas ao uso que fez de um sabre. Parece que de todas as histórias e viagens por terras longínquas e povos exóticos apenas restou a lâmina com a qual Otelo enfrentou inimigos. Nos versos 264 e 265, traduzi “I have made my way through more impediments / Than twenty times your stop” por “fiz minha via arando entraves vinte vezes pior que vós” reforçando uma metáfora não muito clara no original. No verso, “way” pode ser tanto a estrada pela qual Otelo passa ou então um

¹⁷⁸ 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 weapon'd; / Here is my journey's end, here is my butt, / And very sea-mark of my utmost sail. / Do you go back dismay'd? 'tis a lost fear; / Man but a rush against Othello's breast, / And he retires. Where should Othello go? / Now, how dost thou look now? O ill-starr'd wench! / Pale as thy smock! when we shall meet at compt, / This look of thine will hurl my soul from heaven, / And fiends will snatch at it. Cold, cold, my girl! / Even like thy chastity. O cursed slave! / Whip me, ye devils, / From the possession of this heavenly sight! / Blow me about in winds! roast me in sulphur! / Wash me in steep-down gulfs of liquid fire! / O Desdemona! Desdemona! dead!

terreno repleto de impedimentos. Marquei bem a metáfora que diz respeito a um terreno que é arado, preparado para o plantio ou para a própria batalha. Nos versos seguintes, Otelo demonstra sua fragilidade em versos que referem a sua fraqueza diante de um ataque e à metáfora de descansar o corpo como a última viagem de um barco, que ainda remete ao imaginário anterior de suas aventuras e jornadas. A partir do verso 274, a argumentação começa a usar termos cristãos em que há oposição entre o céu e inferno. Para facilitar a métrica, traduzi “meet at compt” que seria “encontrar no julgamento final” por “quando formos julgados”. Na parte final, mantive as alusões ao inferno com expressões como “tostem-me no inferno” e “águas fundas da chama líquida”. Finaliza a pronúncia do nome da esposa que se repete duas vezes. Porém na segunda, traduzi literalmente o significado do nome da personagem, que originalmente em grego significa: “desditosa”.

Na composição das falas de Otelo, o primordial foi preservar o tom heróico e grandioso de seu discurso e ver como, no decorrer da trama, esse discurso vai se esvaziando e se destruindo por causa de seu descontrole ciumento. Na tradução o principal desafio foi modalizar as falas para que tanto o alto heróico quanto o baixo animalesco pudessem se apresentar, evitando a simples dicotomia em que uma tradução mais apressada poderia incorrer. Assim como um vírus que vai aos poucos contaminando seu hospedeiro, percebe-se no texto de *Otelo* o mesmo processo de lenta degradação e destruição da protagonista, algo perceptível por meio de sua linguagem.

5.4.3 Desdêmona: entre o lirismo idealizado e a dignidade heróica

Desdêmona, entre as variações psicológicas de Otelo e a capacidade adaptativa pérfida de Iago, apresenta-se no decorrer de toda a tragédia como uma admirável sobriedade, determinação e honradez. Embora tal caracterização heróica una da personagem possa indicar uma tradução mais fácil do que a ambivalências e variedades lingüísticas da dupla Otelo/Iago, o desafio aqui é exatamente a concisão elegante, digna e sensível de seu discurso. Quando se analisa as traduções de Shakespeare, é especialmente nas personagens femininas de *Otelo* que se percebe a fala de coloquialidade e, sobretudo, a variedade de tons que marca a diferença entre os discursos masculino e feminino, sendo que no discurso das mulheres na peça há um maior cuidado com o uso dos termos, com a estrutura das orações – menos entrecortadas que a das falas masculinas – e com a articulação das idéias. Se as falas de Otelo, no primeiro ato da tragédia, são permeadas de alusões egocêntricas, percebíveis pelo número de pronomes pessoais em primeira pessoa que aludem aos atos e feitos do herói, nas falas de Desdêmona

fica evidente que o interesse da personagem está em suas relações com o outro, primeiramente com o pai e depois com o esposo.

Em sua primeira fala, Desdêmona mantém um tom de extrema dignidade e organização em seu discurso. Repetem-se palavras como “duty”, “life” e “education”. Essas são usadas pela personagem para reforçar o respeito que tem ao pai, mas ainda mais para marcar agora a responsabilidade que tem diante do esposo. Aqui, procurei manter precisamente a estrutura do original, suas repetições e os dois vocativos que marcam a mudança na fala que inicia dedicada a Brabâncio e termina com uma menção a Otelo.

Meu nobre pai,
 Percebo nesse assunto um dever dividido:
 A vós devo a minha vida e educação;
 Minha vida e educação instruíram-me
 A acatar-vos; és pra mim o amo do dever;
 Fui tua filha até aqui: mas ali está meu esposo.
 E o igual dever que antes minha mãe demonstrou
 A vós, prepondo-vos em lugar do pai dela,
 Evidencio agora, ao professar meu dever
 Dedicado então ao mouro Otelo, meu senhor. 1.3.180-189¹⁷⁹

Nessa fala, tentei reforçar as repetições de “duty” (três vezes) e de “life and education” (duas vezes) por serem imprescindíveis para a argumentação da personagem. Ao invés de falar ao senado sobre o sentimento afetivo por Otelo, como o próprio herói fez, Desdêmona trata de conceitos e leis sociais importantes para um conselho de senadores hábeis na lei de Veneza. O que era relação amorosa na fala de Otelo torna-se “dever” no discurso de Desdêmona. Primeiro o dever de uma filha para com o pai e após o dever de uma esposa para com o seu marido. Verbos como “perceber”, “dever”, “acatar”, “prepor”, “evidenciar” e “professar” (respectivamente “perceive”, “bound”, “learn”, “respect”, “preferring”, “challenge” e “profess” do original) reforçam o respeito demonstrado pela personagem ao pai, às convenções e às leis sociais e ao próprio marido ali presente.

Na próxima fala da personagem, há uma mudança no tom. Se no discurso anterior, o objetivo era mostrar ao senado sua honra e respeito pelas convenções da educação paterna e do matrimônio, agora Desdêmona revela seu caráter de ilusão heróica e de firme determinação ao implorar ao duque que possa acompanhar Otelo até Chipre. Mesmo aqui, apesar do pedido inusitado, Desdêmona mantém o mesmo tom de alusão familiar. Nestes

¹⁷⁹ My noble father, / I do perceive here a divided duty: / To you I am bound for life and education; / My life and education both do learn me / How to respect you; you are the lord of duty; / I am hitherto your daughter: but here's my husband, / And so much duty as my mother show'd / To you, preferring you before her father, / So much I challenge that I may profess / Due to the Moor my lord.

versos, procurei traduzir o ímpeto da personagem, observando a estrutura para que essa forte determinação não fosse confundida com excesso inconveniente.

Que eu amo o mouro a ponto de viver com ele,
 Meu honesto ímpeto e meu determinado gênio
 Proclama alto isso a todos: Tenho coração
 Servil das diversas qualidades do meu amo:
 Eu vi a bela imagem de Otelo no seu espírito,
 E à vida audaz e digna do meu senhor,
 Consagrei e dediquei minha alma e meu destino.
 Assim, caros lordes, se eu ficar em Veneza,
 Qual traça em tempo de paz indo ele pra guerra,
 Os ritos pelos quais o amei, estarão tão longe
 Que será muito árduo suportar, nesse ínterim,
 Sua ausência. Por isso, deixem-me ir com ele. 1.3.248-259¹⁸⁰

Fica evidente nas traduções das falas de Desdêmona o quanto a extrema gentileza unida ao seu rigor discursivo, educado e elegante, deveria ser percebível na métrica dos versos. Novamente, manteve a estrutura muito próxima do original mantendo termos como “downright violence and storm of fortunes” por “honesto ímpeto e meu determinado gênio”. Ao invés da tradução literal que ficaria “evidente impetuosidade” – inapropriado exatamente por dar a idéia de excesso inconveniente mencionado acima - e “minha tempestuosa fortuna” – também problemático pois aqui o termo “storm”, traduzível por “chuva forte”, “distúrbio”, “tumulto”, “manifestação violenta” e “fortunes”, não se refere à “fado” ou “destino”, e sim à condição pessoal da própria Desdêmona, fechando com o sentido digno e bravo de “determinado gênio”. Novamente a personagem faz uso de verbos que possuem expressividade formal: “proclamar” (trumpet) e “consagrar” (consecrate) são usados para marcar a relação não mais secreta que ela possui com Otelo. Além disso, traduzi “moth” por “traça”, embora a tradução literal seja “mariposa”. “Traça” é o correspondente do termo aqui, pois a alusão de Desdêmona é ao verme que destrói um tecido em tempos pacíficos, idéia que a expressão literal “mariposa de paz” não comportaria.

Esta fala reforça o aspecto idealmente heróico da personagem diante do descontrole ciumento do esposo, porém aqui a própria estrutura do discurso de Desdêmona já está modificada. Em Chipre, o mesmo caráter digno e respeitoso da personagem continua embora o seu próprio discurso já revele relativa desorganização sintática e estilística se comparada com as falas anteriores. A seguir, Desdêmona deixa bem marcado sua tentativa de

¹⁸⁰ That I did love the Moor to live with him, / My downright violence and storm of fortunes / May trumpet to the world: my heart's subdued / Even to the very quality of my lord: / I saw Othello's visage in his mind, / And to his honour and his valiant parts / Did I my soul and fortunes consecrate. / So that, dear lords, if I be left behind, / A moth of peace, and he go to the war, / The rites for which I love him are bereft me, / And I a heavy interim shall support / By his dear absence. Let me go with him.

compreender o ciúme do general e sua constância em continuar agindo idealmente como se espera, segunda ela, da esposa de um guerreiro.

Talvez, algum assunto
 Advindo de Veneza, ou quem sabe um conluio
 Secreto que lhe foi revelado aqui em Chipre
 Tenha-lhe pesado o espírito: em tais casos,
 O íntimo humano luta com coisas menores
 Mesmo que as grandes sejam as mais importantes.
 Se dói apenas um só dedo, todas as partes
 Do corpo concordam unidas em aflição.
 Devemos sempre lembrar que homens não são deuses,
 Nem deles esperaremos palavras e atos
 Dessa estatura. Envergonho-me muito, Emília,
 Ter, como guerreira fraca e frágil que eu sou,
 O acusado de ser frio com minha alma. Agora
 Vejo que ignorando todas as testemunhas,
 Fiz dele falsa acusação. 3.4.137-151¹⁸¹

Primeiramente temos a reflexão sobre os incidentes em Chipre ou sobre as cartas de Veneza que poderiam elucidar o comportamento violento de Otelo. Busquei manter as alusões ao corpo (“For let our finger ache, and it indues / Our other healthful members even to that sense / Of pain”), a relação de homens com deuses (“we must think men are not gods”) e a certeza da personagem de que há algo angustiando o marido e que ela própria já se sente responsável por isso (“Arraigning his unkindness with my soul”). Traduzi essas expressões por “Se dói apenas um só dedo, todas as partes / Do corpo concordam unidas em aflição”, “Devemos sempre lembrar que homens não são deuses,” e “O acusado de ser frio com minha alma” sempre levando em conta a métrica do dodecassílabo e a estrutura simples e elegante do original. Decidi verter “unkindness warrior” por “guerreira fraca e frágil” devido aos dois adjetivos darem conta do sentido do original além de prezar pela aliteração entre os dois termos. Nos últimos versos, Desdêmona volta a referir-se ao mesmo vocabulário relacionado ao dever, por usar palavras como “witness” e “indicted falsely”, termos também mantidos na tradução.

A próxima fala é a resposta de Desdêmona às palavras de Otelo em 4.2.73-83, que inicia com “Será que esse fino papel num tão alvo livro...”. Nas palavras de Desdêmona nota-

¹⁸¹ Something, sure, of state, / Either from Venice, or some unhatch'd practice / Made demonstrable here in Cyprus to him, / Hath puddled his clear spirit: and in such cases / Men's natures wrangle with inferior things, / Though great ones are their object. 'Tis even so; / For let our finger ache, and it indues / Our other healthful members even to that sense / Of pain: nay, we must think men are not gods, / Nor of them look for such observances / As fit the bridal. Beshrew me much, Emilia, / I was, unhandsome warrior as I am, / Arraigning his unkindness with my soul; / But now I find I had suborn'd the witness, / And he's indicted falsely.

se a respeitabilidade com que a personagem aceita a acusação do marido, usando o ato do esposo, para reforçar sua dedicação e zelo a ele.

Meu bom amigo Iago,
 Que devo fazer pra ganhar de novo meu
 Esposo? Amigo, vá procurá-lo. Por Deus,
 Não sei como foi que o perdi. Aqui eu prometo,
 Que se algum dia maculei o amor de meu amo,
 Por meio de horrível palavra ou ação impensada,
 Ou se meu olho, ouvido ou qualquer sentido,
 Foram buscar deleite em qualquer outra parte,
 Ou se no ontem, no hoje e no vindouro amanhã
 Não o amar devotamente – mesmo que ele
 Prefira em resposta a distância e o divórcio –
 Que a paz me abandone! Seu desprezo fere tanto,
 Sua indelicadeza devasta a minha vida,
 Mas não findam meu amor. Nunca disse “puta”,
 Meu corpo abomina a simples menção do termo.
 Quanto a praticar o ato que então lhe dá nome,
 Nem por toda glória humana faria algo assim. 4.2.150-166¹⁸²

A fala abre com uma súplica a Iago para que esse interceda perante Otelo. Dos versos 150-158, Desdêmona dedica-se a refletir sobre a permanência do seu afeto, apesar do desprezo do marido. Traduzi literalmente a menção a “eyes”, “ears” e “sense”, modificando apenas o número, que em minha tradução ficou no singular. Quanto à expressão “Or that I do not yet, and ever did. / And ever will - though he do shake me off / To beggarly divorcement--love him dearly” traduzi alterando levemente os marcadores temporais modais por substantivos bem marcados de relação temporal. Em minha tradução o verso ficou: “Ou se no ontem, no hoje e no vindouro amanhã / Não o amar devotamente – mesmo que ele / Prefira em resposta a distância e o divórcio”. Traduzi “fere”, “devasta” e “mas não findam meu amor” para marcar a aflição que o desprezo de Otelo causa na personagem e sua firme resolução de continuar tendo afeto por ele. Ao fim, a menção da palavra da qual Otelo a acusou aumentando o número de palavras necessárias no verso para dar a idéia da dificuldade que a personagem tem de pronunciá-la.

Desdêmona precisava falar como uma dama, como uma mulher educada de forma sutil e elegante pelos melhores instrutores de Veneza. Em Shakespeare, diversas personagens femininas falam por meio da estrutura do soneto como possibilidade de marcar nível social,

¹⁸² O good Iago, / What shall I do to win my lord again? / Good friend, go to him; for, by this light of heaven, / I know not how I lost him. Here I kneel: / If e'er my will did trespass 'gainst his love, / Either in discourse of thought or actual deed, / Or that mine eyes, mine ears, or any sense, / Delighted them in any other form; / Or that I do not yet, and ever did. / And ever will--though he do shake me off / To beggarly divorcement--love him dearly, / Comfort forswear me! Unkindness may do much; / And his unkindness may defeat my life, / But never taint my love. I cannot say 'whore:' / It does abhor me now I speak the word; / To do the act that might the addition earn / Not the world's mass of vanity could make me.

elegância e educação. Décio Pignatari, em *Romeu e Julieta*, compôs uma protagonista que usa a língua para fazer apaixonar Romeu e todos ao redor de si. Em *Hamlet*, Lawrence Flores Pereira buscou na métrica e na sonoridade rítmica interna dos versos uma música presente em todas as falas de Ofélia, até no lamento pelo enlouquecido jovem príncipe¹⁸³. Em *Desdêmona* buscamos o mesmo efeito na fala em a personagem lamenta pelo comportamento do esposo, mas reforça sua necessidade de permanecer forte enquanto sua esposa, o que se espera de uma guerreira.

5.4.4 Iago: entre a honestidade fingida e o burlesco satírico

Nas falas de Iago, a preocupação era fazer com que o “honesto Iago” parecesse plausível, a menos que a intenção fosse diminuir as outras personagens da tragédia fazendo-as crer num discurso obviamente insidioso. Se Iago não falasse na tradução com caracteres que remetesse à confiança e a sinceridade, sua caracterização seria algo de inverossímil diante do recorrente “honesto” associado a ele no decorrer do drama. Assim, o discurso serpentino e escorregadio do vilão, sempre adaptado ao meio e ao ouvido que deseja atingir, também deveria preservar o tom didático e falsamente preocupado da personagem. No início da tradução de *Otelo*, dediquei-me à personagem associando-a à caracterização do belo demoníaco, presente na no *Paraíso Perdido* de Milton, relação evidenciada por Harold Bloom em *A Invenção do Humano* (2001, pp. 537-587). Após mais algumas reflexões, percebi que Iago apresenta em suas falas mais uma variação burlesca, repleta de galhofa e ironia, do que realmente associada estilisticamente ao belo demoníaco. Mesmo assim, precisei da agilidade que o discurso luciferiano havia alcançado em algumas expressões poéticas e em suas respectivas traduções.

Visando essa qualidade ágil do discurso do vilão, busquei primeiramente a tradução que Augusto de Campos efetuou da obra de Paul Valery, publicada no livro *A Serpente e o Pensar*. Em sua tradução, o poeta buscou um jogo contrastivo que apresentasse a fluidez da serpente ao intelecto demoníaco¹⁸⁴. Sobre o discurso demoníaco, Augusto de Campos comenta:

¹⁸³ Que mente nobre aniquilada! O olho, a boca, / A espada do soldado, do áulico e do sábio. / A rosa e a esperança de um íntegro Estado, / O molde do bom gosto e o modelo da forma, / O mais honrado, destruído, aniquilado! / E eu, a mais penada e infeliz das donzelas / Que sorvi o mel de seus melodiosos votos / Vejo, em vez de seu nobre e soberano senso, / Um gongo em desafino estrepitante tonto; / Esse rosto e perfil sem par e fluorescentes / Perdidos na demência. Oh, pobre de mim, / Por ter visto o que vi e por ver o que vejo.

¹⁸⁴ Como exemplo dessa fluidez: “Entre a árvore, a brisa brinca / Com a víbora que me veste; / Um sorriso, que o dente trinca / E o apetite apresta ao teste, / Sobre o jardim arrisca a cauda, / E meu triangulo esmeralda / Mostra a língua de duplo fio... / Cobra serei, mas cobra arguta, / Cujo veneno, ainda que vil, / Deixa longe a douta cicuta!”

Percorrendo sinuosamente as 31 décimas octossilábicas do poema, a fala da Serpente é toda ela uma sucessão de coleios verbais, mosqueados de rimas raras e de equívocos fônicos, onde se insinuam, numa mistura ambígua de discurso filosófico e de sonoridades concentradas, a derrisão, a paródia, a caricatura, o jocosério. (...) De outro lado, ao nível semântico, um sarcasmos implacável. Em carta a Alain (4-1-1930), afirma que sua intenção, no que respeita ao “Esboço de uma Serpente”, foi um “um monólogo burlesco”, e acrescenta: “Todo o trabalho muito difícil desse poema é baseado em mudanças de tom. Exagerei de propósito assonâncias e aliterações”. (1984, p 18)

Nas falas de Iago, precisava exatamente dessa capacidade curvilínea do engano ao lado da capacidade intelectual que pudesse fazer par com a falsa honestidade mencionada anteriormente. Para reforçar essa agilidade que o discurso do vilão de *Otelo* deveria apresentar, busquei também a tradução que Haroldo de Campos efetuou de algumas passagens do *Fausto* de Goethe. No livro *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, Haroldo reflete sobre a vilania de Mefistófeles, que seria percebida na composição de seus versos¹⁸⁵. Na “Transluciferação Mefistofaústica” de Haroldo, há uma preocupação com essa fluidez poética incansável e vertiginosa do texto. A partir das traduções dos irmãos Campos, comecei a refletir sobre a composição de um Iago que pudesse ser brilho/escuro e velocidade/fugidia, características da serpente de Valery/Augusto e do Mefistófeles de Goethe/Haroldo.

Mas ainda faltava uma outra referência que remetesse ao próprio texto shakespeariano em sua coloquialidade e simplicidade, o que encontrei na tradução de Décio Pignatari de *Romeu e Julieta*. Nas falas de Mercúcio, Pignatari buscou realçar tanto a acidez da personagem quanto sua sensibilidade, por meio do uso de diminutivos, diversos *enjambements* e constantes repetições de consoantes e vogais, semelhantes em marcação sonora à musicalidade coloquial do texto fonte¹⁸⁶. Após essas três leituras, passei a compor as falas de Iago com o mesmo cuidado sonoro e estilístico.

(1984, p.27) “Sim! Do meu posto de folhagem, / Réptil com êxtases de ave, / Antes que a bífida linguagem / Tecesse os fios da fala suave, / Eu te bebia, ó surda imagem! / Calma, cheia de encantamentos, / Eu regia aqueles momentos, / O olho no ouro ardente da coma, / Na nuca enigmática – soma / Dos teus secretos movimentos.” (Ibid., p. 41)

¹⁸⁵ “E agora? Já lá vão, bateram asas! / Fedelhos, me apanharam de surpresa! / E voltam, rumo ao céu, rumo de casa, / Depois de petiscarem minha presa / Na cova. Rapinaram meu tesouro, / Uma alma de escol! Varia ouro! / E estava em mim ligada por um pacto. / Lesaram-me, os malandros. Isto é rapto! (1981, p. 34) E a quem vou-me queixar? A que juiz? / Quem me repara o direito violado? / Para um velho diabo, é coisa triste / Ser enganado e o merecer. Mau fado! / Comportei-me de um modo sem desculpa. / Meu grande investimento está perdido. / Um desejo vulgar, lascívia absurda / Tirou do sério um Demônio curtido! / Em tolas brincadeiras de menino / O Diabo ladino perde a fama. / De fato, não foi pouco o desatino / Que me tomou neste final de drama”. (Ibid., p. 38)

¹⁸⁶ “Ah, já saquei! Foi a rainha Mab, / A parteira das fadas, quando chega, / Do tamanhinho de um ovinho de ágata / No dedo indicador de um vereador, / Puxada por parelhas de pozinhos / Que fazem cócegas nos seus narizes; / Pernas de aranha nos raios das rodas, / Asas de gafanhoto na capota, / As rédeas trancadas de teias finíssimas, / Coleira de luar de raios úmidos; / No cabo do chicote – osso de grilo; / No acoite, um membrana – e o seu cocheiro / É um mosquitinho de libré cinzenta, / Menor do que um bichinho redondinho / Que sai do dedo

Na fala abaixo, Iago revela sua prosa enviesada ao revelar o plano de provocar um briga entre os soldados de Chipre, entre eles Cássio, para que esse venha em consequência perder seu posto. Como em outros solilóquios de Iago, este termina com um pequeno gracejo em forma rimada que manteve na tradução.

Se eu conseguir enfiar só mais um copo nele,
 Além do resto que o estropiado já bebeu,
 Aí terei uma junção de briga e ofensa
 Igualzinho ao cão de minha jovem mulher.
 Agora, quanto ao meu pobre tolo Rodrigo,
 De quem a paixão virou de ponta cabeça,
 Bebeu esta noite a saúde de Desdêmona
 Com copos feito barris, e ainda está na vigia.
 Quanto aos três outros guardas da ilha de Chipre,
 Soldados muito nobres de espíritos dignos
 E de valentia bem famosa nesta terra,
 Também os afundi a alma com alguns copos.
 E eles 'stão de vigia também. E agora, bem
 Ali no meio desses beberrões, eu enfio Cássio
 Numa algazarra que venha a ofender a ilha.
 E se talvez falhar meus sonhos de esperteza,
 Meu barco segue livre em vento e correnteza. 2.3.44-59¹⁸⁷

Na fala acima, há um uso muito particular de duplas de adjetivos, comum em outros discursos da personagem. Iago fala de “sick fool Roderigo”, “Three lads of Cyprus, noble swelling spirits, / That hold their honours in a wary distance” “mongst this flock of drunkards” que traduzi mantendo a sonoridade ágil e piadista por “pobre tolo Rodrigo”, “Quanto aos três outros guardas da ilha de Chipre, / Soldados muito nobres de espíritos dignos” e “Ali no meio desses beberrões”. Em casos assim, o uso do verso dodecassílabo ajudou a recriar o mesmo número de qualificadores do texto original. Também fiz uso de

de uma preguiçosa; / Concha de carro? – casca de avelã / Cavada por esquilo marceneiro / Ou por um velho verme, desde tempos / Fabricante real de carros de fadas. / Nessa equipagem, viaja de noite / No crânio de amantes – e sonham de amor; / Nas pernas palacianas – salamaleques; / Nos dedos jurídicos – só honorários; / Nos lábios das damas – beijos, mais beijos / (mas a rainha Mab dá sapinhos / Se os hálitos são doces e mais doces!); / Basta voar pelo nariz de um cortesão / E ele fareja alguma promoção; / Mas se brande o rabricó de um leitão / E mexe no nariz de um bom vigário, / Logo ele sonha com alguma doação; / Se passeia pela nuca de um soldado / - são gargantas cortadas de estrangeiros, / Espanholadas, ataques, emboscadas / E brindes com copos de um metro; depois, / Som de tambor no ouvido: treme: acorda / Apavorado, reza uma reza e duas bragas, / Dorme de novo. É ela mesma, a Mab / Que trança as crinas dos cavalos pela noite, / Neles empastando cabelos de elfos / Com merda cozida – e muita desgraça anuncia / Quem quiser desgruda-los. É Mab, a mabruxa / Que pesa na barriga das garotas / Para que sejam mulheres de bom parto;(...)” (1990, p. 132-133).

¹⁸⁷ If I can fasten but one cup upon him, / With that which he hath drunk to-night already, / He'll be as full of quarrel and offence / As my young mistress' dog. Now, my sick fool Roderigo, / Whom love hath turn'd almost the wrong side out, / To Desdemona hath to-night caroused / Potations pottle-deep; and he's to watch: / Three lads of Cyprus, noble swelling spirits, / That hold their honours in a wary distance, / The very elements of this warlike isle, / Have I to-night fluster'd with flowing cups, / And they watch too. Now, 'mongst this flock of drunkards, / Am I to put our Cassio in some action / That may offend the isle.--But here they come: / If consequence do but approve my dream, / My boat sails freely, both with wind and stream.

termos que iniciam com uma vogal após palavras que terminam em ditongo ou vogal simples, formando assim elisão e contribuindo para a métrica.

No solilóquio abaixo, Iago faz uma alusão ao próprio meio teatral¹⁸⁸ admoestando ao ao público a artimanha que está sendo engendrada para levar Otelo à suspeita. Nesta fala a personagem revela-se extremamente observadora ao refletir sobre o comportamento de Desdêmona, a opinião de Otelo, as particularidades de Cássio, etc.

Quem vai dizer que banco o vilão dessa peça?
 Se este meu conselho é muito honesto e gratuito,
 Comprovável na idéia e correto no curso
 Pra atrair de novo o mouro? Será fácil demais
 Levar a zelosa Desdêmona abraçar
 Um pedido honesto, se ela é tão fértil quanto
 Os elementos em natura. Quanto a ela
 Atrair o mouro, até fazendo-o renunciar
 Ao batismo e aos votos do perdão –
 O fato é que ele está tão encantado por ela,
 Que pode fazer, desfazer, o que entender.
 Até que o seu desejo brinque como um deus
 Com as frágeis funções dele. Como sou um vilão
 Se eu encaminho Cássio ao seu bem nesse curso
 De igual medida. Divindades do amplo inferno!
 Quando o diabo quer nos meter no pior pecado,
 Primeiro se exhibe audaz com vestes celestes,
 Como eu faço agora: enquanto o velho paspalho
 Roga à Desdêmona que ajeite sua sorte
 E ela o socorre com pressa esmolando ao mouro,
 Eu derramarei o veneno no ouvido dele:
 Que se ela apela por ele, o é por luxúria.
 E quanto mais ela buscar fazer-lhe bem,
 Mais cairá no descrédito junto do mouro.
 E ai, farei de sua alva virtude um breu de piche,
 Entramando os fios de seu brio tecerei a teia
 Pra escaramuçar todos eles. 2.3.327-353¹⁸⁹

No primeiro verso traduzi “play” por “banicar” devido a esse expressar tanto o ato de interpretar cenicamente quanto o de enganar, ou de fingir ser o que não é. Usei “elementos em

¹⁸⁸ Como a instrução que Hamlet dá aos atores na tragédia. Alguns críticos chamam essa expressão dentro da peça de metadrama, quando uma personagem faz uma brincadeira ou uma piada sobre estar inserido numa peça teatral. Isso também acontece em Macbeth (no discurso da protagonista que compara a vida humana ao ato de um ator em cena) e em *As you like it* (na fala de Jaques que abre com: “All the world is a stage...”).

¹⁸⁹ And what's he then that says I play the villain? / When this advice is free I give and honest, / Probal to thinking and indeed the course / To win the Moor again? For 'tis most easy / The inclining Desdemona to subdue / In any honest suit: she's framed as fruitful / As the free elements. And then for her / To win the Moor--were't to renounce his baptism, / All seals and symbols of redeemed sin, / His soul is so enfetted to her love, / That she may make, unmake, do what she list, / Even as her appetite shall play the god / With his weak function. How am I then a villain / To counsel Cassio to this parallel course, / Directly to his good? Divinity of hell! / When devils will the blackest sins put on, / They do suggest at first with heavenly shows, / As I do now: for whiles this honest fool / Plies Desdemona to repair his fortunes / And she for him pleads strongly to the Moor, / I'll pour this pestilence into his ear, / That she repeals him for her body's lust; / And by how much she strives to do him good, / She shall undo her credit with the Moor. / So will I turn her virtue into pitch, / And out of her own goodness make the net / That shall enmesh them all.

natura” para a tradução de “free elements” pois a tradução literal não abarcaria a especificidade dos elementos mencionados, pertencentes à natureza e não à Desdêmona como “elementos naturais” poderiam sugerir. Também busquei manter os dois termos que marcam o cristianismo no comportamento do mouro: “baptis” e “seals and symbols of redeemed sin” que traduzi por “batismo”, literalmente, e “votos do perdão”, tradução aqui, semanticamente incompleta, embora comporte a idéia de voto religioso e perdão de pecados. Assim como no original, repeti o radical do verbo no verso “That she may make, unmake, do what she list” e marquei a sonoridade por terminá-los com o sufixo “er”, ficando “Que pode fazer, desfazer, o que entender”. Dei maior destaque à tradução dos versos 340 e 341, versos mais usados para marcar o caráter demoníaco da personagem. Assim, traduzi “When devils will the blackest sins put on, / They do suggest at first with heavenly shows” por “Quando o diabo quer nos meter no pior pecado, / Primeiro se exhibe audaz com vestes celestes”, deixando “diabo” no lugar de “demônios” para fechar a métrica e por englobar o mesmo sentido, talvez até intensificando-o. No segundo verso, usei algumas repetições de consoantes como “x”, “z”, “s”, “c” para reforçar, como os irmãos Campos fizeram, o caráter sibilante do demônio ou da serpente. Igual intenção nos últimos três versos da fala em que “/ So will I turn her virtue into pitch, / And out of her own goodness make the net / That shall enmesh them all” foi traduzido por “E aí, farei de sua alva virtude um breu de piche, / Entramando os fios de seu brio tecerei a teia / Pra escaramuçar todos eles”. Nesse caso, usei uma série de aliterações que expressassem não apenas a idéia de prender as personagens numa teia, como também um efeito estilístico que desse a ilusão de que o próprio verso se mesclando nessa rede discursiva. Assim, palavras como “breu”, “piche”, “entramando”, “fios”, “brio”, “tecer”, “teia” e “escaramuçar” reforçam essa intenção. Nos próximos dois excertos, escolhi dois diálogos entre Iago e Otelo, que demonstram a capacidade da personagem de primeiramente, adaptar e variar seu discurso indo do mais digno ao mais chulo, e após o modo como ela brinca com as possibilidades do ato sexual ao intensificar a angústia de Otelo.

Na fala abaixo, Iago primeiro discursa sobre a importância da honra e da dignidade associadas ao nome de um homem respeitável. Já na fala seguinte, estando Otelo ainda confuso pelas sugestões do vilão, ele define a preocupação e a angústia que perpassam os anteriores questionamentos e tentativas de racionalizar a suspeita no discurso do general. E por fim, Iago fecha seu ciclo de tripla sugestão ao discursar sobre maridos enganados.

IAGO

Um bom nome num homem ou numa mulher,
General, é a jóia mais rara de toda sua alma:

Quem rouba minha bolsa rouba lixo, nada;
 Era minha, agora é dele, e já foi de muitos:
 Mas o ser que extorquia de mim meu bom nome
 Me rouba sem roubar para si próprio nada
 Embora me deixe na tão horrível miséria.

OTELO

Céus, descobrirei o que pensas.

IAGO

Não podes, nem se arrancasse o meu coração.

Nem deves, ao menos enquanto for meu.

OTELO

Há!

IAGO

Oh general, tenha cuidado com o ciúme;

É um lesto diabo de vista verde que troça

Do pasto que o alimenta. O corno é feliz

Se, ciente do chifre, não ama aquela que o trai;

Ah, mas que horas aflitas pros que desconfiam,

Suspeitam e duvidam, se seguem amando.

OTELO

Miséria!

IAGO

Pobre feliz é rico, rico até por demais,

Mas grandes riquezas são pobreza infernal

Pra aqueles que temem ficar tão longe delas.

Céus, bons céus, que as boas almas da minha tribo

Defendam-se do Ciúme! 3.3.159-179¹⁹⁰

Na primeira fala, reforcei as idéias expressas quase em formas de provérbios por Iago. No discurso sobre o bom nome Iago usa expressões como “good name”, “dear my lord”, “jewel of their souls” (traduzidos por “bom nome”, “bom senhor” e “jóia mais rara de toda sua alma”) para agraciar o ouvido de Otelo com definições que expressam honra e sabedoria. No entanto, nesta mesma fala, Iago já modifica, sutilmente, seu vocabulário para “steals trash”, “nothing”, “filches” e “poor” (“rouba lixo”, “nada”, “extorquia” e “miséria”), palavras que já subentendem que o esposo está sendo roubado ou difamado por algo. Na segunda grande fala, versos 169-174, o tom muda completamente da discussão sobre o “good name” para “jealousy”. Nessa fala, Iago usa com Otelo seu vocabulário mais pérfido para elucidar sua própria suspeita de Desdêmona. Aqui o vocabulário é “beware”, “green eye monster”, “mock the meet it feeds”, “cuckold”, “dammed minutes” e “who dotes, yet doubts, suspects” (“cuidado”, “lesto diabo de vista verde”, “troça do / Do pasto que o alimenta”, “corno”,

¹⁹⁰ IAGO: Good name in man and woman, dear my lord, / Is the immediate jewel of their souls: / Who steals my purse steals trash; 'tis something, nothing; / 'Twas mine, 'tis his, and has been slave to thousands: / But he that filches from me my good name / Robs me of that which not enriches him / And makes me poor indeed. / OTHELLO: By heaven, I'll know thy thoughts. / IAGO: You cannot, if my heart were in your hand; / Nor shall not, whilst 'tis in my custody. / OTHELLO: Ha! / IAGO: O, beware, my lord, of jealousy; / It is the green-eyed monster which doth mock / The meat it feeds on; that cuckold lives in bliss / Who, certain of his fate, loves not his wronger; / But, O, what damned minutes tells he o'er / Who dotes, yet doubts, suspects, yet strongly loves! / OTHELLO: O misery! / IAGO: Poor and content is rich and rich enough, / But riches fineless is as poor as winter / To him that ever fears he shall be poor. / Good heaven, the souls of all my tribe defend / From jealousy!

“horas aflitas” e “pros que desconfiam, suspeitam e duvidam”). Nesses exemplos, busquei o mesmo discurso baixo e ágil, a exceção do último verso em que, mantendo os três verbos trissílabos, precisei adiantar o primeiro no verso anterior formando um *enjambement*, inexistente no original. Por fim, na última fala desse excerto, vendo Otelo já completamente transtornado, Iago reforça a imagística do ciúme por suplicar aos céus, “Good heavens”, retomando a mesma menção ao honesto e ao tom preocupado do início, voltando no fim, a menção de “jealousy”.

Após o transe epiléptico de Otelo, Iago o ajuda a levantar e continua seu artil. Agora descreve ao general a futura conversa que terá com Cássio, prova que Otelo havia pedido da traição. Aqui, é Iago que dá as instruções sobre o que Otelo deve pensar, imaginar e fazer, prova de seu completo domínio sobre o mouro.

IAGO

(...)

Estás bem meu general? Machucou a cabeça?

OTELO

Estás a me gozar?

IAGO

Gozar de vós? Por deus,
Agüentas a sina como um autêntico homem.

OTELO

Sim, um autêntico corno que é besta e monstro.

IAGO

É fato que há várias bestas em grandes cidades,
E há ainda os monstros civis.

OTELO

O maldito confessou?

IAGO

General, seja homem.
Penso que agora, todo homem preso à canga
Está junto de vós: há milhões deles vivos,
Nanando e sonhando em leitos de engano,
Achando que são os donos. Teu caso é melhor.
Sim, é piada do inferno e chacota do demo
Beijar no leito uma vadia assim e pensar
Tratar-se de donzela! É melhor saber,
E ao saber o que eu sou, saberei o que ela é.

OTELO

Sim, debes ter razão.

IAGO

Fique ali, um pouco longe,
Bem escondido, e escutas atentamente.
Quando tu estavas fora de si, agora há pouco -
Naquele transe indigno de alguém como tu -
Cássio chegou bem próximo mas eu o afastei,
Dando uma boa desculpa pro teu desmaio,
Mas pedi que retornasse pra conversarmos,
O que ele aceitou. Então, fiques ali escondido,
E repara as embustes, lorotas e manhas
Que apalpam cada linha do rosto dele.
O convencerei a contar o conto de novo,

Onde, como, quantas, quando foi e até quando
 Será a próxima rinha com vossa mulher.
 Digo, olhe bem tua postura. Mas sê paciente,
 Ou terei de dizer que esmaiares de novo
 E que homem não és mais. 4.1.59-84¹⁹¹

O diálogo abre com uma brincadeira de Iago perguntando se Otelo machucou a cabeça após cair, nítida alusão ao “chifre” associado aos maridos traídos. Agora é o próprio Otelo quem passa a produzir o vocabulário do baixo animalesco, primeiramente enunciado por Iago. Enquanto o vilão diz: “Would you would bear your fortune like a man!” (“Agüentas a sina como um autêntico homem”, sendo que “autêntico” é acréscimo meu para reforçar o substantivo “man” do original), Otelo retorna-lhe um “A horned man’s a monster and a beast” (Sim, um autêntico corno que é besta e monstro”). Na próxima grande fala, versos 65-73, as expressões que remetem ao baixo, ao vergonhoso e a traição se multiplicam: “youked”, “nightly lie in those unproper beds”, “spite of hell”, “fiend’s arch-moch” e “wanton”, traduzidas por “canga”, “nanando e sonhando em leitos de engano” (sendo que aqui a ambivalência de “lie” está tanto em deitar fisicamente quanto metaforicamente numa cama de mentiras), “piada do inferno”, “chacota do demo” e “vadia”. Ao fim, na última fala, de 74-89, Iago continua a instruir Otelo, porém agora o objetivo é preparar o general para o que Cássio está prestes a revelar. Nesses versos, Iago guia a leitura que Otelo fará das falas de Cássio por já adiantar que tal fala será acompanhada “the fleers, the gibes, and notable scorns” (traduzidos por “embustes, lorotas e manhas”) que tocam o rosto do antigo tenente e amigo do general. Dois versos depois, mantive na tradução o jogo de aliterações de “t”s de “I will make him tell the tale anew” por “O convencerei a contar o conto de novo”. Após, mantive a série de pronomes interrogativos que fazem Otelo ficar ainda mais alarmado com o que escutará. Traduzi “Where, how, how oft, how long ago, and when / He hath, and is again to cope your wife” por “Onde, como, quantas, quando foi e até quando / Será a próxima rinha com vossa

¹⁹¹ Iago: (...) How is it, general? have you not hurt your head? / OTHELLO: Dost thou mock me? / IAGO: I mock you! no, by heaven. / Would you would bear your fortune like a man! / OTHELLO: A horned man's a monster and a beast. / IAGO: There's many a beast then in a populous city, / And many a civil monster. / OTHELLO: Did he confess it? / IAGO: Good sir, be a man; / Think every bearded fellow that's but yoked / May draw with you: there's millions now alive / That nightly lie in those unproper beds / Which they dare swear peculiar: your case is better. / O, 'tis the spite of hell, the fiend's arch-mock, / To lip a wanton in a secure couch, / And to suppose her chaste! No, let me know; / And knowing what I am, I know what she shall be. / OTHELLO: O, thou art wise; 'tis certain. / IAGO: Stand you awhile apart; / Confine yourself but in a patient list. / Whilst you were here o'erwhelmed with your grief- / A passion most unsuiting such a man-- / Cassio came hither: I shifted him away, / And laid good 'scuse upon your ecstasy, / Bade him anon return and here speak with me; / The which he promised. Do but encave yourself, / And mark the fleers, the gibes, and notable scorns, / That dwell in every region of his face; / For I will make him tell the tale anew, / Where, how, how oft, how long ago, and when / He hath, and is again to cope your wife: / I say, but mark his gesture. Marry, patience; / Or I shall say you are all in all in spleen, / And nothing of a man.

mulher”. Aqui o mesmo efeito do detalhadamente perverso do original foi mantido ao traduzir literalmente os pronomes interrogativos e por forçar um pouco o sentido de “cope” (que carrega em português o duplo sentido de “contender”, “lutar”, “competir”, “enfrentar” e também o de “cobrir”, “tapar” ou “estar em cima de”) por “rinha” que relaciona o termo com uma briga de galos, podendo tanto significar animais lutando quanto um animal em cima do outro. Tal metáfora é cara ao pensamento perverso de Iago que no decorrer de toda a tragédia usa imagens de procriação animal para referenciar a relação sexual entre humanos.

5.4.5 Outras Personagens: acusações, descrições e opiniões.

O mesmo cuidado dispensado às três personagens protagonistas da peça, foi também dedicado às personagens coadjuvantes do drama. Apesar de esses representarem o cosmos que circula a tríade Otelo – Desdêmona – Iago, são eles também importantes para demarcar a tonalidade do texto. Como as leituras anteriores demonstraram, *Otelo* pode ser lido como a tragédia do ciúme, e o é em primeiro plano. Mas, é também uma história de amor proibido no início, no qual as maldições paternas marcam já no primeiro ato um aspecto de desilusão. Na cena do senado temos uma intriga política bélica que abarca a relação dos amantes, colocando em perigo todo estado veneziano. No decorrer dos outros atos, temos discussões, intrigas, violência, assassinato ao lado de festas, gracejos, improvisações dramáticas e líricas. É esse caráter múltiplo não apenas das três protagonistas como também das outras personagens que demarcam os limites da variação emocional que o texto contém e que busquei no decorrer desta primeira tradução.

Como primeiro exemplo, escolhi a acusação de Brabância contra o uso que Otelo fez de usou de magia para conquistar Desdêmona. Após um primeiro trabalho de levantamento lexical associado à feitiçaria, concentrei-me nas palavras que possuíssem, em sua composição sonora, vogais e consoantes que pudessem estilisticamente funcionar como uma expressão da amaldiçoada revolta de um pai contra o homem que lhe roubou a filha.

Tu mesmo ladrão, onde levastes minha filha?
Maldita a tua arte ao ousar enfeitiçá-la!
Pois, ao contrário do que ordena o bom senso,
Se ela não está presa nas argolas da magia,
Pois sendo a jovem tão doce, bela e feliz,
Tendo desprezado tantos bons casamentos
Com os mais nobres noivos de nossa nação,
Se lançar pra o escárnio de toda essa gente,
Indo de um bom pai para o peito ferrugento
De algo igual tu, que metes medo e não prazer!
Que o mundo me condene, se eu minto ao dizer
Que destes pra minha filha sortes e encantos,

Torcendo o vigor dela com poções e drogas
Que anulam o ânimo. Quero a lei contra ti.¹⁹² (1.2.65-75)

Nesta fala, as imagens são basicamente de duas espécies: as que remetem aos possíveis encantos mágicos de Otelo e ao desprezo contra a etnia de Otelo. Na primeira, os termos são abundantes, sendo que busquei palavras que correspondessem a essa grande variedade de termos que, não sendo repetidos, revelariam tanto a fúria do pai ao tentar desesperadamente encontrar explicações para a fuga da filha quanto o seu conhecimento de tais artifícios. Assim traduzi “Damn'd as thou art”, “enchanted her”, “chains of magic”, “foul charms” e “drugs or minerals” por “maldita tua arte”, “enfeitiçá-la”, “argolas da magia”, “sortes e encantos” e “poções e drogas”. Após, concentrei-me nas imprecações que Brabâncio usa contra Otelo. Em versos como “Run from her guardage to the sooty bosom / Of such a thing as thou, to fear, not to delight.” (que traduzi por “Indo de um bom pai para o peito ferrugento / de algo igual tu, que metes medo e não prazer”) tentei manter o mesmo rancor, presente no texto original e recriado em expressões como “de algo igual tu” de sintaxe problemática e difícil, mas que revela a ira da personagem na pronúncia do verso. Na próxima cena, o mesmo imaginário tanto de desprezo étnico quanto das possíveis artes mágicas do mouro continuará no discurso de Brabâncio, porém agora diante do senado.

No excerto abaixo, a menção à natureza inquietante e ameaçadora no diálogo entre Montano e o segundo cavaleiro preparam o expectador para a futura vitória de Otelo contra os otomanos e também para a completa desorganização mental que o afligirá nas conversas com Iago.

MONTANO

Parece-me que o vento grita pela terra;
Tormenta assim nunca assolou nossa muralha:
Se a ventania rufa assim sobre mar, podem
Cascos de firme carvalho suster o peso
Desses montes de água? Que notícias tem disso?

SEGUNDO CAVALHEIRO

A dispersão da armada naval otomana.
Basta ficar a postos da praia espumante
Pra ver o vagalhão irado tocar as nuvens:
Ondas içam na alta ventania inflando a crina,
Parecendo na juba d'água uma urso em chamas
Que tenta afogar os fixos e extremos pólos:
Nunca vi uma imagem tão desalentadora

¹⁹² O thou foul thief, where hast thou stow'd my daughter? / Damn'd as thou art, thou hast enchanted her; / For I'll refer me to all things of sense, / If she in chains of magic were not bound, / Whether a maid so tender, fair and happy, / So opposite to marriage that she shunned / The wealthy curled darlings of our nation, / Would ever have, to incur a general mock, / Run from her guardage to the sooty bosom / Of such a thing as thou, to fear, not to delight. / Judge me the world, if 'tis not gross in sense / That thou hast practised on her with foul charms, / Abused her delicate youth with drugs or minerals / that weaken motion. I'll have't disputed on.

A acorrentar o oceano.¹⁹³ (2.1.5-17)

Ao traduzir o discurso de Montano, procurei termos que pudessem reforçar poeticamente as prosopopéias do original. Assim, “vento grita”, “ventania rufa” (tradução de “wind hath spoke aloud” e “it hath ruffiean’d”) encontram duplas na fala do segundo cavaleiro quando a personificação vai ainda mais além com “The chidden billow seems to pelt the clouds; / The wind-shaked surge, with high and monstrous main, / seems to cast water on the burning bear”, que traduzi por “Pra ver o vagalhão irado tocar as nuvens: / Ondas içam na alta ventania inflando a crina, / Parecendo na juba d’água uma urso em chamas”. Tais personificações de elementos naturais desorganizados, irados e bagunçados, são comuns em Shakespeare ao marcar não apenas o caos natural, mas também o próprio caos das relações dos seres.

A personagem Cássio expressa no drama um comportamento sedutor e cortês. É por isso que Iago facilmente convence Otelo de que ele e Desdêmona têm um romance. A primeira cena do segundo ato é esclarecedora por revelar esse caráter da personagem. Quando Desdêmona entre em cena, Cássio a saúda por meio de uma composição poética que define a dama como aquela que faz até a natureza selvagem curvar-se.

Com imensa fortuna, conquistou uma dama
Que é a vista de todos um modelo de honra,
Dama que excede elogios de qualquer poema,
Admirada pela forma em que foi engendrada,
Esgota até seu escultor.

(...)

Teve ela a mais feliz e abençoada viagem:
Até altas tormentas e mares perigosos,
Rochedos danosos e glebas congregadas -
Não raros ardis a capturar pés incautos -
Sensíveis à própria beleza, baniram
Sua natureza fatal, deixando via livre
Pra divina Desdêmona.¹⁹⁴ (2.1.61-73)

Na primeira fala, Cássio elogia os atributos físicos de Desdêmona de forma extremamente cortês. É também nessa fala que se revela a imagem que os venezianos

¹⁹³ MONTANO: Methinks the wind hath spoke aloud at land; / A fuller blast ne'er shook our battlements: / If it hath ruffian'd so upon the sea, / What ribs of oak, when mountains melt on them, / Can hold the mortise? What shall we hear of this? / SECOND GENTLEMAN: A segregation of the Turkish fleet: / For do but stand upon the foaming shore, / The chidden billow seems to pelt the clouds; / The wind-shaked surge, with high and monstrous main, / seems to cast water on the burning bear, / And quench the guards of the ever-fixed pole: / I never did like molestation view / On the enshafed flood.

¹⁹⁴ Most fortunately: he hath achieved a maid / That paragons description and wild fame; / One that excels the quirks of blazoning pens, / And in the essential vesture of creation / Does tire the ingener. / (...) Has had most favourable and happy speed: / Tempests themselves, high seas, and howling winds, / The gutter'd rocks and congregated sands-- / Traitors ensteep'd to clog the guiltless keel,-- / As having sense of beauty, do omit / Their mortal natures, letting go safely by / The divine Desdemona.

possuem de Desdêmona: “modelo de honra, / Dama que excede elogios de qualquer poema”. Além disso, reforcei o segundo elogio que diz respeito aos atributos físicos da personagem traduzindo “in the essential vesture of creation / Does tire the ingener” por “Admirada pela forma em que foi engendrada, / Esgota até seu escultor.”. Na segunda fala, o imaginário é o mesmo do mencionado por Montano e o Segundo Soldado, pertencentes aos perigos marítimos que se desfazem diante da passagem de Desdêmona. Nessa fala, intensifiquei esses elementos naturais e seus efeitos devastadores sobre os navegantes traduzindo “Tempests themselves, high seas, and howling winds, / The gutter'd rocks and congregated sands” por “Até altas tormentas e mares perigosos, / Rochedos danosos e glebas congregadas” que percebendo a beleza de Desdêmona, abrem caminho para que ela e seu séquito possam passar. É baseado nessa variedade de termos de elogio – no limite do aceitável e do educado – que Iago maquiará a intriga de um possível romance entre Desdêmona e Cássio.

Como se trata de uma tragédia doméstica, única em Shakespeare, também precisaria reforçar a outra relação marital representada na peça: a de Iago com Emília, que se torna títere nas mãos do esposo ao encontrar o lenço de sua ama. Em 4.3.86-103, Emília pronuncia a principal defesa das mulheres contra o uso que seus maridos fazem delas. E numa peça em que o horror da traição feminina ocasiona descontrole e assassinato, Emília traz uma interessante defesa das mulheres para o ato de traição. Como aqui se trata de uma longa fala sobre a natureza masculina em oposição à natureza feminina, busquei palavras que demarcassem essa diferenciação. Assim, a fala de Emília encerra tanto na forma sonora quanto no conteúdo a expressão máxima desse contraste, que pode ser visto como um dos temas centrais em *Otelo*.

Mas acredito que a culpa seja dos maridos
 Quando as esposas erram. Esquecem seu ofício,
 Enfiando nosso ouro em alforjes de outros donos.
 Ou por ceninhas de ciúmes baixos e estúpidos,
 Ou em casa botam-nos freios, ou então nos batem,
 Ou limitam os gastos, mesquinhos que são.
 Mas nós temos igual fervor, e embora calmas
 Também podemos nos vingar. Que eles saibam
 Que elas sentem como eles, que vêem e cheiram,
 E que tem palato tanto pro acre e pro doce,
 Como eles têm. O que os induz a permutar
 Nossos corpos por outras? Será por lazer?
 Acho que sim, será que é por algum afeto?
 Acho que pode ser, ou será por fraqueza?
 É isso talvez, mas não temos também fraquezas?
 Paixões, desejos e variações iguais eles?
 Então, tratem-nos bem. E que tenham a ciência,

Que se somos más, é por ansiar sua experiência.¹⁹⁵ (4.3..86-103)

Nos versos acima, procurei manter a mesma ambivalência presente em muitas das falas de Iago, embora aqui tal ambivalência não tenha uso sórdido como no caso do vilão, e sim é usado pela personagem para argumentar sobre a traição masculina. Para tanto, no verso “And pour our treasures into foreign lap” traduzi “Enfiando nosso ouro em alforjes de outros donos” para marcar a metáfora de cunho sexual de Emília. Neste caso, a forma do verso é extremamente entrecortado, como em muitas das falas do vilão. Assim, a sentença “(...)Let husbands know / Their wives have sense like them: they see and smell / And have their palates both for sweet and sour, / As husbands have. (...)”, que apresenta três *enjambements*, foi mantida a mesma estrutura do original. Tal fidelidade visou marcar não apenas a coloquialidade da fala como também o uso harmonioso do verso ao comparar de forma tão arguciosa os sentidos masculinos e femininos. Em minha tradução os versos ficaram “(...) Que eles saibam / Que elas sentem como eles, que vêem e cheiram, / E que tem palato tanto pro acre e pro doce, / Como eles têm (...)”. Mesmo cuidado foi mantido na tradução das várias perguntas que a personagem faz sobre as razões da traição masculina. Por fim, a fala termina com dois versos rimados que reforçam também a comparação com algumas falas de Iago. Traduzi “Then let them use us well: else let them know, / The ills we do, their ills instruct us so” por “Então, tratem-nos bem. E que tenham a ciência, / Que se somos más, é por ansiar sua experiência”, optando por uma rima pobre, diferente da rica do original, para reforçar o paralelismo que também enriquece a idéia de igualdade entre homens e mulheres.

5.4.6 Resultados Futuros: métrica da tradução e notas de leitura

Concluindo, neste último capítulo da dissertação dediquei-me a elucidar e comentar o processo de tradução que ainda está em desenvolvimento. Um dos alvos deste trabalho, como foi defendido e ilustrado, é uma tradução metrificada que tenha por objetivo tanto rerepresentar a poesia e a variação estilística do original quanto também demonstrar a riqueza sonora e poética da língua portuguesa usada na tradução de uma peça shakespeariana. A tradução apresentada no Apêndice D desta dissertação ainda é uma tradução provisória que,

¹⁹⁵ But I do think it is their husbands' faults / If wives do fall: say that they slack their duties, / And pour our treasures into foreign laps, / Or else break out in peevish jealousies, / Throwing restraint upon us; or say they strike us, / Or scant our former having in despite; / Why, we have galls, and though we have some grace, / Yet have we some revenge. Let husbands know / Their wives have sense like them: they see and smell / And have their palates both for sweet and sour, / As husbands have. What is it that they do / When they change us for others? Is it sport? / I think it is: and doth affection breed it? / I think it doth: is't frailty that thus errs? / It is so too: and have not we affections, / Desires for sport, and frailty, as men have? / Then let them use us well: else let them know, / The ills we do, their ills instruct us so.

apesar de já apresentar resultados positivos do ponto de vista sonoro e poético, ainda necessita de ajustes e revisões mais atenciosas em algumas falas. Assim, concluo este capítulo fazendo um último comentário sobre o trabalho pretendido para os próximos meses.

Primeiramente, pretende-se terminar o trabalho de metrificacão da traduçã, almejando o verso dodecassílabo que, como exemplificado neste trabalho, comporta não apenas o mesmo número de expressões do original como também corresponde mais significativamente à variaçã sonora ascendente/descendente do pentâmetro iâmbico inglês. Nesta traduçã, continuarei sob a orientaçã do Prof. Dr. Lawrence Flores Pereira visando uma traduçã que possa futuramente tanto ser publicada quanto encenada.

Posterior à traduçã definitiva, pretende-se continuar e complementar o trabalho de escrita e organizaçã das notas de leitura da tragédia que possam elucidar pontos culturais e lingüísticos do texto original e esclarecer certos procedimentos usados por mim ao traduzir a tragédia. A princípio, organizei as notas de leitura como (1) notas histórico/culturais, (2) notas interpretativas e (3) notas lingüístico/tradutórias. A primeira deve elucidar aspectos sociais que possam contribuir ou intensificar o efeito do texto no ato da leitura, sobretudo usando citações de críticos que aprofundaram tais aspectos em seu estudo da tragédia. Como exemplo:

Exemplo 1 – Nota histórica/cultural relacionada à 1.1.1-52

“A cena de abertura defronte à casa de Brabância, com a subsequente interrupção da noite de núpcias de Otelo e Desdêmona, parece-me uma versão do *charivari*. Este era um velho costume: quando alguém não aprovava um casamento por ser de algum modo incongruente, como por exemplo se condenasse grande disparidade em idade (ou cor) entre noivo e noiva, esse alguém poderia chamar os vizinhos e criar alguma perturbação defronte à casa do casal. Tal atividade foi outrora refletida nas barulhentas reações aos eclipses, que também seriam exemplos de perturbação da ordem.” (KERMODE, 2004: 241)

No segundo tipo de notas de leitura, há informações de cunho interpretativo que possam apresentar outras possibilidades de compreensão sobre aspectos que passaram despercebidos na primeira leitura. Tais notas compreendem as personagens e suas relações; diferenças entre o conto de Cinthio e a tragédia de Shakespeare; o contraste entre a caracterização de Iago e a de outros vilões de Shakespeare; a diferença entre a representação de Otelo e de outras personagens mouras nas peças de Shakespeare; alguns comentários sobre o caráter heróico e/ou idealizado de Desdêmona e de outras heroínas de Shakespeare; discussões sobre o imaginário militar, marítimo, animalesco, etc.

Exemplo 2 – Notas Interpretativas sobre a relação entre a etnia de Otelo em oposição às menções que a personagem faz do cristianismo.

Apesar do título da peça ser *Otelo – Mouro de Veneza*, apenas o primeiro ato se passa na famosa cidade italiana. Os outros quatro atos se passam na ilha de Chipre, lugar estratégico para a defesa italiana contra os Otomanos. Por que então o título? Otelo é um mouro em Veneza. É o oriente que, sendo domesticado pelo ocidente, abraça seus costumes, fê e ideologias. Otelo é mouro católico, que reza a Cristo pelo destino de sua alma, implorando a Desdêmona que reze e confesse seus pecados antes da morte. Mais de vinte anos depois da sua homoerótica interpretação como Iago, Laurence Olivier levou ao palco uma das mais impressionantes e marcantes interpretações de Otelo que se tem notícia. O ator ostentava nos primeiros atos da peça um enorme crucifixo dourado pendurado no peito. No auge da fúria assassina no fim do terceiro ato, ele despedaçava o objeto em exemplar desprendimento de sua nova fê. Era o selvagem domesticado soltando suas amarras. Era o oriente conquistado devastando a crença ocidental em prova de que o instinto irracional se sobrepõe ao racional. Era o paradoxo de Otelo na pele cuidadosamente maquiada de Laurence Oliver: seu galante catolicismo do início da peça dá lugar ao bestial incontrolável que culminará com a morte da Desdêmona Maggie Smith.

No terceiro tipo de notas, concentrarei meus comentários, como exemplificado neste capítulo, em certas passagens da tragédia que apresentem termos usados pelo autor no texto original e sobre as minhas opções ao traduzir a referida passagem. Aqui o objetivo é um comentário bem mais pontual sobre as ambigüidades de determinados termos, descrição de grupos semânticos, construções sintáticas e classes morfológicas usadas pelas personagens e também sobre as potencialidades do português ao tentar recriar tais efeitos.

Exemplo 3 – Notas Lingüístico/Tradutórias sobre os termos “Sblood”(1.1.4) e “Zounds (1.1.86) nas falas de Iago

Curioso é o uso das palavras “Sblood” e “Zounds” logo no início da peça num diálogo entre Iago e Rodrigo. Sobre esse, Kermode afirma: “A primeira palavra da peça é o “Tush” de Rodrigo, que Iago responde com uma blasfêmia: “Sblood” (expressão vinda de “Christ’s blood”). Sua primeira palavra dirigida a Brabância é “Zounds” (Christ’s wounds), que é repetida mais tarde. Nenhum desses expletivos é encontrado no texto do Folio.”(KERMODE, 2004: 240). A edição da peça pela OXFORD, comenta que essas expressões eram muito comuns apenas na cultura protestante que remetiam diretamente ao sacrifício expiatório de Cristo. Em nossa cultura, eles equivalem a uma “Virgem Maria” ou talvez a um “Cruz Credo”. Mas o curioso é que nem Rodrigo e muito menos Iago estão numa situação de humanismo cristão aqui. O que estão prestes a fazer, ao clamar pelo pai da moça com uma coleção de palavras de baixo calão, é inverter o sentido das expressões religiosas com o que há de mais perverso e bestial nos seres humanos. Talvez o objetivo de Shakespeare tenha sido exatamente contrastar a capacidade desses dois personagens de ir da fala sacra para a perversa, movimento decrescente do qual Otelo passará no decorrer de toda a peça. Nesse sentido, a falas honestas do Iago público em resposta às falas desprezíveis do Iago dos solilóquios também apresenta essa mesma variação. Também é digno de apontamento que há divergência desses termos de “profanidade cristã” entre os dois fôlios: Baseei-me na tradução em Q1, de 1622, ao passo que Fôlio de 1623 todos esses termos estão ausentes.

No entanto, tal divisão no decorrer do trabalho inicial de escrita das notas mostrou-se imperfeita, pois os sentidos de informações cultural/históricas, interpretativas e lingüísticas se

entre-permeiam no ato da leitura. Como exemplo dessa constatação, cito mais uma dessas notas em que se percebe a recorrência das três informações no comentário.

Exemplo 4 - Nota Lingüístico-Tradutória/Histórico-Cultural/Interpretativa sobre a tradução de 5.2.362-63 “O Spartan dog, More fell than anguish, hunger or the sea!” Ludovico, num momento de fúria e revolta, chama Iago de Cão de Esparta. A alusão não é gratuita, pois se sabe que as carnes dos inimigos vencidos nas antigas guerras gregas por guerreiros espartanos eram separadas para seus cães. A imagem é impressionante: Um animal doméstico que pode ser educado tanto para adular quanto para atacar se alimenta das carnes dos recém mortos. Iago representa esse homem, misteriosa e inexplicavelmente, sedento do sangue alheio. Seu ato, por ser calculado, educado, domesticado, como um treinado cão de caça, é pior que as temíveis aflições humanas, escassez de víveres e desastres marítimos. Os sons das consoantes “S”, “P”, “T”, “D” e “G” no primeiro verso criam uma legítima maldição ofensiva, quase cuspidada dos lábios da personagem em direção ao vilão. Já no segundo verso, Shakespeare recria as variações da angústia, da fome e das violentas ondas do oceano por meio da interpolação de vogais diferentes que fazem o som irromper num constante movimento ascendente-descendente.

Logicamente, o caráter dessas notas citadas é meramente ilustrativo. Para a elaboração desses comentários, como auxílio à leitura, usarei diversas das fontes e citações já apresentados neste trabalho de dissertação, como é perceptível nas notas acima. Assim, findo esse capítulo afirmando que o trabalho à frente, tanto de revisão quanto de adaptação métrica da tradução e o de escrita das notas de leitura, apresenta-se tão desafiador, mas não menos instigante, do que o próprio trabalho já realizado até o presente momento com a tragédia *Otelo, O mouro de Veneza*.

CONCLUSÃO

No decorrer desta pesquisa, objetivei apresentar um trabalho de pesquisa bibliográfica e de escrita crítica sobre a tragédia *Othello – The moor of Venice*, de Shakespeare, que pudessem auxiliar na tradução da peça. Metas que foram, em parte, alcançadas.

A metodologia escolhida propiciou, no decorrer de dois anos, a leitura e o apontamento dos estudos críticos sobre o autor e especificamente sobre a peça em questão. Também foi possível a análise de quatro traduções da peça para o português brasileiro, percebendo suas soluções lingüísticas e métricas. Ao lado desses dois estudos, passei a traduzir o texto shakespeariano refletindo sobre as escolhas semânticas, estilísticas e sonoras, feitas em português brasileiro em contraste com as especificidades da língua inglesa, trabalho que foi pontualmente apresentado no decorrer dos cinco capítulos desta dissertação.

No primeiro, “Fontes e influências da peça”, tratei dos principais temas usados por Shakespeare ao compor sua tragédia: as moralidades medievais; o conto italiano de Cinthio; as personagens tipificadas da *commedia dell’arte* italiana e a visão elisabetana/jacobina sobre os mouros. No segundo, “A crítica de *Otelo*: um estudo das personagens da tragédia”, busquei uma discussão fundamentada nas principais opiniões críticas sobre a obra. No terceiro capítulo, “A variação psicológica no discurso da protagonista de *Otelo*”, comentei a transformação que as falas da personagem do drama sofrem no decorrer do aprofundamento de sua suspeita. No quarto, intitulado “Entre a prosa e o verso de Shakespeare: algumas traduções brasileiras de *Otelo*”, aludi ao histórico da peça no Brasil fazendo referência a quatro traduções para a nossa língua. Ao comparar as traduções de Onestaldo de Pennafort, Carlos Alberto Nunes, Barbara Heliodora e Beatriz Viégas-Faria, ressaltéi os desafios semânticos já enfrentados e as soluções poéticas já alcançadas em contraste com uma nova proposta tradutória da peça. No último capítulo, “Uma nova tradução poética de *Otelo – O mouro de Veneza*: entre o trágico, o cômico e o lírico”, descrevi as escolhas métricas e sonoras buscadas nessa nova tradução e apresentei alguns resultados em que as variações temáticas e estilísticas da tragédia se fizeram presentes, recriadas, nesta nova tradução. Finaliza o trabalho, no Apêndice D, a primeira tradução da tragédia, sendo que ainda se faz necessário algumas correções e a conclusão do trabalho de metrificação dos versos, ainda

provisório. Além dessa meta, escreverei as notas de leitura da tragédia, que visam elucidar aspectos lingüísticos e interpretativos tanto do texto fonte quanto da tradução.

Acredito que esta dissertação tenha demonstrado, visual e textualmente, o nível de trabalho envolvido ao objetivar uma tradução com objetivos poéticos bem estabelecidos. No caso de *Otelo*, não desejava apenas uma tradução em prosa, pois o que mais importava eram a “cor” e o “som” do texto original. Desde a primeira tentativa de traduzir algumas falas da peça de Shakespeare a dificuldade esteve em perceber, primeiro analiticamente e após interpretativamente, como os discursos das diferentes personagens eram estruturados. Não bastava apenas o militar e o ciúme em *Otelo*, a honra e a coragem em *Desdêmona* e o pérfido e baixo em *Iago*. Era necessário forçar a tradução até um nível em que o texto em português pudesse expressar a força tonal que a variação estilística e de conteúdo tem no texto original. Assim, *Otelo* não seria apenas o general ciumento, mas uma personagem complexa, ambígua e instigante. À *Desdêmona* não caberia apenas o papel de vítima passiva, mas a de personagem trágica por excelência ao caminhar firme e bravamente em direção ao seu destino. E *Iago*, continuaria sendo o inexplicável *Iago*, o ubíquo *Iago*, o pluriforme *Iago*, mas também poderia ser um homem comum, repleto de temores, medos e desconfianças, possuidor de uma enorme capacidade adaptativa, além de também poder ser um decadente e limitado intrigueiro.

O esforço de trabalho também envolveu uma leitura pontual de praticamente toda a obra de Shakespeare. Nesse estudo, cujos mínimos resultados são ilustrados no apêndice B, o importante era perceber como o autor atingiu o nível de complexidade e sutileza estilística em *Otelo*. Como, partindo de *Titus Andronicus* e *Ricardo III*, peças do início de sua carreira dramaturgica, em que as caracterizações vilanescas são extremadas e quase exageradas, Shakespeare pôde chegar ao Cláudio, de *Hamlet*, ao rei ambicioso e ressentido de *Macbeth* e ao bastardo sedutor Edmund, de *Rei Lear*, peças que foram escritas contemporaneamente a *Otelo*. Perceber esse desenvolvimento, do mais óbvio ao mais sutil e profundo, foi um dos objetivos mais difíceis a serem alcançados, pois englobava um conhecimento temático e, sobretudo, estilístico do autor. Logicamente, tal estudo não se encerrou, embora meu trabalho com *Otelo* esteja muito próximo de ser encerrado. Após o estudo, escrita e tradução que constinuem esta dissertação, fica o registro de minha admiração redobrada pela obra do autor e sua capacidade mimética de representar as complexidades humanas. Das comédias aos dramas históricos, dos poemas longos às tragédias, o que temos é uma riqueza de

personagens, tramas e reflexões que desafiam qualquer estudioso, mas que ofertam em resposta um universo de estímulos lingüísticos e literários.

Há dois anos, quando iniciei a reflexão sobre a tragédia e sobre o trabalho de tradução que pretendia, as principais dúvidas eram: Como rerepresentar a bruta delicadeza e a delicada brutalidade de Otelo, considerado por muitos como a mais honrada personagem shakespeariana? Como redescobrir a riqueza lingüística e retórica de Iago, ao lado de sua mesquinhez sem limites? Como compor o verso alexandrino, recriando em português a variante musicalidade do iâmbico de Shakespeare, explicitando todos os meandros da personalidade doce, arredia e firme de Desdêmona? Como compor a coloquialidade da desilusão marital de Emília, do charme quase exagerado de Cássio, da fúria cômica de Brabâncio e da estranha passividade de Rodrigo em contraste com a tríade protagonista? Acredito que esta nova tradução, cujo trabalho inicial foi relatado nesta dissertação de mestrado intitulada “*Otelo – O mouro de Veneza*, de Shakespeare: Crítica e Tradução Literária”, represente uma tentativa de responder positivamente a essas perguntas.

BIBLIOGRAFIA

- ADELMAN, Janet. "**Iago's Alter Ego: Race as Projection in Othello**", SQ, 48.2. Summer 1997.
- _____. **Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, Hamlet to The Tempest**. New York: Routledge, 1991.
- AUDEN, W. H. "**The Joker in the Pack**", in *The Dyer's Hand*. New York: Random House, 1948.
- AUTRAN, Paulo. **Sem Comentários**. Cosa Naify: São Paulo, 2005.
- BALL, David. **Para Trás e Para Frente – Um Guia para Leitura de Peças Teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BARNET, Sylvan. "**Some Limitations of a Christian Approach to Shakespeare**", ELH, 22.2 (June 1955): 81-92.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Cidade: editora, 2007.
- BAYLEY, John. **The Characters of Love**. New York: Basic Books, 1960.
- BLOOM, Harold. **Shakespeare: A Invenção do Humano**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BODKIN, Maud. **Archetypal Patterns in Poetry**. London, Oxford, and New York: Oxford University Press, 1934.
- BOQUET, Guy. **Teatro e Sociedade: Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- BRADBROOK, M. C. **Themes and Conventions in Elizabethan Tragedy**. 1935; Cambridge: Cambridge University Press, 1960.
- BRADLEY, A. C. **Shakespearean Tragedy**. Londres: Macmillan Education LTD, 1985.
- BROOK, Peter. **Fios do Tempo – Memórias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- _____. BROOK, Peter. **O ponto da mudança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- BROOKS, Cleanth. **The Well Wrought Urn**. 1947; London: Methuen, 1968.
- BURGESS, Anthony. **A literatura inglesa**. São Paulo: Ática, 1996.
- BURKE, Kenneth. "**Othello: An Essay to Illuminate a Method**". HudR, 4: Autumn, 1951.
- CALDERWOOD, James L. **The Properties of Othello**. Amherst: University of Massachusetts Press, 1989.
- CAMPOS, Augusto de. **A serpente e o pensar, de Paul Valery**. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- _____. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

- CAROTENUTO, Aldo. **Amar e trair. Quase uma apologia da traição.** São Paulo: Paulus, 1997.
- _____. Eros e Pathos. Amor e sofrimento. **São Paulo: Paulus, 1994.**
- CAVELL, Stanley. **Disowning Knowledge in seven plays of Shakespeare.** Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- CHAMBERS, E. K. **The Elizabethan Stage.** EK Publisher: Oxford: EK Publisher, 1974.
- CINTHIO, Giraldi. **Hecatomithi.** 1565. Translation by J. E. Taylor. 1855. in: Shakespeare, William. **Othello.** M. R. Ridley (ed.) The Arden Edition of the works of William Shakespeare. London and New York: Routledge, 1993.
- CLEMEN, Wolfgang. **The Development of Shakespeare's Imagery.** 1951; London: Methuen, 1966.
- COGHILL, Nevill. **Shakespeare's Professional Skills.** Cambridge: University Press, 1986 [1964], p. 227.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. **Shakespearean Criticism,** ed. Thomas Middleton Raysor. London: Dent, 1960. vol. 1, p. 44.
- COLI, Jorge. **O Lenço e o Caos.** In: Vários Autores. Os Sentidos da Paixão. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. P 229-249.
- COLIE, Rosalie L. **Shakespeare's Living Art.** Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1974.
- ELIOT, T. S. Baudelaire, Charles. **Poesia em Tempo de Prosa.** Tradução e Comentários de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- ELLIOTT, Martin. **Shakespeare's Invention of Othello: A Study of Early Modern English.** New York: St. Martin's Press, 1988.
- EMPSON, William. **Seven Types of Ambiguity.** 1930; Harmondsworth: Penguin, 1965.
- FIEDLER, Leslie A. **The Stranger in Shakespeare.** 1972; St. Albans, Hertfordshire: Paladin, 1974.
- FORTIN, René E. "Allegory and Genre in Othello", *Genre*, 4.2. July 1971.
- FRENCH, Marilyn. **Shakespeare's Division of Experience.** New York: Summit Books, 1976.
- FREUD, Sigmund. **Edição Standar Brasileira das Obras psicológicas Completas de Sigmund Freud.** Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- _____. **Edição Standar Brasileira das Obras psicológicas Completas de Sigmund Freud.** Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

- FRYE, Northrop. **The Anatomy of Criticism**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957.
- FRYE, Roland Mushat. **Shakespeare the Art of the Dramatist**. Boston, Houghton Mifflin Company. 1970
- GERARD, Albert. In: **Shakespeare Survey Volume 10: The Roman Plays**. Cambridge: Cambridge University Press, 1957. p. 98-110.
- GODDARD, Harold C. **The Meaning of Shakespeare**. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.
- GOMES, Eugênio. **Shakespeare no Brasil**. São Paulo: Coleção Letras e Artes, sem data.
- GREENBLATT, Stephen. **Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare**. Chicago and London: University of Chicago Press, 1980.
- _____. **Will in the World – How Shakespeare Becomes Shakespeare**. New York: W. Norton & Company, 2004.
- GURR, Andrew. **The Shakespearean Stage 1574-1642**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- HALL, Joan Lord. **Othello: A Guide to the Play**. Westport, CT: Greenwood Press, 1999.
- HARRISON, G. B. **Shakespeare – Traços da Vida e Aspectos da Obra**. São Paulo: Melhoramentos, sem data.
- HELIODORA, Barbara. **A Expressão Dramática do Homem Político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HOLDEN, Anthony. **Shakespeare**. São Paulo: Ediouro, 2003.
- HOMAN, Stanley. **When the Theater Turns to Itself**. London and Toronto: Associated University Presses, 1986.
- HONAN, Park. **Shakespeare – Uma Vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- HUNER, G. K. **Othello and Colour Prejudice**, Proceedings of the British Academy, 53 (1967), 139-63.
- HUNTER, G. K. "Othello and Color Prejudice", in **Dramatic Identities and Cultural Tradition**. New York: Barnes and Noble, 1978, pp. 31-59.
- HYMAN, Stanley. "Symbolic Action Criticism: Iago and Prospero, Two Contrasting Portraits of the Artist", in **Iago: Some Approaches to the Illusion of His Motivation**. New York: Atheneum, 1970.
- JOHNSON, Samuel. **On Shakespeare**, ed. Walter Raleigh. London: Oxford University Press, 1908.

- _____. **Prefácio a Shakespeare**. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- KERMODE, Frank. **A Linguagem de Shakespeare**. São Paulo: Record, 2006.
- KNIGHT, G. Wilson. **The Wheel of Fire: Essays in Interpretation of Shakespeare's Sombre Tragedies**. London: H. Milford, 1930.
- KNIGHTS, L. C. "**How Many Children Had Lady MacBeth?**" reprinted in *Explorations*. 1947; New York: New York University Press, 1964.
- KOTT, Jan. **Shakespeare nosso Contemporâneo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- LEAVIS, F. R. **The Common Pursuit**. 1952; Harmondsworth: Penguin, 1962.
- Leo Africanus, **The History and Description of Africa**, ed. Robert Brown, trans. John Pory (1600; London: Hakluyt Society, 1896), vol. 1, p. 180. Apud Hall, *Ibid.* p. 13.
- MARTINS, Márcia A. P. (org.) **Visões e Identidades Brasileiras de Shakespeare**. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2004.
- _____. **Sotaque Brasileiro**. In: *Revista EntreClássicos Shakespeare*. Rio de Janeiro: Editora Duetto, 2006, p. 90.
- McALINDON, T. **Shakespeare and Decorum**. London: Macmillan, 1973.
- McMAHON, Darrin M. **Felicidade – Uma história**. São Paulo: Editora Globo, 2006
- MCGEE, Arthur. **The Elizabethan Hamlet**. New Haven and London: Yale University Press, 1987.
- MILTON, John. **Paraíso Perdido**. São Paulo: W. M. Jackson, 1964. Tradução de Antônio José Lima Leitão.
- MOSER, Fernando de Mello Moser. **Dilecta Britannia – Estudos de Cultura Inglesa**. São Paulo: Fundação Caouste Gulbenkian, 2004.
- MUIR, Kenneth (ed.). **Othello**. London and New York: Penguin, 1968.
- _____. **Shakespeare's Sources**. Londres: Methuen & Co LTD, 1954.
- MURRY, Jonh Middleton. **Shakespeare**. Londres: Thirty Bedford Square, 1959.
- MYRICK, Kenneth O. "**The Theme of Damnation in Shakespearean Tragedy**", *SP*, 38, 1941.
- NEELY, Carol Thomas. "**Women and Men in Othello**", in Carolyn Ruth Swift Lenz, Gayle Greene, and Carol Thomas Neely, *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*. Urbana, Chicago, and London: University of Illinois Press, 1980.
- NEELY, Carol Thomas. "**Women and Men in Othello**", in Carolyn Ruth Swift Lenz, Gayle Greene, and Carol Thomas Neely, *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*. Urbana, Chicago, and London: University of Illinois Press, 1988.
- NEILL, Michael. "**Changing Places in Othello**", *ShS*, 37 (1984): 115-31.

- NOVAES, Adauto. Org. **Poetas que Pensaram o Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- NUNES, Carlos Alberto. **Introdução Geral e Plano de Publicação do Teatro Completo**. In: *A Tempestade e A Comédia dos Erros*, de Shakespeare, de Shakespeare. São Paulo: Ediouro, sem data.
- NUNES, Eustachio Portella; NUNES, Clara Helena Portella. **Freud e Shakespeare**. Rio de Janeiro: Imago, 1989.
- OLIVIER, Laurence. **Confissões de um Ator**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.
- PAGLIA, Camille. **Personas Sexuais – Arte e Decadência de Nefertite a Emily Dickinson**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PARIS, Jean. **Shakespeare**. São Paulo: José Olympio Editora, 1992.
- PENNAFORT, Onestaldo de. **Alguns Aspectos de Otelo - Introdução à tradução de Otelo**. In: *Otelo*, de Shakespeare. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.
- PEREIRA, L. F. **Hamlet, de William Shakespeare**. Rio de Janeiro: Editora 34, no prelo.
- PIGNATARI, Décio. **Dante, Shakespeare, Sheridan, Goethe Retrato do amor quando jovem**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- PUTNEY, "'What Praise to Give?': Jonson vs. Stoll", PQ, 23. 1944.
- RABKIN, Leslie Y. BROWN, Jeffrey Brown. "Some Monster in His Thought: Sadism and Tragedy in Othello", L&P 23, 1973.
- REID, Stephen. "Desdemona's Guilt", *American Imago*, 27.3. Fall 1970.
- RIBNER, Irving. **Patterns in Shakespearean Tragedy**. London: Methuen, 1960.
- RIDLEY, M. R. (ed.), **Othello, The New Arden Shakespeare**. London: Methuen, 1958.
- ROUGEMONT, Denis de. **O Amor e o Ocidente**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- ROSEMBERG, Marvin. **The Masks of Othello**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1961.
- ROSENFELD, Kathrin H.; PEREIRA, L. F. **Sófocles & Antígona**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- ROSSITER, A. R. **Othello: A Moral Essay**. in *Angel with Horns*, New York: Theatre Art Books, 1961.
- _____. **Angel with Horns**. Editora: Graham Storey, 1972.
- ROZAKIS, Laurie. **Tudo Sobre Shakespeare**. São Paulo: Manole, 2002.
- RYMER, Thomas. **A Short View of Tragedy**. 1693; Menston, Yorkshire: Scholar Press, 1970.

SA, C. T. L. **Chama Breve no Breu**. Revista EntreClássicos Shakespeare, Rio de Janeiro: Editora Duetto, 2006, p. 42.

SAGE, Frederick (ed.), **Letters of John Keats**. 1954; London: Oxford University Press, 1965. To Richard Woodhouse, October 27, 1818.

SCALA, F. **A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell'Arte**. Tradução e notas de Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SHAKESPEARE, William. **Casebook Series: Othelo**. Londres: The Macmillan Press LTD, 1971.

_____. **Macbeth e Coriolano**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, sem data.

_____. **O mercador de Veneza**. Tradução de Bárbara Heliodora. Perspectiva. São Paulo, 2004.

_____. **Otelo, o mouro de Veneza**. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2004.

_____. **Otelo, o mouro de Veneza**. Tradução de Péricles Eugenio da Silva Ramos. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

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

_____. **Otelo. Tradução de Beatriz Viégas-Faria**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

_____. **Otelo. Tradução de Carlos Alberto Nunes**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, sem data.

_____. **Otelo. Tradução de Onestaldo de Pennafort**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1956.

_____. **Otelo**. Tradução de Oscar Mendes e Cunha Medeiros. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: José Aquilar, 1988.

_____. **Othello**. Gamini Salgado (ed.) *New Swan Shakespeare Advanced Series*. Essex: Longman Group, 1987.

_____. **Othello**. M. R. Ridley (ed.) *The Arden Edition of the works of William Shakespeare*. London and New York: Routledge, 1993.

_____. **Othello**. M. R. Ridley (ed.) *The Arden Edition of the works of William Shakespeare*. London and New York: Routledge, 1993.

_____. **Titus Andronicus**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

- SINGH, Jyotsna. "**Othello's Identity, Postcolonial Theory, and Contemporary African Rewritings of Othello**", in Margo Hendricks and Patricia Parker (eds.), **Woman, "Race," and Writing in the Early Modern Period**. London and New York: Routledge, 1994.
- SNOW, Edward. "Sexual Anxiety and the Male Order of Things in Othello", **ELR**, 10 (1980): 384-412.
- SNYDER, Susan. **The Comic Matrix of Shakespeare's Tragedies**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1971.
- SPIVACK, Bernard. **Shakespeare and the Allegory of Evil**. Londres: Oxford university press, 1958.
- SPURGEON, Caroline. **A Imagística de Shakespeare**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- STALLYBRASS, Peter. "Patriarchal Territories: The Body Enclosed", in Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan, and Nancy J. Vickers (eds.), **Rewriting the Renaissance**. Chicago and London: University of Chicago Press, 1986.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A Construção da Personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileiro, 2001.
- STANISLAVSKY, Konstantin. from **Stanislavsky Produces Othello**, trans. Helen Nowak. London: Geoffrey Bles, 1948.
- STAUNTON, Howard. **The Globe Illustrated Shakespeare – The Complete Works Annotated**. New York: Gramercy Books, 1979.
- STEWART, Jim. **Character and Motive in Shakespeare**. London: Longman's, Green, and Co., Ltd., 1949.
- STOLL, E. E. **Othello: An Historical and Comparative Study**. 1915; New York: Gordian Press, 1967.
- _____. **Shakespeare and Other Masters**. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1940.
- STYAN, J. L. **Shakespeare's Stagecraft**. Cambridge: Cambridge University Press, 1967.
- THOMSON, J.A.K. **Shakespeare and the Classics**. Londres: George Allen & Unwin LTD, 1952.
- VAUGHAN, Virginia Mason. CARTWRIGHT, Kent. **Othello: New Perspectives**. London and Toronto: Associated University Presses, 1991.
- VERMILYE, Jerry. **The Complete Films of Laurence Olivier**. New York, Citadel Press Book, 1992.

WAYBE, Valerie. "**Historical Differences: Misogyny and Othello**", in *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1991.

WELLS, Stanley. **Oxford Dictionary of Shakespeare**. New York, Oxford University Press, 1998.

WEST, Robert H. "**The Christianness of Othello**", *Shakespeare Quarterly*, 15 (1964): 333-43.

WHITE, R. S. (ed.), **Hazlitt's Criticism of Shakespeare**. Lewiston, Queenston, and Lampeter: Edwin Mellen Press, 1996.

WILSON, J. Dover. **What Happens in Hamlet**. Third Edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1951.

APÊNDICE A – Quadro Cronológico das Peças de Shakespeare

Visando situar o leitor nas relações entre *Otelo – O Mouro de Veneza* e as outras obras do autor, optei por construir um quadro que possuísse as principais informações sobre cada uma das peças, desse modo evitando o uso excessivo de notas de rodapé. Logicamente, muitas informações importantes foram suplantadas, o que se faz necessário nesse tipo de quadro cronológico. O quadro contém as seguintes informações dispostas em forma de colunas com formação da página em *paisagem* para melhor comportar as informações.

- Possível ano de Produção/Apresentação da Peça;
- Elemento Histórico, Político ou Cultural Relacionado;
- Gênero da Peça: Tragédia, Comédia, Histórica ou Poema Longo;
- Nome da Peça. Se for uma Peça Histórica, abaixo do título colocamos entre parêntese o ano do início e do fim do reinado do monarca inglês referido.
- Trama e Personagens;

Ficha das PEÇAS E POEMAS LONGOS de William Shakespeare

Legenda: T: Tragédia / C: Comédia / H: Peça Histórica / P: Poema Longo

Ano	Elemento Histórico	Nome	Trama e Personagens
1589	Encenado <i>Faustus</i> - 1588 Destruição da Armada Espanhola	C A Comédia dos Erros	Egeonte e Emilia se separam num naufrágio. Cada um fica com um filho e um servo, gêmeos de nomes iguais: Antífolo e Drômio. Adriana, esposa do Antífolo de Éfeso confunde o irmão com seu marido. Todos se encontram, e fazem uma grande festa comemorando a confusão.
1589	Expedição de Essex contra Portugal.	T Tito Andrônico	Titus chega a Roma trazendo os godos inimigos. Tamora seduz Saturnino. Titus perde mais três filhos e Lavinia é estuprada. Titus cozinha os filhos de Tamora. Todos morrem ao fim.
1590		H I Henrique VI (1422-1461)	Funeral do grande Henry V. Seu filho, Henry VI é novo demais p/ reinar. Guerra com França. O bispo Winchester quer poder e Gloucester, proteger o reino. Henry é rei e casa com Margarida.
1591	Sydney: <i>Astrophel e Stella</i>	H II Henrique VI	Conspiração contra Gloucester, que é banido por causa da esposa, Elenor. Henry é um rei fraco, não ajudando o antigo protetor. Inicia a guerra das Rosas. Os York tomam o poder.
1592	Greene critica a fama do Shakespeare <i>shakespeare</i>	H III Henrique VI	Henry cede o poder para York. O filho Eduardo se enfurece. Margarida mata York, Henry morre na torre de Londres na mão de Ricardo. Eduardo é o novo rei (1461-1483).
1593	Francis Bacon entra na Câmara dos Comuns	H Ricardo III (1483-1485)	Ricardo elimina seis herdeiros do trono, incluindo o irmão Clarence, o nobre Hastings e dois sobrinhos. Desposa Lady Ana e cai nas mãos de Richmond, futuro Henrique VII (1485-1509)
1593	Morre Marlowe em 30 de Maio numa briga de taverna	C A Megera Domada	A dura Catarina e a doce Bianca são irmãs bem diferentes. Enquanto a primeira casa com Petruquio, Bianca é cortejada por Lucencio, Hortencio e Grêmio, casando com o primeiro.
1593	Shakespeare publica poema e dedica a Southampton.	P Vênus e Adônias	Baseado em Ovídio, Vênus apaixonou-se pelo caçador Adônias, que prefere a caça às propostas de amor da deusa. Morto por um Javali, Vênus canta a beleza de Adônias.
1593	Peste em Londres. Fechamento dos Teatros.	C Dois Cavaleiros de Verona	Proteu e Valentin são amigos em Verona. Proteu deixa Julia para conquistar Silvia. O duque dispensa o noivo Thurio e dá sua filha a Valentin fazendo com que Proteu volte para Julia.
1594	Shakespeare na companhia de Lorde Chamberlain	C Trabalhos de Amor Perdidos	Fernando, rei de Navarra, e seus amigos Longville, Dumaine e Berowne juram dedicar três anos ao estudo. A princesa da França chega com Maria, Catarina e Rosalina. O amor dos casais termina com a notícia da morte do rei francês.
1594		P A Violação de Lucrecia	O soberbo Lúcio Tarquino toma o poder como imperador. Seu filho, estupra a virtuosa esposa do nobre Colatino. Os nobres romanos expulsam a família Tarquino de Roma.
1594		C Sonho de Uma Noite de Verão	Quatro amantes se perdem na floresta e são vítimas das travessuras de Puck. Bottom é transformado em mula para que Oberon se vingue de Titânia que se apaixonou pelo ator. No fim, os dois casais de namorados se casam e os atores apresentam uma peça na corte de Teseu e Hipólita.
1595	Revolta da Irlanda.	H Rei João	João se revolta contra o pai com ajuda de Felipe, rei francês. Provoca o suicídio do príncipe Arthur para se fazer rei e termina na miséria, fruto da justiça de Felipe. Seu filho Henrique é rei.

Ficha das PEÇAS E POEMAS LONGOS de William Shakespeare (Continuação)

Legenda: T: Tragédia / C: Comédia / H: Peça Histórica / P: Poema Longo

Ano	Elemento Histórico	Nome	Trama e Personagens
1595		Romeu e Julieta	Apesar do ódio de suas famílias Romeu Montequio e Julieta Capuleto se casam. Com ajuda do frei, Julieta finge morte. Romeu se mata certo da morte da esposa que morre também.
1595	Inicia no palco a Tetralogia da família real Lancaster	Ricardo II (1377-1399)	Ricardo é um péssimo rei. Na morte de João de Gante ele toma suas riquezas. O primo banido e real herdeiro de Gante, Bolingloke destrona Ricardo e é aclamado rei Henrique IV.
1596	Essex e Drake atacam Cádiz	O Mercador de Veneza	Antônio pede empréstimo ao judeu Shylock para que Bassânio possa se casar com Pórcia. Essa o defende, vestida de homem, do processo do judeu, cuja filha, Jéssica, fugiu com um cristão.
1596	Morte de Hamnet, filho de 12 anos de Shakespeare.	I Henrique IV (1399-1413)	Destaca a luta de Henry VI para manter a trono contra os Percys, e a educação de taberna do príncipe Hal ao lado de Falstaff. Henrique mata Hoispur em combate e Falstaff assume o ato.
1597	Compra do New Place, em Stratford.	II Henrique IV	Falstaff é acusado de roubo. Hal e Poin se disfarçam para investigar Falstaff. Henrique IV está morrendo e teme a ambição de Hal, que agora é Henrique V. O rei despreza Falstaff.
1597	Ensaios de Bacon. Jonson é preso por peça sediciosa.	As Alegres Comadres	Falstaff, Bardolfo e Pistol armam confusão com Shallow, que quer casar a sobrinha Ana. Falstaff namora as casadas Ford e Page, que pregam uma peça no velho palhaço.
1598		Muito Barulho Por Nada	O conde Leonato recebe, em Messina, o príncipe Pedro e seu irmão João. Após tramas do vilão João, Cláudio e Hero se casam, junto dos irreconciliáveis Benedito e Beatriz.
1599	Revés na Irlanda. Revolta de Essex. Cia dos Meninos.	Henrique V (1413-1422)	Henrique vence a França e casa com a princesa francesa Catarina. Bardolfo é enforcado e Pistola é preso, deixando a juventude arruaceira do príncipe Hal para trás.
1599	Construção e Inauguração do Globe. Shakespeare é sócio.	Julio César	César vence Pompeu sendo aclamado em Roma. Casca e Cássio convencem o digno Bruto da ambição de César. Matam-no. Marco Antônio e Otávio se unem e matam os conspiradores.
1600	Morte de John Shakespeare França se une a Irlanda Inauguração do Fortune	Como Gostais	Orlando é banido pelo irmão Olivério para a floresta Arden. Rosalinda é banida pelo tio usurpador Frederico. Sua prima Célia a acompanha. Há o casamento de Olivério e Célia e de Orlando e Rosalinda, que revê seu pai, agora novamente duque e o amigo Jacques.
1601	Essex é executado como traidor.	Noite de Reis ou O que Quiseres	Os irmãos Sebastião e Viola se perdem num naufrágio. Ela vai a Ilíria e se disfarça de pajem se apresentando a Orsino, que ama Olívia. Viola casa com Orsino e Olívia com Sebastião.
1601		Hamlet	O príncipe Dinamarquês volta a Elsinor para o enterro do pai e encontra sua mãe casada com o tio assassino. O fantasma volta e exige vingança. Ofélia enlouquece e morre.
1602	Submissão da Irlanda	Tróilo e Créssida	A guerra de Tróia não tem fim: chefes se perdem em discussões. Tróilo e Créssida estão em lados opostos: Tróia e Grécia. Retrata a morte de Heitor por Aquiles e a traição de Créssida.
1603	James Sucedee Elizabeth Patrocina os King's Men	Bem Está o que Bem Acaba	A plebéia Helena ama o nobre Bertrand, que a despreza. Vai à Paris e cura o rei, que ordena o casamento. Bertrand foge e vai para cama com Helena, achando que é Diana. Casam-se.

Ficha das PEÇAS E POEMAS LONGOS de William Shakespeare (Continuação)

Legenda: T: Tragédia / C: Comédia / H: Peça Histórica / P: Poema Longo

Ano	Elemento Histórico		Nome	Trama e Personagens
1604	O Historiador Dramden cita Shakespeare com Destaque	C	Medida por Medida	Ângelo, conde de Viena, condena Cláudio a morte por ter engravidado Julieta. Ângelo vai pra cama com Mariana, achando ser Isabel. O duque perdoa a todos, desde que se casem.
1604	Bem Jonson: <i>Valpone</i> . Peste atinge Londres de novo.	T	Otelo	O Mouro se casa com Desdêmona, contra a vontade de seu pai. Ciumento de uma não promoção, Iago o convence de que sua esposa o trai. Otelo a mata e se mata ao fim.
1605	Conspiração da Pólvora	T	Rei Lear	Lear divide o reino entre Goneril e Regane e expulsa Cordélia. As duas filhas lhe negam abrigo. Lear enlouquece e morre com a filha Cordélia e com Gloucester pai de um filho traidor, Edmundo. Edgar, filho fiel de Gloucester se torna rei com a ajuda do justo Kent.
1606		T	Macbeth	Após encontrar três bruxas, Macbeth e sua esposa tramam a morte do rei Duncam visando sua coroa. Ao fim, Lady Macbeth se mata e Macbeth perde a coroa e é morto por Macduff.
1606		T	Antônio e Cleópatra	Otávio busca o poder contra Pompeu enquanto Antônio está no Egito com sua amante, a rainha Cleópatra. Antônio se mata ao ser derrotado por César. Sem Antônio, Cleópatra se mata também.
1607	Casamento de Susanna. Jamestown na América.	T	Timão de Atenas	Timão esbanja com banquetes para os amigos. Fica pobre e é desprezado. Vai morar numa caverna onde acha ouro. Morre recusando ajuda como lhe foi recusado. Alcibiades conquista Atenas.
1608	Morte de Mary Arden Shakespeare.	T	Coriolano	Coriolano conquista os Volscos, mas é recusado como cônsul pela plebe por seu orgulho. Une-se aos volscos e é morto por eles por não destruir Roma, seguindo Volumnia e Virgília, mãe e esposa.
1608	Os King's Men compram o teatro Blackfriars	C	Pérciles	Pérciles e Taísa sofrem um naufrágio. A mãe morre e a filha do casal, Marina, é levada a uma casa de prostituição. Pérciles reencontra a filha e a esposa, viva. Marina se casa com Lisímaco.
1609	Publicação dos Sonetos	C	Cimbelino	Belário, acusado de traição rouba os filhos de Cynberlene. A filha Imogênia casa com Póstumo sem permissão. Esse foge e é enganado por Iáquimo. Imogênia vai ao encontro de Póstumo como homem. Encontra os irmãos e após guerra todos ficam bem.
1610	Possível volta à Stratford.	C	Conto de Inverno	Leontes prende a esposa por traição e expulsa o amigo Polixenes. O filho morre e a filha é levada embora. No fim, Hermione se revela viva. Perdita volta e se casa com Florizer, filho de Polixenes.
1611	Versão Inglesa da Bíblia. Webster: O Diabo Branco	C	A Tempestade	Miranda vive com pai numa ilha onde ele controla Ariel e Calibã. A tempestade traz os traidores até a ilha. No fim todos se reconciliam e Miranda casa-se com Ferdinando.
1612	Incêndio destrói o Globe	H	Henrique VIII (1509-1547)	Sob influência do cardel Wolsey, Henry separa de Catarina e casa com Ana Bolena. Como a igreja deseja interferir, o rei rompe com Roma e expulsa Wolsey, que morre. Nasce a filha Elizabeth.

APÊNDICE B - Tradução do conto, de Giraldo Cinthio, do qual Shakespeare baseou a trama de *Otelo – O Mouro de Veneza*¹⁹⁶

Há tempos atrás, vivia em Veneza um Mouro que era conhecido por sua valentia e por sua bela presença. Após ter dado na guerra provas de sua grande habilidade e prudência, tal mouro foi grandemente estimado pelo Duque da República, que, por seus serviços, o promoveu nos serviços do estado.

Sucedeu que uma virtuosa dama de extraordinária beleza, chamada Disdemona, se apaixonou pelo Mouro, tão encantada estava por seu valor. E ele, subjugado pela beleza e pelo caráter nobre de Disdemona, retornou o amor dela. Assim, foram tão mútuas suas afeições que, mesmo os pais dela empenhando-se para induzi-la a escolher outro marido, a dama decidiu se casar com o Mouro. Após o casamento, os dois viviam em tal harmonia e paz em Veneza que não havia palavra trocada entre eles que não fosse afetuosa e amável.

Mas veio o tempo em que o Duque de Veneza fez alterações nas tropas que protegiam Chipre e o Mouro foi designado para comandar os soldados que eram despachados pra lá. O Mouro ficou muito alegre pela honra ofertada a ele, sendo tal dignidade conferida apenas a homens de nobre posto e lealdade comprovada, de quem já tinham provas de bravura bélica. Contudo, seu prazer diminuiu quando refletiu sobre a duração e os perigos da viagem, temendo que Disdemona sofresse muito em sua ausência. Mas Disdemona, que não tinha nenhuma outra alegria a não ser o Mouro e que se regozijava em testemunhar as evidências do valor de seu marido ao receber a designação de uma república tão poderosa e nobre, estava impaciente com o embarque das tropas de seu marido e ansiava acompanhá-lo até seu honrado posto. No entanto, o que mais a preocupava era o descontentamento do Mouro. Não sabendo qual poderia ser a razão, um dia, quando estavam no jantar, disse-lhe, “Como pode o Mouro, a quem o duque conferiu um posto tão honrado, estar assim tão melancólico?”

O Mouro respondeu a Disdemona, “Meu prazer na honra que recebi é perturbado pelo amor que dedico a vós, pois eu, por força da necessidade, preciso decidir por uma das duas opções: ou levo-te para enfrentar os perigos do mar, ou, para livrá-la desses perigos, deixo-a aqui, em Veneza. A primeira, não podendo ser de outro jeito, é preocupante para mim, pois toda a labuta que terias de carregar e todo perigo que poderia recair-te causar-me-ia ansiedade e dor extremas. Contudo, seria detestável para mim deixá-la para trás, visto que partindo para longe de vós, parto para longe de uma parcela de minha própria vida.”

Disdemona, ouvindo isso, respondeu, “Meu marido, que pensamentos são esses que pesam em tua mente? Por que deixas tais coisas te perturbarem? Irei acompanhá-lo onde quer que vás, mesmo se tivesse de passar através do fogo, quando mais então cruzar a água num forte e bem protegido barco. Se necessário for encontrar perigos e labores, os dividirei contigo. E de fato, acharia que diminuiu o amor que dedicavas a mim se me deixasses em Veneza negando tua companhia, ou acreditas que preferiria viver seguramente aqui a compartilhar dos perigos que te esperam? Prepara-te então para a viagem com toda a urgência que a dignidade do posto exige de ti.”

O Mouro, no auge de sua alegria, envolveu os braços em torno do pescoço de sua esposa, e com um suave e afetuoso beijo exclamou: “Que Deus guarde-te por muito tempo nesse amor, cara esposa!” Então, preparando rapidamente sua armada e organizando tudo para a expedição, embarcou em seu navio com a esposa e com todas as tropas. Ajustando a vela, seguiram viagem cortando um mar perfeitamente tranquilo, chegando a salvo em Chipre.

No entanto, havia entre os soldados um Alferes, um homem de bela figura, mas da natureza mais depravada do mundo. Este homem tinha grande favor aos olhos do Mouro, que não fazia a mínima idéia de sua iniquidade. Assim, devido à malícia que espreitava seu coração, ele disfarçou, com falas valorosas e com sua especial presença, a vilania de sua alma com tal arte que parecia a todos a própria visão exterior de um outro Heitor ou Aquiles. Este homem trouxe igualmente com ele sua esposa até Chipre, uma bela e virtuosa jovem dama, que sendo italiana de nascimento nutria muito amor por Disdemona, gastando grande parte de cada dia com ela.

Na mesma companhia havia um certo capitão de tropa, por quem o Mouro tinha grande afeto. E Disdemona, por causa disso, sabendo o quanto seu marido o estimava, mostrou a ele sinais da grande bondade, visto ser ela muito grata ao Mouro. Mas o iníquo Alferes, desrespeitando a fidelidade que tinha prometido à sua esposa, como também à amizade, à confiança e à obrigação que devia ao Mouro, apaixonou-se perdidamente por Disdemona, e dedicou todos os seus pensamentos à realização da conquista. Contudo, não declarou abertamente sua paixão, temendo que se o Mouro a percebesse, ele o mataria no ato. Procurou então, de várias formas e com logro secreto, evidenciar sua paixão à dama. Mas ela, que dedicava todos os seus desejos ao Mouro, não demonstrou qualquer atenção ao Alferes mais do que a qualquer outro homem, e todos os meios que ele tentou para ganhar seu amor não tiveram efeito, como se nem mesmo os tentasse. Disso, o Alferes imaginou que a causa de seu nulo sucesso fosse o amor que Disdemona tinha pelo Capitão da tropa. Assim, o amor dele pela senhora mudava para o ódio mais amargo e, tendo falhado em seu intento, passou a devotar todos os pensamentos à trama da morte do Capitão da tropa e a

¹⁹⁶ **Nota sobre a Tradução.** A primeira fonte de Shakespeare foi uma história do Hecatomithi, de Giraldo Cinthio, publicado em 1565. O conto foi traduzido para inglês em 1855 por J. E. Taylor, de quem traduzimos para o português, da edição Arden de *Othello – The Moor of Venice*, editado por M. R. Ridley. Mantive, na medida do possível, a simplicidade e as constantes repetições de termos presentes no texto original visando reforçar a diferença estilística entre o texto o conto italiano e a complexa variedade tonal da peça de Shakespeare. Também fui relativamente fiel às longas estruturas do texto, a protuberância de pronomes relativos, das conjunções aditivas e de outros elementos estilísticos do texto. Além disso, procurei preservar a estrutura entrecortada do original, exceto nas frases em que essa estrutura pudesse comprometer a compreensão. Recriei na medida do possível a simplicidade e as constantes repetições de termos presentes no texto original. Tal comentário não visa diminuir o valor do texto fonte. Antes, visa demonstrar como o dramaturgo inglês trabalhou sobre uma história de caracteres planos investindo-os de profundidade psicológica. Como não tive acesso ao texto em italiano para esse trabalho, confiei na tradução de J. E. Taylor. Após a tradução, segue a tradução em inglês de Taylor.

destruição do afeto do Mouro por Disdemona. Após revolver em sua mente vários planos, todos iguais em maldade, o Alferes decidiu acusá-la de infidelidade para com o marido, apresentando o Capitão como o amante dela. Mas, sabendo do profundo e singular amor que o Mouro tinha por Disdemona e da amizade que mantinha pelo Capitão, estava bem ciente de que, a menos que lançasse uma hábil fraude sobre o Mouro, seria impossível fazê-lo dar ouvido a tal acusação. E por isso, resolveu esperar até que o tempo e a oportunidade lhe mostrassem um caminho para realizar seu infame projeto.

Não muito tempo depois, o Capitão, empunhando sua espada golpeou um soldado da guarda, razão pela qual o Mouro destituiu-o de seu posto. Diante disso, Disdemona ficou profundamente aflita e se esforçou muitas e muitas vezes para reconciliar seu marido com o homem. Isso o Mouro disse ao iníquo Alferes, contanto como sua esposa o importunava tanto sobre o Capitão que temia ser convencido a recebê-lo novamente em seu serviço. Em cima dessa sugestão o Alferes resolveu agir, e começou a trabalhar sua teia de intriga. “Talvez,” disse-lhe, “a senhora Disdemona possa ter uma boa razão para defender amavelmente a pessoa dele.”

“E qual seria?” disse o Mouro.

“Não sei, eu não me intrometeria entre um homem e sua esposa” respondeu o Alferes, “mas deixe seus olhos vigiá-los.”

Em vão o Mouro continuou questionando o oficial, pois não disse mais nada. Mesmo assim, suas palavras foram como um espinho, ferindo o coração do Mouro, que não conseguia pensar em nada mais, tentando adivinhar o que elas significavam e se perdendo em tristeza. Certo dia, quando sua esposa se esforçava para acalmar sua raiva para com o Capitão, rogou para que ele não esquecesse os serviços antigos do amigo por causa de uma falha tão pequena, especialmente depois que a paz tinha sido estabelecida entre o capitão e o soldado golpeado. O Mouro ficou irritado, e disse: “Que grande causa tens, Disdemona, para importar-se tão aflitivamente por este homem! Ele é teu irmão ou teu parente para que deva estar tão perto de seu coração?”

A senhora, com toda a gentileza e humildade, respondeu, “Não fiques irritado, meu caro senhor. Não tenho nenhuma outra causa que me faça falar a não ser vossa tristeza por perder, conforme tuas próprias palavras, um tão querido amigo como era o capitão. Sendo que ele nem mesmo cometeu falta tão grande que mereça de ti tamanha inimizade. Não, mas vós, mouros, sois de natureza tão quente que qualquer pequena ninharia vos leva à raiva e à vingança.”

Ainda mais irritado com essas palavras, o Mouro respondeu, “Poderia trazer provas de... se os céus imaginassem tal ultraje! Mas por ser pecado evito a vingança que saciaria minha ira.”

Disdemona, perplexa e com medo, vendo a raiva do seu marido aumentar contra ela, tão contrária à sua vontade, disse humildemente e com delicadeza: “Foi apenas uma boa intenção que me fez falar assim, meu senhor; mas para não dar mais causa para ofensa, nunca mais falarei uma palavra sobre o assunto.”

O Mouro, observando o anelo com que sua esposa novamente pedia pelo capitão, começou a supor o significado das palavras do Alferes; e em profunda melancolia foi procurar o vilão para induzi-lo a falar mais abertamente sobre o que sabia. Então o Alferes, que estava inclinado a prejudicar firmemente a infeliz senhora, após primeiramente fingir extrema relutância em dizer algo que pudesse desagradar o Mouro, simulou demoradamente consentir ao seu suplicante, e disse: “Não posso negar que me causa dor na alma ser forçado assim a dizer que as dificuldades podem ser mais duras ao ouvido do que qualquer outra aflição. Mas desde que seja a vossa vontade, e desde que saibas que a consideração que devo a vossa honra compele-me a confessar a verdade, já não recusarei satisfazer a suas perguntas e ao meu dever. Saiba que não é por outra razão que vossa senhora está tão aflita ao ver o capitão no seu desfavor do que o prazer que tem na companhia dele sempre que ele vem a sua casa, ainda mais depois que ela tomou a mais completa aversão por sua tez escura.”

Estas palavras atingiram rapidamente o coração do Mouro; mas a fim de ouvir mais (agora que acreditava ser verdadeiro tudo o que o Alferes lhe tinha dito) respondeu, com um olhar feroz, “Céus! Me seguro para não usar minha lâmina e cortar tua língua, seu atrevido, ousando ofender desse modo minha esposa!”

“Capitão,” respondeu o Alferes, “Foi isso que consegui por meu serviço fiel – nada mais; mas devido ao meu dever, e ao ciúme zeloso que tenho por vossa honra, mantive-me à distância, e repito, como a mais pura verdade, o que ouvistes desses lábios. E se a senhora Disdemona, como um falso exemplo de amor por vós, fechou os olhos para aquilo que deveria ter visto, isso não é mero falatório mas a verdade. Não, foi o próprio Capitão que me disse essas coisas, como se sua felicidade não fosse completa até que o contasse para outro; e, temendo por vossa raiva, deveria ter dado a ele, quando ele me contou, o que merecia, a morte. Mas assim contando-te o que interessa só a ti, mais do que a qualquer outro, minha recompensa é essa, logo eu que valorizo tanto minha paz, deveria o silêncio ter me poupado desse desprazer.”

Então o Mouro, ardendo de indignação e angústia, disse: “Mantenha teus olhos como um vigia particular do que acabastes de me revelar ou tua vida deceparei de modo a desejares ter nascido sem língua.”

“Uma tarefa tão fácil poderia ser feita,” respondeu o vilão, “quando ele costumava visitar vossa casa; mas agora que o banistes, não sem causa justa, mas por um pretexto frívolo, será muito difícil provar a verdade. Mesmo assim, não renuncio a esperança de me fazer vossa testemunha daquilo que não acreditais de meus lábios.”

Assim, eles se separaram. O Mouro desgraçado, com o coração como que golpeado por dardo inimigo, retornou a sua casa, e esperou o dia em que o Alferes lhe divulgaria a verdade que o faria miserável até o fim de seus dias. Mas o iníquo Alferes matutava, por seu turno, não por macular a castidade da senhora Disdemona que sabia ser inviolada. Parecendo a ele impossível descobrir um modo de fazer o mouro acreditar na falsidade que lhe havia contado. Cogitando o assunto em sua mente de vários modos, o vilão resolveu-se por uma nova obra maldosa.

Disdemona freqüentemente ia, como eu já disse, visitar a esposa do Alferes, e permanecia lá uma boa parte do dia. Mas agora, o Alferes observava que ela carregava consigo um lenço, que ele sabia ter sido presente do Mouro, finamente bordado em estilo mouro e que era muito precioso para ela, sendo não menos para o marido. Assim ele concebeu um plano de roubar o lenço dela secretamente, e depois assentar a maquinação para a ruína final dela. O Alferes tinha uma pequena filha, uma criança de três anos de idade, que muito amava Disdemona, que a tomava e a deixava no colo, próxima ao seio. Enquanto

isso, o traidor, que possuía extrema destreza na mão, pegou o lenço dela tão astuciosamente que ela nem mesmo notou e, exultante, ele se afastou.

Disdemona, ignorante do que tinha acontecido, retornou para casa e, ocupada por outros assuntos, esqueceu do lenço. Mas alguns dias após isso, procurando por ele e não o encontrando ficou preocupada, temendo que o Mouro perguntasse por ele, como freqüentemente fazia. Enquanto isso, o iníquo Alferes achou uma oportunidade ideal ao deixar maliciosamente o lenço na cabeceira da cama do Capitão da tropa sem que ele percebesse o truque. Este, na manhã seguinte, pulando da cama, deixou o lenço cair no chão, pisando nele. E não sabendo como o lenço veio parar em sua casa, reconhecendo-o como pertencente à Disdemona, resolveu devolvê-lo a ela. Esperando que o Mouro saísse de casa, ele foi até a porta dos fundos e bateu. Aconteceu como se o destino conspirasse com o Alferes no planejamento da morte da desafortunada Disdemona. Justamente na hora em que o Mouro retornou a casa, escutou uma batida na porta dos fundos e foi à janela, exclamando irritadamente, “quem está a bater?” O capitão, ouvindo a voz do Mouro, e temendo que descesse e batesse nele, saiu correndo sem dizer uma palavra. O Mouro desceu e, abrindo a porta que dava para rua, olhou para os dois lados, mas em vão. Depois, entrando na casa com grande raiva, questionou a esposa sobre quem era que batia à porta. Disdemona respondeu verdadeiramente que não sabia, mas o Mouro disse, “Parecia para mim o Capitão.”

“Eu não sei,” Disdemona respondeu, “se era ele ou se era outra pessoa.”

O Mouro conteve sua fúria, imensa como estava, desejando nada fazer antes de consultar o Alferes, a quem encontrou rapidamente, e lhe disse tudo o que havia acontecido, implorando a ele que obtivesse do Capitão tudo o que dizia respeito ao romance. O Alferes, exultante com o acontecido, prometeu ao mouro fazer o que lhe havia pedido, e um dia teve oportunidade de falar com o Capitão estando o Mouro tão próximo a ponto de quase ver e ouvir a conversa deles. E enquanto falava com ele sobre qualquer outro assunto exceto Disdemona, o Alferes manteve-se rindo alto todo o tempo, e fingindo admiração, fazendo vários movimentos com a cabeça e com as mãos, como se escutasse alguma história incrível. Tão logo o Mouro viu o Capitão partir, veio ao encontro do Alferes para ouvir o que o Capitão havia dito a ele. E o Alferes, após longa súplica, finalmente disse: “Ele não escondeu nada de mim e contou-me que costuma visitar vossa esposa sempre que tu deixas a casa, e que, no último encontro, ela deu a ele esse lenço que havia sido presente vosso, na ocasião do casamento com ela.”

O Mouro agradeceu ao Alferes, e parecia agora claro para ele, que se encontrasse agora Disdemona sem o lenço, seria verdade tudo o que o Alferes havia dito. Em vista disso, certo dia após o jantar, conversando com sua esposa sobre vários assuntos, perguntou a ela pelo lenço. A desafortunada senhora, estando já por dias com grande medo disso, ficou vermelha como fogo diante da pergunta. E para esconder a vermelhidão de suas face, que foi claramente notado pelo Mouro, abriu uma pequena caixa e fingiu procurar pelo lenço, e após procurá-lo por um longo tempo, ela disse, “Não sei onde ele foi parar, não consigo encontrá-lo. Não foste tu, por acaso, quem o pegastes?”

“Se o tivesse pegado,” disse o Mouro, “por que perguntaria por ele a ti? Mas poderás procurá-lo melhor outra hora.”

Ao sair do quarto, o Mouro passou a meditar em como poderia levar sua mulher à morte, assim como o Capitão da tropa, para que suas mortes não recaíssem sobre ele. E enquanto ruminava de manhã à noite sobre isso, não imaginava que sua esposa notava que ele não a tratava mais do mesmo jeito que antes. E ela, repetidamente, perguntou a ele: “Qual é o problema? O que te preocupa? Como podes tu, que eras o mais despreocupado dos homens, estar agora tão melancólico?”

O Mouro inventava vários motivos para responder aos questionamentos da esposa, mas ela não ficava satisfeita, e, embora consciente de que não tinha dado razão nenhuma, em ato ou conduta, para o Mouro estar tão transtornado ainda assim temia que ele tivesse se fatigado dela. Foi então conversar com a esposa do Alferes e disse: “Não sei o que dizer ao Mouro. Ele costumava ser todo amores comigo, mas nesses últimos dias ele tornou-se outro homem. E muito temo que eu me torne uma advertência para as meninas jovens de não casarem contra a vontade dos pais, e de que as damas italianas aprendam de mim a não casarem com um homem de natureza e hábito diferente do nosso. Mas como sei que o Mouro em certo sentido é um grande amigo de seu marido, comunicando-lhe todos os seus assuntos, peço-te, se ouvires dele qualquer coisa que possa contar-me, não deixes de me dizer”. E após dizer isso, chorou amargamente.

A Esposa do Alferes, que sabia toda a verdade - seu marido desejava fazer uso dela para tramar a morte de Disdemona, porém ela nunca consentiu em tal projeto - ousou, temendo o marido, revelar apenas uma simples coisa: tudo o que disse foi: “Tome cuidado se deste só uma causa para suspeita ao teu marido e mostre a ele como puder tua fidelidade e amor.” “De fato é o que quero,” respondeu Disdemona, “mas não sei se fará efeito.”

Entrementes, o Mouro procurou de todo modo convencer a si próprio de que o que havia visto era falso, e rogou ao Alferes para que planejasse ocasião para ver o lenço na posse do Capitão. Embora isso fosse difícil para o vilão, prometeu fazer de tudo para produzir a prova. O Capitão tinha agora uma mulher em casa que fazia um maravilhoso bordado em fino tecido, e quando ela viu o lenço que pertencia à esposa do Mouro, resolveu, antes que ele fosse devolvido, fazer uma cópia dele. Estando ocupada na tarefa quando o Alferes observou-a parada na janela da casa, podendo ser vista por todos os passantes da rua, ele a apontou para o Mouro, que agora ficava perfeitamente convencido da culpa de sua esposa. Disso, ele combinou com o Alferes de matar Disdemona e o Capitão da Tropa, fazendo como se fosse uma punição merecida para ambos. E o Mouro suplicou ao Alferes que ele matasse o Capitão, prometendo eterna gratidão a ele. Mas o Alferes primeiramente recusou a tarefa por achá-la muito perigosa, sendo o capitão um homem tão repleto de habilidades e coragem. Após algum tempo, após muitos acertos e promessas de rico pagamento, o Mouro o fez prometer efetuar o ato.

Tendo tomado sua resolução, o Alferes, saindo numa noite escura e de espada em punho, encontrou o Capitão indo visitar uma cortesã e atacou-o desferindo um golpe em sua coxa direita decepando sua perna, fazendo-o cair ao chão. Daí, quando o Alferes estava a ponto de colocar um fim em sua vida o Capitão, que era um homem corajoso no ímpeto do sangue e da morte, sacou sua espada, e, ferido como estava, certo em sua defesa, exclamou em alta voz, “Fui ferido!” Em vista disso, o Alferes, ouvindo o som de pessoas se aproximando, fugiu, visto que os soldados estavam no alojamento ali perto, apressando seu passo para escapar de ser pego. Depois, retornando novamente, se misturou à multidão fingindo que havia também sido atraído pelo barulho. E quando viu a perna decepada do Capitão, julgou que se ele não estivesse ainda morto, devido ao

sangramento, logo estaria. E em vista disso, seu coração exultava, embora fingisse estar compadecido do Capitão como se ele fosse um irmão.

Na manhã seguinte, os rumores sobre o acontecido já tinham se espalhado por toda cidade, alcançado também os ouvidos de Disdemona. Por isso ela, que ficou condoída imaginando que mal poderia lhe suceder, evidenciou estar ainda mais preocupada. Isso serviu apenas para confirmar as suspeitas do Mouro, e quando foi procurar pelo Alferes, disse a ele: “Sabes que minha esposa ficou tão angustiada devido ao incidente com o Capitão que estando ela bem ficou depois possessa?”

“E o que esperavas, vendo que ele é a alma dela?” respondeu o Alferes.

“Ah, acalma-te alma!” Exclamou o Mouro; “Arrancarei a alma do corpo dela. Podes me chamar de besta se eu falhar em jogar o mundo sobre essa diaba.”

Então pensaram num modo ou noutro – veneno ou adaga – de matar Disdemona, mas não resolveram nada. Finalmente, o Alferes disse: “Um plano me vem à mente, que lhe dará satisfação e não levantará causa para suspeita. É o seguinte: a casa na qual tu moras é muito velha e o teto de vosso quarto possui muitas rachaduras. Eu proponho que peguemos alguns sacos e os enchamos de areia. Batamos em Disdemona com eles até que morra. Isso para que o corpo dela não tenha sinais de violência. Quando estiver morta, retiramos uma das estruturas do teto e fazemos parecer que ele caiu sobre a cabeça da senhora, matando-a. Ninguém suspeitará de ti, pensando que foi um acidente.”

O conselho agradou o Mouro, que esperou apenas o tempo apropriado para executar o plano. Uma noite, quando ele e Disdemona se retiraram para dormir, o Alferes, a quem o Mouro havia colocado num quartinho que dava para o quarto, fez um barulho, o sinal que ambos tinham combinado. O Mouro disse a sua esposa, “Ouvistes esse barulho?”

“De fato, escutei algo,” respondeu ela.

“Levanta,” disse o Mouro, “e veja o que é”.

A desafortunada Disdemona levantou-se da cama, e na hora em que ela se aproximou do quartinho, saltou rapidamente o Alferes, e sendo forte e robusto de compleição, bateu violentamente nela com o saco de areia em suas costas. Disdemona caiu no chão, mal conseguindo respirar; mas com o pouco de ar que lhe restava sussurrou baixinho pedindo ajuda. Mas o Mouro, saltando da cama, exclamou: “Mais perversa de todas as mulheres, assim eu pago tua falsidade, paga dada às mulheres que, fingindo amor, colocam cornos nas testas de seus maridos”.

A infeliz senhora, ouvindo aquelas palavras, e sentindo que estava muito perto de seu fim (pois o Alferes havia dado-lhe outra pancada), apelou a justiça divina, visto que a justiça terrena tinha falhado com ela, como prova de sua fidelidade e verdade. E enquanto clamava aos céus como testemunha, o iníquo Alferes desferiu o terceiro golpe, fazendo-a quedar sem vida no chão.

O Alferes e o Mouro, colocando Disdemona na cama e ferindo sua cabeça, puzeram abaixo a parte de cima do quarto, como tinham planejado. Isso feito, o Mouro começou a gritar alto por ajuda, exclamando que a casa estava desmoronando. Ouvindo o grito, todos os vizinhos vieram rapidamente e encontraram Disdemona jazendo morta abaixo de uma viga, visão que, pela vida exemplar daquela boa senhora, encheu de tristeza todos os corações.

No dia seguinte, Disdemona foi enterrada, seguida até a cova pelos lamentos gerais do povo. Mas o Divino, o grande recompensador de todos os corações, não desejava que um ato tão hediondo ficasse sem punição. Logo depois, o Mouro, a quem Disdemona amava mais que a própria vida, começou a sentir o pesar por sua perda e passou a vagar desprovido de razão, procurando por toda parte a esposa. E concluindo em seus pensamentos que o Alferes era o grande responsável por perder, com Disdemona, toda a alegria da vida, passou a odiar o iníquo homem não podendo olhar para ele. Por temer a inviolável justiça do Duque de Veneza, não podia o matar abertamente. Sendo incapaz de fazer isto com segurança, privou-o de seu posto, e não permitiu que continuasse em sua companhia; disso ascendeu entre os dois inimizade tão grande e mortal que não poderia nem ser imaginada.

O Alferes, o mais iníquo de todos os homens, apontou agora seu pensamento para injuriar o Mouro. Procurando o Capitão, cujo ferimento já havia há muito curado, e que usava agora uma perna de madeira no lugar da que havia perdido, disse a ele: “Já é tempo de você vingar a perda de sua perna, e se quiseres, venha comigo à Veneza. Contarei a você quem é o malfeitor, de quem até o nome temo mencionar por várias razões. E darei a você provas.”

O Capitão da tropa, cuja raiva retornou furiosamente mesmo sem saber por que, agradeceu ao Alferes, e retornou com ele à Veneza. Na chegada, o Alferes disse-lhe que era o Mouro que tinha decepado sua perna, contando com a suspeita que tinha imaginado da conduta de Disdemona com ele. Por esta razão ele havia a assassinado, espalhando a história de que tinha sido o teto que caiu a matando. Ouvindo isso, o Capitão acusou o Mouro ao Duque, tanto de ter decepado sua perna quando de ter assassinado a esposa, e chamou o Alferes como testemunha do que havia dito. O Alferes declarou ambas as acusações como verdadeiras, pois o Mouro havia revelado toda a trama a ele. Tendo posteriormente assassinado sua esposa pelo ciúme que ele havia concebido, o Mouro narrou a ele a forma como havia perpetrado a morte dela.

O Duque de Veneza, ouvindo a crueldade infligida pelo bárbaro a uma senhora de sua cidade, ordenou ao Mouro que fosse preso em Chipre e trazido até Veneza, onde, após muitas torturas pudessem obter dele a verdade. Mas o Mouro, suportando com inflexível coragem todos os tormentos, negava a acusação tão resolutamente que nenhuma confissão poderia ser arrancada dele. No entanto, mesmo por terem sua constância e firmeza lhe feito escapar da morte, ele foi confinado por vários dias na prisão e condenado ao exílio perpétuo, sendo que poderia ser devidamente morto pelos parentes de Disdemona como vingança merecida.

O Alferes retornou ao seu próprio país e, continuando em sua vilania usual, acusou um de seus companheiros de o ter procurado para matar um de seus inimigos, que era um homem de nobre posto. Logo depois, esse homem foi preso e torturado. Junto dele, o Alferes foi igualmente torturado para que desse provas de suas acusações. Sua tortura foi tão severa que seu corpo rompeu-se, sendo removido da prisão até sua casa, onde teve uma morte miserável. Assim os céus vingaram a inocente Disdemona; e todos esses eventos, me foram narrados pela esposa do Alferes, privadamente, após a morte dele, como eu aqui conto a todos vocês.

Shakespeare's primary source was a story in Giraldi Cinthio's *Hecatommithi*, published in 1565. The following is an 1855 translation by J. E. Taylor.

There once lived in Venice a Moor, who was very valiant and of a handsome person; and having given proofs in war of great skill and prudence, he was highly esteemed by the Signoria [Duke] of the Republic, who in rewarding deeds of valor advanced the interests of the state.

It happened that a virtuous lady of marvelous beauty, named Disdemona, fell in love with the Moor, moved thereto by his valor; and he, vanquished by the beauty and the noble character of Disdemona, returned her love; and their affection was so mutual that, although the parents of the lady strove all they could to induce her to take another husband, she consented to marry the Moor; and they lived in such harmony and peace in Venice that no word ever passed between them that was not affectionate and kind.

Now it happened at this time that the Signoria of Venice made a change in the troops whom they used to maintain in Cyprus, and they appointed the Moor commander of the soldiers whom they dispatched thither. Joyful as was the Moor at the honor proffered him, such dignity being only conferred on men of noble rank and well-trying faith, and who had displayed bravery in arms -- yet his pleasure was lessened when he reflected on the length and dangers of the voyage, fearing that Disdemona would be pained at his absence. But Disdemona, who had no other happiness in the world than the Moor, and who rejoiced to witness the testimony of his valor her husband received from so powerful and noble a republic, was all impatient that he should embark with his troops, and longed to accompany him to so honorable a post. And all the more it vexed her to see the Moor so troubled; and not knowing what could be the reason, one day, when they were at dinner, she said to him, "How is it, O Moor that when so honorable a post has been conferred on you by the Signoria, you are thus melancholy?"

The Moor answered Disdemona, "My pleasure at the honor I have received is disturbed by the love I bear you; for I see that of necessity one of two things must happen -- either that I take you to encounter the perils of the sea, or, to save you from this danger, I must leave you here in Venice. The first could not be otherwise than serious to me, for all the toil you would have to bear and every danger that might befall you would cause me extreme anxiety and pain, yet were I to leave you behind me, I should be hateful to myself, since in parting from you I should part from my own life."

Disdemona, on hearing this, replied: "My husband, what thoughts are these that wander through your mind? Why let such things disturb you? I will accompany you witherso'er you go, were it to pass through fire, as not to cross the water in a safe and well-provided ship; if needed there are toils and perils to encounter, I will share them with you. And in truth I should think you loved me littler were you to leave me here in Venice, denying me to bear you company, or could believe that I would liefer [rather] bide [stay] in safety here than share the dangers that await you. Prepare then for the voyage with all the readiness which the dignity of the post you hold deserves."

The Moor, in the fullness of his joy, threw his arms around his wife's neck, and with an affectionate and tender kiss exclaimed, "God keep you long in such love, dear wife!" Then speedily donning his armor, and having prepared everything for his expedition, he embarked on board the galley with his wife and all his troops, and, setting sail, they pursued their voyage, and with a perfectly tranquil sea arrived safely at Cyprus.

Now amongst the soldiery there was an Ensign, a man of handsome figure, but of the most depraved nature in the world. This man was in great favor with the Moor, who had not the slightest idea of his wickedness; for, despite the malice lurking in his heart, he cloaked with proud and valorous speech and with a specious presence the villainy of his soul with such art that he was to all outward show another Hector or Achilles. This man had likewise taken with him his wife to Cyprus, a young, and fair, and virtuous lady; and being of Italian birth she was much loved by Disdemona, who spent the greater part of every day with her.

In the same Company there was a certain Captain of a troop, to whom the Moor was much affectioned. And Disdemona, for this cause, knowing how much her husband valued him, showed him proofs of the greatest kindness, which was all very grateful to the Moor. Now the wicked Ensign, regardless of the faith that he had pledged his wife, no less than of friendship, fidelity and obligation which he owed the Moor, fell passionately in love with Disdemona, and bent all his thoughts to achieve his conquest; yet he dared not to declare his passion openly, fearing that, should the Moor perceive it, he would at once kill him. He therefore sought in various ways, and with secret guile, to betray his passion to the lady; but she, whose every wish was centered in the Moor, had no thought for this Ensign more than any other man, and all the means he tried to gain her love had no more effect than if he had not tried them. But the Ensign imagined that the cause of his ill success was that Disdemona loved the Captain of the troop; and the love which he had borne the lady now changed into the bitterest hate, and, having failed in his purposes, he devoted all his thoughts to plot the death of the Captain of the troop and to divert the affection of the Moor from Disdemona. After revolving in his mind various schemes, all alike wicked, he at length resolved to accuse her of unfaithfulness to her husband, and to represent the Captain as her paramour. But knowing the singular love the Moor bore to Disdemona, and the friendship he had for the Captain, he was well aware that, unless he practiced an artful fraud upon the Moor, it were impossible to make him give ear to either accusation; and wherefore he resolved to wait until time and circumstance should open a path for him to engage in his foul project.

Not long afterwards it happened that the Captain, having drawn his sword upon a soldier of the guard, and struck him, the Moor deprived him of his rank; whereat Disdemona was deeply grieved, and endeavored again and again to reconcile her husband to the man. This the Moor told to the wicked Ensign, and how his wife importuned him so much about the Captain that he feared he should be forced at last to receive him back to service. Upon this hint the Ensign resolved to act, and began to work his web of intrigue. "Perchance," said he, "the lady Disdemona may have good reason to look kindly upon him."

"And wherefore?" said the Moor.

"Nay, I would not step 'twixt man and wife," replied the Ensign, "but let your eyes be witness to themselves."

In vain the Moor went on to question the officer -- he would proceed no further; nevertheless, his words left a sharp, stinging thorn in the Moor's heart, who could think of nothing else, trying to guess their meaning and lost in melancholy. And one day, when his wife had been endeavoring to pacify his anger toward the Captain, and praying him not to be unmindful of ancient services and friendship for one small fault, especially since peace had been made between the Captain and the soldier he had struck, the Moor was angered, and exclaimed, "Great cause have you, Disdemona, to care so anxiously about this man! Is he a brother, or your kinsman, that he should be so near your heart?"

The lady, with all gentleness and humility, replied, "Be not angered, my dear lord; I have no other cause to bid me speak than sorrow that I see you lose so dear a friend as, by your own words, this Captain has been to you; nor has he done so grave a fault that you should bear him so much enmity. Nay, but you Moors are of so hot a nature that every little trifle moves you to anger and revenge."

Still more enraged at these words, the Moor replied, "I could bring proofs -- by heaven it mocks belief! but for the wrongs I have endured revenge must satisfy my wrath."

Disdemona, in astonishment and fright, seeing her husband's anger kindled against her, so contrary to his wont, said humbly and with timidness, "None save a good intent has led me thus to speak with you, my lord; but to give cause no longer for offense, I'll never speak a word more on the subject."

The Moor, observing the earnestness with which his wife again pleaded for the Captain, began to guess the meaning of the Ensign's words; and in deep melancholy he went to seek the villain and induce him to speak more openly of what he knew. Then the Ensign, who was bent upon injuring the unhappy lady, after feigning at first great reluctance to say aught that might displease the Moor, at length pretended to yield to his entreaties, and said, "I can't deny it pains me to the soul to be thus forced to say what needs must be more hard to hear than any other grief; but since you will it so, and that the regard I owe your honor compels me to confess the truth, I will no longer refuse to satisfy your questions and my duty. Know, then, that for no other reason is your lady vexed to see the Captain in disfavor than the pleasure that she has in his company whenever he comes to your house, and all the more since she has taken an aversion to your blackness."

These words went straight to the Moor's heart; but in order to hear more (now that he believed true all that the Ensign had told him) he replied, with a fierce glance, "By heavens, I scarce can hold this hand from plucking out that tongue of thine, so bold, which dares to speak such slander of my wife!"

"Captain," replied the Ensign, "I looked for such reward for these my faithful offices -- none else; but since my duty, and the jealous care I bear your honor, have carried me thus far, I do repeat, so stands the truth, as you have heard it from these lips; and if the lady Disdemona hath, with a false show of love for you, blinded your eyes to what you should have seen, this is no argument but that I speak the truth. Nay, this same Captain told it me himself, like one whose happiness is incomplete until he can declare it to another; and, but that I feared your anger, I should have given him, when he told it me, his merited reward, and slain him. But since informing you of what concerns you more than any other man brings me so undeserved a recompense, would I had held my peace, since silence might have spared me your displeasure."

Then the Moor, burning with indignation and anguish, said, "Make thou these eyes self-witness of what thou tell'st or on thy life I'll make thee wish thou hadst been born without a tongue."

"An easy task it would have been," replied the villain, "when he was used to visit at your house; but now that you have banished him, not for just cause, but for mere frivolous pretext, it will be hard to prove the truth. Still, I do not forgo the hope to make you witness of that which you will not credit my lips."

Thus they parted. The wretched Moor, struck to the heart as by a barbed dart, returned to his home, and awaited the day when the Ensign should disclose to him the truth which was to make him miserable to the end of his days. But the evil-minded Ensign was, on his part, not less troubled by the chastity which he knew the lady Disdemona observed inviolate; and it seemed to him impossible to discover a means of making the Moor believe what he had falsely told him; and, turning the matter over in his thoughts in various ways, the villain resolved on a new deed of guilt.

Disdemona often used to go, as I have already said, to visit the Ensign's wife, and remained with her a good part of the day. Now, the Ensign observed that she carried about with her a handkerchief, which he knew the Moor had given her, finely embroidered in the Moorish fashion, and which was precious to Disdemona, nor less so to the Moor. Then he conceived the plan of taking this kerchief from her secretly, and thus laying the snare for her final ruin. The Ensign had a little daughter, a child three years of age, who was much loved by Disdemona, who took her and pressed her to her bosom; whilst at the same instant this traitor, who had extreme dexterity of hand, drew the kerchief from her sash so cunningly that she did not notice him, and overjoyed he took his leave of her.

Disdemona, ignorant of what had happened, returned home, and, busy with other thoughts, forgot the handkerchief. But a few days afterwards, looking for it and not finding it, she was in alarm, lest the Moor should ask her for it, as he oft was wont to do. Meanwhile, the wicked Ensign seizing a fit opportunity, went to the Captain of the troop, and with crafty malice left the handkerchief at the head of his bed without his discovering the trick until the following morning, when, on his getting out of bed, the handkerchief fell upon the floor, and he set his foot upon it. And not being able to imagine how it had come to his house, knowing that it belonged to Disdemona, he resolved to give it to her; and waiting until the Moor had gone from home, he went to the back door and knocked. It seemed as if fate conspired with the Ensign to work the death of the unhappy Disdemona. Just at that time the Moor returned home, and hearing a knocking at the back door, he went to the window, and in a rage exclaimed, "Who knocks there?" The Captain, hearing the Moor's voice, and fearing lest he should come downstairs and attack him, took to flight without answering a word. The Moor went down, and opening the door hastened into the street and looked about, but in vain. Then, returning into the house in great anger, he demanded of his wife who it was that had knocked at the door. Disdemona replied, as was true, that she did not know; but the Moor said, "It seemed to me the Captain."

"I know not," answered Disdemona, "whether it was he or another person."

The Moor restrained his fury, great as it was, wishing to do nothing before consulting the Ensign, to whom he hastened instantly, and told him all that had passed, praying him to gather from the Captain all he could respecting the affair. The Ensign, overjoyed at the occurrence, promised the Moor to do as he requested, and one day he took occasion to speak with the Captain when the Moor was so placed that he could see and hear them as they conversed. And whilst talking to him of every other subject than of Disdemona, he kept laughing all the time aloud, and feigning astonishment, he made various movements with his head and hands, as if listening to some tale of marvel. As soon as the Moor saw the Captain depart, he went up to the Ensign to hear what he had said to him. And the Ensign, after long entreaty, at length said, "He has hidden nothing from me and has told me that he has been used to visit your wife whenever you went from home, and that on the last occasion she gave him this handkerchief which you presented to her when you married her."

The Moor thanked the Ensign, and it seemed now clear to him, that should he find Disdemona not to have the handkerchief, it was all true that the Ensign had told to him. One day, therefore, after dinner, in conversation with his wife on various subjects, he asked her for the kerchief. The unhappy lady, who had been in great fear of this, grew red as fire at this demand; and to hide the scarlet of her cheeks, which was closely noted by the Moor, she ran to a chest and pretended to seek the handkerchief, and after hunting for it a long time, she said, "I know not how it is -- I cannot find it; can you, perchance, have taken it?"

"If I had taken it," said the Moor, "why should I ask it of you? But you will look better another time."

On leaving the room, the Moor fell to meditating how he should put his wife to death, and likewise the Captain of the troop, so that their deaths should not be laid to his charge. And as he ruminated over this day and night, he could not prevent his wife's observing that he was not the same towards her as he had been wont; and she said to him again and again, "What is the matter? What troubles you? How comes it that you, who were the most light-hearted man in the world, are now so melancholy?"

The Moor feigned various reasons in reply to his wife's questioning, but she was not satisfied, and, although conscious that she had given the Moor no cause, by act or deed, to be so troubled, yet she feared that he might have grown wearied of her; and she would say the Ensign's wife, "I know not what to say of the Moor; he used to be all love towards me; but within these few days he has become another man; and much I fear that I shall prove a warning to young girls not to marry against the wishes of their parents, and that the Italian ladies may learn from me not to wed a man who nature and habitude of life estrange from us. But as I know the Moor is on such terms of friendship with your husband, and communicates to him all of his affairs, I pray you, if you have heard from him aught that you may tell me of, fail not to befriend me." And as she said this, she wept bitterly.

The Ensign's wife, who knew the whole truth (her husband wishing to make use of her to compass the death of Disdemona), but could never consent to such a project, dared not, from fear of her husband, disclose a single circumstance: all she said was, "Beware lest you give any cause of suspicion to your husband, and show to him by every means your fidelity and love." "Indeed I do so," replied Disdemona, "but it is all of no avail."

Meanwhile the Moor sought in every way to convince himself of what he fain would have found untrue, and he prayed the Ensign to contrive that he might see the handkerchief in the Captain's possession. Though this was difficult for the villain, he promised nevertheless to use every means to produce the proof. Now the Captain had a woman at home who did wonderful embroidery work on fine linen, and when she saw the handkerchief which belonged to the Moor's wife, she resolved, before it was returned to her, to work one like it. As she was engaged in this task, the Ensign observed her standing at a window, where she could be seen by all the passer-bys in the street, and he pointed her out to the Moor, who was now perfectly convinced of his wife's guilt. Then he arranged with the Ensign to slay Disdemona and the Captain of the troop, treating them as it seemed they both deserved. And the Moor prayed the Ensign that he would kill the Captain, promising eternal gratitude to him. But the Ensign at first refused to undertake so dangerous a task, the Captain being a man of equal skill and courage; until at length, after much entreating and being richly paid, the Moor prevailed on him to promise to attempt the deed.

Having formed this resolution, the Ensign, going out one dark night, sword in hand, met the Captain on his way to visit a courtesan, and struck him a blow on his right thigh, which cut off his leg and felled him to the earth. Then the Ensign was on the point of putting an end to his life, when the Captain, who was a courageous man and used to the sight of blood and death, drew his sword, and, wounded as he was, kept on his defense, exclaiming with a loud voice, "I'm murdered!" Thereupon the Ensign, hearing the people come running up, with some of the soldiers who were lodged thereabouts, took to his heels to escape being caught; then turning about again, he joined the crowd, pretending to have been attracted by the noise. And when he saw the Captain's leg cut off, he judged that if not already dead, the blow must, at all events, end his life; and whilst in his heart he was rejoiced at this, yet he feigned to compassionate the Captain as he had been his brother.

The next morning the tidings of this affair spread through the whole city, and reached the ears of Disdemona; whereat she, who was kindhearted and little dreamed that any ill would betide her, evinced the greatest grief at the calamity. This served but to confirm the Moor's suspicions, and he went to seek the Ensign, and said to him, "Do you know that my wife is in such grief at the Captain's accident that she is well nigh gone mad?"

"And what could you expect, seeing he is her very soul?" replied the Ensign.

"Ay, soul forsooth!" exclaimed the Moor; "I'll draw the soul from out her body; call me no man if that I fail to shut the world upon this wretch."

Then they consulted of one means and another -- poison and daggers -- to kill poor Disdemona, but could resolve on nothing. At length the Ensign said, "A plan comes to my mind, which will give you satisfaction and raise cause for no suspicion. It is this: the house in which you live is very old, and the ceiling of your chamber has many cracks; I purpose we take a stocking, filled with sand, and beat Disdemona with it till she dies; thus will her body bear no signs of violence. When she is dead we can pull down a portion of the ceiling, and thus make it seem as if a rafter falling on her head had killed the lady. Suspicion cannot rest on you, since all men will impute her death to accident."

This cruel counsel pleased the Moor, and he only waited for a fitting time to execute the plot. One night, when he and Disdemona had retired to bed, the Ensign, whom the Moor had concealed in a closet which opened into the chamber, raised a noise in the closet, according to a concerted plan; whereat the Moor said to his wife, "Did you not hear that noise?"

"Indeed I heard it," she replied.

"Rise," said the Moor, "and see what 'tis."

The unhappy Disdemona rose from the bed, and the instant she approached the closet, out rushed the Ensign, and being strong and stout of nerve, he beat her cruelly with the bag of sand across her back; upon which Disdemona fell to the ground, scarce able to draw her breath; but with the little voice she had left, she called upon the Moor for aid. But the Moor, leaping from bed, exclaimed, "Thou wickedest of women, thus has thy falseness found its just reward, the recompense to wives who, counterfeiting love, place horns upon their husbands' brows."

The wretched lady, hearing those words, and feeling that she was near her end (for the Ensign had given her another blow), appealed to the justice of Heaven, since justice here had failed her, in proof of her fidelity and truth; and as she was thus calling Heaven to witness, the wicked Ensign inflicted a third blow, under which she sank lifeless to the floor.

Then the Ensign and the Moor, laying Disdemona on the bed and wounding her head, pulled down part of the ceiling of the chamber, as they had arranged; whereupon the Moor began to call aloud for help, exclaiming that the house was falling. Hearing this uproar, the neighbors all came running up, and there found Disdemona lying dead beneath a rafter -- a sight which, from the good life of that poor lady, did fill all hearts with sorrow.

On the following day Disdemona was buried, followed to the grave by the universal grief of the people. But Heaven, the just rewarder of all hearts, willed not that so wicked a deed should go unpunished. Ere long the Moor, whom Disdemona had loved more than her own life, began to feel such sorrow at her loss that he went wandering about as one bereft of reason, searching in every part of the spouse. And reflecting in his thoughts that the Ensign had been the cause that he had lost, with Disdemona, all joy in life, he conceived so deep a hatred to that wicked man he could not bear to set eyes on him, and had it not been for his fear of the inviolable justice of the Signoria of Venice, he would have slain him openly. But being unable to do this with safety, he deprived him of his rank, and would not allow him to remain in his Company; whereat such an enmity arose between the two that no greater or more deadly can be imagined.

The Ensign, that wickedst of all bad men, now turned his thought to injuring the Moor; and seeking out the Captain, whose wound was by this time healed, and who went about with a wooden leg in place of the one that had been cut off, he said to him, "'Tis time you should be avenged for your lost limb; and if you will come with me to Venice, I'll tell you who the malefactor is, whom I dare not mention to you here for many reasons; and I will bring you proofs."

The Captain of the troop, whose anger returned fiercely but without knowing why, thanked the Ensign, and went with him to Venice. On arriving there the Ensign told him it was the Moor who had cut off his leg, on account of the suspicion he had formed of Disdemona's conduct with him; and for that reason he had slain her, and then spread the report that the ceiling had fallen and killed her. Upon hearing which, the Captain accused the Moor to the Signoria, both of having cut off his leg and killed his wife, and called the Ensign to witness the truth of what he said. The Ensign declared both charges to be true, for that the Moor had disclosed to him the whole plot, and had tried to persuade him to perpetrate both crimes; and that, having afterwards killed his wife out of jealousy he had conceived, he had narrated to him the manner in which he had perpetrated her death.

The Signoria of Venice, when she heard of the cruelty inflicted by a barbarian upon a lady of their city, commanded the Moor should be arrested in Cyprus, and be brought to Venice, where, with many tortures, they sought to draw from him the truth. But the Moor, bearing with unyielding courage all the torment, denied the whole charge so resolutely that no confession could be drawn from him. But, although by his constancy and firmness he escaped death, he was, after being confined for several days in prison, condemned to perpetual banishment, in which he was eventually slain by the kinsfolk of Disdemona, as he merited.

The Ensign returned to his own country, and, following up his wonted villainy, he accused one of his companions of having sought to persuade him to kill an enemy of his, who was a man of noble rank; whereupon this person was arrested and put to the torture; but the Ensign was likewise tortured to make him prove the truth of his accusations; and he was tortured so that his body ruptured, upon which he was removed from prison and taken home, where he died a miserable death. Thus did Heaven avenge the innocence of Disdemona; and all these events were narrated by the Ensign's wife, who was privy to the whole, after his death, as I have told them here.

APENDICE C – Imagens relacionadas a tragédia

Imagem 1 - Concepção de um artista italiano de um nobre mouro. Em *De glihabiti antichi*, de Vecellio (1590)



Imagem 2 - Pintura do embaixador mouro da Bavária, Abd el-Ouahed ben Messaoud ben Mohammed Anoun (1600). Autor desconhecido.



Imagem 03 - Laurence Olivier como Iago, na montagem do Teatro Old Vic em Londres, em 1934.

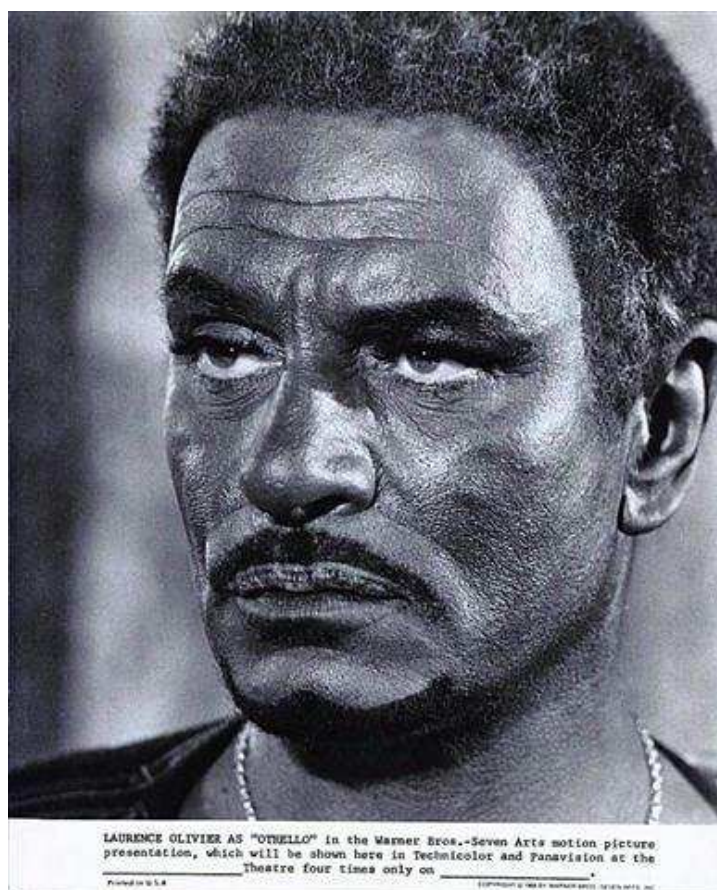


Imagem 04 - Laurence Olivier como Otelo em versão teatral e Cinematográfica de 1965



Imagem 05 - Laurence Olivier como Otelo e Joyce Redman como Iago em filme de 1965, dirigido por Stuart Burge



Imagem 06 – Paulo Autran como Otelo e Tonia Carrero como Desdêmona em versão teatral de Otelo com direção de Celi, de 1955.

APENDICE D***OTELO – O MOURO DE VENEZA,*
de William Shakespeare¹⁹⁷****Tradução de Enéias Farias Tavares**

¹⁹⁷ Texto Original e Numeração dos Versos: SHAKESPEARE, William. **Othello**. M. R. Ridley (ed.) The Arden Edition of the works of William Shakespeare. London and New York: Routledge, 1993.1

Otelo – O Mouro de Veneza, de Shakespeare - Ato I

SCENE I. Venice. A street.

Enter RODERIGO and IAGO

RODERIGO

Tush! never tell me; I take it much unkindly
That thou, Iago, who hast had my purse
As if the strings were thine, shouldst know of this.

IAGO

'Sblood, but you will not hear me:
If ever I did dream of such a matter,
Abhor me.

RODERIGO

Thou told'st me thou didst hold him in thy hate.

IAGO

Despise me, if I do not. Three great ones of the city,
In personal suit to make me his lieutenant,
Off-capp'd to him: and, by the faith of man,
I know my price, I am worth no worse a place:
But he; as loving his own pride and purposes,
Evades them, with a bombast circumstance
Horribly stuff'd with epithets of war;
And, in conclusion,
Nonsuits my mediators; for, 'Certes,' says he,
'I have already chose my officer.'
And what was he?
Forsooth, a great arithmetician,
One Michael Cassio, a Florentine,
A fellow almost damn'd in a fair wife;
That never set a squadron in the field,
Nor the division of a battle knows
More than a spinster; unless the bookish theoretic,
Wherein the toged consuls can propose
As masterly as he: mere prattle, without practise,
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 be-lee'd and calm'd
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.

RODERIGO

By heaven, I rather would have been his hangman.

IAGO

Why, there's no remedy; 'tis the curse of service,
Preferment goes by letter and affection,
And not by old gradation, where each second
Stood heir to the first. Now, sir, be judge yourself,
Whether I in any just term am affined
To love the Moor.

RODERIGO

I would not follow him then.

IAGO

O, sir, content you;
I follow him to serve my turn upon him:
We cannot all be masters, nor all masters
Cannot be truly follow'd. You shall mark
Many a duteous and knee-crooking knave,
That, doting on his own obsequious bondage,
Wears out his time, much like his master's ass,
For nought but provender, and when he's old, cashier'd:
Whip me such honest knaves. Others there are
Who, trimm'd in forms and visages of duty,
Keep yet their hearts attending on themselves,

ATO I - CENA I. Veneza. Uma Rua.

Entram Rodrigo e Iago

RODRIGO

Pare! Não fale mais. É inadmissível
Que tu, Iago, que tens de todos os meus bens
Como se fossem teus, soubesses de algo assim.

IAGO

Em nome de nosso senhor, me escuta homem!
Se algum dia antes sequer imaginei algo assim, **5**
Podes me desprezar.

RODRIGO

Tu até me disse que o adulava tendo ódio.

IAGO

Rebaixa-me se não. Três grandões da cidade,
Muito interessados em fazer-me tenente,
Foram suplicar a ele: e, pelo amor de Deus, **10**
Sei meu valor sendo o posto meu com louvor:
Mas ele, orgulhoso de sua pompa e intento,
Desconversou-os, com seus feitos bombásticos
Repletos de horríveis epítáfios de guerra;
E, no fim da conversa, **15**
Replicou aos mediadores um mero “Concordo
Convosco, mas já fiz a escolha do meu oficial.”
E quem é o escolhido?
Hã? Um louvado aritmético,
Um tal florentino chamado Miguel Cássio, **20**
Um camarada tão odioso quanto uma esposa,
Que sabe comandar o esquadrão na batalha
E ajustar a linha da armada tão bem quanto
Uma fiandeira; em resumo, um chato teórico,
Um cônsul na bela arte de expor e arrotar, **25**
Como tantos outros. No falatório inútil
É general. Mas foi esse homem, senhor, o escolhido:
Quanto a mim, de quem o olho do mouro já teve
Prova em Rodes, Chipre e em tantas outras terras
Tanto cristãs quanto gentias, fico só ao relento, **30**
Sob o julgo desse exemplar conta-vintém.
Ele, em boa sorte, é o tenente do mouro,
E eu, que Deus me abençoe, sou seu mero alferes.

RODRIGO

Ah céus se o mouro caísse no meu chicote.

IAGO

É peste incurável a praga do servir, **35**
Designações o são por gosto e indicação,
E não pelo velho mérito, em que o atual
Herda o posto do antigo. Assim, amigo, julgue
Você mesmo, se posso, em razão de tudo isso,
Ter amor pelo mouro.

RODRIGO

Eu é que não o seguiria. **40**

IAGO

É, amigo, mas espera;
Sigo-o para seguir a mim mesmo antes dele:
Nem todos são mestres, nem todo mestre deve
Ser seguido. Você encontra por aí **45**
Lacaios bem zelosos, de joelhos dobrados
Que, tonteando de amor por sua submissão,
Desperdiçam o tempo, quais mulas do patrão.
Só servem pra se despedir quando velhotes:
Uma boa sova neles por mim. E há outros **50**
Que, em boa atitude e aparência zelosa,
Mantém seus corações servindo só a si próprios,

And, throwing but shows of service on their lords,
Do well thrive by them and when they have lined their coats
Do themselves homage: these fellows have some soul;
And such a one do I profess myself. For, sir,
It is as sure as you are Roderigo,
Were I the Moor, I would not be Iago:
In following him, I follow but myself;
Heaven is my judge, not I for love and duty,
But seeming so, for my peculiar end:
For when my outward action doth demonstrate
The native act and figure of my heart
In compliment extern, 'tis not long after
But I will wear my heart upon my sleeve
For daws to peck at: I am not what I am.

RODERIGO

What a full fortune does the thicklips owe
If he can carry't thus!

IAGO

Call up her father,
Rouse him: make after him, poison his delight,
Proclaim him in the streets; incense her kinsmen,
And, though he in a fertile climate dwell,
Plague him with flies: though that his joy be joy,
Yet throw such changes of vexation on't,
As it may lose some colour.

RODERIGO

Here is her father's house; I'll call aloud.

IAGO

Do, with like timorous accent and dire yell
As when, by night and negligence, the fire
Is spied in populous cities.

RODERIGO

What, ho, Brabantio! Signior Brabantio, ho!

IAGO

Awake! what, ho, Brabantio! thieves! thieves! thieves!
Look to your house, your daughter and your bags!
Thieves! thieves!
BRABANTIO appears above, at a window

BRABANTIO

What is the reason of this terrible summons?
What is the matter there?

RODERIGO

Signior, is all your family within?

IAGO

Are your doors lock'd?

BRABANTIO

Why, wherefore ask you this?

IAGO

'Zounds, sir, you're robb'd; for shame, put on your gown;
Your heart is burst, you have lost half your soul;
Even now, now, very now, an old black ram
Is topping your white ewe. Arise, arise;
Awake the snorting citizens with the bell,
Or else the devil will make a grandsire of you:
Arise, I say.

BRABANTIO

What, have you lost your wits?

RODERIGO

Most reverend signior, do you know my voice?

BRABANTIO

Not I what are you?

RODERIGO

My name is Roderigo.

BRABANTIO

E, dando provas de bom serviço aos senhores,
Vicejam só seus desejos. Enchem os bolsos
Trazendo honra pra si: Esses amigos têm alma;
E igual a eles, eu professo ser. Pois, meu caro, **55**
Igual na certeza de que és o bom Rodrigo,
Onde e quando o mouro estiver, eu não serei Iago.
O seguirei, para antes seguindo a mim mesmo.
Só o céu é meu juiz, pois dever e amor não são nada,
Pois sou o que sou só pra chegar onde quero: **60**
E se um dia meu ilusório caráter mostrar
Meu real aspecto e meu âmagô pessoal,
Revelando quem eu sou, em pouquíssimo tempo
Eu mesmo arrancaria meu coração do peito
Pra servir de carniça: Eu não sou o que sou. **65**

RODRIGO

Que grande sortudo será o mouro beicudo
Se sair dessa ileso.

IAGO

Grite alto ao pai dela,
Acorde-o, procure-o, envenene seu sono,
Grite o nome nas ruas, irrite seus parentes.
Em seu jardim de clima fértil verdejante, **70**
Infeste-o de moscas: e no seio de seu afeto,
Espalhe as sementes da froxa e vil afronta,
Até perder seu ardor.

RODRIGO

Eis a casa do pai dela. Vou chamá-lo.

IAGO

Faça-o usando voz medonha e grito horrível, **75**
Como fogo que, por escuridão e preguiça,
Se espalha louco por cidades populosas.

RODRIGO

Eia, Brabâncio! Senhor Brabâncio, Olá! Brabâncio!

IAGO

Acordem! Ola, Brabâncio! Ladrões! Ladrões!
Olha tua casa, tua filha e tuas sacolas! **80**
Ladrões! Ladrões em tua casa!
Brabâncio aparece acima, numa janela

BRABÂNCIO

Qual a razão de toda essa balbúrdia horrenda?
Qual o motivo disso?

RODRIGO

Bom signor, toda tua família está contigo?

IAGO

E as portas bem trancadas?

BRABÂNCIO

Por quê perguntam isso? **85**

IAGO

Jesus! Te passaram a perna! Ora, te vista;
Teu peito foi estripado, e tua alma surrupiada;
Bem agora, nessa hora, um velho bode preto
Está a cobrir tua ovelhinha branca. Levanta
Homem! Toque o sino pra acordar os borrachos. **90**
Pois o diabo escuro está fazendo um netinho
Pro senhor. Levanta, eu digo!

BRABÂNCIO

O quê! Perdestes a razão?

RODRIGO

Mui louvado senhor, reconhece quem sou?

BRABÂNCIO

Não, quem tu és?

RODRIGO

Meu nome é Rodrigo.

BRABÂNCIO

The worser welcome:
I have charged thee not to haunt about my doors:
In honest plainness thou hast heard me say
My daughter is not for thee; and now, in madness,
Being full of supper and distempering draughts,
Upon malicious bravery, dost thou come
To start my quiet.

RODERIGO

Sir, sir, sir,--

BRABANTIO

But thou must needs be sure
My spirit and my place have in them power
To make this bitter to thee.

RODERIGO

Patience, good sir.

BRABANTIO

What tell'st thou me of robbing? this is Venice;
My house is not a grange.

RODERIGO

Most grave Brabantio,
In simple and pure soul I come to you.

IAGO

'Zounds, sir, you are one of those that will not
serve God, if the devil bid you. Because we come to
do you service and you think we are ruffians, you'll
have your daughter covered with a Barbary horse;
you'll have your nephews neigh to you; you'll have
coursers for cousins and gennets for germans.

BRABANTIO

What profane wretch art thou?

IAGO

I am one, sir, that comes to tell you your daughter
and the Moor are now making the beast with two backs.

BRABANTIO

Thou art a villain.

IAGO

You are--a senator.

BRABANTIO

This thou shalt answer; I know thee, Roderigo.

RODERIGO

Sir, I will answer any thing. But, I beseech you,
If't be your pleasure and most wise consent,
As partly I find it is, that your fair daughter,
At this odd-even and dull watch o' the night,
Transported, with no worse nor better guard
But with a knave of common hire, a gondolier,
To the gross clasps of a lascivious Moor--
If this be known to you and your allowance,
We then have done you bold and saucy wrongs;
But if you know not this, my manners tell me
We have your wrong rebuke. Do not believe
That, from the sense of all civility,
I thus would play and trifle with your reverence:
Your daughter, if you have not given her leave,
I say again, hath made a gross revolt;
Tying her duty, beauty, wit and fortunes
In an extravagant and wheeling stranger
Of here and every where. Straight satisfy yourself:
If she be in her chamber or your house,
Let loose on me the justice of the state
For thus deluding you.

BRABANTIO

Strike on the tinder, ho!
Give me a taper! call up all my people!

Pior pra ti:

Já te proibi de rondares sob minha portas:
De fato ouvistes quando disse honestamente
Que minha filha não é pra ti; e agora, louco,
Bêbado, empanturrado de ceia em ceia
E cheio de valentia maldosa, tu vens aqui
Pra estrofiar minha calma.

100

RODRIGO

Senhor, senhor, senhor ...

BRABÂNCIO

E te prepara, pois
Meu bom nome e toda a minha fama azedarão
Essa noite pra ti.

RODRIGO

Sê paciente, bom senhor.

BRABÂNCIO

O que podes falar de roubo? Esta é Veneza;
E meu lar não é uma granja.

105

RODRIGO

Mui alto, Brabâncio,
É com alma simples e honesta que venho a ti!

IAGO

Ora, senhor, tu és um bom homem que não serve
A Deus, se o diabo assim quiser. Por isso viemos
A teu favor, mas se achas que somos rufiões,
Verás tua filha embaixo dum cavalo baldio
Ouvirás sobrinhos relinchando pra vós,
Terás primos corcéis e parentes ginetes.

110

BRABÂNCIO

Que tipo de blasfemo profano tu és?

IAGO

Signor, sou o que fala que tua filha e o mouro
Estão agora compondo a besta de duas costas.

115

BRABÂNCIO

És deveras um patife!

IAGO

E tu, um senador.

BRABÂNCIO

Isto terá volta! Te conheço, Rodrigo.

RODRIGO

Senhor, responderei por tudo. Mas suplico,
Se foi com seu bom grado e sábia permissão,
Como em parte eu acho, que vossa bela filha,
Nesta noite estranha e de pesada vigília,
Foi levada por um guarda nem melhor
nem pior que um mero serviçal, um gondoleiro,
Até o abraço duro de um mouro lascivo...
Se sabes disso tudo e concordas com tal
Coisa, então erramos enormemente vindo aqui.
Mas, se não o sabes, minha educação afirma
Que sofremos insulto imerecido. Não
Cria que, deixando pra trás a civilidade,
Viria eu aqui brincar com a vossa dignidade.
Tua filha, se não a libertastes para ir,
Repito, cometeu grave afronta, ligando
Sua beleza, dever, sabedoria e fortuna
A um pomposo e vagamundo mouro, estranho
A nós e a qualquer um. Mas contenta tua dúvida:
Se ela estiver em seu quarto ou dentro do lar,
Faça cair sobre mim a justiça estatal
Por enganar e ofender a vós desse modo.

120

125

130

135

BRABÂNCIO

Acendam as luminárias! Acendam!
Tragam velas! Acordem o meu pessoal!

140

This accident is not unlike my dream:
Belief of it oppresses me already.
Light, I say! light!
Exit above

IAGO

Farewell; for I must leave you:
It seems not meet, nor wholesome to my place,
To be produced--as, if I stay, I shall--
Against the Moor: for, I do know, the state,
However this may gall him with some cheque,
Cannot with safety cast him, for he's embark'd
With such loud reason to the Cyprus wars,
Which even now stand in act, that, for their souls,
Another of his fathom they have none,
To lead their business: in which regard,
Though I do hate him as I do hell-pains.
Yet, for necessity of present life,
I must show out a flag and sign of love,
Which is indeed but sign. That you shall surely find him,
Lead to the Sagittary the raised search;
And there will I be with him. So, farewell.

Exit

Enter, below, BRABANTIO, and Servants with torches

BRABANTIO

It is too true an evil: gone she is;
And what's to come of my despised time
Is nought but bitterness. Now, Roderigo,
Where didst thou see her? O unhappy girl!
With the Moor, say'st thou? Who would be a father!
How didst thou know 'twas she? O she deceives me
Past thought! What said she to you? Get more tapers:
Raise all my kindred. Are they married, think you?

RODERIGO

Truly, I think they are.

BRABANTIO

O heaven! How got she out? O treason of the blood!
Fathers, from hence trust not your daughters' minds
By what you see them act. Is there not charms
By which the property of youth and maidhood
May be abused? Have you not read, Roderigo,
Of some such thing?

RODERIGO

Yes, sir, I have indeed.

BRABANTIO

Call up my brother. O, would you had had her!
Some one way, some another. Do you know
Where we may apprehend her and the Moor?

RODERIGO

I think I can discover him, if you please,
To get good guard and go along with me.

BRABANTIO

Pray you, lead on. At every house I'll call;
I may command at most. Get weapons, ho!
And raise some special officers of night.
On, good Roderigo: I'll deserve your pains.

Exeunt

SCENE II. Another street.

Enter OTHELLO, IAGO, and Attendants with torches

IAGO

Though in the trade of war I have slain men,
Yet do I hold it very stuff o' the conscience
To do no contrived murder: I lack iniquity
Sometimes to do me service: nine or ten times

Este relato parece muito com meu sonho:
Só imaginá-lo já é para mim um tormento.
Luz, eu disse! Luz!
Entra dentro da casa

IAGO

Adeus; preciso ir.
Não me parece, que mesmo em minha posição, **145**
Seja muito bom me apresentar, ficando eu
Contra o mouro: pois bem sei que todo o estado,
Mesmo podendo esfolá-lo com bom motivo,
Não pode proteger-se sem a ajuda dele.
O enviarão pra batalhar na guerra em Chipre, **150**
Que até agora continua. Por suas almas outro
De igual calibre eles não tem, pelo menos
Não pra tratar de seus negócios: assim sendo,
Odiando-o, como odeio os pesares do amplo inferno, **155**
Ainda assim, pela atual necessidade que
Tenho, devo alçar bandeira e sinais de amor
Que não passam de mera ilusão. Para o achar,
Dirija até o Sagitário as tropas de busca;
E lá eu estarei esperando com ele. Então, adeus.
Sai

Entram, abaixo, Brabântio e servos com tochas.

BRABÂNCIO

É no mal toda a verdade, ela me abandonou. **160**
E o que mais esperar de meus últimos dias
A não ser a acre amargura? Agora, Rodrigo,
Onde tu a encontraste? Oh, infeliz mocinha!
Disseste com o Mouro? Quem pode ser pai!
Como sabias ser a minha filha? Me enganou **165**
Completamente! O ela que disse? Mais velas!
Levantem todos! Acha que já casaram?

RODRIGO

Na verdade, acho que sim.

BRABÂNCIO

Oh céus! Como pôde sair? Oh traição filial!
Pais, não achem que sabem quem as filhas são, **170**
Pelo que observam em suas ações! Não há poções
Pelas quais as puras qualidades juvenis
Possam ser maculados? Não lestes, Rodrigo,
Sobre tais sortes de coisas?

RODRIGO

Sim, senhor, eu li. **175**

BRABÂNCIO

Chamem meu irmão. Oh, antes tivesses a levado!
Vocês, por aqui e vocês, por ali. Tu sabes
Onde poderemos fragrar ela e o mouro?

RODRIGO

Acho que sei onde estão. Se esse for teu desejo
Leve vossa guarda e me siga nesta noite. **180**

BRABÂNCIO

Ordene e nós seguiremos. Chamarei a todos!
Posso ao menos chefiá-los? Oh, tragam as armas!
E acordem os outros oficiais da vigília.
Vamos, meu bom Rodrigo: mereço as tuas dores.

Saem

CENA II. Outra rua.

Entram Otelo, Iago e Atendentes com tochas.

IAGO

Se o assunto é guerra, já esfaqueei muitos homens,
Ainda que abrace de consciência tranqüila
Não tramar assassinio. Sou pobre em vilania
Bem quando preciso dela. Nove ou dez vezes

	I had thought to have yerk'd him here under the ribs.	Pensei em furá-lo bem aqui, atrás da costela.	
OTHELLO	'Tis better as it is.	OTELO	05
IAGO	Nay, but he prated, And spoke such scurvy and provoking terms Against your honour That, with the little godliness I have, I did full hard forbear him. But, I pray you, sir, Are you fast married? Be assured of this, That the magnifico is much beloved, And hath in his effect a voice potential As double as the duke's: he will divorce you; Or put upon you what restraint and grievance The law, with all his might to enforce it on, Will give him cable.	IAGO	
		Que nada, o velho homem Praguejava e gritava tais termos repletos De galhofa e canalhice contra vossa honra, Que, mesmo sendo eu paupérrimo em santidade, Me aguentei pra não calá-lo. Mas conta-me, Já estás mesmo casado? Fique certo disso, De que o magnífico signor é muito amado, E que tem a seu favor apoio duplicado Igual ao do Duque. Ou vai vos separar Ou vai despejar sobre vós os freios e amarras Da lei, conforme o poder concedido a ele, Segundo lhe couber.	10
OTHELLO	Let him do his spite: My services which I have done the signiory Shall out-tongue his complaints. 'Tis yet to know,-- Which, when I know that boasting is an honour, I shall promulgate--I fetch my life and being From men of royal siege, and my demerits May speak unbonneted to as proud a fortune As this that I have reach'd: for know, Iago, But that I love the gentle Desdemona, I would not my unhoused free condition Put into circumscription and confine For the sea's worth. But, look! what lights come yond?	OTELO	
		Deixe-o fazer sua queixa: Meus préstimos a Veneza tem voz mais forte Que as lamúrias dele. Ainda não sabem - E se um dia a jactância for tida por honra, Eu mesmo contarei - que meu berço e meu nome São de sangue nobre e real. Até meus defeitos Proclamam em alta e orgulhosa voz As glórias que eu já conquistei. Saibas, bom Iago, Que sem o fiel amor da doce Desdêmona, Nunca frearia com rédeas o livre curso De minha alma, confinando-a, limitando-a, Nem por todas as riquezas. Que luzes vêm lá?	20
IAGO	Those are the raised father and his friends: You were best go in.	IAGO	
		É o pai furioso na companhia de sua gente. É melhor tu ires logo.	
OTHELLO	Not I I must be found: My parts, my title and my perfect soul Shall manifest me rightly. Is it they?	OTELO	
		Não, que me encontrem logo.	30
IAGO	By Janus, I think no. <i>Enter CASSIO, and certain Officers with torches</i>	Meu valor, meu título e meu humor exemplar Defenderão minha pessoa. São mesmo eles?	
		IAGO	
OTHELLO	The servants of the duke, and my lieutenant. The goodness of the night upon you, friends! What is the news?	Por Janus, acho que não. <i>Entram Cássio, e alguns oficiais com tochas.</i>	
		OTELO	
CASSIO	The duke does greet you, general, And he requires your haste-post-haste appearance, Even on the instant.	São os oficiais do Duque e meu tenente. Que as Benesses da noite caíam sobre vós, amigos! Quais são as novas?	35
		CASSIO	
OTHELLO	What is the matter, think you?	General, trago saudações do nosso Duque, E petição pra vossa imediata presença, Mais depressa possível.	
		OTELO	
CASSIO	Something from Cyprus as I may divine: It is a business of some heat: the galleys Have sent a dozen sequent messengers This very night at one another's heels, And many of the consuls, raised and met, Are at the duke's already: you have been hotly call'd for; When, being not at your lodging to be found, The senate hath sent about three several guests To search you out.	Sabes de qual é o assunto?	
		CASSIO	
OTHELLO	'Tis well I am found by you. I will but spend a word here in the house, And go with you.	Suponho que esteja relacionado a Chipre. E que é de grande e alta urgência, pois as Galés Nos enviaram doze mensageiros seguidos, Um depois do outro, somente nesta noite. Todos os senadores já foram chamados E já estão diante do Duque neste momento: Tu fostes convocado com alta premência. Como não o encontramos em vossa morada, O senado enviou três tropas pra buscá-lo Onde quer que estivesse.	40
		OTELO	
		Ainda bem que fui achado por vós. Só darei uma palavra aqui dentro da casa E já te acompanharei.	45

	<i>Exit</i>		
CASSIO	Ancient, what makes he here?		
IAGO	'Faith, he to-night hath boarded a land carack: If it prove lawful prize, he's made for ever.		
CASSIO	I do not understand.		
IAGO	He's married.		
CASSIO	To who? <i>Re-enter OTHELLO</i>		
IAGO	Marry, to--Come, captain, will you go?		
OTHELLO	Have with you.		
CASSIO	Here comes another troop to seek for you.		
IAGO	It is Brabantio. General, be advised; He comes to bad intent. <i>Enter BRABANTIO, RODERIGO, and Officers with torches and weapons</i>		
OTHELLO	Holla! stand there!		
RODERIGO	Signior, it is the Moor.		
BRABANTIO	Down with him, thief! <i>They draw on both sides</i>		
IAGO	You, Roderigo! come, sir, I am for you.		
OTHELLO	Keep up your bright swords, for the dew will rust them. Good signior, you shall more command with years Than with your weapons.		
BRABANTIO	O thou foul thief, where hast thou stow'd my daughter? Damn'd as thou art, thou hast enchanted her; For I'll refer me to all things of sense, If she in chains of magic were not bound, Whether a maid so tender, fair and happy, So opposite to marriage that she shunned The wealthy curled darlings of our nation, Would ever have, to incur a general mock, Run from her guardage to the sooty bosom Of such a thing as thou, to fear, not to delight. Judge me the world, if 'tis not gross in sense That thou hast practised on her with foul charms, Abused her delicate youth with drugs or minerals That weaken motion: I'll have't disputed on; 'Tis probable and palpable to thinking. I therefore apprehend and do attach thee For an abuser of the world, a practiser Of arts inhibited and out of warrant. Lay hold upon him: if he do resist, Subdue him at his peril.		
OTHELLO	Hold your hands, Both you of my inclining, and the rest: Were it my cue to fight, I should have known it Without a prompter. Where will you that I go To answer this your charge?		
		<i>Sai Otelô</i>	
CASSIO	Alferes, o que faz ele ali?		
IAGO	É que essa noite ele ocupou um belo galeão: Que se for de alta conta, não mais cortará onda.		50
CASSIO	Não entendo.		
IAGO	Ele se casou.		
CASSIO	Com quem? <i>Entra novamente Otelô</i>		
IAGO	Ora, com a ... Vamos capitão?		
OTELÔ	Estou a tua disposição.		
CASSIO	Aí vem outra tropa a tua procura.		
IAGO	É Brabâncio. Fique alerta, General: Ele vem com mal desígnio. <i>Entram Brabâncio, Rodrigo, e Oficiais com Tochas e Armas.</i>		55
OTELÔ	Alto! Ficais aí!		
RODRIGO	Senhor, é o mouro.		
BRABÂNCIO	Atacai o ladrão! <i>Desembainham as espadas, menos Otelô.</i>		
IAGO	Rodrigo! Venha senhor, estou a teu dispor!		
OTELÔ	Guardai o aço afiado, antes do orvalho o estragar. Bom Senhor, vossa sapiência comanda bem Mais que estas armas.		60
BRABÂNCIO	Tu mesmo ladrão, onde levastes minha filha? Maldita a tua arte ao ousar enfeitiçá-la! Pois, ao contrário do que ordena o bom senso, Se ela não está presa nas argolas da magia, Pois sendo a jovem tão doce, bela e feliz, Tendo desprezado tantos bons casamentos Com os mais nobres noivos de nossa nação, Se lançar pra o escárnio de toda essa gente, Indo de um bom pai para o peito ferrugento De algo igual tu, que metes medo e não prazer! Que o mundo me condene, se eu minto ao dizer Que destes pra minha filha sortes e encantos, Torcendo o vigor dela com poções e drogas Que anulam o ânimo. Quero a lei contra ti. Isto é o correto e o óbvio de se fazer. Além disso, de imediato, ficarás preso Por afrontar assim o mundo, por usar Artifícios tão execráveis em nossa terra. Amarrem o homem! E se ele ousar resistir, Agarraí-o, o risco é dele.		65
OTELÔ	Deitai as vossas mãos, Tanto as amigas, como as vossas também. Quando é meu dever lutar, reconheço a hora. Não é o caso aqui. Onde desejas que eu vá Pra responder como devo ao teu desafeto?		70
			75
			80

BRABANTIO

To prison, till fit time
Of law and course of direct session
Call thee to answer.

OTHELLO

What if I do obey?
How may the duke be therewith satisfied,
Whose messengers are here about my side,
Upon some present business of the state
To bring me to him?

First Officer

'Tis true, most worthy signior;
The duke's in council and your noble self,
I am sure, is sent for.

BRABANTIO

How! the duke in council!
In this time of the night! Bring him away:
Mine's not an idle cause: the duke himself,
Or any of my brothers of the state,
Cannot but feel this wrong as 'twere their own;
For if such actions may have passage free,
Bond-slaves and pagans shall our statesmen be.

Exeunt

SCENE III. A council-chamber.

The DUKE and Senators sitting at a table; Officers attending

DUKE OF VENICE

There is no composition in these news
That gives them credit.

FIRST SENATOR

Indeed, they are disproportion'd;
My letters say a hundred and seven galleys.

DUKE OF VENICE

And mine, a hundred and forty.

SECOND SENATOR

And mine, two hundred:
But though they jump not on a just account,--
As in these cases, where the aim reports,
'Tis oft with difference--yet do they all confirm
A Turkish fleet, and bearing up to Cyprus.

DUKE OF VENICE

Nay, it is possible enough to judgment:
I do not so secure me in the error,
But the main article I do approve
In fearful sense.

SAILOR

[Within] What, ho! what, ho! what, ho!

FIRST OFFICER

A messenger from the galleys.
Enter a Sailor

DUKE OF VENICE

Now, what's the business?

SAILOR

The Turkish preparation makes for Rhodes;
So was I bid report here to the state
By Signior Angelo.

DUKE OF VENICE

How say you by this change?

FIRST SENATOR

This cannot be,
By no assay of reason: 'tis a pageant,
To keep us in false gaze. When we consider
The importancy of Cyprus to the Turk,

BRABÂNCIO

Na cadeia, até a hora
Em que a justiça, no meio e curso dela,
Chamar-te pra resposta.

85

OTELO

Devo obedecer a ti?

Ou me sujeitar ao pedido do Duque,
Cujos mensageiros aqui estão do meu lado
Informando de um urgente assunto do estado,
De levar-me a ele?

90

PRIMEIRO OFICIAL

É isso mesmo, nobre senhor;

O Duque reuniu seu conselho, e estou certo
De que vossa presença é muito necessária.

BRABÂNCIO

O quê! O Duque reuniu seu conselho nessa
Hora da noite! Podem levá-lo até o senado.
Minha réplica é também da altíssima urgência.
O Duque em pessoa, ou um de meus irmãos do estado,
Verá o horror do ato como se o vivessem;
Pois, se ato assim não for julgado e condenado,
Pagãos e até escravos guiarão o nosso estado.

95

Saem

ATO I – CENA III.

*Sala do Conselho. Duque e senadores sentados.
Oficiais a postos.*

DUQUE DE VENEZA

Não há a mínima coerência em tais notícias
A ponto de lhes dar crédito.

PRIMEIRO SENADOR

De fato, são desproporcionais.

Minhas cartas relatam cento e sete naus.

DUQUE DE VENEZA

Nas minhas cento e quarenta.

SEGUNDO SENADOR

E nas minhas, duzentas:

Mas embora não corrobore soma exata,
Como nesse caso, o alvo está confirmado
Todas as cartas certificam uma frota
Turca singrando em rumo certo para Chipre.

05

DUQUE DE VENEZA

Não importa, isso já basta pra uma audiência:
Embora essas cartas não estejam livres de erro,
A informação mais importante, eu corroboro,
Mesmo temendo.

10

MENSAGEIRO

(de fora) – Novas! Novas!

PRIMEIRO OFICIAL

Um Mensageiro das naus.
Entra o Mensageiro

DUQUE DE VENEZA

E agora, o que houve?

MENSAGEIRO

Os Turcos em naval preparo vão pra Rodes.
Fui enviado para noticiar isso ao estado
Pelo senhor Ângelo.

15

DUQUE DE VENEZA

O que dizeis dessa mudança?

PRIMEIRO SENADOR

Não pode ser,

É ilógico: isso não passa de mascarada
Pra ludibriar nossa vista. Quando pesamos
O valor que tem Chipre para os Otomanos,

20

And let ourselves again but understand,
That as it more concerns the Turk than Rhodes,
So may he with more facile question bear it,
For that it stands not in such warlike brace,
But altogether lacks the abilities
That Rhodes is dress'd in: if we make thought of this,
We must not think the Turk is so unskilful
To leave that latest which concerns him first,
Neglecting an attempt of ease and gain,
To wake and wage a danger profitless.

DUKE OF VENICE

Nay, in all confidence, he's not for Rhodes.

FIRST OFFICER

Here is more news.
Enter a Messenger

MESSENGER

The Ottomites, reverend and gracious,
Steering with due course towards the isle of Rhodes,
Have there injoined them with an after fleet.

FIRST SENATOR

Ay, so I thought. How many, as you guess?

MESSENGER

Of thirty sail: and now they do restem
Their backward course, bearing with frank appearance
Their purposes toward Cyprus. Signior Montano,
Your trusty and most valiant servitor,
With his free duty recommends you thus,
And prays you to believe him.

DUKE OF VENICE

'Tis certain, then, for Cyprus.
Marcus Luccicos, is not he in town?

FIRST SENATOR

He's now in Florence.

DUKE OF VENICE

Write from us to him; post-post-haste dispatch.

FIRST SENATOR

Here comes Brabantio and the valiant Moor.
*Enter BRABANTIO, OTHELLO, IAGO,
RODERIGO, and Officers*

DUKE OF VENICE

Valiant Othello, we must straight employ you
Against the general enemy Ottoman.
To BRABANTIO
I did not see you; welcome, gentle signior;
We lack'd your counsel and your help tonight.

BRABANTIO

So did I yours. Good your grace, pardon me;
Neither my place nor aught I heard of business
Hath raised me from my bed, nor doth the general care
Take hold on me, for my particular grief
Is of so flood-gate and o'erbearing nature
That it engulfs and swallows other sorrows
And it is still itself.

DUKE OF VENICE

Why, what's the matter?

BRABANTIO

My daughter! O, my daughter!

DUKE OF VENICE

Dead?

BRABANTIO

Ay, to me;
She is abused, stol'n from me, and corrupted
By spells and medicines bought of mountebanks;
For nature so posterously to err,

Apuramos, mesmo carentes de um porquê,
Que ela vale muito mais pra eles do que Rodes.
Ora, Chipre é deveras fácil para os Turcos.
Não está envolta por cinta bélica, além
De estar carente dos vários engenhos navais
Como Rodes está. Se pesarmos tal fato,
Não veremos os Turcos como inaptos que
Deixam pra depois o que lhes concerne já,
Desleixando um ataque calmo, ganho e certo,
Para acordar e manter um perigo inútil.

25

30

DUQUE DE VENEZA

Não, por certo, não querem Rodes.

PRIMEIRO OFICIAL

Mais notícias que chegam.
Entra o Mensageiro

MENSAGEIRO

Os otomanos, mui nobilíssimo duque,
Fazendo rota e caminho certo pra Rodes,
Uniram às suas forças ainda outra frota.

35

PRIMEIRO SENADOR

Aí está, como pensei! Quantos em tua conta?

MENSAGEIRO

Umas trinta velas que mudaram então
O curso dos lemes, desviando claramente
Sua meta rumo à Chipre. O senhor Montano,
Seu confiável e mui valente servidor,
De livre vontade vem relatar-vos isso,
E roga que tenham fé no seu fiel relato.

40

DUQUE DE VENEZA

Então é certo que almejam Chipre.
Marcus Luccicos não está na cidade?

PRIMEIRO SENADOR

Está agora em Florença.

45

DUQUE DE VENEZA

O chame em meu nome! Despache a carta, já!

PRIMEIRO SENADOR

Aí vêm Brabâncio e o belicoso Mouro
*Entram Brabâncio, Otelo, Iago, Rodrigo e
Oficiais*

DUQUE DE VENEZA

Valente Otelo, é com urgência que imploramos
Que navegues contra o hostil chefe Otomano.
Para Brabâncio
Não o havia visto; bem vindo, nobre senhor;
Essa noite carecemos de teus conselhos.

50

BRABÂNCIO

E eu dos vossos. Perdoe-me, vossa excelência,
Mas não foi meu cargo nem qualquer outro assunto
Que me despertou, nem é por bem estatal
Que estou aqui. Antes, foi por meu próprio pesar,
Similar a uma brutal e violenta inundação,
Que engoliu e sugou todos os outros lamentos,
Ficando ele imutável.

55

DUQUE DE VENEZA

Por quê? Que sucedeu?

BRABÂNCIO

Minha filha! Oh, minha filha!

DUQUE DE VENEZA

Está morta?

BRABÂNCIO

Pra mim, morta.
Pois foi abusada, roubada e adulterada
Por encantos e poções vindos de embusteiros.
Ora, a natureza falhar tão absurdamente,

60

Being not deficient, blind, or lame of sense,
Sans witchcraft could not.

DUKE OF VENICE

Whoe'er he be that in this foul proceeding
Hath thus beguiled your daughter of herself
And you of her, the bloody book of law
You shall yourself read in the bitter letter
After your own sense, yea, though our proper son
Stood in your action.

BRABANTIO

Humbly I thank your grace.
Here is the man, this Moor, whom now, it seems,
Your special mandate for the state-affairs
Hath hither brought.

DUKE OF VENICE

We are very sorry for't.

DUKE OF VENICE

[To OTHELLO]
What, in your own part, can you say to this?

BRABANTIO

Nothing, but this is so.

OTHELLO

Most potent, grave, and reverend signiors,
My very noble and approved good masters,
That I have ta'en away this old man's daughter,
It is most true; true, I have married her:
The very head and front of my offending
Hath this extent, no more. Rude am I in my speech,
And little bless'd 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. Yet, by your gracious patience,
I will a round unvarnish'd tale deliver
Of my whole course of love; what drugs, what charms,
What conjuration and what mighty magic,
For such proceeding I am charged withal,
I won his daughter.

BRABANTIO

A maiden never bold;
Of spirit so still and quiet, that her motion
Blush'd at herself; and she, in spite of nature,
Of years, of country, credit, every thing,
To fall in love with what she fear'd to look on!
It is a judgment maim'd and most imperfect
That will confess perfection so could err
Against all rules of nature, and must be driven
To find out practises of cunning hell,
Why this should be. I therefore vouch again
That with some mixtures powerful o'er the blood,
Or with some dram conjured to this effect,
He wrought upon her.

DUKE OF VENICE

To vouch this, is no proof,
Without more wider and more overt test
Than these thin habits and poor likelihoods
Of modern seeming do prefer against him.

FIRST SENATOR

But, Othello, speak:
Did you by indirect and forced courses
Subdue and poison this young maid's affections?

Não sendo ela nem manca, nem cega, nem burra,
Só por meio de feitiçaria.

DUQUE DE VENEZA

Quem quer que seja o autor dessa odiosa falta, **65**
Que tenha arrancado sua filha dela própria
E do pai, ouvirá a fiel leitura do sangrento
Livro da lei em sua letra mais cruel no tom de
Sua interpretação, mesmo recaindo tal crime
Sobre o meu próprio filho.

BRABÂNCIO

Eu humildemente vos agradeço, vossa excelência. **70**
Saibam que ali está ele: é o mouro, conduzido,
Parece, por vossa especial convocação
De o trazer até aqui.

DUQUE DE VENEZA

Lamentamos por isso.

DUQUE DE VENEZA

Para Otelo
O que, por sua parte, podes dizer?

BRABÂNCIO

Nada, pois isso são fatos. **75**

OTELO

Influentes, louváveis e solenes senhores,
Meus nobilíssimos e respeitados mestres,
Que eu tenha levado a filha deste ancião,
É verdade como verdade é que eu a desposi. **80**
Esta é a face e o semblante do meu infame
Ato, nem mais nem menos. Rude é minha fala,
Pouco ornada com os leves ditos da paz.
Pois o vigor destes braços, desde os sete anos
Até as últimas nove luas, tem sido usado
Apenas em ações de batalha e conquista, **85**
Podendo contar pouco desse vasto mundo
Exceto dos feitos de luta e de combate.
Assim, pouca vantagem teria discursando
Em minha defesa. Mas se forem pacientes,
Narrarei o desinfeitado conto, nascido **90**
Do curso do meu afeto, das drogas e charmes,
Dos amuletos, feitiços e atos potentes
Que conjurei, pois é disso que sou acusado,
Pra ganhar sua filha.

BRABÂNCIO

Uma virgem puríssima,
De alma calma e tranquila que até os seus atos **95**
Coravam de si. E ela, apesar da criação,
Da idade, pátria e honra, apesar disso tudo,
Se enamorar do que lhe dava asco até olhar!
Apenas um julgar desviado e imperfeito
Veria traços de perfeição em tão grande equívoco **100**
Contra as leis da natureza, sendo levado
A decifrar práticas de astúcia infernal.
Com certeza foi isso. Afirmo que isso só com
Poções poderosas injetadas no sangue,
Ou com algum liquido visando tal fim, **105**
Que ele nela lançou.

DUQUE DE VENEZA

Atestar isso não significa provar.
Sem evidência mais certa e lógica que isso,
São finos trajés e pobres capas de mera
Aparência o que agora apresentas contra ele.

PRIMEIRO SENADOR

Mas defende-te Otelo: **110**
Usaste de trama vil e forçada para
Domar e sujar os afetos da jovem?

Or came it by request and such fair question
As soul to soul affordeth?

OTHELLO

I do beseech you,
Send for the lady to the Sagittary,
And let her speak of me before her father:
If you do find me foul in her report,
The trust, the office I do hold of you,
Not only take away, but let your sentence
Even fall upon my life.

DUKE OF VENICE

Fetch Desdemona hither.

OTHELLO

Ancient, conduct them: you best know the place.
Exeunt IAGO and Attendants
And, till she come, as truly as to heaven
I do confess the vices of my blood,
So justly to your grave ears I'll present
How I did thrive in this fair lady's love,
And she in mine.

DUKE OF VENICE

Say it, Othello.

OTHELLO

Her father loved me; oft invited me;
Still question'd me the story of my life,
From year to year, the battles, sieges, fortunes,
That I have passed.
I ran it through, even from my boyish days,
To the very moment that he bade me tell it;
Wherein I spake of most disastrous chances,
Of moving accidents by flood and field
Of hair-breadth scapes i' the imminent deadly breach,
Of being taken by the insolent foe
And sold to slavery, of my redemption thence
And portance in my travels' history:
Wherein of antres vast and deserts idle,
Rough quarries, rocks and hills whose heads touch heaven
It was my hint to speak,--such was the process;
And of the Cannibals that each other eat,
The Anthropophagi and men whose heads
Do grow beneath their shoulders. This to hear
Would Desdemona seriously incline:
But still the house-affairs would draw her thence:
Which ever as she could with haste dispatch,
She'd come again, and with a greedy ear
Devour up my discourse: which I observing,
Took once a pliant hour, and found good means
To draw from her a prayer of earnest heart
That I would all my pilgrimage dilate,
Whereof by parcels she had something heard,
But not intentively: I did consent,
And often did beguile her of her tears,
When I did speak of some distressful stroke
That my youth suffer'd. My story being done,
She gave me for my pains a world of sighs:
She swore, in faith, 'twas strange, 'twas passing strange,
'Twas pitiful, 'twas wondrous pitiful:
She wish'd she had not heard it, yet she wish'd
That heaven had made her such a man: she thank'd me,
And bade me, if I had a friend that loved her,
I should but teach him how to tell my story.
And that would woo her. Upon this hint I spake:
She loved me for the dangers I had pass'd,
And I loved her that she did pity them.

Ou nasceram de rogos e doces clamores
De uma alma para outra?

OTELO

Eu suplico-vos,

115

Tragam a dama do Sagitário até aqui,
E deixem-na falar de mim em frente ao pai:
Se me mostrar falso na fala da jovem,
Que a fê, cujos encargos me foram confiados,
Seja de mim excomungada, e que recaia
Sobre minha vida vossa própria sentença.

DUQUE DE VENEZA

Busquem Desdêmona.

120

OTELO

Alferes, leva-os. Você conhece o lugar.
Saem Iago e Atendentes
Até que ela chegue, eu, tão fiel quanto o céu
A quem confesso os meus pecados de sangue,
Lealmente narrarei aos seus ilustres ouvidos
Como fui aceito no amor da bela senhora,
Igual ela no meu.

125

DUQUE DE VENEZA

Conte-nos, Otelô.

OTELO

Por me amar, seu pai sempre me atraía à sua casa,
Dia a dia indagava sobre toda a minha vida,
Dos meus tempos de batalhas, cercos e acasos,
Como então eu os presenciei. 130
Contei-lhe tudo, desde quando era menino
Até o exato instante que almejasse saber.
Assim, falei das mais terríveis fortunas,
Dos bruscos eventos tanto em mar quanto em terra, 135
Das fugas por um fio dos riscos mortais certos,
Dos seqüestros rápidos por torpes inimigos
De ser vendido escravo e de ser resgatado,
E do meu comportamento nessas andanças:
De andar por antros vastos e desertos virgens, 140
Minas brutas, rochas e montes elevados,
De tudo isso eu falava e nesse tom contava;
E dos canibais que comem uns aos outros,
Os Antropófagos, e de homens que tinham
Cabeças abaixo dos ombros. Ouvindo isso, 145
Desdêmona inclinava a face sempre atenta,
Até que os deveres da casa a chamassem.
Mas sempre quando conseguia os despachar,
Voltava novamente, com ávido ouvido
Pra devorar meu discurso, o que logo notei. 150
Então, em hora precisa, achei boa maneira
De obter dela uma súplica muito sincera:
Que eu lhe contasse minha vida peregrina,
Cujos vários detalhes já havia ela escutado,
Embora não completamente. E eu concordei, 155
O que a induziu vez após vez às lágrimas,
Enquanto eu contava os ferimentos sôfregos
De quando inda era jovem. Findo meu relato,
Por meu pranto dava-me ela vários suspiros,
Isso é tão estranho, tudo tão estranho, dizia ela, 160
Horível, tudo tão horível, exclamava.
E não conseguindo mais escutar, ansiava
Que os céus a tornassem tal homem. E me pediu,
Muito grata, que se um amigo meu a amasse,
Eu deveria ensiná-lo a contar minha estória, 165
Pois só assim iria encantá-la. Disso eu relatei:
Ela me amou pelos muitos riscos que enfrentei,
E eu a amei pela piedade que a mim devotou.

This only is the witchcraft I have used:
Here comes the lady; let her witness it.
Enter DESDEMONA, IAGO, and Attendants

DUKE OF VENICE

I think this tale would win my daughter too.
Good Brabantio,
Take up this mangled matter at the best:
Men do their broken weapons rather use
Than their bare hands.

BRABANTIO

I pray you, hear her speak:
If she confess that she was half the wooer,
Destruction on my head, if my bad blame
Light on the man! Come hither, gentle mistress:
Do you perceive in all this noble company
Where most you owe obedience?

DESDEMONA

My noble father,
I do perceive here a divided duty:
To you I am bound for life and education;
My life and education both do learn me
How to respect you; you are the lord of duty;
I am hitherto your daughter: but here's my husband,
And so much duty as my mother show'd
To you, preferring you before her father,
So much I challenge that I may profess
Due to the Moor my lord.

BRABANTIO

God be wi' you! I have done.
Please it your grace, on to the state-affairs:
I had rather to adopt a child than get it.
Come hither, Moor:
I here do give thee that with all my heart
Which, but thou hast already, with all my heart
I would keep from thee. For your sake, jewel,
I am glad at soul I have no other child:
For thy escape would teach me tyranny,
To hang clogs on them. I have done, my lord.

DUKE OF VENICE

Let me speak like yourself, and lay a sentence,
Which, as a grise or step, may help these lovers
Into your favour.
When remedies are past, the griefs are ended
By seeing the worst, which late on hopes depended.
To mourn a mischief that is past and gone
Is the next way to draw new mischief on.
What cannot be preserved when fortune takes
Patience her injury a mockery makes.
The robb'd that smiles steals something from the thief;
He robs himself that spends a bootless grief.

BRABANTIO

So let the Turk of Cyprus us beguile;
We lose it not, so long as we can smile.
He bears the sentence well that nothing bears
But the free comfort which from thence he hears,
But he bears both the sentence and the sorrow
That, to pay grief, must of poor patience borrow.
These sentences, to sugar, or to gall,
Being strong on both sides, are equivocal:
But words are words; I never yet did hear
That the bruised heart was pierced through the ear.
I humbly beseech you, proceed to the affairs of state.

DUKE OF VENICE

The Turk with a most mighty preparation makes for

Eis aí o único feitiço que utilizei.
Eis aqui a dama, deixem-na testemunhar.
Entra Desdêmona, Iago e Atendentes.

170

DUQUE DE VENEZA

Mas um conto assim ganharia até minha filha.
Bom Brabâncio,
Tome esse importuno assunto pelo melhor:
Para os homens, armas quebradas valem mais
Que mãos nuas.

BRABÂNCIO

Imploro-vos que a ouçam.
Se ela confessar que sua metade é do mouro,
Que pestes caiam sobre mim por dilanear
Contra um inocente. Venha, doce menina:
Percebes em meio a toda essa ilustre gente
Onde é que reside a tua mais nobre obediência?

175

DESDÊMOMA

Meu nobre pai,
Percebo nesse assunto um dever dividido.
A vós devo a minha vida e educação.
Minha vida e educação instruíram-me
A acatar-vos. És pra mim o amo do dever.
Fui tua filha até aqui, mas ali está meu esposo.
E o igual dever que antes minha mãe demonstrou
A vós, prepondo-vos em lugar do pai dela,
Evidencio agora, ao professar meu dever
Dedicado então ao mouro Otelo, meu senhor.

180

BRABÂNCIO

Que Deus esteja contigo! Isso está concluído.
Por favor, sigam com os assuntos de estado.
Antes adotar do que gerar filha assim.
Aproxima-te, Mouro:
Aqui eu dou-vos de todo meu coração, mesmo
Que ela já sejas tua, a gentil donzela que
Deixaria longe de ti. Por tua causa, jóia,
Minha alma é grata por não ter mais outros filhos
Porque tua fuga me ensinaria a ser tirano
E a prendê-los com grilhões. É isso, meu lorde.

185

195

DUQUE DE VENEZA

Deixa-me falar como vós, com provérbios
Que, qual apoio e ajuda, possam dar a esses
Enamorados novamente o seu favor.
Se remédios não curam, a dor vai se esvair,
Com fé ao notar que poderia até o pior atrair.
Chorar a injúria já passada, antiga e feita
É o próximo passo da calma desfeita.
Quando a sorte nos arranca da boa estrada,
A paciência faz da injúria uma mera piada.
Roubado quando ri rouba algo do que roubou
Roubado rouba de si nas horas que amargou.

200

205

BRABÂNCIO

Então que o turco em Chipre vá nos iludir,
Nós não a perderemos, se ainda pudermos rir.
Se ele ostenta uma frase de fugas e danos,
É pelo livre conforto que nós ansiamos.
Mas se respondermos a culpa com pesar,
Na paga do ruim, a paciência vai ajudar.
Tais sentenças, se são adocicadas ou amargas,
São ambas fortes nos dois lados, 'stão emparelhadas:
Mas palavras são só palavras; não é sabido,
De nenhum peito arruinado o ser pelo ouvido.
Com respeito peço, sigam os temas estatais.

210

215

DUQUE DE VENEZA

O turco com poderosa preparação singra

220

Cyprus. Othello, the fortitude of the place is best known to you; and though we have there a substitute of most allowed sufficiency, yet opinion, a sovereign mistress of effects, throws a more safer voice on you: you must therefore be content to slubber the gloss of your new fortunes with this more stubborn and boisterous expedition.

OTHELLO

The tyrant custom, most grave senators,
Hath made the flinty and steel couch of war
My thrice-driven bed of down: I do agnise
A natural and prompt alacrity
I find in hardness, and do undertake
These present wars against the Ottomites.
Most humbly therefore bending to your state,
I crave fit disposition for my wife.
Due reference of place and exhibition,
With such accommodation and besort
As levels with her breeding.

DUKE OF VENICE

If you please,
Be't at her father's.

BRABANTIO

I'll not have it so.

OTHELLO

Nor I.

DESDEMONA

Nor I; I would not there reside,
To put my father in impatient thoughts
By being in his eye. Most gracious duke,
To my unfolding lend your prosperous ear;
And let me find a charter in your voice,
To assist my simpleness.

DUKE OF VENICE

What would You, Desdemona?

DESDEMONA

That I did love the Moor to live with him,
My downright violence and storm of fortunes
May trumpet to the world: my heart's subdued
Even to the very quality of my lord:
I saw Othello's visage in his mind,
And to his honour and his valiant parts
Did I my soul and fortunes consecrate.
So that, dear lords, if I be left behind,
A moth of peace, and he go to the war,
The rites for which I love him are bereft me,
And I a heavy interim shall support
By his dear absence. Let me go with him.

OTHELLO

Let her have your voices.
Vouch with me, heaven, I therefore beg it not,
To please the palate of my appetite,
Nor to comply with heat--the young affects
In me defunct--and proper satisfaction.
But to be free and bounteous to her mind:
And heaven defend your good souls, that you think
I will your serious and great business scant
For she is with me: no, when light-wing'd toys
Of feather'd Cupid seal with wanton dullness
My speculative and officed instruments,
That my disports corrupt and taint my business,
Let housewives make a skillet of my helm,
And all indign and base adversities
Make head against my estimation!

Pra Chipre. Otelo, as defesas do lugar são Velhas amigas tuas. E embora tenha um substituto Da mais alta eficiência, a opinião geral, grande Amante dos resultados, concede a vós uma Melhor decisão: deves conformar-te ao Embaçar o cristal de tua nova fortuna com Essa difícil e violenta expedição.

225

OTELO

O tirano costume, dignos senadores,
Transformou minha augusta e metálica cama
Num leito de penas macias, pois pra mim
É algo a se abraçar e aceitável de esperar
Sempre pela dificuldade. Em vista disso
Aceito esta atual guerra contra os Otomanos,
Com humildade e respeito por vosso estado.
Só peço que arranjos sejam feitos pra minha dama.
Que lhe forneçam casa e alimento,
Com tal conforto e companhia que igualem
A altura de sua estirpe.

230

DUQUE DE VENEZA

Se permitir,
Deixa-a ficar com o pai.

BRABÂNCIO

Isso não posso permitir

240

OTELO

Eu também não.

DESDÊMONA

Nem mesmo eu. Não poderia ficar na casa,
Deixando meu pai a mercê de maus pensamentos
Por estar sob seus cuidados. Mui nobre Duque,
Dê a minha fala um ouvido favorável
E deixa-me encontrar dispensa em vossa voz
Que confirme o meu recato.

245

DUQUE DE VENEZA

Do que gostarias, Desdêmona?

DESDÊMONA

Que eu amo o mouro a ponto de viver com ele,
Meu honesto ímpeto e meu determinado gênio
Proclama alto isso a todos: Tenho coração
Servil das diversas qualidades do meu amo:
Eu vi a bela imagem de Otelo no seu espírito,
E à vida audaz e digna do meu senhor,
Consagrei e dediquei minha alma e meu destino.
Assim, caros lordes, se eu ficar em Veneza,
Qual traça em tempo de paz indo ele pra guerra,
Os ritos pelos quais o amei, estarão tão longe
Que será muito árduo suportar, nesse ínterim,
Sua ausência. Por isso, deixem-me ir com ele.

255

OTELO

Cedam à sua vontade.
Invoco os céus em juramento de que
Não é para saciar o gosto do meu apetite,
Nem por calor juvenil – há muito esfriados
Em mim – ou satisfação particular,
Mas para acalmar e zelar por minha dama.
Que os céus salvem suas boas almas de pensar
Que serei avaro nos imponentes assuntos
Bélicos por ela estar comigo. E eu juro
Que se o leve ardil do ágil Cupido cegar
Com vil lentidão os meus certos e sérios decretos
A ponto de puir e eivar meu dever, deixem
As modistas fazerem de meu elmo um latão.
E que um tipo de indigna e biltre adversidade
Caia sobre todos os que tanto me estimam.

260

265

270

DUKE OF VENICE

Be it as you shall privately determine,
 Either for her stay or going: the affair cries haste,
 And speed must answer it.

FIRST SENATOR

You must away to-night.

OTHELLO

With all my heart.

DUKE OF VENICE

At nine i' the morning here we'll meet again.
 Othello, leave some officer behind,
 And he shall our commission bring to you;
 With such things else of quality and respect
 As doth import you.

OTHELLO

So please your grace, my ancient;
 A man he is of honest and trust:
 To his conveyance I assign my wife,
 With what else needful your good grace shall think
 To be sent after me.

DUKE OF VENICE

Let it be so.
 Good night to every one.
To BRABANTIO
 And, noble signior,
 If virtue no delighted beauty lack,
 Your son-in-law is far more fair than black.

FIRST SENATOR

Adieu, brave Moor, use Desdemona well.

BRABANTIO

Look to her, Moor, if thou hast eyes to see:
 She has deceived her father, and may thee.
Exeunt DUKE OF VENICE, Senators, Officers, & others

OTHELLO

My life upon her faith! Honest Iago,
 My Desdemona must I leave to thee:
 I prithee, let thy wife attend on her:
 And bring them after in the best advantage.
 Come, Desdemona: I have but an hour
 Of love, of worldly matters and direction,
 To spend with thee: we must obey the time.
Exeunt OTHELLO and DESDEMONA

RODERIGO

Iago,--

IAGO

What say'st thou, noble heart?

RODERIGO

What will I do, thinkest thou?

IAGO

Why, go to bed, and sleep.

RODERIGO

I will incontinently drown myself.

IAGO

If thou dost, I shall never love thee after. Why,
 thou silly gentleman!

RODERIGO

It is silliness to live when to live is torment; and
 then have we a prescription to die when death is our
 physician.

IAGO

O villainous! I have looked upon the world for four
 times seven years; and since I could distinguish
 betwixt a benefit and an injury, I never found man
 that knew how to love himself. Ere I would say, I

DUQUE DE VENEZA

Isso será decidido em conversa privada,
 Ela indo ou ficando: os assuntos pedem pressa
 E urgência na resposta.

275

PRIMEIRO SENADOR

Deves partir ainda essa noite

OTELO

Com toda a minha vontade

DUQUE DE VENEZA

Às nove da manhã nos encontraremos de
 Novo. Oteló, deixe algum oficial para trás,
 E ele levará nossa resolução até você;
 Além de todas as graças e respeitos
 Dignos de alguém como tu.

280

OTELO

Se for de vosso agrado, meu caro senhor,
 Ficará aqui um homem verdadeiro e honesto.
 Na confiança dele deixarei a minha esposa,
 Junto com todo o restante que desejares
 Enviar para mim.

285

DUQUE DE VENEZA

Que assim seja.
 Boa Noite a todos.
Para Brabância

E, nobre senhor,

Se a virtude figurasse em bela imagem,
 Seu negro genro seria belo em coragem.

290

PRIMEIRO SENADOR

Adeus, bravo mouro, cuide bem de Desdêmona.

BRABÂNCIO

Vigia-a bem, mouro, se tem olho devotado:
 Se traiu o pai, trair a ti não será complicado.
Saem Duque de Veneza, Senadores, Oficiais e outros.

OTELO

Minha vida pela fidelidade dela!
 Leal Iago, sob teu braço está Desdêmona:
 Rogo-te, deixe tua mulher atendê-la:
 E leve-as na hora mais oportuna e segura.
 Venha, Desdêmona: tenho apenas uma hora
 Para o amor e pros arranjos costumeiros
 Junto a ti. É preciso obedecer ao tempo.
Saem Oteló e Desdêmona

295

300

RODRIGO

Iago...

IAGO

Que me dizes, oh de nobre coração?

RODRIGO

Que pensas que farei?

IAGO

Ora, ir para cama e dormir.

RODRIGO

Irei decididamente afogar-me.

305

IAGO

Se fizeres isso, não te amarei mais. E porque fazer
 isso rapazinho tolo?

RODRIGO

Tolice é viver sendo a vida tormento.
 Essa é uma boa receita pra morte, sendo o
 suicídio nosso remédio.

310

IAGO

Bobagem! Tenho visto o mundo quatro vezes sete
 anos, e desde que aprendi a ver a diferença entre
 um benefício e uma injúria, nunca encontrei um
 homem que de fato soubesse amar a si próprio. Se

would drown myself for the love of a guinea-hen, I would change my humanity with a baboon.

RODERIGO

What should I do? I confess it is my shame to be so fond; but it is not in my virtue to amend it.

IAGO

Virtue! a fig! 'tis in ourselves that we are thus or thus. Our bodies are our gardens, to the which our wills are gardeners: so that if we will plant nettles, or sow lettuce, set hyssop and weed up thyme, supply it with one gender of herbs, or distract it with many, either to have it sterile with idleness, or manured with industry, why, the power and corrigible authority of this lies in our wills. If the balance of our lives had not one scale of reason to poise another of sensuality, the blood and baseness of our natures would conduct us to most preposterous conclusions: but we have reason to cool our raging motions, our carnal stings, our unbitted lusts, whereof I take this that you call love to be a sect or scion.

RODERIGO

It cannot be.

IAGO

It is merely a lust of the blood and a permission of the will. Come, be a man. Drown thyself! drown cats and blind puppies. I have professed me thy friend and I confess me knit to thy deserving with cables of perdurable toughness; I could never better stead thee than now. Put money in thy purse; follow thou the wars; defeat thy favour with an usurped beard; I say, put money in thy purse. It cannot be that Desdemona should long continue her love to the Moor,-- put money in thy purse,--nor he his to her: it was a violent commencement, and thou shalt see an answerable sequestration:--put but money in thy purse. These Moors are changeable in their wills: fill thy purse with money:--the food that to him now is as luscious as locusts, shall be to him shortly as bitter as coloquintida. She must change for youth: when she is sated with his body, she will find the error of her choice: she must have change, she must: therefore put money in thy purse. If thou wilt needs damn thyself, do it a more delicate way than drowning. Make all the money thou canst: if sanctimony and a frail vow betwixt an erring barbarian and a supersubtle Venetian not too hard for my wits and all the tribe of hell, thou shalt enjoy her; therefore make money. A pox of drowning thyself! it is clean out of the way: seek thou rather to be hanged in compassing thy joy than to be drowned and go without her.

RODERIGO

Wilt thou be fast to my hopes, if I depend on the issue?

IAGO

Thou art sure of me:--go, make money:--I have told thee often, and I re-tell thee again and again, I hate the Moor: my cause is hearted; thine hath no

um dia eu dissesse: me afogo pelo amor de uma franguinha d'angola, certamente não seria mais um homem, e sim um babuíno fedido.

315

RODRIGO

Mas o que devo fazer? Sei que é vergonhoso estar tão enfeitiçado de paixão, mas não tenho virtude que acabe com isso.

IAGO

Virtude uma figa! Está em nós sermos isso ou aquilo. Se nossos corpos são lavouras, nossos desejos são os lavradores: assim se plantarmos urtiga ou alface, cultivar hissopo ou capinar tomilho, se enfiarmos nessa plantação uma qualidade de ervas, ou se a acarinhássemos com várias, seja para torná-la estéril com preguiça ou adubá-las com esforço árduo, enfim, o principal é que a habilidade e o força motriz disso esteja metido no solo do nosso intento. Se a balança de nossa vida não possuíse uma medida de razão pra equilibrar o peso da sensualidade, tanto nosso sangue quanto nossos baixos instintos nos levariam às mais irracionais conclusões: mas felizmente possuímos a razão pra esfriar nossos impulsos ferozes, nossos ferrões carnis, nossas luxúrias desenfreadas. Assim, o que chamas amor, é mero aborto ou restolho.

320

325

330

RODRIGO

Não pode ser

IAGO

Isso é mera lascívia do sangue e permissividade do desejo. Venha rapaz, seja homem. Afogar-se! Bah! Afogam-se gatos e cãesinhos cegos. Professo ser teu amigo e confesso-me preso aos teus méritos com cabos de aço perdurável. Nunca poderia ajudar-te mais do que agora. Bota ouro em tua bolsinha; vá pra essas guerras; esconde tua vontade com barba falsa. Eu digo, bota ouro em tua bolsinha. Não pode ser por muito tempo que Desdêmona continue amando o Mouro nem ele a ela: foi de forma fervorosa que começaram e verás de que modo vão terminar. Esses mouros são tão volúveis quanto suas vontades. A mesma comida que agora é tão deliciosa quanto alfarrobas em breve será da sorte amarga das coloquintidas. Ela o trocará pela juventude quando saciar de seu corpo, ela verá o erro de sua escolha. Sim, ela certamente o trocará. Por tudo isso, bota ouro na tua bolsinha. Se precisares mesmo condenar a si próprio, faça-o de modo mais delicado do que se afogar. Ganhe o máximo de ouro que pudes. Se a beatice e um frágil juramento entre um bárbaro pecador e uma veneziana ardilosa em extremo não forem difíceis demais pra minha esperteza e pra todas as tribos do inferno, te prometo: dela você ainda muito desfrutará. Além disso, bota ouro na bolsinha. Dane-se o seu afogamento! Está fora de questão: busque a força por tramar tua alegria, mas não por se matar ficando sem tua rapariga.

335

340

345

350

355

360

RODRIGO

Promete ser fiel às minhas esperanças?

IAGO

Tua causa terá minha ajuda: vá, ganhe ouro, já disse antes, e voltarei a fazê-lo de novo e de novo: Eu odeio o Mouro. E a causa vem do peito. A tua

365

less reason. Let us be conjunctive in our revenge against him: if thou canst cuckold him, thou dost thyself a pleasure, me a sport. There are many events in the womb of time which will be delivered. Traverse! go, provide thy money. We will have more of this to-morrow. Adieu.

.RODERIGO

Where shall we meet i' the morning?

IAGO

At my lodging.

RODERIGO

I'll be with thee betimes.

IAGO

Go to; farewell. Do you hear, Roderigo?

RODERIGO

What say you?

IAGO

No more of drowning, do you hear?

RODERIGO

I am changed: I'll go sell all my land.

Exit

IAGO

Thus do I ever make my fool my purse:
For I mine own gain'd knowledge should profane,
If I would time expend with such a snipe.
But for my sport and profit. I hate the Moor:
And it is thought abroad, that 'twixt my sheets
He has done my office: I know not if't be true;
But I, for mere suspicion in that kind,
Will do as if for surety. He holds me well;
The better shall my purpose work on him.
Cassio's a proper man: let me see now:
To get his place and to plume up my will
In double knavery--How, how? Let's see:--
After some time, to abuse Othello's ear
That he is too familiar with his wife.
He hath a person and a smooth dispose
To be suspected, framed to make women false.
The Moor is of a free and open nature,
That thinks men honest that but seem to be so,
And will as tenderly be led by the nose as asses are.
I have't. It is engender'd. Hell and night
Must bring this monstrous birth to the world's light.

Exit

não tem menos razão que a minha. Ficaremos unidos na vingança contra ele: se você conseguir corneá-lo, para você será um prazer e para mim, um divertimento. Há muitos eventos no bucho do tempo que precisam ser paridos. Em frente! Vá, ganhe teu ouro e enfia na bolsinha. Teremos uma outra conversa amanhã. Adeus.

370

RODRIGO

E onde nos encontraremos amanhã?

IAGO

Em meu alojamento

RODRIGO

Estarei lá bem cedo.

375

IAGO

Vá então, adeus. Ouviu, Rodrigo?

RODRIGO

O que disseste?

IAGO

Nem pensar em afogamentos, ouviu?

RODRIGO

Podes deixar: Irei logo vender minha terra.

Sai

IAGO

380

É desse jeito que eu faço um tonto encher meu bolso,
Pois meu próprio intelecto seria profanado,
Se desperdiçasse meu tempo com tal asno
Se não por galhofada e lucro. Eu odeio o mouro:
Todos sabem que chafurdando em meus lençóis

385

Ele já fez meu dever: Não sei se é verdade;
Mas eu, pela mera suspeita de tal coisa,
Agirei como se fosse fato. Ele me ama;
Ainda melhor pra que meu plano opere nele.
Cássio é um homem decente: deixe-me ver:

390

Tomar seu lugar e coroar meu desejo
Com dupla perfídia... como? Deixe-me ver...
Dou um tempo e então abuso do ouvido de Otelo
Dizendo que Cássio é mui chegado a sua esposa,
Que é de boa figura e doce envergadura,

395

O que é dúbio, podendo falsear as fêmeas.
Sendo o mouro de mente aberta e liberal,
Acha que os que parecem honestos o são,
E se vai pelo faro tão bem quanto um asno.

E é isso! Foi engendrado! Inferno e negridão
Trarão o párvulo demônio à luz da nação.

400

Sai

Otelo – O Mouro de Veneza, de Shakespeare - Ato II

SCENE I. A Sea-port in Cyprus. An open place near the quay.

Enter MONTANO and two Gentlemen

MONTANO

What from the cape can you discern at sea?

FIRST GENTLEMAN

Nothing at all: it is a highwrought flood;
I cannot, 'twixt the heaven and the main,
Descry a sail.

MONTANO

Methinks the wind hath spoke aloud at land;
A fuller blast ne'er shook our battlements:
If it hath ruffian'd so upon the sea,
What ribs of oak, when mountains melt on them,
Can hold the mortise? What shall we hear of this?

SECOND GENTLEMAN

A segregation of the Turkish fleet:
For do but stand upon the foaming shore,
The chidden billow seems to pelt the clouds;
The wind-shaked surge, with high and monstrous main,
seems to cast water on the burning bear,
And quench the guards of the ever-fixed pole:
I never did like molestation view
On the enchafed flood.

MONTANO

If that the Turkish fleet
Be not enshelter'd and embay'd, they are drown'd:
It is impossible they bear it out.
Enter a third Gentleman

THIRD GENTLEMAN

News, lads! our wars are done.
The desperate tempest hath so bang'd the Turks,
That their designment halts: a noble ship of Venice
Hath seen a grievous wreck and sufferance
On most part of their fleet.

MONTANO

How! is this true?

THIRD GENTLEMAN

The ship is here put in,
A Veronesa; Michael Cassio,
Lieutenant to the warlike Moor Othello,
Is come on shore: the Moor himself at sea,
And is in full commission here for Cyprus.

MONTANO

I am glad on't; 'tis a worthy governor.

THIRD GENTLEMAN

But this same Cassio, though he speak of comfort
Touching the Turkish loss, yet he looks sadly,
And prays the Moor be safe; for they were parted
With foul and violent tempest.

MONTANO

Pray heavens he be;
For I have served him, and the man commands
Like a full soldier. Let's to the seaside, ho!
As well to see the vessel that's come in
As to throw out our eyes for brave Othello,
Even till we make the main and the aerial blue
An indistinct regard.

THIRD GENTLEMAN

Come, let's do so:
For every minute is expectancy
Of more arrivance.

CENA I. Porto Marítimo em Chipre. Lugar aberto perto do cais.

Entram Montano e dois Cavalheiros

MONTANO

Deste posto, o que consegues ver do mar?

PRIMEIRO CAVALHEIRO

Quase nada. Com a maré tão alta e violenta,
Não posso, abaixo do céu e acima das ondas,
Vislumbrar qualquer nau.

MONTANO

Parece-me que o vento grita pela terra;
Tormenta assim nunca assolou nossa muralha:
Se a ventania rufa assim sobre mar, podem
Cascos de firme carvalho suster o peso
Desses montes de água? Que notícias tem disso?

SEGUNDO CAVALHEIRO

A dispersão da armada naval otomana.
Basta ficar a postos da praia espumante
Pra ver o vagalhão irado tocar as nuvens:
Ondas içam na alta ventania inflando a crina,
Parecendo na juba d'água uma urso em chamas
Que tenta afogar os fixos e extremos pólos:
Nunca vi uma imagem tão desalentadora
A acorrentar o oceano.

MONTANO

Se a frota turca

Não buscou abrigo e ajuda, foram a pique.
Pois é ato quimérico durar firme a isso
Entra um segundo Cavalheiro

TERCEIRO CAVALHEIRO

Novas, senhores. Nossas guerras findaram.
A brutal tempestade abalou tanto os turcos
Que todos seus planos ruíram: uma nau amiga,
Assistiu aos sérios e fatais danos sofridos
Em quase toda a frota naval inimiga.

MONTANO

Como! É verdade?

TERCEIRO CAVALHEIRO

Chegou agora uma nau,

De Veneza, uma Varonesse, e o tenente
Do bravo mouro Otelo, Miguel Cássio, abarcou
Na praia: O general mouro ainda está ao mar
Mas segue livre e veloz singrando pra Chipre.

MONTANO

Que notícia! Sei que é um aldaz comandante.

TERCEIRO CAVALHEIRO

Entretanto, esse Cássio, mesmo contente
Com a ruína turca, pareceu-me por demais
Preocupado. Reza pelo bem do Mouro,
Pois se afastaram no meio da atroz tempestade.

MONTANO

Rezem os céus por ele;
Já o vi lutar. O homem comanda como um
Verdadeiro soldado. Vamos até a praia
Lá poderemos ver os galões que chegam
E esperar e cuidar pelo valente Otelo,
Até que não mais distingamos entre o
Azul do mar e do céu.

TERCEIRO CAVALHEIRO

Sim, façamos isso:

Esperemos cada minuto na expectativa
De nova chegada.

05

10

15

20

25

30

35

40

Enter CASSIO

CASSIO

Thanks, you the valiant of this warlike isle,
That so approve the Moor! O, let the heavens
Give him defence against the elements,
For I have lost us him on a dangerous sea.

MONTANO

Is he well shipp'd?

CASSIO

His bark is stoutly timber'd, his pilot
Of very expert and approved allowance;
Therefore my hopes, not surfeited to death,
Stand in bold cure.

A cry within 'A sail, a sail, a sail!'

Enter a fourth Gentleman

CASSIO

What noise?

FOURTH GENTLEMAN

The town is empty; on the brow o' the sea
Stand ranks of people, and they cry 'A sail!'

CASSIO

My hopes do shape him for the governor.

Guns heard

SECOND GENTLEMEN

They do discharge their shot of courtesy:
Our friends at least.

CASSIO

I pray you, sir, go forth,
And give us truth who 'tis that is arrived.

SECOND GENTLEMAN

I shall.

Exit

MONTANO

But, good lieutenant, is your general wived?

CASSIO

Most fortunately: he hath achieved a maid
That paragons description and wild fame;
One that excels the quirks of blazoning pens,
And in the essential vesture of creation
Does tire the ingener.

Re-enter second Gentleman

How now! who has put in?

SECOND GENTLEMAN

'Tis one Iago, ancient to the general.

CASSIO

Has had most favourable and happy speed:
Tempests themselves, high seas, and howling winds,
The gutter'd rocks and congregated sands--
Traitors ensteep'd to clog the guiltless keel,--
As having sense of beauty, do omit
Their mortal natures, letting go safely by
The divine Desdemona.

MONTANO

What is she?

CASSIO

She that I spake of, our great captain's captain,
Left in the conduct of the bold Iago,
Whose footing here anticipates our thoughts
A se'nnight's speed. Great Jove, Othello guard,
And swell his sail with thine own powerful breath,
That he may bless this bay with his tall ship,
Make love's quick pants in Desdemona's arms,
Give renew'd fire to our extincted spirits
And bring all Cyprus comfort!

Entra Cássio

CÁSSIO

Agradeço aos bravios desta ilha militar,
Pelas saudações ao mouro! Que os céus
Protejam Otelo contra as forças naturais
Pois perdeu-se de nós no rugir do mar.

45

MONTANO

Ele tem bom navio?

CÁSSIO

Seu barco é de forte verga, e o seu piloto
É exemplo de inteligência e aprovação;
Assim eu aguardo, não esperando a finitude,
Mas novas de boa sorte.

50

Ouve-se um grito: Uma vela, Uma vela!

Entra um quarto cavalheiro.

CÁSSIO

Que grito é esse?

SEGUNDO CAVALHEIRO

A vila está vazia. Na costa do oceano
Está o povo a saudar alegre: Uma Vela!

CÁSSIO

Espero que seja a do governador.

55

Ouve-se disparos.

SEGUNDO CAVALHEIRO

O disparo foi no tom da cortesia:
Nossos amigos estão nela.

CÁSSIO

Peço ao senhor, vá conferir
E volte para dizer-nos quem chega.

SEGUNDO GENERAL

Já vou.

Sai

MONTANO

Bom tenente, é fato que o general casou?

60

CÁSSIO

Com imensa fortuna, conquistou uma dama
Que é a vista de todos um modelo de honra,
Dama que excede elogios de qualquer poema,
Sendo tão admirada no modo em que foi
Engendrada, que chega a esgotar até seu escultor.

Entra novamente o segundo Cavalheiro

E agora! Quem chegou?

65

SEGUNDO CAVALHEIRO

Um tal de Iago, alferes do general.

CÁSSIO

Teve ela a mais feliz e abençoada viagem:
Até altas tormentas e mares perigosos,
Rochedos danosos e glebas congregadas -
Não raros ardis a capturar pés incautos -
Sensíveis à própria beleza, baniram
Sua natureza fatal, deixando via livre
Pra divina Desdêmona.

70

MONTANO

Quem é ela?

CÁSSIO

Foi sobre ela que falei, a que comanda o nosso
Comandante. Ela veio na escolta do bravo Iago,
Cujos passos aqui anteviu a nossa reflexão
Bem rápido. Alto Jove, guardião de Otelo,
Inflama essas velas com teu enérgico sopro,
Pra que ele adule a costa com sua nau gloriosa
Voando de amor para os braços de sua dama,
Inflando com ardor nossas almas arqueadas
E animando toda a Chipre.

75

80

Enter DESDEMONA, EMILIA, IAGO, RODERIGO, and Attendants

O, behold,
The riches of the ship is come on shore!
Ye men of Cyprus, let her have your knees.
Hail to thee, lady! and the grace of heaven,
Before, behind thee, and on every hand,
Enwheel thee round!

DESDEMONA

I thank you, valiant Cassio.
What tidings can you tell me of my lord?

CASSIO

He is not yet arrived: nor know I aught
But that he's well and will be shortly here.

DESDEMONA

O, but I fear--How lost you company?

CASSIO

The great contention of the sea and skies
Parted our fellowship--But, hark! a sail.
Within 'A sail, a sail!' Guns heard

SECOND GENTLEMAN

They give their greeting to the citadel;
This likewise is a friend.

CASSIO

See for the news.
Exit Gentleman
Good ancient, you are welcome.
To EMILIA
Welcome, mistress.
Let it not gall your patience, good Iago,
That I extend my manners; 'tis my breeding
That gives me this bold show of courtesy.
Kissing her

IAGO

Sir, would she give you so much of her lips
As of her tongue she oft bestows on me,
You'll have enough.

DESDEMONA

Alas, she has no speech.

IAGO

In faith, too much;
I find it still, when I have list to sleep:
Marry, before your ladyship, I grant,
She puts her tongue a little in her heart,
And chides with thinking.

EMÍLIA

You have little cause to say so.

IAGO

Come on, come on; you are pictures out of doors,
Bells in your parlors, wild-cats in your kitchens,
Saints in your injuries, devils being offended,
Players in your housewifery, and housewives' in your beds.

DESDEMONA

O, fie upon thee, slanderer!

IAGO

Nay, it is true, or else I am a Turk:
You rise to play and go to bed to work.

EMÍLIA

You shall not write my praise.

IAGO

No, let me not.

DESDEMONA

What wouldst thou write of me, if thou shouldst praise me?

IAGO

Entram Desdêmona, Emília, Iago, Rodrigo e Atendentes.

Ora, vejam,
As riquezas da nau já se ofertam à terra!
Homens de Chipre, votem a ela os seus louvores.
Saudações a vós, dama! E que a benção divina
Circule, enquadre e cubra-te completamente,
Envolvendo todo o teu agraciado caminho.

85

DESDÊMOMA

Agradeço a fala, valente Cássio.
Que notícia tem sobre meu senhor?

CÁSSIO

Ele ainda não chegou: nada sei exceto
Que ele está bem e chegará em breve.

90

DESDÊMOMA

Tenho medo. Como perderam sua companhia?

CÁSSIO

Em selvagem contenda entre o céu e o mar
Partiu-se nossa frota – mas ouçam, outra vela.
Ouve-se: Uma Nau, Uma nau. Tiros.

SEGUNDO CAVALHEIRO

Ela avisa a cidadela com saudações.
Esse também é amigo.

CÁSSIO

Vá procurar por notícias.

95

Sai o Cavalheiro

Bem-vindo, alferes.

Para Emília.

Bem-vinda, senhora.

Não esgote vossa paciência, bom Iago,
Por meus modos prolixos, é a gentileza
Que me dá coragem ao mostrar cortesia.
Beija Emília

IAGO

Senhor, se tivesse dela a disposição de lábios
Na medida em que ela me farta com a língua,
Verias do que ela é capaz.

100

DESDÊMOMA

Mas a pobre quase não fala.

IAGO

Pelo contrário, ela fala até demais!
Vejo isso quando me preparo pra dormir.
E digo e garanto, na frente da senhora,
Enquanto sua língua amacia o coração,
Ela enfia e arma arapucas no pensamento.

105

EMÍLIA

Você não tem motivos pra dizer isso.

IAGO

Ora essa: vós sois pinturas fora de casa,
Sinos se na sala, gatos arredios na mesa,
Ah são santas se ofendem, diabas se ofendidas,
Mundanas na casa e madamas na cama.

110

DESDÊMOMA

Ora, não tens vergonha, seu caluniador?

IAGO

Que nada, é a pura verdade ou sou um turco:
Pesa-lhes as lidas, pra cama fazem torcida.

115

EMÍLIA

E isso que nunca pedi a ti um louvor.

IAGO

Não, e fazes bem.

DESDÊMOMA

Que sorte de louvor escreveria para mim?

IAGO

O gentle lady, do not put me to't;
For I am nothing, if not critical.

DESDEMONA

Come on assay. There's one gone to the harbour?

IAGO

Ay, madam.

DESDEMONA

I am not merry; but I do beguile
The thing I am, by seeming otherwise.
Come, how wouldst thou praise me?

IAGO

I am about it; but indeed my invention
Comes from my pate as birdlime does from frize;
It plucks out brains and all: but my Muse labours,
And thus she is deliver'd.
*If she be fair and wise, fairness and wit,
The one's for use, the other useth it.*

DESDEMONA

Well praised! How if she be black and witty?

IAGO

*If she be black, and thereto have a wit,
She'll find a white that shall her blackness fit.*

DESDEMONA

Worse and worse.

EMÍLIA

How if fair and foolish?

IAGO

*She never yet was foolish that was fair;
For even her folly help'd her to an heir.*

DESDEMONA

These are old fond paradoxes to make fools laugh i'
the alehouse. What miserable praise hast thou for
her that's foul and foolish?

IAGO

*There's none so foul and foolish thereunto,
But does foul pranks which fair and wise ones do.*

DESDEMONA

O heavy ignorance! thou praisest the worst best.
But what praise couldst thou bestow on a deserving
woman indeed, one that, in the authority of her
merit, did justly put on the vouch of very malice itself?

IAGO

*She that was ever fair and never proud,
Had tongue at will and yet was never loud,
Never lack'd gold and yet went never gay,
Fled from her wish and yet said 'Now I may,'
She that being anger'd, her revenge being nigh,
Bade her wrong stay and her displeasure fly,
She that in wisdom never was so frail
To change the cod's head for the salmon's tail;
She that could think and ne'er disclose her mind,
See suitors following and not look behind,
She was a wight, if ever such wight were,--*

DESDEMONA

To do what?

IAGO

To suckle fools and chronicle small beer.

DESDEMONA

O most lame and impotent conclusion! Do not learn
of him, Emilia, though he be thy husband. How say
you, Cassio? is he not a most profane and liberal
counsellor?

CASSIO

He speaks home, madam: You may relish him

Cara dama, não me enfie nessa enrascada;
Pois eu nada sou sem meu espírito crítico.

DESDEMONA

Pelo menos tente. Alguém já foi ao porto?

IAGO

Sim, senhora.

DESDEMONA

Não estou feliz, mas até começo a pensar
Que estou, ao demonstrar outra coisa. Vamos,
Como tu comporias um louvor para mim?

IAGO

Estou formulando, arrancando a idéia
Da minha cachola como lâ do novilho;
Esse invento sai com miolos e tudo:
Mas na labuta da musa ele se alforria.
*Se a fêmea for bela e sábia, é orgulhosa,
É como se tivesse pra si uma jóia fabulosa.*

DESDEMONA

Bem articulado! E se for morena e honesta?

IAGO

*Se ela for morena, e manter sua pureza,
Ela tornará clara sua cor com destreza.*

DESDEMONA

Desse eu não gostei.

EMÍLIA

E se ela for bela e tola?

IAGO

*Se ela é estúpida mas ainda é bela
Conseguir um herdeiro não será querela.*

DESDEMONA

Ora, são velhos paradoxos pra agradar aos ouvidos
dos tolos em tavernas. Que elogio miserável guardas
para mulher que comporta feiúra e tolice?

IAGO

*Mesmo sendo feia e burra, ainda é mulher.
Igual a bela e sábia, faz do macho o que quer.*

DESDEMONA

Que bombástica ignorância! Louvas ainda melhor o
pior. Mas que sorte de elogio farias tu a uma dama
honesta e exemplar? Uma dama cuja autoridade de
seu mérito simplesmente calasse qualquer malícia?

IAGO

*Tal mulher é bela, doce e prestimosa,
Sempre usa a língua em voz melodiosa,
Se guarda raro ouro, não mostra de modo vistoso,
Mas nega o querer amando o dever como valioso,
Quando caluniada, ela não demonstra antipatia,
Pois a calma e a honra têm muito mais serventia,
Ela nunca demonstra sabedoria frágil,
Por isso nunca fica presa em trapaça ágil;
Ela nunca diz o que dizer não podia
Pra ela olhar pro passado é vida tardia.
Ela é modelo de iguaria. E se mulher assim existe...*

DESDEMONA

E se mulher assim existe...?

IAGO

No fim, cuidar de babões e bordado ela persiste.

DESDEMONA

Que verso final capenga e indigno. Não aprenda
com ele, Emília, mesmo sendo teu marido. O que
dizes dele, Cássio? Não é de fato um péssimo e
profano conselheiro?

CÁSSIO

Ele fala sem rodeios, madame: Considere-o mais

- more in the soldier than in the scholar.
- IAGO**
[Aside] He takes her by the palm: ay, well said, whisper: with as little a web as this will I ensnare as great a fly as Cassio. Ay, smile upon her, do; I will gyve thee in thine own courtship. You say true; 'tis so, indeed: if such tricks as these strip you out of your lieutenantry, it had been better you had not kissed your three fingers so oft, which now again you are most apt to play the sir in. Very good; well kissed! an excellent courtesy! 'tis so, indeed. Yet again your fingers to your lips? would they were clyster-pipes for your sake!
Trumpet within
The Moor! I know his trumpet.
- CASSIO**
'Tis truly so.
- DESDEMONA**
Let's meet him and receive him.
- CASSIO**
Lo, where he comes!
Enter OTHELLO and Attendants
- OTHELLO**
O my fair warrior!
- DESDEMONA**
My dear Othello!
- OTHELLO**
It gives me wonder great as my content
To see you here before me. O my soul's joy!
If after every tempest come such calmness,
May the winds blow till they have waken'd death!
And let the labouring bark climb hills of seas
Olympus-high and duck again as low
As hell's from heaven! If it were now to die,
'Twere now to be most happy; for, I fear,
My soul hath her content so absolute
That not another comfort like to this
Succeeds in unknown fate.
- DESDEMONA**
The heavens forbid
But that our loves and comforts should increase,
Even as our days do grow!
- OTHELLO**
Amen to that, sweet powers!
I cannot speak enough of this content;
It stops me here; it is too much of joy:
And this, and this, the greatest discords be
Kissing her
That e'er our hearts shall make!
- IAGO**
[Aside] O, you are well tuned now!
But I'll set down the pegs that make this music,
As honest as I am.
- OTHELLO**
Come, let us to the castle.
News, friends; our wars are done, the Turks are drown'd.
How does my old acquaintance of this isle?
Honey, you shall be well desired in Cyprus;
I have found great love amongst them. O my sweet,
I prattle out of fashion, and I dote
In mine own comforts. I prithee, good Iago,
Go to the bay and disembark my coffers:
Bring thou the master to the citadel;
- No uso que faz da espada do que no da fala.
- IAGO** (à parte)
Ele a toma pela mão: sim, e lhe fala, e sussurra. Será numa fina teia dessa que prenderei um mosquito como Cássio. Sim, sorria pra ela. Vou enredá-lo em sua própria gentileza. Se soubesse que truques de amabilidade como esse pudessem arrancar seu posto de tenente, pensarias melhor antes de pousar os lábios nos dedos dela, como continua a fazer. Bom cavalheiro ele, não? Muito bem, como o rapazola beija bem, uma cortesia admirável! De novo dedos nos lábios? Lábios nos dedinhos? Melhor seriam se fossem picados bem no meio do...
Clarinete toca.
O Mouro! Conheço esse toque.
- CÁSSIO**
De fato, é ele.
- DESDÊMOMA**
Deixe-me encontrá-lo, recebê-lo.
- CÁSSIO**
Aí vem ele!
Entra Otelo e Atendentes
- OTELO**
Minha bela amazona!
- DESDÊMOMA**
Meu querido Otelo!
- OTELO**
Ah, como dá-me alegria e bom contentamento
Ver-te aqui antes de mim, júbilo de minha alma!
Se depois da tempestade vem a bonança,
Que sopra a ventania até espertarem a morte!
E que as bravas naus subam até as altas ondas,
Lá, nos picos do Olimpo pra então quedarem
Até o útero do averno. Se o fim é agora,
Ele vem na mais amável hora. Pois temo
Que min' alma não mais tenha alegria tão plena,
E que nunca outro bom igual conforto advenha
A minha incerta sina.
- DESDÊMOMA**
Que os céus o proibam,
Que nosso amor e júbilo apenas abunde,
Até o nosso certo fim.
- OTELO**
Amém, divinos poderes!
Não consigo mais falar de tanto contento:
Me tranca aqui, é alegria demais pra mim,
É isso, meu discurso finaliza bem aqui.
Beijam-se
Que nossos corações discordem só disso!
- IAGO** (a Parte)
Olhem, como estão afinados!
Mas irei afrouxar as cordas que causa esse som.
Tão honesto como sou!
- OTELO**
Vamos ao Castelo. Nossa guerra findou,
Os otomanos viram seu fim no oceano!
Como estão os meus velhos amigos desta ilha?
Caríssima, serás muito bem quista em Chipre.
Onde achei muito afeto entre eles. Minha amada,
Já estou de novo excedendo na fala, e falho
Em descrever meu prazer. Imploro, bom Iago,
Que vás já ao cais e traga aqui meus baús:
Depois, leve o capitão do navio até a vila,
- 170
175
180
185
190
195
200
205

He is a good one, and his worthiness
Does challenge much respect. Come, Desdemona,
Once more, well met at Cyprus.
Exeunt OTHELLO, DESDEMONA, and Attendants

IAGO

Do thou meet me presently at the harbour. Come
hither. If thou be'st valiant,-- as, they say, base
men being in love have then a nobility in their
natures more than is native to them--list me. The
lieutenant tonight watches on the court of
guard:--first, I must tell thee this--Desdemona is
directly in love with him.

RODERIGO

With him! why, 'tis not possible.

IAGO

Lay thy finger thus, and let thy soul be instructed.
Mark me with what violence she first loved the
Moor,
but for bragging and telling her fantastical lies:
and will she love him still for prating? let not
thy discreet heart think it. Her eye must be fed;
and what delight shall she have to look on the
devil? When the blood is made dull with the act of
sport, there should be, again to inflame it and to
give satiety a fresh appetite, loveliness in favour,
sympathy in years, manners and beauties; all which
the Moor is defective in: now, for want of these
required conveniences, her delicate tenderness will
find itself abused, begin to heave the gorge,
disrelish and abhor the Moor; very nature will
instruct her in it and compel her to some second
choice. Now, sir, this granted,--as it is a most
pregnant and unforced position--who stands so
eminent in the degree of this fortune as Cassio
does? a knave very voluble; no further
conscionable than in putting on the mere form of
civil and humane seeming, for the better
compassing
of his salt and most hidden loose affection? why,
none; why, none: a slipper and subtle knave, a
finder of occasions, that has an eye can stamp and
counterfeit advantages, though true advantage
never
present itself; a devilish knave. Besides, the
knave is handsome, young, and hath all those
requisites in him that folly and green minds look
after: a pestilent complete knave; and the woman
hath found him already.

RODERIGO

I cannot believe that in her; she's full of
most blessed condition.

IAGO

Blessed fig's-end! the wine she drinks is made of
grapes: if she had been blessed, she would never
have loved the Moor. Blessed pudding! Didst thou
not see her paddle with the palm of his hand? didst
not mark that?

RODERIGO

Yes, that I did; but that was but courtesy.

IAGO

Lechery, by this hand; an index and obscure prologue
to the history of lust and foul thoughts. They met
so near with their lips that their breaths embraced
together. Villanous thoughts, Roderigo! when these

Ele é um digno soldado e seus muitos méritos
Exigem louvor. Venha, minha Desdêmona!
De novo eu digo, que bela chegada em Chipre!

210

Saem Otelo, Desdêmona, e Atendentes.

IAGO

Encontre-me logo no porto. Chegue mais perto.
Se és de fato valente – e olha que dizem que
homens vítimas do amor apresentam maior
nobreza em sua verve do que costumam ter – ouça-
me. O tenente está de vigia esta noite, no pátio da
guarda. Primeiro de tudo, eu preciso te contar isso:
Desdêmona está realmente apaixonada por ele. 215

RODRIGO

Por ele! Como! Isso não é possível!

IAGO

Calas essa boca e deixa tua alma ser instruída por
mim. Marque em tua memória a forma violenta
com que ela se apaixonou pelo Mouro. Tudo pela
gabolice e mentirada que ele lançou nela: Será que
ela continuará amando um língua frouxa? Tire do
teu coração discreto algo assim. Os belos olhos dela
precisam se alimentar. E que diversão pode deve ter
olhar pro demônio? Quando o sangue incendeia no
calor do jogo erótico, Rodrigo, precisa haver, para
de novo inflamar e saciar a carne faminta,
amabilidade na face, sintonia nos anos, jeitinhos
aqui, belezas ali: ou seja, tudo do que o Mouro
carece. Me acompanhas? Agora, por desejar tais
conveniências, sua ternura sensível se encontrará
abusada, começará a sentir ânsias de si e dele. Mais
um pouco, e não poderá mais olhar para o Mouro.
Irá o abominar. Sua própria natureza a instruirá
disso despertando-a para uma segunda chance. E
então, meu caro amigo, admitido isso – sendo uma
conclusão bem pensada e espontânea – quem fica
tão inclinado nessa sorte quanto Cássio? Um
imberbe muito, muito volúvel; soberbo em
consciência que só se mostra humano, educado e
gentil para melhor atingir seus altos de natureza
bestial, lasciva e arredia. Quem mais ela
procuraria? Como ele, não há! É um safado
escorregadio e mestre na sutileza. Um provocador e
um criador de vantagens, mesmo quando carece delas.
Um demônio. Além disso, o crápula tem boa figura,
é jovem, e tem em si todos os requisitos que as
fracas de cérebro procuram: Um verdadeiro
demônio pestilento, e acho que dama já está de
olho nele. 220 225 230 235 240 245

RODRIGO

Não posso acreditar nisso; Ela é modelo
Da mais casta condição.

IAGO

Casta condição pra ti, só se for! O vinho que ela
bebe é feito de uvas: se fosse casta, jamais teria
amado o Mouro. Casta luxúria isso sim! Não vistes
como ela apalpava a palma da mão dele? Não
percebestes isso? 250

RODRIGO

Percebi, sim; Mas vi apenas cortesia.

IAGO

Luxúria, eu garanto. O que vimos foi prova de um
obscuro prólogo pra uma história de lascívia e
pensamentos degradantes. Eles estavam tão
próximos um do outro que seus hálitos quase 255

mutualities so marshal the way, hard at hand comes the master and main exercise, the incorporate conclusion, Pish! But, sir, be you ruled by me: I have brought you from Venice. Watch you to-night;

for the command, I'll lay't upon you. Cassio knows you not. I'll not be far from you: do you find some occasion to anger Cassio, either by speaking too loud, or tainting his discipline; or from what other course you please, which the time shall more favourably minister.

RODERIGO

Well.

IAGO

Sir, he is rash and very sudden in choler, and haply may strike at you: provoke him, that he may; for even out of that will I cause these of Cyprus to mutiny; whose qualification shall come into no true taste again but by the displanting of Cassio. So shall you have a shorter journey to your desires by the means I shall then have to prefer them; and the impediment most profitably removed, without the which there were no expectation of our prosperity.

RODERIGO

I will do this, if I can bring it to any opportunity.

IAGO

I warrant thee. Meet me by and by at the citadel: I must fetch his necessaries ashore. Farewell.

RODERIGO

Adieu.

Exit

IAGO

That Cassio loves her, I do well believe it; That she loves him, 'tis apt and of great credit: The Moor, howbeit that I endure him not, Is of a constant, loving, noble nature, And I dare think he'll prove to Desdemona A most dear husband. Now, I do love her too; Not out of absolute lust, though peradventure I stand accountant for as great a sin, But partly led to diet my revenge, For that I do suspect the lusty Moor Hath leap'd into my seat; the thought whereof Doth, like a poisonous mineral, gnaw my inwards; And nothing can or shall content my soul Till I am even'd with him, wife for wife, Or failing so, yet that I put the Moor At least into a jealousy so strong That judgment cannot cure. Which thing to do, If this poor trash of Venice, whom I trash For his quick hunting, stand the putting on, I'll have our Michael Cassio on the hip, Abuse him to the Moor in the rank garb-- For I fear Cassio with my night-cap too-- Make the Moor thank me, love me and reward me. For making him egregiously an ass And practising upon his peace and quiet Even to madness. 'Tis here, but yet confused: Knavery's plain face is never seen tin used.

Exit

SCENE II. A street.

Enter a Herald with a proclamation; People following

trocavam carícias. Planejamentos sórdidos, Rodrigo! Quando, tais idéias mútuas marcham em tal posto de batalha, com rapidez vem o primeiro e principal exercício bélico, o conluio bestial conclusivo! Mas, senhor, deixe-se conduzir por mim: Trouxe-te de Veneza até aqui. Mantenha tua vigília nessa noite. Acertarei tudo para receberes a designação. Cássio não te conhece e eu estarei muito próximo a ti. Encontre qualquer ocasião pra enfurecer Cássio, por falar muito alto, ou por desrespeitar sua honra, ou por qualquer outra razão que achares propícia.

260

265

RODRIGO

Podes deixar.

IAGO

Amigo, Cássio é nervoso e muito fácil de irritar, e talvez acabe batendo em você. Provoque-o para tanto. Esse é o único meio de levar Chipre a revolta, exigindo nada menos do que a demissão do próprio Cássio. Garanto a você: isso encurtará de forma expressiva o caminho que tens pros teus desejos. Sem a remoção desse impedimento, não há esperança pra nossa prosperidade.

270

275

RODRIGO

Eu farei isso, se eu tiver qualquer oportunidade.

IAGO

Conte comigo. Nos encontramos na vila. Preciso cuidar das coisas do mouro. Até logo.

RODRIGO

Adeus

Sai

280

IAGO

Que Cássio tenha amor por ela, eu até acredito, Que ela o deseje em resposta, é mais que possível, O mouro, embora eu mesmo o odeie e despreze, Tem um caráter constante, amável e nobre, E chego a pensar que seria pra Desdêmona Um querido esposo. Eu acho até que também a amo E não só por luxúria, embora me coloque Em posição de pecado de igual tamanho. Mas, em especial, minha motriz é a vingança, Pois tenho suspeita de que o mouro lascivo Tenha trepado em minha sela. Pensar nisso Já é um líquido fel a eivar minhas defesas. Nada podendo conter ou prender minha alma De traçar sua mulher, fêmea por fêmea, Ou se falhar, enfiar pelo menos o mouro Otelo em um caudal de ciúme tão imenso Que nem o juízo o possa consertar. Para isso Uso esse pobre idiota veneziano, a quem Guio pra rapidamente na companhia de Michel Cássio, também pendurar num espeto. Por acusá-lo de trair o mouro em seu posto - E acho até que o Cássio botou a minha toquinha - Por fim, o mouro vai me amar, abençoar e agradecer, por fazer dele um notório asno, Matando sua paz e levando-o a loucura. É de fato um bom ardil e ainda mais nebuloso: Só em curso se vê plano vil tão fabuloso.

285

290

295

300

305

Sai

CENA II. Uma rua.

Entra um arauto com uma proclamação.

ARAUTO

HERALD

It is Othello's pleasure, our noble and valiant general, that, upon certain tidings now arrived, importing the mere perdition of the Turkish fleet, every man put himself into triumph; some to dance, some to make bonfires, each man to what sport and revels his addiction leads him: for, besides these beneficial news, it is the celebration of his nuptial. So much was his pleasure should be proclaimed. All offices are open, and there is full liberty of feasting from this present hour of five till the bell have told eleven. Heaven bless the isle of Cyprus and our noble general Othello!

Exeunt

SCENE III. A hall in the castle.

Enter OTHELLO, DESDEMONA, CASSIO, and Attendants

OTHELLO

Good Michael, look you to the guard to-night: Let's teach ourselves that honourable stop, Not to outsport discretion.

CASSIO

Iago hath direction what to do; But, notwithstanding, with my personal eye Will I look to't.

OTHELLO

Iago is most honest.
Michael, good night: to-morrow with your earliest Let me have speech with you.
To DESDEMONA
Come, my dear love,
The purchase made, the fruits are to ensue;
That profit's yet to come 'tween me and you.
Good night.
Exeunt OTHELLO, DESDEMONA, and Attendants
Enter IAGO

CASSIO

Welcome, Iago; we must to the watch.

IAGO

Not this hour, lieutenant; 'tis not yet ten o' the clock. Our general cast us thus early for the love of his Desdemona; who let us not therefore blame: he hath not yet made wanton the night with her; and she is sport for Jove.

CASSIO

She's a most exquisite lady.

IAGO

And, I'll warrant her, fun of game.

CASSIO

Indeed, she's a most fresh and delicate creature.

IAGO

What an eye she has! methinks it sounds a parley of provocation.

CASSIO

An inviting eye; and yet methinks right modest.

IAGO

And when she speaks, is it not an alarum to love?

CASSIO

She is indeed perfection.

IAGO

Well, happiness to their sheets! Come, lieutenant, I have a stoup of wine; and here without are a brace

É da vontade de Otelo, nosso nobre e valente general, que, em vista das novas que informam a queda da armada turca, cada homem de Chipre considere a si triunfante. Alguns em dança feliz, outros na beira do fogo, cada um se divertindo e comemorando como bem lhe convir. Pois, além das boas notícias de vitória, o General também os convida a comemorar suas bodas nupcias. É de sua vontade e prazer esse anúncio. Todos os officios estão dispensados, e todos os homens e mulheres estão livres para festejar das cinco até o sino bater onze. Que bênçãos caiam sobre a ilha de Chipre e sobre o nosso nobre general, Otelo!

Sai

CENA III. Um salão do Castelo

Entram Otelo, Desdêmona, Cássio e Atendentes.

OTELO

Nobre Michel, faça guarda essa noite: Ensine aos outros uma pausa honrosa, Sem machucar a discricção e a honra.

CÁSSIO

Iago já apontou direção pra tudo; Mesmo assim, com meu próprio olho, Vigiarei de perto os festejos.

OTELO

Iago é capaz e mais do que honesto.
Michel, boa noite. Amanhã, mais cedo que Puderem, deixe-me ter uma conversa contigo.
Para Desdêmona
Venha, amada querida,
Feita a compra, seguem-se os benefícios,
Os lucros virão mais tarde, pra mim e pra ti.
Boa Noite a todos.
Saem Otelo, Desdêmona e Atendentes.
Entra Iago

CÁSSIO

Bem vindo, Iago; precisamos fazer a vigília.

IAGO

Não ainda, tenente. Não são nem dez horas. Nosso general foi tão cedo assim por amar Sua Desdêmona, e quem o culparia por isso. Ainda nem provou o prazer da noite com ela. E ela é esporte até pra Jove.

CÁSSIO

Ela é deveras exemplo em requinte, não?

IAGO

E, asseguro, deve ser uma delícia na cama.

CÁSSIO

De fato, uma criatura delicada e cheia de frescor.

IAGO

E que olhar! Parece cantar um parlamento de provocação.

CÁSSIO

Um olhar admirável. E além disso modesto.

IAGO

E quando fala, não é uma sinfonia pro amor?

CÁSSIO

Realmente, ela é perfeita.

IAGO

Bem, felicidade nos seus lençóis! Vamos, tenente, tenho um garrafão de vinho. E aqui fora tenho uns

05

10

05

10

15

20

25

of Cyprus gallants that would fain have a measure to the health of black Othello.

CASSIO

Not to-night, good Iago: I have very poor and unhappy brains for drinking: I could well wish courtesy would invent some other custom of entertainment.

IAGO

O, they are our friends; but one cup: I'll drink for you.

CASSIO

I have drunk but one cup to-night, and that was craftily qualified too, and, behold, what innovation it makes here: I am unfortunate in the infirmity, and dare not task my weakness with any more.

IAGO

What, man! 'tis a night of revels: the gallants desire it.

CASSIO

Where are they?

IAGO

Here at the door; I pray you, call them in.

CASSIO

I'll do't; but it dislikes me.

Exit

IAGO

If I can fasten but one cup upon him,
With that which he hath drunk to-night already,
He'll be as full of quarrel and offence
As my young mistress' dog. Now, my sick fool
Roderigo,
Whom love hath turn'd almost the wrong side out,
To Desdemona hath to-night caroused
Potations pottle-deep; and he's to watch:
Three lads of Cyprus, noble swelling spirits,
That hold their honours in a wary distance,
The very elements of this warlike isle,
Have I to-night fluster'd with flowing cups,
And they watch too. Now, 'mongst this flock of drunkards,
Am I to put our Cassio in some action
That may offend the isle.--But here they come:
If consequence do but approve my dream,
My boat sails freely, both with wind and stream.
*Re-enter CASSIO; with him MONTANO and
Gentlemen; servants following with wine*

CASSIO

'Fore God, they have given me a rouse already.

MONTANO

Good faith, a little one;
Not past a pint, as I am a soldier.

IAGO

Some wine, ho!
Sings
And let me the canakin clink, clink;
And let me the canakin clink
A soldier's a man;
A life's but a span;
Why, then, let a soldier drink.
Some wine, boys!

CASSIO

'Fore God, an excellent song.

IAGO

I learned it in England, where, indeed, they are most potent in pottin': your Dane, your German, and your swag-bellied Hollander--Drink, ho!--are

bons amigos de Chipre que gostariam de beber e brindar a saúde do escuro Otelo.

CÁSSIO

Não esta noite, bom Iago: tenho mente pobre e fraca pra bebida: desejaria de muito bom grado que a cortesia tivesse inventado outro costume para entreter-se.

30

IAGO

Mas, são nossos amigos! Um copo? Eu bebo por ti.

CÁSSIO

O problema é que já tomei esta noite, e mesmo já estando devidamente diluído, olha só como estou. Tenho um azar de ter essa enfermidade, e não ousaria testar minha debilidade mais um pouco.

35

IAGO

Que é isso homem! É noite de festa, deixe os amigos entrarem, pois desejam tua companhia.

40

CÁSSIO

Onde estão eles?

IAGO

Ali, na porta. Imploro-te, chame-os pra dentro.

CÁSSIO

Farei isso, mas não me agrada em nada.

Sai

IAGO

Se eu conseguir enfiar só mais um copo nele, Além do resto que o estropiado já bebeu, Aí terei uma junção de briga e ofensa Igualzinho ao cão de minha jovem mulher. Agora, quanto ao meu pobre tolo Rodrigo, De quem a paixão virou de ponta cabeça, Bebeu esta noite a saúde de Desdêmona Com copos feito barris, e ainda está na vigia. Quanto aos três outros guardas da ilha de Chipre, Soldados muito nobres de espíritos dignos E de valentia bem famosa nesta terra, Também os afundei a alma com alguns copos. E eles 'stão de vigia também. E agora, bem Ali no meio desses beberões, eu enfió Cássio Numa algazarra que venha a ofender a ilha. E se talvez falhar meus sonhos de esperteza, Meu barco segue livre em vento e correnteza. *Entram Cássio, com Montano e Cavalheiros; Servos seguem com vinho.*

45

50

55

CÁSSIO

Por Deus, já me fizeram beber um monte.

60

MONTANO

Por favor, foi só uma.
Não passou nem uma hora, palavra de honra.

IAGO

Tragam mais vinho!
Cantam
E deixem minha taça brindar, brindar,
E deixem minha taça brindar, brindar,
Se um soldado é bicho macho
Nossa vida é só penacho.
Então, deixem o soldado brindar, brindar,
Mais vinho, homens!

65

CÁSSIO

Por Deus, é um vinho excelente.

70

IAGO

Aprendi essa em solo inglês, onde, de fato, eles bebem aos montes: o dinamarquês, o alemão, e até o paça imensa que é o holandês -- bebam! -- Vós

- nothing to your English.
- CASSIO**
Is your Englishman so expert in his drinking?
- IAGO**
Why, he drinks you, with facility, your Dane dead drunk; he sweats not to overthrow your Almain; he gives your Hollander a vomit, ere the next pottle can be filled.
- CASSIO**
To the health of our general!
- MONTANO**
I am for it, lieutenant; and I'll do you justice.
- IAGO**
*O sweet England!
King Stephen was a worthy peer,
His breeches cost him but a crown;
He held them sixpence all too dear,
With that he call'd the tailor lown.
He was a wight of high renown,
And thou art but of low degree:
'Tis pride that pulls the country down;
Then take thine auld cloak about thee.
Some wine, ho!*
- CASSIO**
Why, this is a more exquisite song than the other.
- IAGO**
Will you hear't again?
- CASSIO**
No; for I hold him to be unworthy of his place that does those things. Well, God's above all; and there be souls must be saved, and there be souls must not be saved.
- IAGO**
It's true, good lieutenant.
- CASSIO**
For mine own part,--no offence to the general, nor any man of quality,--I hope to be saved.
- IAGO**
And so do I too, lieutenant.
- CASSIO**
Ay, but, by your leave, not before me; the lieutenant is to be saved before the ancient. Let's have no more of this; let's to our affairs.--Forgive us our sins!--Gentlemen, let's look to our business. Do not think, gentlemen. I am drunk: this is my ancient; this is my right hand, and this is my left: I am not drunk now; I can stand well enough, and speak well enough.
- All**
Excellent well.
- CASSIO**
Why, very well then; you must not think then that I am drunk.
Exit
- MONTANO**
To the platform, masters; come, let's set the watch.
- IAGO**
You see this fellow that is gone before;
He is a soldier fit to stand by Caesar
And give direction: and do but see his vice;
'Tis to his virtue a just equinox,
The one as long as the other: 'tis pity of him.
I fear the trust Othello puts him in.
- não sois nada perto dos ingleses.
- CÁSSIO**
São os ingleses tão bons mesmo na pinga?
- IAGO**
Duvidas? O inglês te bebe inteiro, bem fácil, Danês bêbado morto. O inglês te leva a ruína seu alemão. Enquanto o holandês já está caído no chão. E esse já está vomitando, o inglês está apenas começando.
- CÁSSIO**
A saúde do nosso General.
- MONTANO**
Conte com minha caneca tenente, com justiça!
- IAGO**
*Ó Inglaterra querida!
Rei Estevão era um par sem costado,
Suas ceroulas custaram seu poder,
Pra ele seis pences eram amados
Por eles, chegou até a nos alfaiate bater.
Ele era um ser da mais alta imagem,
E tua arte não passa de bobagem.
Foi seu orgulho que ficou país,
Então, pega tua capa e sai por um tris.
Mais vinho!*
- CÁSSIO**
O quê, uma canção ainda melhor que a outra?
- IAGO**
Queres ouvi-la de novo?
- CÁSSIO**
Não, porque acredito que alguém em seu lugar não deveria falar coisas assim! Bem, Deus está acima de tudo, e muitas almas precisam ser salvas, já outras não devem!
- IAGO**
É verdade, bom tenente.
- CÁSSIO**
No meu lugar, - sem ofensas ao general, nem a qualquer outro de qualidade igual, espero ser salvo.
- IAGO**
Também eu, tenente.
- CÁSSIO**
Sim, mas com vossa permissão, não antes de mim. O alferes não deve ser salvo antes do tenente. Chega dessa conversa, e vamos ao que nos importa - Perdoe-nos por nossos pecados - Senhores, vigiemos nossos negócios. Não pensem, amigos, que estou bêbado: esse é meu alferes, esse é meu braço direito, esse é meu braço esquerdo: não estou bêbado agora; posso muito bem ficar em pé, e posso conversar com os amigos ainda melhor.
- TODOS**
Ainda melhor
- CÁSSIO**
Isso, muito bem entoa. Não devem pensar que estou bêbado.
Saem
- MONTANO**
Para a plataforma, amigos, vamos pra nossa vigília.
- IAGO**
Viram esse homem que acabou de sair?
Ele é um soldado digno de servir a um César
E até de comandar. Mas olhem pro seu vício:
Perto de sua virtude é quase um equinócio,
Um oposto ao outro. Uma real lástima!
Temo que nosso general confiando nele,
- 75
- 80
- 85
- 90
- 95
- 100
- 105
- 110
- 115

On some odd time of his infirmity,
Will shake this island.

MONTANO

But is he often thus?

IAGO

'Tis evermore the prologue to his sleep:
He'll watch the horologe a double set,
If drink rock not his cradle.

MONTANO

It were well
The general were put in mind of it.
Perhaps he sees it not; or his good nature
Prizes the virtue that appears in Cassio,
And looks not on his evils: is not this true?
Enter RODERIGO

IAGO

[Aside to him] How now, Roderigo!
I pray you, after the lieutenant; go.
Exit RODERIGO

MONTANO

And 'tis great pity that the noble Moor
Should hazard such a place as his own second
With one of an ingraft infirmity:
It were an honest action to say
So to the Moor.

IAGO

Not I, for this fair island:
I do love Cassio well; and would do much
To cure him of this evil--But, hark! what noise?
Cry within: 'Help! help!'
Re-enter CASSIO, driving in RODERIGO

CASSIO

You rogue! you rascal!

MONTANO

What's the matter, lieutenant?

CASSIO

A knave teach me my duty!
I'll beat the knave into a twiggen bottle.

RODERIGO

Beat me!

CASSIO

Dost thou prate, rogue?
Striking RODERIGO

MONTANO

Nay, good lieutenant;
Staying him
I pray you, sir, hold your hand.

CASSIO

Let me go, sir,
Or I'll knock you o'er the mazzard.

MONTANO

Come, come, you're drunk.

CASSIO

Drunk!
They fight

IAGO

[Aside to RODERIGO] Away, I say; go out, and
cry a mutiny.
Exit RODERIGO
Nay, good lieutenant,--alas, gentlemen;--
Help, ho!--Lieutenant,--sir,--Montano,--sir;
Help, masters!--Here's a goodly watch indeed!
Bell rings
Who's that which rings the bell?--Diablo, ho!

Num dia de enfermidade como hoje,
Possa acabar desgraçando essa ilha.

120

MONTANO

Mas é com freqüência que ele bebe assim?

IAGO

Só antes de dormir. Como um prólogo pro sono.
Vigiará precisamente tranqüilo o dobro do tempo,
Se não beber nada antes.

MONTANO

Seria bom
Que o general tivesse conhecimento disso.
Talvez não enxergue, ou sua boa natureza
Privilegie a virtude que Cássio tem,
Não o seu vício. Não é essa a verdade?
Entra Rodrigo

125

IAGO

(À parte) Rodrigo! Aqui ainda!
Por favor, vai atrás do Tenente! Vai!
Sai Rodrigo

130

MONTANO

É uma grande pena que o nobre mouro
Ponha em perigo posto assim tão importante
Na mão de alguém que tenha essa enfermidade:
Seria muito honesto ir contar isso ao mouro.

IAGO

Não eu, nem por toda essa boa ilhota.
Cássio é meu grande amigo. E eu daria tudo
Para curá-lo desse mal – mas, que é isso?
Esse barulho?
Gritos: Ajudem, ajudem.
Entram Cássio empurrando Rodrigo

135

CÁSSIO

Desgraçado! Seu patife!

MONTANO

O que houve, tenente?

CÁSSIO

Um idiota a tentar ensinar meu dever!
Darei uma lição no tolo com essa garrafa!

140

RODRIGO

Uma lição em mim?

CÁSSIO

E ainda fala, patife?
Bate em Rodrigo

MONTANO

Pare, tenente.
Segurando Cássio
Imploro, abaixe tua mão.

CÁSSIO

Me solta, senhor.
Ou bato na tua cara!

145

MONTANO

Venha então, estás bêbado!

CÁSSIO

Bêbado!
Eles brigam

IAGO

(a parte para Rodrigo)
Vá, agora, vá e grite que há um Motim!
Sai Rodrigo
Não, bom tenente, senhores, ajudem aqui!
Tenente, senhor Montano, ajudem senhores!
Todos são bons e valentes guardas aqui.
Sinos batem
Quem está tocando o sino? Diabos!

150

The town will rise: God's will, lieutenant, hold!
You will be shamed for ever.

Re-enter OTHELLO and Attendants

OTHELLO

What is the matter here?

MONTANO

'Zounds, I bleed still; I am hurt to the death.

Faints

OTHELLO

Hold, for your lives!

IAGO

Hold, ho! Lieutenant,--sir--Montano,--gentlemen,--

Have you forgot all sense of place and duty?

Hold! the general speaks to you; hold, hold, for shame!

OTHELLO

Why, how now, ho! from whence ariseth this?

Are we turn'd Turks, and to ourselves do that

Which heaven hath forbid the Ottomites?

For Christian shame, put by this barbarous brawl:

He that stirs next to carve for his own rage

Holds his soul light; he dies upon his motion.

Silence that dreadful bell: it frights the isle

From her propriety. What is the matter, masters?

Honest Iago, that look'st dead with grieving,

Speak, who began this? on thy love, I charge thee.

IAGO

I do not know: friends all but now, even now,

In quarter, and in terms like bride and groom

Devesting them for bed; and then, but now--

As if some planet had unwitting men--

Swords out, and tilting one at other's breast,

In opposition bloody. I cannot speak

Any beginning to this peevish odds;

And would in action glorious I had lost

Those legs that brought me to a part of it!

OTHELLO

How comes it, Michael, you are thus forgot?

CASSIO

I pray you, pardon me; I cannot speak.

OTHELLO

Worthy Montano, you were wont be civil;

The gravity and stillness of your youth

The world hath noted, and your name is great

In mouths of wisest censure: what's the matter,

That you unlace your reputation thus

And spend your rich opinion for the name

Of a night-brawler? give me answer to it.

MONTANO

Worthy Othello, I am hurt to danger:

Your officer, Iago, can inform you,--

While I spare speech, which something now
offends me,--

Of all that I do know: nor know I aught

By me that's said or done amiss this night;

Unless self-charity be sometimes a vice,

And to defend ourselves it be a sin

When violence assails us.

OTHELLO

Now, by heaven,

My blood begins my safer guides to rule;

And passion, having my best judgment collied,

Assays to lead the way: if I once stir,

Or do but lift this arm, the best of you

Shall sink in my rebuke. Give me to know

Ireis acordar a cidade inteira! Por deus,

Tenente, pare! Serás punido para sempre...

Entram Otelo e Atendentes

OTELO

O que sucede aqui? Parem, por suas vidas!

MONTANO

Cristo! Estou sangrando, é mortal, estou condenado. 155

Desmaia

OTELO

Parem, por suas vidas.

IAGO

Parem! Tenente, senhor Montano, Senhores!

Não sabem quem são, onde estão e o que fazem?

Parem! O general fala. Parem! É vergonhoso!

OTELO

Como podem! Logo agora! Como iniciou isso? 160

São otomanos para fazerem a si próprios

O que o céu não deixou que os turcos fizessem?

Por Deus, findem com essa rixa selvagem:

Se alguém fizer algo para agradecer sua raiva

Despeça-se de sua vida, morrerá no ato. 165

Calem o sino terrível que assusta a ilha

De uma ponta à outra. O que houve aqui, senhores?

Leal Iago, de todos o mais abatido.

Diga-me, quem começou isso? Meu caro, eu imploro.

IAGO

Não sei: éramos bons amigos até agorinha, 170

Nos tratos parecíamos noivo e noiva que

Esperam pra dormir. Mas então, de repente -

Como se algum astro houvesse nos tonteado -

Vi espadas em riste, tilintando nos peitos

Um do outro, numa briga mortal. Nem eu sei

Como esta disputa perversa teve início. 175

E lamento tanto a vitória em luta honrada.

Se entreguei a minha perna a uma coisa assim.

OTELO

Como pôde Michel, esquecer o teu sério posto?

CÁSSIO

Imploro, perdoe-me. Não tenho explicação... 180

OTELO

Valoroso Montano, és exemplo em cortesia,

Tua seriedade e tua calma atestam tua idade

A vista de todos, e tens nome importante

Nos lábios dos sábios sensores. Que houve pra

Poluíres desse modo tua reputação, 185

Estragando a nobre fama de tua família

Com uma rinha noturna? Responda-me.

MONTANO

Valente Otelo, estou ferido de morte:

Seu oficial, Iago, pode informar-te,

Fecho minha boca, pra não dizer nada que

Venha ainda mais a ofender-me.... 190

Mas em resumo, posso dizer: não sei

O que disse ou fiz essa noite;

A menos que amor pessoal seja um vício

E a defesa própria seja um reles pecado

Quando a violência nos assola.

OTELO

Agora, pelos céus, 195

O sangue ferve minha cautela ao julgar,

E o sentimento, afrontando o meu melhor juízo,

Parece dirigir-me. Se eu tiver que usar,

Ou só mover esse braço, o melhor de vós

Caíra em meu conceito: deixe-me saber 200

How this foul rout began, who set it on;
 And he that is approved in this offence,
 Though he had twinn'd with me, both at a birth,
 Shall lose me. What! in a town of war,
 Yet wild, the people's hearts brimful of fear,
 To manage private and domestic quarrel,
 In night, and on the court and guard of safety!
 'Tis monstrous. Iago, who began't?

MONTANO

If partially affined, or leagued in office,
 Thou dost deliver more or less than truth,
 Thou art no soldier.

IAGO

Touch me not so near:
 I had rather have this tongue cut from my mouth
 Than it should do offence to Michael Cassio;
 Yet, I persuade myself, to speak the truth
 Shall nothing wrong him. Thus it is, general.
 Montano and myself being in speech,
 There comes a fellow crying out for help:
 And Cassio following him with determined sword,
 To execute upon him. Sir, this gentleman
 Steps in to Cassio, and entreats his pause:
 Myself the crying fellow did pursue,
 Lest by his clamour--as it so fell out--
 The town might fall in fright: he, swift of foot,
 Outran my purpose; and I return'd the rather
 For that I heard the clink and fall of swords,
 And Cassio high in oath; which till to-night
 I ne'er might say before. When I came back--
 For this was brief--I found them close together,
 At blow and thrust; even as again they were
 When you yourself did part them.
 More of this matter cannot I report:
 But men are men; the best sometimes forget:
 Though Cassio did some little wrong to him,
 As men in rage strike those that wish them best,
 Yet surely Cassio, I believe, received
 From him that fled some strange indignity,
 Which patience could not pass.

OTHELLO

I know, Iago,
 Thy honesty and love doth mince this matter,
 Making it light to Cassio. Cassio, I love thee
 But never more be officer of mine.
Re-enter DESDEMONA, attended
 Look, if my gentle love be not raised up!
 I'll make thee an example.

DESDEMONA

What's the matter?

OTHELLO

All's well now, sweeting; come away to bed.
 Sir, for your hurts, myself will be your surgeon:
 Lead him off.
To MONTANO, who is led off
 Iago, look with care about the town,
 And silence those whom this vile brawl distracted.
 Come, Desdemona: 'tis the soldiers' life
 To have their balmy slumbers waked with strife.
Exeunt all but IAGO and CASSIO

IAGO

What, are you hurt, lieutenant?

CASSIO

Ay, past all surgery.

Como essa vil ação começou, quem a iniciou;
 E mesmo se o responsável por esta ofensa
 For um irmão gêmeo, nascido comigo,
 Não será nada. Como! Numa ilha ainda em guerra,
 Ainda aflita, cujo povo treme de medo,
 Provocar disputas e contendas domésticas,
 No meio do breu da noite, e ainda na vigília!
 É mais do que monstruoso. Iago, quem começou?

205

MONTANO

Se por amizade ou benefício de posto,
 Não contares nada mais que a simples verdade,
 Não és um leal soldado.

210

IAGO

Não me ofendas assim!

Prefiro ter a língua arrancada da boca
 Do que ofender com ela o irmão Michel Cássio,
 Mesmo assim, estou certo que a verdade não
 O fará mal. General, sucedeu o seguinte:
 Montano e eu conversávamos, até que
 Veio esse homem pedindo que o ajudassem
 E Cássio atrás dele, de lâmina na mão
 Pra executá-lo. Vendo isso, o nobre senhor
 Montano segurou Cássio, pedindo calma:
 Daí eu corri atrás do estranho homem que tentava
 Fugir, pois gritando, como de fato estava,
 Iria acordar toda vila. Mas ele, rapidamente,
 Escapou da minha visão. Ao olhar pra trás,
 Pois ouvi o tilintar das lâminas em choque,
 Cássio praguejava em alta voz, o que nunca
 Vi fazê-lo antes dessa noite. Quando voltei,
 E foi tudo tão rápido, os achei em tal briga,
 Com socos e puxões, exatamente como
 Estavam quando o senhor mesmo os apartou.
 Mais do que isso não posso relatar. Mas homens
 São homens, e até o melhor deles pode falhar.
 E mesmo que Cássio tenha errado com ele,
 Homens com raiva ferem até os seus queridos.
 É lógico que Cássio, eu acredito, deve ter
 Recebido do fugitivo algo tão indigno,
 Que no ardor da noite não conseguiu acalmar.

215

220

225

230

235

OTELO

Entendo, Iago,
 Tua lealdade e amor diminuem o problema,
 Ajudando o amigo. Cássio, prezo-te muito,
 Mas não mais serás oficial de minha tropa.
Entram Desdêmona e atendentes
 Vejam, nem mesmo meu amor foi poupado!
 Farei de ti um exemplo.

240

DESDEMONA

Qual o problema?

OTELO

Já foi acertado, caríssima. Vá pra cama.
 Senhor, eu mesmo cuidarei de tuas feridas.
 Podem levá-lo.
Para Montano, que é levado.
 Iago, vigia com zelo a vila,
 E silencie os murmúrios dos homens aflitos.
 Venha Desdêmona, é a vida do soldado,
 Se pra luta tem de ir, deixa até o leito amado.
Saem todos, menos Iago e Cássio

245

250

IAGO

O que, estás ferido, tenente?

CÁSSIO

Dum ferimento sem cura.

- IAGO**
Marry, heaven forbid!
- CASSIO**
Reputation, reputation, reputation! O, I have lost my reputation! I have lost the immortal part of myself, and what remains is bestial. My reputation, Iago, my reputation!
- IAGO**
As I am an honest man, I thought you had received some bodily wound; there is more sense in that than in reputation. Reputation is an idle and most false imposition: oft got without merit, and lost without deserving: you have lost no reputation at all, unless you repute yourself such a loser. What, man! there are ways to recover the general again: you are but now cast in his mood, a punishment more in policy than in malice, even so as one would beat his offenceless dog to affright an imperious lion: sue to him again, and he's yours.
- CASSIO**
I will rather sue to be despised than to deceive so good a commander with so slight, so drunken, and so indiscreet an officer. Drunk? and speak parrot? and squabble? swagger? swear? and discourse fustian with one's own shadow? O thou invisible spirit of wine, if thou hast no name to be known by, let us call thee devil!
- IAGO**
What was he that you followed with your sword? What had he done to you?
- CASSIO**
I know not.
- IAGO**
Is't possible?
- CASSIO**
I remember a mass of things, but nothing distinctly; a quarrel, but nothing wherefore. O God, that men should put an enemy in their mouths to steal away their brains! that we should, with joy, pleasance revel and applause, transform ourselves into beasts!
- IAGO**
Why, but you are now well enough: how came you thus recovered?
- CASSIO**
It hath pleased the devil drunkenness to give place to the devil wrath; one unperfectness shows me another, to make me frankly despise myself.
- IAGO**
Come, you are too severe a moraler: as the time, the place, and the condition of this country stands, I could heartily wish this had not befallen; but, since it is as it is, mend it for your own good.
- CASSIO**
I will ask him for my place again; he shall tell me I am a drunkard! Had I as many mouths as Hydra, such an answer would stop them all. To be now a sensible man, by and by a fool, and presently a beast! O strange! Every inordinate cup is unblessed and the ingredient is a devil.
- IAGO**
Come, come, good wine is a good familiar creature, if it be well used: exclaim no more against it. And, good lieutenant, I think you think I love you.
- CASSIO**
- IAGO**
Que Deus não permita isso!
- CÁSSIO**
Reputação! Reputação! Perdi minha reputação! Perdi a parte imortal de mim mesmo, ficando só com meu corpo bestial. Minha reputação, Iago, minha reputação. 255
- IAGO**
Como sou um honesto homem, achei que houvesse obtido ferida mortal, que é muito pior que qualquer ferida na reputação. Ora! Reputação é uma inútil e mais que falsa imposição: facilmente obtida sem mérito, e rapidamente perdida sem demérito. Não se perde a reputação, a não ser que tomes a si por perdedor. Vamos, homem! Há outros modos de ter novamente o bem querer do general. Só fostes pego em má hora. Fostes punido mais como exemplo do que por desgosto. Foi como bater num cão fraco pra assustar o leão imperioso. Suplique a ele de novo, e ele será teu. 260
- CASSIO**
Eu suplicaria mesmo se não fosse taxado por ele como um preguiçoso, bêbado e indiscreto oficial. Bêbado? E falando bobagens? Briguento? Gabola? Um praguejador? A falar sozinho com a própria sombra? Ah, invisível espírito de vinho, se não tiveres nome conhecido, serás chamado demônio! 265
- IAGO**
Quem foi aquele a quem persegui com a espada? O que ele fez a você? 270
- CÁSSIO**
Não sei. 275
- IAGO**
Tens certeza?
- CÁSSIO**
Lembro de um monte de coisas, mas não lembro claramente o quê. Deus! Como os homens enfiam em suas bocas um inimigo tão maligno pra roubar seus cérebros! Felizes, alegres, festeiros, de homens, prazerosamente nos tornamos bestas! 280
- IAGO**
Mas agora, pareces muito bem! Como se recobrou? 285
- CÁSSIO**
Apenas pelo prazer do diabo embriaguez que deu lugar ao diabo rancor. Uma imperfeição anuncia outra, pra me mostrar quanto desprezo eu mereço.
- IAGO**
Vem, és muito severo nessa moralidade: sendo o tempo, o lugar e o costume desse país como são, também gostaria que não tivesse ocorrido. Sendo o mundo como é, tome isso pro teu próprio benefício. 290
- CÁSSIO**
Se for pedir a ele meu posto, ele dirá que sou um bêbado! Se tivesse tantas bocas quanto a Hidra, tal resposta taparia todas elas. Dirá que eu era um homem nobre, logo depois era um idiota, e agora, uma besta! Miséria! Um copo imoderado é mal, e seu líquido o demônio. 295
- IAGO**
Vamos, vamos, bom vinho é um grande velho amigo, se bem usado. Não o repudies mais! E, bom tenente, sei que sabes a estima que tenho por ti. 300
- CÁSSIO**

- I have well approved it, sir. I drunk!
- IAGO**
You or any man living may be drunk! at a time, man. I'll tell you what you shall do. Our general's wife is now the general: may say so in this respect, for that he hath devoted and given up himself to the contemplation, mark, and denotement of her parts and graces: confess yourself freely to her; importune her help to put you in your place again: she is of so free, so kind, so apt, so blessed a disposition, she holds it a vice in her goodness not to do more than she is requested: this broken joint between you and her husband entreat her to splinter; and, my fortunes against any lay worth naming, this crack of your love shall grow stronger than it was before.
- CASSIO**
You advise me well.
- IAGO**
I protest, in the sincerity of love and honest kindness.
- CASSIO**
I think it freely; and betimes in the morning I will beseech the virtuous Desdemona to undertake for me: I am desperate of my fortunes if they cheque me here.
- IAGO**
You are in the right. Good night, lieutenant; I must to the watch.
- CASSIO**
Good night, honest Iago.
Exit
- IAGO**
And what's he then that says I play the villain?
When this advice is free I give and honest,
Probal to thinking and indeed the course
To win the Moor again? For 'tis most easy
The inclining Desdemona to subdue
In any honest suit: she's framed as fruitful
As the free elements. And then for her
To win the Moor--were't to renounce his baptism,
All seals and symbols of redeemed sin,
His soul is so enfeather'd to her love,
That she may make, unmake, do what she list,
Even as her appetite shall play the god
With his weak function. How am I then a villain
To counsel Cassio to this parallel course,
Directly to his good? Divinity of hell!
When devils will the blackest sins put on,
They do suggest at first with heavenly shows,
As I do now: for whiles this honest fool
Plies Desdemona to repair his fortunes
And she for him pleads strongly to the Moor,
I'll pour this pestilence into his ear,
That she repeals him for her body's lust;
And by how much she strives to do him good,
She shall undo her credit with the Moor.
So will I turn her virtue into pitch,
And out of her own goodness make the net
That shall enmesh them all.
Re-enter RODERIGO
How now, Roderigo!
- RODERIGO**
I do follow here in the chase, not like a hound that hunts, but one that fills up the cry. My money is almost spent; I have been to-night exceedingly well
- Sou muito grato por isso, senhor... Sou um bêbado!
- IAGO**
Todo mundo bebe, homem, pelo menos uma vez. Direi o que deves fazer. Quem comanda agora o comandante é a sua esposa: quanto a isso posso dizer que o homem está devotado por inteiro à contemplação, marcação e apreciação de todas as partes do território dela: Confesse sua causa a ela. Importune Desdêmona com sua tristeza, pedindo ajuda para retomar seu posto. Ela é franca, amável, simpática e uma riqueza em disposição, e pensa ser mácula em sua bondade não agradar o tanto que lhe pedem. Implore a ela para que intervenha nessa desavença entre você e o esposo dela. Aposto tudo, tudo o que eu tenho, como o desacordo presente reforçará ainda mais o amor de vocês.
- CÁSSIO**
Teu conselho é bom.
- IAGO**
Te garanto, por meu leal amor e gentileza honesta.
- CÁSSIO**
Vou pensar muito nisso; e bem cedo no dia, irei rogar a virtuosa Desdêmona que interceda por mim: não vejo futuro se minha sorte continuar como está.
- IAGO**
Estás certo! Boa noite, tenente;
Eu preciso ir para vigília.
- CÁSSIO**
Boa noite, honesto Iago.
Sai Cássio
- IAGO**
Quem vai dizer que banco o vilão dessa peça?
Se este meu conselho é muito honesto e gratuito,
Comprovável na idéia e correto no curso
Pra atrair de novo o mouro? Será fácil demais
Levar a zelosa Desdêmona a abraçar
Um pedido honesto, se ela é tão fértil quanto
Os elementos em natura. Quanto a ela
Atrair o mouro, até fazendo-o renunciar
Ao batismo e aos votos do perdão –
O fato é que ele está tão encantado por ela,
Que pode fazer, desfazer, o que entender.
Até que o seu desejo brinque como um deus
Com as frágeis funções dele. Como sou um vilão
Se eu encaminho Cássio ao seu bem nesse curso
De igual medida. Divindades do amplo inferno!
Quando o diabo quer nos meter no pior pecado,
Primeiro se exhibe audaz com vestes celestes,
Como eu faço agora: enquanto o velho paspalho
Roga à Desdêmona que ajeite sua sorte
E ela o socorre com pressa esmolando ao mouro,
Eu derramarei o veneno no ouvido dele:
Que se ela apela por ele, o é por luxúria.
E quanto mais ela buscar fazer-lhe bem,
Mais cairá no descrédito junto do mouro.
E ai, farei de sua alva virtude um breu de piche,
Entramando os fios de seu brio tecerei a teia
Pra escaramuçar todos eles.
Entra Rodrigo, mancando.
E agora, Rodrigo!
- RODRIGO**
Estou nessa caçada, mas não faço parte da matilha. Antes, fico jogado com os que choram. Já gastei quase todo meu dinheiro. Essa noite fui surrado em

cudgelled; and I think the issue will be, I shall have so much experience for my pains, and so, with no money at all and a little more wit, return again to Venice.

IAGO

How poor are they that have not patience!
 What wound did ever heal but by degrees?
 Thou know'st we work by wit, and not by witchcraft;
 And wit depends on dilatory time.
 Does't not go well? Cassio hath beaten thee.
 And thou, by that small hurt, hast cashier'd Cassio:
 Though other things grow fair against the sun,
 Yet fruits that blossom first will first be ripe:
 Content thyself awhile. By the mass, 'tis morning;
 Pleasure and action make the hours seem short.
 Retire thee; go where thou art billeted:
 Away, I say; thou shalt know more hereafter:
 Nay, get thee gone.

Exit RODERIGO

Two things are to be done:
 My wife must move for Cassio to her mistress;
 I'll set her on;
 Myself the while to draw the Moor apart,
 And bring him jump when he may Cassio find
 Soliciting his wife: ay, that's the way
 Dull not device by coldness and delay.

Exit

excesso. E acho que minha recompensa será apenas mais experiência nas calças. Então, voltarei pra Veneza sem dinheiro, sem amor, sem honra, só com um pouquinho mais de sabedoria.

IAGO

Quão pobres os que carecem de paciência! **360**
 Já viste alguém obter curas de imediato?
 Sabes que atuo com astúcia, nunca com magia.
 E astúcia, não vê's?, depende em muito do tempo.
 Tu não estás indo bem? Cássio espancou-vos,
 Mas tu, por tais poucas chagas, despediu Cássio. **365**
 Se outras coisas crescem rápidos sob o sol,
 Frutos levam tempo até ficarem maduros:
 Te contenta com o que já tens! Olha, é manhã.
 E ação prazerosa encurta as horas do dia.
 Retirai-vos. Vais já para o teu alojamento. **370**
 Vai, eu digo. Saberás todo o resto mais tarde.
 Deves correr!
 Sai Rodrigo

Dois atos têm de acontecer:
 Minha esposa aproximará Cássio da dama,
 Como lhe instruirei ao passo que eu mesmo me
 Ocuparei do envenenamento do mouro, **375**
 Trazendo-o na hora certa pra que encontre Cássio
 A implorar a sua esposa. Sim, essa é a estrada,
 Pois fracasso é fraquejar em qualquer parada.

Sai

Otelo – O Mouro de Veneza, de Shakespeare - Ato III

SCENE I. Before the castle.

Enter CASSIO and some Musicians

CASSIO

Masters, play here; I will content your pains;
Something that's brief; and bid 'Good morrow,
general.'

Music

Enter Clown

CLOWN

Why masters, have your instruments been in
Naples, that they speak i' the nose thus?

FIRST MUSICIAN

How, sir, how!

CLOWN

Are these, I pray you, wind-instruments?

FIRST MUSICIAN

Ay, marry, are they, sir.

CLOWN

O, thereby hangs a tail.

FIRST MUSICIAN

Whereby hangs a tale, sir?

CLOWN

Marry, sir, by many a wind-instrument that I know.
But, masters, here's money for you: and the general
so likes your music, that he desires you, for love's
sake, to make no more noise with it.

FIRST MUSICIAN

Well, sir, we will not.

CLOWN

If you have any music that may not be heard, to't
again: but, as they say to hear music the general
does not greatly care.

FIRST MUSICIAN

We have none such, sir.

CLOWN

Then put up your pipes in your bag, for I'll away:
go; vanish into air; away!

Exeunt Musicians

CASSIO

Dost thou hear, my honest friend?

CLOWN

No, I hear not your honest friend; I hear you.

CASSIO

Prithee, keep up thy quillets. There's a poor piece
of gold for thee: if the gentlewoman that attends
the general's wife be stirring, tell her there's
one Cassio entertains her a little favour of speech:
wilt thou do this?

CLOWN

She is stirring, sir: if she will stir hither, I
shall seem to notify unto her.

CASSIO

Do, good my friend.

Exit Clown

Enter IAGO

In happy time, Iago.

IAGO

You have not been a-bed, then?

CASSIO

Why, no; the day had broke
Before we parted. I have made bold, Iago,

CENA I.

Em frente ao castelo

Entram Cássio e alguns Músicos

CÁSSIO

Mestres, toquem aqui. Contentarei vossos gastos.
Algo breve, pra contentar a manhã do General.

Tocam

Entra o palhaço

PALHAÇO

Maestros, são instrumentos de Nápoles?
Porque tocam eles tão fanhozos?

PRIMEIRO MÚSICO

Como, senhor?

05

PALHAÇO

Pergunto, são instrumentos de sopro?

PRIMEIRO MÚSICO

De fato, eles são, senhor.

PALHAÇO

Eles soam como um rabo.

PRIMEIRO MÚSICO

Como assim, soam como rabos?

PALHAÇO

Ora, senhor, vários são os instrumentos de sopro
que conheço. Mas lordes, aqui tenho dinheiro
para vós. O general aprovou tanto vossa música que
pede, por deus, que parem de fazer ruído com ela.

10

PRIMEIRO MÚSICO

Bem, senhor, não tocaremos mais.

PALHAÇO

Se houver alguma música em seu repertório que
não se ouça, tocai-a. Mas como dizem, o general
não é dos que apreciam muita música.

15

PRIMEIRO MÚSICO

Dessas músicas não temos.

PALHAÇO

Então coloquem suas flautas nas bolsas, pois já
estou indo. Vão embora também, vão.

20

Saem os músicos

CÁSSIO

Ouviu, honesto amigo?

PALHAÇO

Não, não ouvi seu honesto amigo. Ouço só a ti.

CÁSSIO

Por favor, guarde suas pavonadas. Pegue, essa
moeda de ouro é pra ti. Se a gentil senhora que
cuida da esposa do general já acordou, diz a ela que
Cássio quer falar-lhe mui rapidamente.

Farás isso?

25

PALHAÇO

Ela já está fora da cama de dormir, agora,
Se virá falar com vós, isso não posso garantir.

CÁSSIO

Faça isso, meu bom amigo.

Sai o Palhaço

Entra Iago

Em hora exata, Iago.

30

IAGO

Passastes a noite sem dormir?

CÁSSIO

E como! Já era dia claro

Quando nos despedimos. Tomei a ousadia,

To send in to your wife: my suit to her
Is, that she will to virtuous Desdemona
Procure me some access.

IAGO

I'll send her to you presently;
And I'll devise a mean to draw the Moor
Out of the way, that your converse and business
May be more free.

CASSIO

I humbly thank you for't.
Exit IAGO
I never knew
A Florentine more kind and honest.
Enter EMILIA

EMÍLIA

Good morrow, good Lieutenant: I am sorry
For your displeasure; but all will sure be well.
The general and his wife are talking of it;
And she speaks for you stoutly: the Moor replies,
That he you hurt is of great fame in Cyprus,
And great affinity, and that in wholesome wisdom
He might not but refuse you; but he protests he loves you
And needs no other suitor but his likings
To take the safest occasion by the front
To bring you in again.

CASSIO

Yet, I beseech you,
If you think fit, or that it may be done,
Give me advantage of some brief discourse
With Desdemona alone.

EMÍLIA

Pray you, come in;
I will bestow you where you shall have time
To speak your bosom freely.

CASSIO

I am much bound to you.
Exeunt

ACT III.ii

SCENE II. A room in the castle.

Enter OTHELLO, IAGO, and Gentlemen

OTHELLO

These letters give, Iago, to the pilot;
And by him do my duties to the senate:
That done, I will be walking on the works;
Repair there to me.

IAGO

Well, my good lord, I'll do't.

OTHELLO

This fortification, gentlemen, shall we see't?

GENTLEMAN

We'll wait upon your lordship.
Exeunt

SCENE III. The garden of the castle.

Enter DESDEMONA, CASSIO, and EMILIA

DESDEMONA

Be thou assured, good Cassio, I will do
All my abilities in thy behalf.

EMÍLIA

Good madam, do: I warrant it grieves my husband,
As if the case were his.

Iago, de enviar um recado pra tua esposa
De que se ela visse a virtuosa Desdêmona
Propiciasse-me acesso a ela.

35

IAGO

Eu a mandarei a vós agora mesmo.
E falarei com o mouro para desviá-lo
Do seu caminho, pra que vossa conversa
Aconteça livremente.

CÁSSIO

Sinceramente, te agradeço.
Sai Iago
Nunca conheci
Um florentino tão gentil e honesto.
Entra Emilia

40

EMÍLIA

Bom dia, bom tenente. Lamento por tua
Angústia. Mas creio que tudo vai ficar bem.
O general e a esposa estão falando sobre isso.
E ela fala por vós com afeto. O mouro replica
Que o homem ferido tem boa fama em Chipre,
Grande afinidade, e que em sábia visão
Só lhe restou puni-lo. Ele diz que o ama,
Mas que precisa de mais panos que a mera
Afeição, propiciando ocasião favorável
Para trazer-lhe novamente a seu posto.

45

CÁSSIO

Agradeço pelas novas,
Se quiseres ou puderes,
Dê-me a oportunidade de conversar com
Desdêmona, em particular.

50

EMÍLIA

Por favor, entre.
Vou levá-lo onde encontrará meio
De abrir a ela o coração.

55

CÁSSIO

Muito, muito te agradeço.
Saem

Cena II.

Um quarto no castelo.

Entram Otelô, Iago e cavalheiros

OTELÔ

Leve estas cartas, Iago, ao capitão;
E por ele, envie cumprimentos ao senado.
Terminado, estarei indo ao posto bélico;
Vá lá ter comigo.

IAGO

Será feito, meu bom senhor.

OTELÔ

Senhores, vamos inspecionar as defesas?

05

SENHORES

Estamos sob suas ordens, general.
Saem

CENA III

Entram Desdêmona, Cássio e Emilia

DESDÊMONA

Tenha certeza, bom Cássio, que farei todo
O meu possível para agir em seu favor.

EMÍLIA

Boa senhora: garanto-vos que meu esposo
Sofre como se o problema fosse com ele.

DESDEMONA

O, that's an honest fellow. Do not doubt, Cassio,
But I will have my lord and you again
As friendly as you were.

CASSIO

Bounteous madam,
Whatever shall become of Michael Cassio,
He's never any thing but your true servant.

DESDEMONA

I know't; I thank you. You do love my lord:
You have known him long; and be you well assured
He shall in strangeness stand no further off
Than in a polite distance.

CASSIO

Ay, but, lady,
That policy may either last so long,
Or feed upon such nice and waterish diet,
Or breed itself so out of circumstance,
That, I being absent and my place supplied,
My general will forget my love and service.

DESDEMONA

Do not doubt that; before Emilia here
I give thee warrant of thy place: assure thee,
If I do vow a friendship, I'll perform it
To the last article: my lord shall never rest;
I'll watch him tame and talk him out of patience;
His bed shall seem a school, his board a shrift;
I'll intermingle every thing he does
With Cassio's suit: therefore be merry, Cassio;
For thy solicitor shall rather die
Than give thy cause away.

EMÍLIA

Madam, here comes my lord.

CASSIO

Madam, I'll take my leave.

DESDEMONA

Why, stay, and hear me speak.

CASSIO

Madam, not now: I am very ill at ease,
Unfit for mine own purposes.

DESDEMONA

Well, do your discretion.
Exit CASSIO
Enter OTHELLO and IAGO

IAGO

Ha! I like not that.

OTHELLO

What dost thou say?

IAGO

Nothing, my lord: or if--I know not what.

OTHELLO

Was not that Cassio parted from my wife?

IAGO

Cassio, my lord! No, sure, I cannot think it,
That he would steal away so guilty-like,
Seeing you coming.

OTHELLO

I do believe 'twas he.

DESDEMONA

How now, my lord!
I have been talking with a suitor here,
A man that languishes in your displeasure.

OTHELLO

Who is't you mean?

DESDÊMONA

Oh, ele é muito honesto. Não duvides, Cássio,
Que terei novamente você e meu esposo
Tão amigos como eram.

CÁSSIO

Generosa senhora,
Indiferente de seu destino, Michel Cássio
Nunca será outra coisa, a não ser vosso escravo.

DESDÊMONA

Sei disso e agradeço. Tens amor por meu amo:
Já o conheces há tempos, e tenha a certeza
De que ele só o manterá longe do teu cargo
Enquanto a política exigir.

CÁSSIO

Espero, senhora,
Mas tal política pode ainda durar muito,
Ou definir diante de uma dieta fria e magra,
Ou matar a si própria pela circunstância
Que, estando então ausente e meu posto já ocupado,
Meu general esqueça de meu afeto e zelo.

DESDÊMONA

Não digas isso. Aqui, diante de Emília,
Fiques certo de que reaverás teu posto.
Se juro amizade, cumpro igual a um contrato,
Até o último artigo. Meu esposo não mais
Descansará. Instarei no caso até o irritar.
Farei de sua cama uma escola, e da mesa um
Confessionário, ligando toda ação dele
Com a vossa causa. Ora, alegre-te bom Cássio!
Porque tua suplicante, primeiro morreria
Antes mesmo de esquecer do vosso pedido.

EMÍLIA

Madame, aqui vem meu lorde.

CÁSSIO

Senhora, eu me despeço.

DESDÊMONA

Não, fiques, e ouça minha fala.

CÁSSIO

Madame, não agora. Não me sinto muito bem,
E ficar poderia depreciar minha imagem.

DESDÊMONA

Bem, como preferir.
Sai Cássio
Entram Otelo e Iago

IAGO

Ah, não gosto nada disso.

OTELO

O que disse?

IAGO

Nada, meu senhor: é que ... não sei bem.

OTELO

Não era Cássio junto com minha esposa?

IAGO

Cássio, senhor! Não, nem posso imaginar isso,
Que fosse ele a serpentear assim como um
Ladrão ardiloso, só por notar sua presença.

OTELO

Tenho certeza que era ele.

DESDÊMONA

Como estás, meu amo?
Estava há pouco recebendo um suplicante,
Um homem que definha por vosso desprezo.

OTELO

De quem falas?

05

10

15

20

25

30

35

40

45

DESDEMONA

Why, your lieutenant, Cassio. Good my lord,
If I have any grace or power to move you,
His present reconciliation take;
For if he be not one that truly loves you,
That errs in ignorance and not in cunning,
I have no judgment in an honest face:
I prithee, call him back.

OTHELLO

Went he hence now?

DESDEMONA

Ay, sooth; so humbled
That he hath left part of his grief with me,
To suffer with him. Good love, call him back.

OTHELLO

Not now, sweet Desdemona; some other time.

DESDEMONA

But shall't be shortly?

OTHELLO

The sooner, sweet, for you.

DESDEMONA

Shall't be to-night at supper?

OTHELLO

No, not to-night.

DESDEMONA

To-morrow dinner, then?

OTHELLO

I shall not dine at home;
I meet the captains at the citadel.

DESDEMONA

Why, then, to-morrow night; or Tuesday morn;
On Tuesday noon, or night; on Wednesday morn:
I prithee, name the time, but let it not
Exceed three days: in faith, he's penitent;
And yet his trespass, in our common reason--
Save that, they say, the wars must make examples
Out of their best--is not almost a fault
To incur a private cheque. When shall he come?
Tell me, Othello: I wonder in my soul,
What you would ask me, that I should deny,
Or stand soammering on. What! Michael Cassio,
That came a-wooing with you, and so many a time,
When I have spoke of you dispraisingly,
Hath ta'en your part; to have so much to do
To bring him in! Trust me, I could do much,--

OTHELLO

Prithee, no more: let him come when he will;
I will deny thee nothing.

DESDEMONA

Why, this is not a boon;
'Tis as I should entreat you wear your gloves,
Or feed on nourishing dishes, or keep you warm,
Or sue to you to do a peculiar profit
To your own person: nay, when I have a suit
Wherein I mean to touch your love indeed,
It shall be full of poise and difficult weight
And fearful to be granted.

OTHELLO

I will deny thee nothing:
Whereon, I do beseech thee, grant me this,
To leave me but a little to myself.

DESDEMONA

Shall I deny you? no: farewell, my lord.

OTHELLO**DESDÊMONA**

De seu tenente, Cássio. Meu caro senhor,
Se tenho indulto ou poder de mover-te,
Faça as pazes com a mera presença dele.
Pois se há homem que tenha mais amor a vós,
Que erre mais por tolice do que por descuido,
Então não sei mais julgar se um rosto é honesto.
Imploro, chamai-o de volta.

50

OTELO

Foi ele que saiu agora?

DESDÊMONA

Sim. Tão humilhado

Que deixou parte de sua dor aqui, comigo.
Sofro com ele. Querido, chamai-o de volta.

55

OTELO

Não agora, doce Desdêmona. Talvez depois.

DESDÊMONA

Fará isso logo?

OTELO

O mais breve possível, por vós.

DESDÊMONA

Ainda hoje, no jantar?

OTELO

Não, não no jantar.

DESDÊMONA

Amanhã então, no almoço.

OTELO

Não cearei em casa.

Estarei junto dos capitães na cidadela.

60

DESDÊMONA

Então quando? Amanhã à noite? Ou então na Terça?
Terça à noite? Ou quem sabe, na manhã de Quarta?
Imploro, diga-me quando, mas que não passe
Nem três dias. Ele sofre de arrependimento.
Além disso, sua falta, como manda o bem
Comum - e ainda dizem que a guerra faz exemplos
Dos melhores - não é uma falta tão grande,
Merecendo punição assim. Quando será?
Diga-me, caro Otelô. Questiono em meu espírito
Se talvez pedisse-me algo, eu não o cederia?
Ou será que exitaria, como fazes? Como!
Cássio, que ainda há pouco, quando me cortejavas,
Defendia-te quando algo então me desgostava
Em ti. Por tudo isso, será que é tão difícil
Trazê-lo de novo ao teu afeto? Cria-me, podia...

65

70

75

OTELO

Não imploro mais: que ele venha quando quiser,
Não recuso nada a ti.

DESDÊMONA

Mas não estou pedindo favor.

É como se dissesse: cuida das mãos com luvas,
Alimenta-te bem, fiques bem aquecido,
Ou que fizesse algo para um fim específico
Visando teu próprio benefício. Não, se
Peço algo que coloque em cheque o teu afeto,
Será algo perigoso e penoso a fazer.
E de difícil conta.

80

OTELO

Não negarei nada a ti.

Mas, imploro, que me permitas agora
Que eu fique sozinho alguns instantes.

85

DESDÊMONA

Poderia eu negá-lo? Até mais, meu amo.

OTELO

- They are close delations, working from the heart
That passion cannot rule.
- IAGO**
For Michael Cassio,
I dare be sworn I think that he is honest.
- OTHELLO**
I think so too.
- IAGO**
Men should be what they seem;
Or those that be not, would they might seem none!
- OTHELLO**
Certain, men should be what they seem.
- IAGO**
Why, then, I think Cassio's an honest man.
- OTHELLO**
Nay, yet there's more in this:
I prithee, speak to me as to thy thinkings,
As thou dost ruminate, and give thy worst of thoughts
The worst of words.
- IAGO**
Good my lord, pardon me:
Though I am bound to every act of duty,
I am not bound to that all slaves are free to.
Utter my thoughts? Why, say they are vile and false;
As where's that palace whereinto foul things
Sometimes intrude not? who has a breast so pure,
But some uncleanly apprehensions
Keep leets and law-days and in session sit
With meditations lawful?
- OTHELLO**
Thou dost conspire against thy friend, Iago,
If thou but think'st him wrong'd and makest his ear
A stranger to thy thoughts.
- IAGO**
I do beseech you--
Though I perchance am vicious in my guess,
As, I confess, it is my nature's plague
To spy into abuses, and oft my jealousy
Shapes faults that are not--that your wisdom yet,
From one that so imperfectly conceits,
Would take no notice, nor build yourself a trouble
Out of his scattering and unsure observance.
It were not for your quiet nor your good,
Nor for my manhood, honesty, or wisdom,
To let you know my thoughts.
- OTHELLO**
What dost thou mean?
- IAGO**
Good name in man and woman, dear my lord,
Is the immediate jewel of their souls:
Who steals my purse steals trash; 'tis something, nothing;
'Twas mine, 'tis his, and has been slave to thousands:
But he that filches from me my good name
Robs me of that which not enriches him
And makes me poor indeed.
- OTHELLO**
By heaven, I'll know thy thoughts.
- IAGO**
You cannot, if my heart were in your hand;
Nor shall not, whilst 'tis in my custody.
- OTHELLO**
Ha!
- IAGO**
O, beware, my lord, of jealousy;
- São segredos íntimos vindos do coração,
Membro que encerra em si paixões incontroláveis.
- IAGO**
Falando de Michel Cássio,
Atrevo-me a jurar por sua honestidade.
- OTELO**
Também eu.
- IAGO**
Os homens deveriam ser o que parecem, **130**
E os que não o são não deveriam parecer nada!
- OTELO**
Sim, homens deveriam ser o que parecem.
- IAGO**
Então, penso que Cássio é homem honesto.
- OTELO**
Calma, ainda parece ter algo aí.: **135**
Imploro, fale comigo como falas consigo,
No modo do teu pensamento, e dê-me logo
A pior das idéias na pior das palavras.
- IAGO**
Bom general, me perdoe:
Mesmo sendo escravo em cada ato de dever,
Sou mais escravo no que os escravos são livres. **140**
O que penso? O que penso pode ser vil e falso.
Há algum palácio humano no qual imundícies
Não entram às vezes? Quem tem peito tão puro,
Que nunca encerrou causa dúbia entre torpes
Apreensões ao lado da lei e da justiça pra
Ali fazerem meditações? **145**
- OTELO**
Estás a conspirar contra um amigo, Iago,
Se pensas algo errado e ignoras o ouvir
Estranho dos teus pensamentos.
- IAGO**
Eu imploro-vos, - **150**
Talvez só suspeite por malícia pessoal,
Pois confesso que toda a minha maldição
É vigiar os abusos, pois busca meu leal
Ciúme faltas onde não há – que sejas sábio:
Ao enfrentar tais conjecturas tão imperfeitas,
Por favor, não dê valor, nem te preocupes
Com coisas que não passam de mera suspeita. **155**
Portanto, ao não levarem ao bem ou a paz,
Minha conduta, franqueza ou juízo não
Te contarão o que penso
- OTELO**
Que queres dizer?
- IAGO**
Um bom nome num homem ou numa mulher,
General, é a jóia mais rara de toda sua alma: **160**
Quem rouba minha bolsa rouba lixo, nada;
Era minha, agora é dele, e já foi de muitos:
Mas o ser que extorquia de mim meu bom nome
Me rouba sem roubar para si próprio nada
Embora me deixe na tão horrível miséria. **165**
- OTELO**
Céus, descobrirei o que pensas.
- IAGO**
Não podes, nem se arrancasse o meu coração.
Nem deves, ao menos enquanto for meu.
- OTELO**
Há!
- IAGO**
Oh general, tenha cuidado com o ciúme;

It is the green-eyed monster which doth mock
The meat it feeds on; that cuckold lives in bliss
Who, certain of his fate, loves not his wronger;
But, O, what damned minutes tells he o'er
Who dotes, yet doubts, suspects, yet strongly loves!

OTHELLO

O misery!

IAGO

Poor and content is rich and rich enough,
But riches fineless is as poor as winter
To him that ever fears he shall be poor.
Good heaven, the souls of all my tribe defend
From jealousy!

OTHELLO

Why, why is this?
Think'st thou I'd make a lie of jealousy,
To follow still the changes of the moon
With fresh suspicions? No; to be once in doubt
Is once to be resolved: exchange me for a goat,
When I shall turn the business of my soul
To such exsufflicate and blown surmises,
Matching thy inference. 'Tis not to make me jealous
To say my wife is fair, feeds well, loves company,
Is free of speech, sings, plays and dances well;
Where virtue is, these are more virtuous:
Nor from mine own weak merits will I draw
The smallest fear or doubt of her revolt;
For she had eyes, and chose me. 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 or jealousy!

IAGO

I am glad of it; for now I shall have reason
To show the love and duty that I bear you
With franker spirit: therefore, as I am bound,
Receive it from me. I speak not yet of proof.
Look to your wife; observe her well with Cassio;
Wear your eye thus, not jealous nor secure:
I would not have your free and noble nature,
Out of self-bounty, be abused; look to't:
I know our country disposition well;
In Venice they do let heaven see the pranks
They dare not show their husbands; their best conscience
Is not to leave't undone, but keep't unknown.

OTHELLO

Dost thou say so?

IAGO

She did deceive her father, marrying you;
And when she seem'd to shake and fear your looks,
She loved them most.

OTHELLO

And so she did.

IAGO

Why, go to then;
She that, so young, could give out such a seeming,
To seal her father's eyes up close as oak-
He thought 'twas witchcraft--but I am much to blame;
I humbly do beseech you of your pardon
For too much loving you.

OTHELLO

I am bound to thee for ever.

IAGO

I see this hath a little dash'd your spirits.

OTHELLO

É um lesto diabo de vista verde que troça
Do pasto que o alimenta. O corno é feliz
Se, ciente do chifre, não ama aquela que o trai;
Ah, mas que horas aflitas pros que desconfiam,
Suspeitam e duvidam, se seguem amando.

170

OTELO

Miséria!

175

IAGO

Pobre feliz é rico, rico até por demais,
Mas grandes riquezas são pobreza infernal
Pra aqueles que temem ficar tão longe delas.
Céus, bons céus, que as boas almas da minha tribo
Defendam-se do Ciúme!

OTELO

Por quê, por quê isso?

180

Pensa que eu viveria na mentira do ciúme?
Na espera da variação lunar pra ganhar
Novas e frescas suspeitas? Se tenho dúvida,
Sou rápido em saná-la. Me chamem de bode,
Se algum dia eu chegar a perverter o meu espírito
Com tais voláteis e variáveis suposições,
Como dissestes. Não tenho ciúme de ouvir
Que minha dama é bela, ativa e amigável,
Que fala, canta, dança e encena tão bem.
Onde a virtude está, tudo em volta é virtuoso.
Nem mesmo serão meus poucos méritos que
Provocarão o menor medo ou suspeita dela.
Ela tinha bons olhos e me escolheu. Não, Iago,
Quero ver antes de duvidar e então a prova.
Se provado for, nada mais resta do que isso:
Expulso lá pra longe o afeto e o ciúme.

185

190

195

IAGO

Fico aliviado. Por hora, tenho razão
De mostrar o afeto que afirmo a tua pessoa
Com espírito honesto, mesmo ainda sem provas.
Observa a tua esposa, vigia a dama com Cássio,
Lança olhar igual, nem ciumento nem seguro,
Pois não queria ver teu caráter nobre e livre
Fora de si, abusado assim. Mas olha e cuida.
Eu sei bem a disposição de nossa terra:
Em Veneza elas mostram aos céus mixórdias
Que nunca mostrariam aos maridos. Sua índole
Não é deixar não-feito, e sim de manter segredo.
Não é o não faltar, sim o nunca revelar.

200

205

OTELO

Achas que é assim?

IAGO

Ora, ela casou convosco sem o pai saber.
Enquanto mostrava medo e horror a ti
Mais e mais te amava.

210

OTELO

Bem assim.

IAGO

Assim, chegamos ao ponto. Se a cara dama,
Mesmo ainda tão jovem, podia simular tanto,
A ponto de cegar os olhos do pai com venda,
Pensando ele que era magia ... é melhor
Me calar. Humildemente peço seu perdão
Por amar tanto vossa digna senhoria.

215

OTELO

Serei sempre grato.

IAGO

Percebo que minha fala abalou vosso espírito.

OTELO

- Not a jot, not a jot.
- IAGO**
I' faith, I fear it has.
I hope you will consider what is spoke
Comes from my love. But I do see you're moved:
I am to pray you not to strain my speech
To grosser issues nor to larger reach
Than to suspicion.
- OTHELLO**
I will not.
- IAGO**
Should you do so, my lord,
My speech should fall into such vile success
As my thoughts aim not at. Cassio's my worthy friend -
My lord, I see you're moved.
- OTHELLO**
No, not much moved:
I do not think but Desdemona's honest.
- IAGO**
Long live she so! and long live you to think so!
- OTHELLO**
And yet, how nature erring from itself,--
- IAGO**
Ay, there's the point: as--to be bold with you--
Not to affect many proposed matches
Of her own clime, complexion, and degree,
Whereto we see in all things nature tends--
Foh! one may smell in such a will most rank,
Foul disproportion thoughts unnatural.
But pardon me; I do not in position
Distinctly speak of her; though I may fear
Her will, recoiling to her better judgment,
May fall to match you with her country forms
And happily repent.
- OTHELLO**
Farewell, farewell:
If more thou dost perceive, let me know more;
Set on thy wife to observe: leave me, Iago:
- IAGO**
[Going] My lord, I take my leave.
- OTHELLO**
Why did I marry? This honest creature doubtless
Sees and knows more, much more, than he unfolds.
- IAGO** [Returning]
My lord, I would I might entreat your honour
To scan this thing no further; leave it to time:
Though it be fit that Cassio have his place,
For sure, he fills it up with great ability,
Yet, if you please to hold him off awhile,
You shall by that perceive him and his means:
Note, if your lady strain his entertainment
With any strong or vehement importunity;
Much will be seen in that. In the mean time,
Let me be thought too busy in my fears--
As worthy cause I have to fear I am--
And hold her free, I do beseech your honour.
- OTHELLO**
Fear not my government.
- IAGO**
I once more take my leave.
Exit
- OTHELLO**
This fellow's of exceeding honesty,
And knows all qualities, with a learned spirit,
- Não, nem um pouco. Nem um pouco.
- IAGO**
Creio e temo que sim. 220
Espero que tu saibas que minha fala
É nascida de meu amor. Mas estás mudado:
Eu rogo pra que não leves minha fala
Para além do limite que ela contém,
Que ainda é a mera suspeita.
- OTELO**
Entendo.
- IAGO**
Pois se fizesses isso, meu general, 225
Minha fala cairia num vil argumento
Que não é meu alvo. Cássio é um bom amigo ...
Meu general, vejo-te mudado.
- OTELO**
Não, nem um pouco. Não consigo
Ver nada a não ser honestidade nela.
- IAGO**
Longa vida a ela e longa vida a ti por pensar assim! 230
- OTELO**
Todavia, a natureza pode fugir de si ...
- IAGO**
Pois esse é o problema. Sendo bem sincero,
Recusar muitas propostas de bons patrícios
De seu próprio clima, educação, classe e nível,
Que é a tendência vista em toda natureza - 235
Bah! Isso me cheira a mais imunda lascívia,
A idéias antinaturais e até animais.
- Mas perdoe-me, senhor, não estou em posição
Distinta de falar dela assim. É que temo
Que sua vontade, recuando do honesto juízo,
Caia nalgum partido de seu próprio país 240
Que a leve mais tarde ao acre arrependimento.
- OTELO**
Até mais, até mais:
Se mais perceberes, deixe-me saber,
E manda tua esposa vigiar. Deixe-me, Iago.
- IAGO** (*saindo*)
Meu general, tomo meu rumo. 245
- OTELO**
Porque fui casar? Esse sujeito honesto sem dúvida
Vê e sabe mais, muito mais do que expõem.
- IAGO** (*retornando*)
General, gostaria de pedir por vossa honra
Que esquecesse esse assunto, deixa-o com o tempo.
Cássio deveria recuperar o seu posto, 250
Pois com ele demonstra muita habilidade.
Porém, se o prendesses só por mais um pouquinho,
Poderia constatar quem ele é e o que quer.
Notai se a senhora roga por ele com
Insistência veemente e com recorrência. 255
Muito se vê em algo assim. Nesse meio tempo,
Tenha-me por preocupado em meu temor -
É por uma causa honesta que guardo algo assim -
E deixa ela livre, imploro pensando em tua honra.
- OTELO**
Não tema minha perspicácia. 260
- IAGO**
Mais uma vez, adeus, meu General.
Sai.
- OTELO**
Esse rapaz é de excelente honestidade,
Tem alma sábia, conhecendo as qualidades

Of human dealings. If I do prove her haggard,
 Though that her jesses were my dear heartstrings,
 I'd whistle her off and let her down the wind,
 To pray at fortune. 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. O curse of marriage,
 That we can call these delicate creatures ours,
 And not their appetites! I had rather be a toad,
 And live upon the vapour of a dungeon,
 Than keep a corner in the thing I love
 For others' uses. Yet, 'tis the plague of great ones;
 Prerogativèd are they less than the base;
 'Tis destiny unshunnable, like death:
 Even then this forked plague is fated to us
 When we do quicken. Desdemona comes:
Re-enter DESDEMONA and EMILIA
 If she be false, O, then heaven mocks itself!
 I'll not believe't.

DESDEMONA

How now, my dear Othello!
 Your dinner, and the generous islanders
 By you invited, do attend your presence.

OTHELLO

I am to blame.

DESDEMONA

Why do you speak so faintly?
 Are you not well?

OTHELLO

I have a pain upon my forehead here.

DESDEMONA

'Faith, that's with watching; 'twill away again:
 Let me but bind it hard, within this hour
 It will be well.

OTHELLO

Your napkin is too little:
He puts the handkerchief from him; and it drops
 Let it alone. Come, I'll go in with you.

DESDEMONA

I am very sorry that you are not well.
Exeunt OTHELLO and DESDEMONA

EMÍLIA

I am glad I have found this napkin:
 This was her first remembrance from the Moor:
 My wayward husband hath a hundred times
 Woo'd me to steal it; but she so loves the token,
 For he conjured her she should ever keep it,
 That she reserves it evermore about her
 To kiss and talk to. I'll have the work ta'en out,
 And give't Iago: what he will do with it
 Heaven knows, not I;
 I nothing but to please his fantasy.
Re-enter Iago

IAGO

How now! what do you here alone?

EMÍLIA

Do not you chide; I have a thing for you.

IAGO

A thing for me? it is a common thing--

EMÍLIA

Ha!

IAGO

Do intercurso dos homens. Se ela for rebelde,
 Mesmo estando enredada nos fio de meu peito,
 Soprarei-a então pra longe, aos braços do vento,
 A mendigar sua sorte. Talvez por ser negro,
 Sem qualquer leveza ou sutileza na fala
 Como os advogados, por já ter declinado
 Ao vale dos anos – ou nem por isso –
 Ela se foi. Fui abusado e meu alívio é só
 Despreza-la. Como é maldito o matrimônio,
 Que nos presenteia com tal sorte de criaturas,
 Mas não com seus apetites! Queria antes ser
 Um sapo, a viver do vapor do calabouço,
 Do que dar um pedacinho da coisa que amo
 Pra o uso de outros. Sim, tal é a peste dos grandes:
 Estarem ainda abaixo daqueles menores.
 É um fado inevitável, como a própria morte.
 Essa praga ambígua é estipulada a nós
 Desde que aqui chegamos. Lá vem Desdêmona.
Entram Desdêmona e Emilia
 Se ela for falsa, os próprios céus riem de si mesmos!
 Não posso acreditar

DESDÊMOMA

Então, querido Otelo!
 O jantar com os generosos de Chipre,
 Seus convidados, exige vossa presença.

OTELO

Foi minha a culpa.

DESDÊMOMA

Por que falas tão frouxamente?
 Não estás bem?

OTELO

Estou com uma dor em minha cabeça.

DESDÊMOMA

Ora, tens vigiado e trabalhado muito, já vai
 Passar. Deixe-me fazer uma compressa que
 Dentro de uma hora já estarás bem.

OTELO

Seu lenço é tão pequenino:

Ela coloca o lenço sobre a fronte dele, que o deixa cair.

Deixa. Vamos, vou entrar contigo.

DESDÊMOMA

Lamento muito que não te sintas bem.
Saem Otelo e Desdêmona

EMÍLIA

Fico feliz de encontrar esse lenço;
 Essa foi a primeira lembrança do mouro.
 Meu teimoso marido centenas de vezes
 Pediu-me que o roubasse, mas ela o ama tanto.
 E o mouro ordenou que ela nunca o perdesse,
 Motivo dela sempre o levar junto a si.
 Ela o beija, fala com ele. Farei uma cópia dele
 Pra dar a Iago: para quê ele o quer,
 Só os céus sabem, eu não.
 Só quero agradar sua fantasia.
Iago entra

IAGO

O que fazes por aqui sozinha?

EMÍLIA

Não me repreenda assim, tenho algo pra ti.

IAGO

Uma coisa pra mim? Como é comum...

EMÍLIA

O quê?

IAGO

265

270

275

280

285

290

295

300

305

To have a foolish wife.
EMÍLIA
 O, is that all? What will you give me now
 For the same handkerchief?
IAGO
 What handkerchief?
EMÍLIA
 What handkerchief?
 Why, that the Moor first gave to Desdemona;
 That which so often you did bid me steal.
IAGO
 Hast stol'n it from her?
EMÍLIA
 No, 'faith; she let it drop by negligence.
 And, to the advantage, I, being here, took't up.
 Look, here it is.
IAGO
 A good wench; give it me.
EMÍLIA
 What will you do with 't, that you have been
 so earnest to have me filch it?
IAGO
 [Snatching it] Why, what's that to you?
EMÍLIA
 If it be not for some purpose of import,
 Give't me again: poor lady, she'll run mad
 When she shall lack it.
IAGO
 Be not acknown on 't; I have use for it.
 Go, leave me.
Exit EMÍLIA
 I will in Cassio's lodging lose this napkin,
 And let him find it. Trifles light as air
 Are to the jealous confirmations strong
 As proofs of holy writ: this may do something.
 The Moor already changes with my poison:
 Dangerous conceits are, in their natures, poisons.
 Which at the first are scarce found to distaste,
 But with a little act upon the blood.
 Burn like the mines of Sulphur. I did say so:
 Look, where he comes!
Re-enter OTHELLO
 Not poppy, nor mandragora,
 Nor all the drowsy syrups of the world,
 Shall ever medicine thee to that sweet sleep
 Which thou owedst yesterday.
OTHELLO
 Ha! ha! false to me?
IAGO
 Why, how now, general! no more of that.
OTHELLO
 Avaunt! be gone! thou hast set me on the rack:
 I swear 'tis better to be much abused
 Than but to know't a little.
IAGO
 How now, my lord!
OTHELLO
 What sense had I of her stol'n hours of lust?
 I saw't not, thought it not, it harm'd not me:
 I slept the next night well, was free and merry;
 I found not Cassio's kisses on her lips:
 He that is robb'd, not wanting what is stol'n,
 Let him not know't, and he's not robb'd at all.
IAGO

Ter uma boba esposa.
EMÍLIA
 Isso é tudo? O que me darias agora
 Por aquele lenço?
IAGO
 Que lenço?
EMÍLIA
 Que lenço?
 Aquele que o general deu a Desdêmona
 E que você tanto me importunou que roubasse.
IAGO
 Tu o roubaste dela?
EMÍLIA
 Não. Ela o deixou cair, sem querer.
 E, tendo oportunidade, eu o peguei.
 Olhe, aqui está.
IAGO
 Bem feito! Dê-me o lenço.
EMÍLIA
 Que farás com o lenço? Importunaste-me
 Tanto pra que eu o roubasse que ...
IAGO (*agarrando o lenço*)
 E o que te interessa?
EMÍLIA
 Se não for pra algo de real importância,
 Dê-me novamente. Pobre dama, ficará louca
 Quando perceber que o perdeu.
IAGO
 Esqueça isso. Tenho bom uso pra ele.
 Vá, deixe-me.
Sai Emília
 Agora, deito o lenço onde Cássio repousa,
 E faço ele o encontrar. Ninharias são ar
 Pros ciumentos que vêem nelas provas certas
 Como a escrita sagrada. Pode dar certo.
 O mouro já começa a mudar com meu veneno.
 Frases danosas são, em sua estrutura, venenos.
 Primeiro, não causam nenhum efeito aparente.
 Mas depois, quando nem bem tocam no sangue,
 Queimam e borbulham como minas de enxofre.
 Lá vem ele!
Entra Otelô
 Nem papoula, nem mandrágora, nem qualquer
 Poção entorpecente deste vasto mundo,
 Nem nenhuma medicina poderá devolver-lhe
 O sono calmo que desfrutava até ontem.
OTELÔ
 Há, ora essa, me traír?
IAGO
 O que houve general! Pare com isso.
OTELÔ
 Saia, saia daqui. Me levas a tortura:
 Preferia ser traído muitas e muitas vezes
 Se ainda fosse ignorante de todas elas.
IAGO
 Como, meu general!
OTELÔ
 Como tu sabias de suas horas de luxúria?
 Eu não via e nem sabia nada, e não sofria como
 Sofro agora. Dormia bem, tão livre e feliz,
 Nem via os beijos de Cássio sobre os lábios dela,
 Quem foi logrado, se não dá falta do roubo,
 Se não o souber, não foi de fato sonogado.
IAGO

310

315

320

325

330

335

340

345

I am sorry to hear this.

OTHELLO

I had been happy, if the general camp,
Pioners and all, had tasted her sweet body,
So I had nothing known. O, now, for ever
Farewell the tranquil mind! farewell content!
Farewell the plumed troop, and the big wars,
That make ambition virtue! O, farewell!
Farewell the neighing steed, and the shrill trump,
The spirit-stirring drum, the ear-piercing fife,
The royal banner, and all quality,
Pride, pomp and circumstance of glorious war!
And, O you mortal engines, whose rude throats
The immortal Jove's dead clamours counterfeit,
Farewell! Othello's occupation's gone!

IAGO

Is't possible, my lord?

OTHELLO

Villain, be sure thou prove my love a whore,
Be sure of it; give me the ocular proof:
Or by the worth of man's eternal soul,
Thou hadst been better have been born a dog
Than answer my waked wrath!

IAGO

Is't come to this?

OTHELLO

Make me to see't; or, at the least, so prove it,
That the probation bear no hinge nor loop
To hang a doubt on; or woe upon thy life!

IAGO

My noble lord,--

OTHELLO

If thou dost slander her and torture me,
Never pray more; abandon all remorse;
On horror's head horrors accumulate;
Do deeds to make heaven weep, all earth amazed;
For nothing canst thou to damnation add
Greater than that.

IAGO

O grace! O heaven forgive me!
Are you a man? have you a soul or sense?
God be wi' you; take mine office. O wretched fool.
That livest to make thine honesty a vice!
O monstrous world! Take note, take note, O world,
To be direct and honest is not safe.
I thank you for this profit; and from hence
I'll love no friend, sith love breeds such offence.

OTHELLO

Nay, stay: thou shouldst be honest.

IAGO

I should be wise, for honesty's a fool
And loses that it works for.

OTHELLO

By the world,
I think my wife be honest and think she is not;
I think that thou art just and think thou art not.
I'll have some proof. Her name, that was as fresh
As Dian's visage, is now begrimed and black
As mine own face. If there be cords, or knives,
Poison, or fire, or suffocating streams,
I'll not endure it. Would I were satisfied!

IAGO

I see, sir, you are eaten up with passion:
I do repent me that I put it to you.

Lamento ouvir isso.

OTELO

Seria até muito feliz se todo o exército,
Até o abre-valas tivesse dela degustado,
Se disse nada soubesse. Agora e sempre,
Adeus à mente tranqüila e tão contente!
Adeus às emplumadas tropas e altas guerras,
Que fazem de toda ambição uma virtude! Adeus
Ao rincho do corcel e estridentes trompas,
Tambores que bumbam e às flautas afiadas,
Aos emblemas reais, aos cargos, ordens,
Adeus ao zelo, pompa, honra e glória bélica!
E adeus ao maquinário letal, que berra
De ardor calando o estrondo do eterno Jove!
Adeus! Adeus! Os feitos de Otelo se foram!

IAGO

Como pode isso, general?

OTELO

Vilão! É bom que proves que ela é puta,
Consigas isso, dê-me a prova! Ou garanto,
Pela alma imortal do homem, que seria
Bem mais abençoado se tivesse nascido
Um cão do que despertares minha ira!

IAGO

Então é isso?

OTELO

Faça-me ver, ou, pelo menos, me prove,
Não me deixes ter dúvida ou hesitação
Do crime dela, ou ficarás sem tua vida!

IAGO

Meu nobre general...

OTELO

Se queres difamá-la e torturar-me,
Não rezes mais, abandones todo remorso.
Sob o horror, mais horrores te sobrevirão,
Fazendo os céus e a terra chorarem prantos;
Pois nada condenar-te-á mais a danação
Do que fazeres isso.

IAGO

Pelo divino! Oh, que os céus me perdoem!
És homem? Tens alma e sentidos humanos?
Que Deus te ajude e me condene. Oh estúpido,
Vivi só pra nomearem minha honra de vício!
Oh, mundo monstruoso! Escreve: no mundo,
Ser direto e honesto é não estar a salvo.
Agradeço por me ensinar isso. De agora em diante
Não amo mais amigo algum, pois amar é ofensa.

OTELO

Não! Fique! Espero que sejas honesto!

IAGO

Ser sábio é só o que quero, pois ser honesto
É ser tolo! É perder tudo o que se luta pra ganhar.

OTELO

Por Deus,
Vejo honestidade em minha esposa, e não vejo.
Acho que és um homem justo e acho que não.
Quero provas. O nome dela, que era tão limpo
Quanto a face de Diana, se tornar preto e sujo
Como meu rosto! Se houverem cordas, facas,
Venenos, fornalhas ou riachos perigosos,
Não suportarei isso. Mas quero provas.

IAGO

Vejo, general, que és alimento da paixão:
Me arrependo de colocá-lo nisso,

355

360

365

370

375

380

385

390

395

- You would be satisfied?
OTHELLO
 Would! nay, I will.
- IAGO**
 And may: but, how? how satisfied, my lord?
 Would you, the supervisor, grossly gape on--
 Behold her topp'd?
- OTHELLO**
 Death and damnation! O!
- IAGO**
 It were a tedious difficulty, I think,
 To bring them to that prospect: damn them then,
 If ever mortal eyes do see them bolster
 More than their own! What then? how then?
 What shall I say? Where's satisfaction?
 It is impossible you should see this,
 Were they as prime as goats, as hot as monkeys,
 As salt as wolves in pride, and fools as gross
 As ignorance made drunk. But yet, I say,
 If imputation and strong circumstances,
 Which lead directly to the door of truth,
 Will give you satisfaction, you may have't.
- OTHELLO**
 Give me a living reason she's disloyal.
- IAGO**
 I do not like the office:
 But, sith I am enter'd in this cause so far,
 Prick'd to't by foolish honesty and love,
 I will go on. I lay with Cassio lately;
 And, being troubled with a raging tooth,
 I could not sleep.
 There are a kind of men so loose of soul,
 That in their sleeps will mutter their affairs:
 One of this kind is Cassio:
 In sleep I heard him say 'Sweet Desdemona,
 Let us be wary, let us hide our loves;'
 And then, sir, would he gripe and wring my hand,
 Cry 'O sweet creature!' and then kiss me hard,
 As if he pluck'd up kisses by the roots
 That grew upon my lips: then laid his leg
 Over my thigh, and sigh'd, and kiss'd; and then
 Cried 'Cursed fate that gave thee to the Moor!'
- OTHELLO**
 O monstrous! monstrous!
- IAGO**
 Nay, this was but his dream.
- OTHELLO**
 But this denoted a foregone conclusion:
 'Tis a shrewd doubt, though it be but a dream.
- IAGO**
 And this may help to thicken other proofs
 That do demonstrate thinly.
- OTHELLO**
 I'll tear her all to pieces.
- IAGO**
 Nay, but be wise: yet we see nothing done;
 She may be honest yet. Tell me but this,
 Have you not sometimes seen a handkerchief
 Spotted with strawberries in your wife's hand?
- OTHELLO**
 I gave her such a one; 'twas my first gift.
- IAGO**
 I know not that; but such a handkerchief--
 I am sure it was your wife's--did I to-day
- Quer mesmo a certeza?
OTELO
 Quero, não! Preciso!
- IAGO**
 Mas como? Como dar prova, general?
 Irias tu, um general, de forma grosseira,
 Vigia-la sendo recheada?
- OTELO**
 Morte e danação!
- IAGO**
 É difícil ficar de espreita assim, eu acho,
 E conseguir pegá-los no ato. Malditos!
 Se algum olho mortal deitar neles exceto
 Seus próprios olhos! E então? Como seria?
 Como poderia ser? Como lhe dar prova?
 É impossível de fato ver algo assim,
 Nem que bancassem bodes, ou símios febris,
 Ardilosos como lobos, ou dois estúpidos
 Como bêbados na rua. Mas, ainda digo,
 Se a severa implicação ou a ocasião
 Que guia sempre a porta da verdade,
 Puder te dar prova, certamente a terás.
- OTELO**
 Dê-me uma prova forte da traição dela.
- IAGO**
 Não gosto de fazer isso,
 Mas, já que estou tão mergulhado nesse caso,
 Motivado por tola honestidade e amor,
 Farei o que pedes. Há dias pernoitei com Cássio;
 E, tendo problemas com um dente podre,
 Não conseguia dormir.
 Alguns tipos de homens têm alma tão fraca,
 Que mesmo em seu sonhos contam seus casos.
 Um desses é Cássio:
 Ouvi-o dizer, dormindo: "Doce Desdêmona,
 Preste atenção, vamos nos tapar pro amor".
 E depois, general, agarrou minha mão,
 E gritou, "Meu docinho", e me beijou com força,
 Como se quisesse arrancar da minha face
 Meus próprios lábios. Daí, me enroscou a perna
 Cheio de paixão, e com suspiros e mais beijos
 Disse-me: "Maldita sina que te deu ao Mouro".
- OTELO**
 Monstruoso! É monstruoso!
- IAGO**
 E isso que era só um sonho.
- OTELO**
 Que revela um fato concluído.
 Que dúvida atroz, embora apenas um sonho.
- IAGO**
 Que também serve para trazer outras provas,
 Embora sejam mais brandas.
- OTELO**
 Eu a farei em pedaços.
- IAGO**
 Não, ajas com sabedoria. Não vimos nada ainda.
 Ela ainda pode ser honesta. Só me diga,
 Alguma vez tu observastes algum lenço,
 Bordado de morangos, nas mãos de tua esposa?
- OTELO**
 Eu o dei a ela, foi meu primeiro presente.
- IAGO**
 Bem, não sei se é o mesmo. Mas um lenço --
 Sei que veio de sua mulher -- vi-o hoje

See Cassio wipe his beard with.

OTHELLO

If it be that--

IAGO

If it be that, or any that was hers,
It speaks against her with the other proofs.

OTHELLO

O, that the slave had forty thousand lives!
One is too poor, too weak for my revenge.
Now do I see 'tis true. Look here, Iago;
All my fond love thus do I blow to heaven. 'Tis gone.
Arise, black vengeance, from thy hollow cell!
Yield up, O love, thy crown and hearted throne
To tyrannous hate! Swell, bosom, with thy fraught,
For 'tis of aspics' tongues!

IAGO

Yet be content.

OTHELLO

O, blood, blood, blood!

IAGO

Patience, I say; your mind perhaps may change.

OTHELLO

Never, Iago: Like to the Pontic sea,
Whose icy current and compulsive course
Ne'er feels retiring ebb, but keeps due on
To the Propontic and the Hellespont,
Even so my bloody thoughts, with violent pace,
Shall ne'er look back, ne'er ebb to humble love,
Till that a capable and wide revenge
Swallow them up. Now, by yond marble heaven,
Kneels
In the due reverence of a sacred vow
I here engage my words.

IAGO

Do not rise yet.
Kneels
Witness, you ever-burning lights above,
You elements that clip us round about,
Witness that here Iago doth give up
The execution of his wit, hands, heart,
To wrong'd Othello's service! Let him command,
And to obey shall be in me remorse,
What bloody business ever.
They rise

OTHELLO

I greet thy love,
Not with vain thanks, but with acceptance bounteous,
And will upon the instant put thee to't:
Within these three days let me hear thee say
That Cassio's not alive.

IAGO

My friend is dead; 'tis done at your request:
But let her live.

OTHELLO

Damn her, lewd minx! O, damn her!
Come, go with me apart; I will withdraw,
To furnish me with some swift means of death
For the fair devil. Now art thou my lieutenant.

IAGO

I am your own for ever.

Exeunt

Com Cássio, que usava para secar o suor.

OTELO

Se isso for verdade....

IAGO

Se for o mesmo, ou qualquer outro,
Isso serve de prova contra tua esposa.

OTELO

Ah, se a infeliz tivesse quarenta vidas,
Pois uma é pouco pra minha vingança. **450**
Agora vi que é verdade. Olha aqui, Iago,
Todo o meu tolo amor esvaziou-se no ar.
O que nasce agora, é negra vingança!
O amor cede o trono, a coroa e o cetro
Ao ódio tirano. Meu peito está inflado **455**
Com as fincadas peçonhentas do veneno.

IAGO

Contenha-se...

OTELO

Oh, sangue, sangue, sangue!

IAGO

Paciência, eu digo. Sua mente pode mudar.

OTELO

Nunca, Iago. Assim como o mar Pôntico, **460**
Cuja corrente fria e forte não muda nunca,
Ignorando maré alta, mas continua
Indo ao Propôntico e ao Helesponto:
Assim é meu pensar sangrento, marchando
Violento e não olhando atrás aos restos do amor, **465**
Até que a larga e forte vingança
Engula aos dois. Sob o céu de granito,
Se ajoelha
No respeito severo de um voto sagrado
Eu empenho minha séria palavra.

IAGO

Ainda não levante.
Se ajoelha
Que as estrelas e os astros acima de nós **470**
E todos os elementos ao nosso redor,
Testemunhem que aqui Iago entrega
Sua vontade, seu desejo, mão e peito,
Ao favor do enganado Otelô! Que ele comande,
E não o obedecer será para mim falha, **475**
Por mais fatal que seja a ordem.
Os dois levantam

OTELO

Agradeço e recebo seu amor,
Não com vaidades, mas com aceitação sincera,
E desde já peço teus serviços,
Que em três dias venha eu saber da notícia
De que Michel Cássio não vive mais.

IAGO

Meu amigo será morto. Como é vossa vontade. **480**
Mas deixe-a viver.

OTELO

Maldita, puta imunda! Maldita!
Venha, ande comigo. Em segredo
Acharei meio certo pra levar a morte
O belo e gentil demônio. Sê meu tenente. **485**

IAGO

Sou teu para sempre.

Saem

ACT III**SCENE IV. Before the castle.***Enter DESDEMONA, EMILIA, and Clown***DESDEMONA**

Do you know, sirrah, where Lieutenant Cassio lies?

Clown

I dare not say he lies any where.

DESDEMONA

Why, man?

Clown

He's a soldier, and for one to say a soldier lies, is stabbing.

DESDEMONA

Go to: where lodges he?

Clown

To tell you where he lodges, is to tell you where I lie.

DESDEMONA

Can any thing be made of this?

Clown

I know not where he lodges, and for me to devise a lodging and say he lies here or he lies there, were to lie in mine own throat.

DESDEMONA

Can you inquire him out, and be edified by report?

Clown

I will catechise the world for him; that is, make questions, and by them answer.

DESDEMONA

Seek him, bid him come hither: tell him I have moved my lord on his behalf, and hope all will be well.

Clown

To do this is within the compass of man's wit: and therefore I will attempt the doing it.

*Exit***DESDEMONA**

Where should I lose that handkerchief, Emilia?

EMÍLIA

I know not, madam.

DESDEMONA

Believe me, I had rather have lost my purse Full of crusadoes: and, but my noble Moor Is true of mind and made of no such baseness As jealous creatures are, it were enough To put him to ill thinking.

EMÍLIA

Is he not jealous?

DESDEMONA

Who, he? I think the sun where he was born Drew all such humours from him.

EMÍLIA

Look, where he comes.

DESDEMONA

I will not leave him now till Cassio Be call'd to him.

Enter OTHELLO

How is't with you, my lord

OTHELLO

Well, my good lady.

Aside

O, hardness to dissemble!--

How do you, Desdemona?

DESDEMONA**Ato III.****Cena IV. Frente do Castelo***Entram Desdêmona, Emilia e o Palhaço***DESDÊMONA**

Sabes senhor onde é que Cássio repousa?

PALHAÇO

Ouso não dizer se ele repousa aqui ou lá.

DESDÊMONA

Por quê homem?

PALHAÇO

Ele é um soldado, e dizer que um soldado Dorme é como uma estocada.

05**DESDÊMONA**

Certo, certo, então onde é ele se aloja?

PALHAÇO

Contar a você onde é que aloja é contar onde eu repouso.

DESDÊMONA

Podes dizer qualquer coisa disso?

PALHAÇO

Não sei onde ele se aloja, e para mim lhe mostrar um alojamento e dizer que ele se enfia aqui ou acolá, é uma mentira metida em minha goela.

10**DESDÊMONA**

Podes então perguntar por ele ou lhe relatar algo?

PALHAÇO

Eu poderia catequisar o mundo por ele. Quer dizer, fazer perguntas e então respondê-las.

DESDÊMONA

Procure por ele, diga para vir aqui. Diga-lhe que tenho insistido com meu senhor a seu favor, e que espero que tudo ficará bem.

15**PALHAÇO**

Fazer isso está dentro do compasso da vontade de um homem. Então, eu irei atender ao pedido.

*Sai***DESDÊMONA**

Não vistes onde perdi meu lenço, Emília?

EMÍLIA

Não vi, senhora.

20**DESDÊMONA**

Olha, eu ainda preferia ter perdido uma bolsa Cheia de caros cruzados. Se meu nobre mouro Não fosse de alma tão calma, não vitimada Pelas baixezas dos ciumentos, talvez lhe viesse Um mau pensamento.

EMÍLIA

Ele não é ciumento?

25**DESDÊMONA**

Quem, Otelo? Acredito que o sol de sua terra Purgou essa sorte de humores em sua pessoa.

EMÍLIA

Olha, lá vem ele.

DESDÊMONA

Não o deixarei ir antes de aceitar Cássio novamente.

Entra Otelo

Como estás meu senhor?

30**OTELO**

Bem, minha cara dama.

À parte

Oh, é difícil fingir.

Como estás, Desdêmona?

DESDÊMONA

Well, my good lord.

OTHELLO

Give me your hand: this hand is moist, my lady.

DESDEMONA

It yet hath felt no age nor known no sorrow.

OTHELLO

This argues fruitfulness and liberal heart:
Hot, hot, and moist: this hand of yours requires
A sequester from liberty, fasting and prayer,
Much castigation, exercise devout;
For here's a young and sweating devil here,
That commonly rebels. 'Tis a good hand,
A frank one.

DESDEMONA

You may, indeed, say so;
For 'twas that hand that gave away my heart.

OTHELLO

A liberal hand: the hearts of old gave hands;
But our new heraldry is hands, not hearts.

DESDEMONA

I cannot speak of this. Come now, your promise.

OTHELLO

What promise, chuck?

DESDEMONA

I have sent to bid Cassio come speak with you.

OTHELLO

I have a salt and sorry rheum offends me;
Lend me thy handkerchief.

DESDEMONA

Here, my lord.

OTHELLO

That which I gave you.

DESDEMONA

I have it not about me.

OTHELLO

Not?

DESDEMONA

No, indeed, my lord.

OTHELLO

That is a fault.
That handkerchief
Did an Egyptian to my mother give;
She was a charmer, and could almost read
The thoughts of people: she told her, while she kept it,
'Twould make her amiable and subdue my father
Entirely to her love, but if she lost it
Or made gift of it, my father's eye
Should hold her loathed and his spirits should hunt
After new fancies: she, dying, gave it me;
And bid me, when my fate would have me wive,
To give it her. I did so: and take heed on't;
Make it a darling like your precious eye;
To lose't or give't away were such perdition
As nothing else could match.

DESDEMONA

Is't possible?

OTHELLO

'Tis true: there's magic in the web of it:
A sibyl, that had number'd in the world
The sun to course two hundred compasses,
In her prophetic fury sew'd the work;
The worms were hallow'd that did breed the silk;
And it was dyed in mummy which the skilful
Conserved of maidens' hearts.

Bem, meu bom senhor.

OTELO

Dê-me a sua mão. Ela está tão úmida, minha dama.

DESDÊMONA

Ela não viu os anos de saber e sofrer.

OTELO

Tens um raciocínio fértil e bom coração.
Quente, quente e também úmida. Tua mão exige
Controle, trabalho e reza, também exige
Força, vigor e devoção, pois há um jovem
E doce diabo por essas bandas, que a muitas
Tem levado a trair. Tens uma boa mão,
Uma mão honesta.

DESDÊMONA

Isso sim, podes dizer,
Foi essa mão que deu-vos todo meu coração.

OTELO

Era mão liberal, como era o coração.
Mas agora são só mãos, não mais coração.

DESDÊMONA

Isso já não posso dizer. E a sua promessa?

OTELO

Que promessa, pombinha?

DESDÊMONA

Enviei recado a Cássio para vir falar contigo.

OTELO

Tenho algo amargo e salgado na boca.
Dê-me seu lenço.

DESDÊMONA

Qual, senhor.

OTELO

O que dei a você.

DESDÊMONA

Não o tenho agora.

OTELO

Não?

DESDÊMONA

Infelizmente não, senhor.

OTELO

Isso é de veras uma falta.
O lenço foi presenteado
À minha mãe por uma estranha mulher egípcia.
Era uma bruxa que até podia ler as mentes
Das pessoas. Falou a minha mãe que com ele
Ela teria o calmo, digno e completo amor
De meu pai. Todavia, se perdesse tal lenço
Ou se o desse a outrem, o olhar de meu pai
A veria com ódio, alçando sua alma à caça
De novas presas. Minha mãe, ao morrer deu-o
Pra mim, dizendo que se em sorte achasse esposa,
Deveria dá-lo pra ela, o que fiz. Cuide bem
Dele então. Faça-o caro, vigia-o de bem perto.
Pois perder ou dar o teu lenço é perdição
Igual a nenhuma outra.

DESDÊMONA

É algo assim possível?

OTELO

Sim, é verdade: de magia é feita sua trama.
Uma sibila errante, que viveu sob
A luz do sol bem mais que dois centos de voltas.
A profetiza, em fúria oracular o teceu
E bordou, sua seda é de um verme enfeitado.
Tingido com unguentos cujos poderes
Mantém imaculados os seios das donzelas.

DESDEMONA	Indeed! is't true?	
OTHELLO	Most veritable; therefore look to't well.	
DESDEMONA	Then would to God that I had never seen't!	
OTHELLO	Ha! wherefore?	
DESDEMONA	Why do you speak so startingly and rash?	
OTHELLO	Is't lost? is't gone? speak, is it out o' the way?	
DESDEMONA	Heaven bless us!	
OTHELLO	Say you?	
DESDEMONA	It is not lost; but what an if it were?	
OTHELLO	How!	
DESDEMONA	I say, it is not lost.	
OTHELLO	Fetch't, let me see't.	
DESDEMONA	Why, so I can, sir, but I will not now. This is a trick to put me from my suit: Pray you, let Cassio be received again.	
OTHELLO	Fetch me the handkerchief: my mind misgives.	
DESDEMONA	Come, come; You'll never meet a more sufficient man.	
OTHELLO	The handkerchief!	
DESDEMONA	I pray, talk me of Cassio.	
OTHELLO	The handkerchief!	
DESDEMONA	A man that all his time Hath founded his good fortunes on your love, Shared dangers with you,--	
OTHELLO	The handkerchief!	
DESDEMONA	In sooth, you are to blame.	
OTHELLO	Away! <i>Exit</i>	
EMÍLIA	Is not this man jealous?	
DESDEMONA	I ne'er saw this before. Sure, there's some wonder in this handkerchief: I am most unhappy in the loss of it.	
EMÍLIA	'Tis not a year or two shows us a man: They are all but stomachs, and we all but food; To eat us hungerly, and when they are full, They belch us. Look you, Cassio and my husband! <i>Enter CASSIO and IAGO</i>	
IAGO	There is no other way; 'tis she must do't:	
DESDÊMONA	Isso é verdade?	
OTELO	A mais pura verdade! Cuidado com o lenço!	
DESDÊMONA	Se for assim preferia nunca tê-lo comigo.	75
OTELO	Oh, mas por quê?	
DESDÊMONA	Por que falas comigo num tom assim?	
OTELO	Perdestes o lenço? Se foi? Fala, onde está?	
DESDÊMONA	Que os céus nos protejam!	
OTELO	Como disse?	80
DESDÊMONA	Não o perdi, mas e se fosse?	
OTELO	O que dizes?	
DESDÊMONA	Eu digo, não o pedi.	
OTELO	Então o traga até aqui.	
DESDÊMONA	Posso trazer senhor, porém não agora. Isso é um desvio do assunto que falava. Peço a vós, receba Cássio novamente.	85
OTELO	Traga o lenço agora, minha mente está confusa.	
DESDÊMONA	Por favor, Nunca terás um homem mais eficiente.	
OTELO	O lenço!	
DESDÊMONA	Eu imploro, converse com Cássio!	90
OTELO	O lenço!	
DESDÊMONA	Um homem que sempre Dedicou sua sorte ao amor que tem por ti, Passando perigos ao teu lado ...	
OTELO	O lenço!	
DESDÊMONA	Mas a culpa é tua que ...	
OTELO	Inferno <i>Sai</i>	95
EMÍLIA	E dizes que ele não é ciumento?	
DESDÊMONA	Nunca o vi assim. De certo aquele lenço deve mesmo ser Enfeitiçado. Lamento tê-lo perdido.	
EMÍLIA	Nem num ano ou dois os homens se revelam: São só fome e estômago e nós o alimento; Nos devoram famintos e quando saciados, Arrotam o resto. Vem Cássio e meu marido. <i>Entram Cássio e Iago</i>	100
IAGO	Não há outro jeito, só ela pode...	

And, lo, the happiness! go, and importune her.

DESDEMONA

How now, good Cassio! what's the news with you?

CASSIO

Madam, my former suit: I do beseech you
That by your virtuous means I may again
Exist, and be a member of his love
Whom I with all the office of my heart
Entirely honour: I would not be delay'd.
If my offence be of such mortal kind
That nor my service past, nor present sorrows,
Nor purposed merit in futurity,
Can ransom me into his love again,
But to know so must be my benefit;
So shall I clothe me in a forced content,
And shut myself up in some other course,
To fortune's alms.

DESDEMONA

Alas, thrice-gentle Cassio!
My advocacy is not now in tune;
My lord is not my lord; nor should I know him,
Were he in favour as in humour alter'd.
So help me every spirit sanctified,
As I have spoken for you all my best
And stood within the blank of his displeasure
For my free speech! you must awhile be patient:
What I can do I will; and more I will
Than for myself I dare: let that suffice you.

IAGO

Is my lord angry?

EMÍLIA

He went hence but now,
And certainly in strange unquietness.

IAGO

Can he be angry? I have seen the cannon,
When it hath blown his ranks into the air,
And, like the devil, from his very arm
Puff'd his own brother:--and can he be angry?
Something of moment then: I will go meet him:
There's matter in't indeed, if he be angry.

DESDEMONA

I prithee, do so.

Exit IAGO

Something, sure, of state,
Either from Venice, or some unhatch'd practise
Made demonstrable here in Cyprus to him,
Hath puddled his clear spirit: and in such cases
Men's natures wrangle with inferior things,
Though great ones are their object. 'Tis even so;
For let our finger ache, and it indues
Our other healthful members even to that sense
Of pain: nay, we must think men are not gods,
Nor of them look for such observances
As fit the bridal. Beshrew me much, Emilia,
I was, unhandsome warrior as I am,
Arraigning his unkindness with my soul;
But now I find I had suborn'd the witness,
And he's indicted falsely.

EMÍLIA

Pray heaven it be state-matters, as you think,
And no conception nor no jealous toy
Concerning you.

DESDEMONA

Alas the day! I never gave him cause.

E, olha, ali está ela. Vá lhe pedir.

105

DESDÊMONA

Então, bom Cássio, quais são as novas?

CÁSSIO

Senhora, tudo segue igual. Imploro a vós
Que por sua boa e exemplar virtude possa
Eu de novo existir como membro do amor
Daquele a quem dedico meu coração e
Minha honra. Eu não suporto esperar mais.
Se minha ofensa foi assim tão imperdoável
Que nem meu bom serviço passado, nem minha
Mágoa presente, nem meu valor futuro,
Possam resgatar-me de novo pro amor dele,
Preciso pelo menos que o general saiba
Disso, pra que eu vista a veste da aceitação
Obrigada e me entregue nalgum outro curso
Em minha vida.

110

115

DESDÊMONA

Bom e mui gentil Cássio!

Minha defesa perdeu todo seu compasso.
Meu marido não é meu marido. O desconheço.
Seu espírito e seu caráter estão alterados.
Oh, ajudem-me espíritos santificados.
Por almejar o melhor, o pior me acometeu.
Defendendo-vos, cai no desprazer do esposo.
Tudo por minha virtude! Seja paciente:
O que mais puder fazer, farei. Mais que isso
Começo a temer. Que isso seja o suficiente.

120

125

IAGO

Meu general está com raiva?

EMÍLIA

Acabou de sair daqui,
Numa inquietação estranha e furiosa.

130

IAGO

Otelo furioso? Já vi muitos canhões
Cuspirem seu fogo para queimarem o ar,
E, como o diabo, com seu próprio braço
Soprar contra o íntimo irmão – Otelo furioso?
Algo importante deve ter acontecido. Vou vê-lo:
Deve ser algo terrível pra ele estar furioso.

135

DESDÊMONA

Vá, eu te suplico.

Sai Iago

Talvez, algum assunto

Advindo de Veneza, ou quem sabe um conluio
Secreto que lhe foi revelado aqui em Chipre
Tenha-lhe pesado o espírito: em tais casos,
O íntimo humano luta com coisas menores
Mesmo que as grandes sejam as mais importantes.
Se dói apenas um só dedo, todas as partes
Do corpo concordam unidas em aflição.
Devemos sempre lembrar que homens não são

140

145

deuses,

Nem deles esperaremos palavras e atos
Dessa estatura. Envergonho-me muito, Emilia,
Ter, como guerreira fraca e frágil que eu sou,
O acusado de ser frio com minha alma. Agora
Vejo que ignorando todas as testemunhas,
Fiz dele falsa acusação.

150

EMÍLIA

Queira deus que seja só um problema do estado,
Como achas, e não planos e jogos do ciúme
Contra vossa pessoa.

155

DESDÊMONA

EMÍLIA

But jealous souls will not be answer'd so;
They are not ever jealous for the cause,
But jealous for they are jealous: 'tis a monster
Begot upon itself, born on itself.

DESDEMONA

Heaven keep that monster from Othello's mind!

EMÍLIA

Lady, amen.

DESDEMONA

I will go seek him. Cassio, walk hereabout:
If I do find him fit, I'll move your suit
And seek to effect it to my uttermost.

CASSIO

I humbly thank your ladyship.
Exeunt DESDEMONA and EMILIA
Enter BIANCA

BIANCA

Save you, friend Cassio!

CASSIO

What make you from home?
How is it with you, my most fair Bianca?
I' faith, sweet love, I was coming to your house.

BIANCA

And I was going to your lodging, Cassio.
What, keep a week away? seven days and nights?
Eight score eight hours? and lovers' absent hours,
More tedious than the dial eight score times?
O weary reckoning!

CASSIO

Pardon me, Bianca:
I have this while with leaden thoughts been press'd:
But I shall, in a more continue time,
Strike off this score of absence. Sweet Bianca,
Giving her DESDEMONA's handkerchief
Take me this work out.

BIANCA

O Cassio, whence came this?
This is some token from a newer friend:
To the felt absence now I feel a cause:
Is't come to this? Well, well.

CASSIO

Go to, woman!
Throw your vile guesses in the devil's teeth,
From whence you have them. You are jealous now
That this is from some mistress, some remembrance:
No, in good troth, Bianca.

BIANCA

Why, whose is it?

CASSIO

I know not, sweet: I found it in my chamber.
I like the work well: ere it be demanded--
As like enough it will--I'd have it copied:
Take it, and do't; and leave me for this time.

BIANCA

Leave you! wherefore?

CASSIO

I do attend here on the general;
And think it no addition, nor my wish,
To have him see me woman'd.

BIANCA

Why, I pray you?

CASSIO

Not that I love you not.

Que dia denso e tenso. Nunca lhe dei motivo.

EMÍLIA

Mas as almas ciumentas não observam motivos,
São ciumentas em si próprias, sem nem maior razão.
Nascem e morrem com ciúmes. Ora, é um monstro
Planejado, engendrado e nascido em si mesmo. 160

DESDÊMOMA

Que Deus leve esse monstro das idéias de Otelo!

EMÍLIA

Amém, senhora.

DESDÊMOMA

Vou procurá-lo. Cássio, espere aqui.
Se encontrá-lo bem, falarei por si
E procurarei arrumar tudo, como estava. 165

CÁSSIO

Humildemente agradeço sua gentileza.
Saem Desdêmona e Emília
Entra Bianca

BIANCA

Que bom encontrá-lo, meu querido Cássio!

CÁSSIO

Que fazes aqui, longe de casa?
Que houve contigo, minha linda Bianca?
Na verdade, amor, estava indo a tua casa.

BIANCA

E eu estava indo a tua hospedaria, Cássio.
Não te vejo há uma semana? Sete dias e noites?
Cento e sessenta e oito horas? O amor ausente
Faz o tempo parar e ficar ainda mais tedioso.
Oh triste espera. 170

CÁSSIO

Perdoe-me Bianca:
Nesses dias tive os pensamentos ocupados.
Mas garanto, que em melhor tempo,
Irei compensar a espera. Doce Bianca,
Faça uma cópia disso pra mim.
Dando a ela o lenço de Desdêmona

BIANCA

Cassio, de onde veio isso?
Você o roubou de uma nova amiga?
Sentindo tua falta agora sinto a causa.
Então é assim? Podes deixar. 180

CÁSSIO

Pára mulher!
Dê essas idéias más pro Diabo mastigar,
Que é de onde vieram. É ciumenta agora
Dizendo que isso é lembrança de outra cama.
Não, juro, não é, Bianca.

BIANCA

Então, de onde veio? 185

CÁSSIO

Não sei, amor, achei-o em meu quarto.
Eu gostei dele. E antes que tirem de mim--
O dono logo aparecerá -- quero uma cópia:
Pegue e faça. E deixe-me agora.

BIANCA

Deixá-lo, por quê? 190

CÁSSIO

Espero pelo
General. Não desejo nem espero que
Ele me veja com uma mulher.

BIANCA

Por quê?

CÁSSIO

BIANCA

But that you do not love me.
I pray you, bring me on the way a little,
And say if I shall see you soon at night.

CASSIO

'Tis but a little way that I can bring you;
For I attend here: but I'll see you soon.

BIANCA

'Tis very good; I must be circumstanced.

Exeunt

Não é que não te ame ...

BIANCA

Sei que não me ama.
Peço a vós, fique comigo só um pouco,
E me prometa que o verei mais à noite.

195

CÁSSIO

Só posso ir com você um pouquinho.
Por que devo ficar aqui. Te verei mais tarde.

BIANCA

Muito bem. Eu entendo o motivo.

Saem

Otelo – O Mouro de Veneza, de Shakespeare - Ato IV

SCENE I. Cyprus. Before the castle.

Enter OTHELLO and IAGO

IAGO

Will you think so?

OTHELLO

Think so, Iago!

IAGO

What,
To kiss in private?

OTHELLO

An unauthorized kiss.

IAGO

Or to be naked with her friend in bed
An hour or more, not meaning any harm?

OTHELLO

Naked in bed, Iago, and not mean harm!
It is hypocrisy against the devil:
They that mean virtuously, and yet do so,
The devil their virtue tempts, and they tempt heaven.

IAGO

So they do nothing, 'tis a venial slip:
But if I give my wife a handkerchief,--

OTHELLO

What then?

IAGO

Why, then, 'tis hers, my lord; and, being hers,
She may, I think, bestow't on any man.

OTHELLO

She is protectress of her honour too:
May she give that?

IAGO

Her honour is an essence that's not seen;
They have it very oft that have it not:
But, for the handkerchief,--

OTHELLO

By heaven, I would most gladly have forgot it.
Thou said'st, it comes o'er my memory,
As doth the raven o'er the infected house,
Boding to all--he had my handkerchief.

IAGO

Ay, what of that?

OTHELLO

That's not so good now.

IAGO

What,
If I had said I had seen him do you wrong?
Or heard him say,--as knaves be such abroad,
Who having, by their own importunate suit,
Or voluntary dotage of some mistress,
Convinced or supplied them, cannot choose
But they must blab--

OTHELLO

Hath he said any thing?

IAGO

He hath, my lord; but be you well assured,
No more than he'll unswear.

OTHELLO

What hath he said?

IAGO

'Faith, that he did--I know not what he did.

OTHELLO

Cena I – Chipre – Fora do Castelo

Entram Otelo e Iago

IAGO

Tu acreditas?

OTELO

Se acredito, Iago?

IAGO

Imagine,
Um beijo às escondidas.

OTELO

Um beijo roubado talvez.

IAGO

Ou ficar nua na cama com um amigo,
Uma hora ou duas, mas sem má intenção? **05**

OTELO

Nua na cama, Iago, sem má intenção?
Nem o demônio seria tão hipócrita.
Os que fazem tais coisas na boa intenção,
O diabo os tenta, e eles tentam os céus.

IAGO

Mas se nada fizeram, então é perdoável.
Agora, se eu desse um lenço a minha esposa... **10**

OTELO

O quê?

IAGO

Ora, ele é dela, meu general, e sendo dela,
Ela pode, penso, dá-lo a qualquer homem.

OTELO

A honra também pertence a ela.
Pode ela dá-lo também? **15**

IAGO

Honra é riqueza que ninguém vê,
Já vi muito rico honrado sem saber
O que é. Agora, o lenço...

OTELO

Pelos céus, como gostaria de esquecer
As coisas que disseste. Elas me vem a mente **20**
Como os corvos a visitar uma casa infectada,
Maldizendo tudo... ele tem o meu lenço.

IAGO

Sim, e?

OTELO

Isso não é nada bom.

IAGO

Bem,
E se eu afirmasse que ele te ofendeu.
Ou que o ouvi dizer, como esses canalhas **25**
Que ficam insistindo com seus pedidos,
Ou que levam certas damas ao desatino,
As convencendo ou suplicando, que só ficam
Aí se proseando de suas...

OTELO

Ele disse algo assim?

IAGO

Disse, general. Mas fique certo **30**
Que negará tudo se questionado.

OTELO

O quê ele disse?

IAGO

Bem, que ele fez... nem sei mais.

OTELO

- What? what?
- IAGO**
Lie--
- OTHELLO**
With her?
- IAGO**
With her, on her; what you will.
- OTHELLO**
Lie with her! lie on her! We say lie on her, when they belie her. Lie with her! that's fulsome.
--Handkerchief--confessions--handkerchief!--To confess, and be hanged for his labour;--first, to be hanged, and then to confess.--I tremble at it. Nature would not invest herself in such shadowing passion without some instruction. It is not words that shake me thus. Pish! Noses, ears, and lips.
--Is't possible?--Confess--handkerchief!--O devil!--
Falls in a trance
- IAGO**
Work on,
My medicine, work! Thus credulous fools are caught;
And many worthy and chaste dames even thus,
All guiltless, meet reproach. What, ho! my lord!
My lord, I say! Othello!
Enter CASSIO
How now, Cassio!
- CASSIO**
What's the matter?
- IAGO**
My lord is fall'n into an epilepsy:
This is his second fit; he had one yesterday.
- CASSIO**
Rub him about the temples.
- IAGO**
No, forbear;
The lethargy must have his quiet course:
If not, he foams at mouth and by and by
Breaks out to savage madness. Look he stirs:
Do you withdraw yourself a little while,
He will recover straight: when he is gone,
I would on great occasion speak with you.
Exit CASSIO
How is it, general? have you not hurt your head?
- OTHELLO**
Dost thou mock me?
- IAGO**
I mock you! no, by heaven.
Would you would bear your fortune like a man!
- OTHELLO**
A horned man's a monster and a beast.
- IAGO**
There's many a beast then in a populous city,
And many a civil monster.
- OTHELLO**
Did he confess it?
- IAGO**
Good sir, be a man;
Think every bearded fellow that's but yoked
May draw with you: there's millions now alive
That nightly lie in those unproper beds
Which they dare swear peculiar: your case is better.
O, 'tis the spite of hell, the fiend's arch-mock,
To lip a wanton in a secure couch,
And to suppose her chaste! No, let me know;
- Como?! Como?!
- IAGO**
Meteu.
- OTELO**
Com ela?
- IAGO**
Com ela, sobre ela, ou nela, o que preferires.
- OTELO**
Metido com ela! Mentido sobre ela! Metido nela! **35**
Dizemos que está mentido sobre ela, quando estão mentidos nela! Metido com ela! É descomedido! O lenço ... confissão .. lenço! Tremo em vista disso. Uma boa natureza jamais teria sozinha maquinado algo tão sórdido sem algum outro amestramento. **40**
Nunca seria esbalburdiado assim por vis palavras! Isso tudo ... narizes, ouvidos, e beiços. É possível? Confessar ... lenço ... Oh demônio ...
Cai num transe.
- IAGO**
Anda,
Meu veneninho, anda! Assim pegamos os tolos. **45**
É também assim que muitas damas dignas viram meretrizes. O quê, meu General!
Meu general, Otelo!
Entra Cássio
Ora, Cássio!
- CÁSSIO**
O que houve?
- IAGO**
O general caiu num ataque epilético. **50**
Esse é o segundo, sofreu outro ontem.
- CÁSSIO**
Passe as mãos na temperas.
- IAGO**
Não, é melhor deixá-lo.
Deve seguir seu curso de forma calma,
Se não, espumará pela boca e logo
Ficará louco e selvagem. Já se mexe. **55**
Ficas aqui ao lado por uns instantes,
Até que ele se recomponha. Quando se for,
Preciso falar contigo sobre algo sério.
Sai Cássio
Estás bem meu general? Machucou a cabeça?
- OTELO**
Estás a me gozar?
- IAGO**
Gozar de vós? Por deus, **60**
Agüentas a sina como um autêntico homem.
- OTELO**
Sim, um autêntico corno que é besta e monstro.
- IAGO**
É fato que há várias bestas em grandes cidades,
E há ainda os monstros civis.
- OTELO**
O maldito confessou?
- IAGO**
General, seja homem. **65**
Penso que agora, todo homem preso à canga
Está junto de vós. Há milhões deles vivos,
Nanando e sonhando em leitos de engano,
Achando que são os donos. Teu caso é melhor.
Sim, é piada do inferno e chacota do demo **70**
Beijar no leito uma vadia assim e pensar
Tratar-se de donzela! É melhor saber,

- And knowing what I am, I know what she shall be.
OTHELLO
 O, thou art wise; 'tis certain.
- IAGO**
 Stand you awhile apart;
 Confine yourself but in a patient list.
 Whilst you were here o'erwhelmed with your grief--
 A passion most unsuited such a man--
 Cassio came hither: I shifted him away,
 And laid good 'scuse upon your ecstasy,
 Bade him anon return and here speak with me;
 The which he promised. Do but encave yourself,
 And mark the fleers, the gibes, and notable scorns,
 That dwell in every region of his face;
 For I will make him tell the tale anew,
 Where, how, how oft, how long ago, and when
 He hath, and is again to cope your wife:
 I say, but mark his gesture. Marry, patience;
 Or I shall say you are all in all in spleen,
 And nothing of a man.
- OTHELLO**
 Dost thou hear, Iago?
 I will be found most cunning in my patience;
 But--dost thou hear?--most bloody.
- IAGO**
 That's not amiss;
 But yet keep time in all. Will you withdraw?
OTHELLO retires
 Now will I question Cassio of Bianca,
 A housewife that by selling her desires
 Buys herself bread and clothes: it is a creature
 That dotes on Cassio; as 'tis the strumpet's plague
 To beguile many and be beguiled by one:
 He, when he hears of her, cannot refrain
 From the excess of laughter. Here he comes:
Re-enter CASSIO
 As he shall smile, Othello shall go mad;
 And his unbookish jealousy must construe
 Poor Cassio's smiles, gestures and light behavior,
 Quite in the wrong. How do you now, lieutenant?
- CASSIO**
 The worser that you give me the addition
 Whose want even kills me.
- IAGO**
 Ply Desdemona well, and you are sure on't.
Speaking lower
 Now, if this suit lay in Bianco's power,
 How quickly should you speed!
- CASSIO**
 Alas, poor caitiff!
- OTHELLO**
 Look, how he laughs already!
- IAGO**
 I never knew woman love man so.
- CASSIO**
 Alas, poor rogue! I think, i' faith, she loves me.
- OTHELLO**
 Now he denies it faintly, and laughs it out.
- IAGO**
 Do you hear, Cassio?
- OTHELLO**
 Now he importunes him
 To tell it o'er: go to; well said, well said.
- IAGO**
- E ao saber o que eu sou, saberei o que ela é.
OTELO
 Sim, deves ter razão.
- IAGO**
 Fique ali, um pouco longe,
 Bem escondido, e escutas atentamente. 75
 Quando tu estavas fora de si, agora há pouco -
 Naquele transe indigno de alguém como tu -
 Cássio chegou bem próximo, mas eu o afastei
 Dando uma boa desculpa pro teu desmaio,
 E pedi que retornasse para conversarmos, 80
 O que ele aceitou. Então, fiques ali escondido,
 E repara as embustes, lorotas e manhas
 Que apalpam cada linha do rosto dele.
 O convencerei a contar o conto de novo,
 Onde, como, quantas, quando foi e até quando 85
 Será a próxima rinha com vossa mulher.
 Digo, olhe bem tua postura. Mas sê paciente,
 Ou terei de dizer que esmaíastes de novo
 E que homem não és mais.
- OTELO**
 Está ouvindo bem Iago?
 Serei exemplar e resguardarei minha calma. 90
 Mas depois – ouves? – serei sanguinário.
- IAGO**
 Está no teu direito.
 Mas tudo no seu tempo certo. Vai te esconder?
Otelo se retira
 Agora, pergunto a Cássio sobre Bianca,
 Uma coitada que vende seus desejos
 Em troca de pão e pano. A coitada é louca 95
 Por Cássio. Essa é a praga das putas, roubam
 Muitos pra depois serem escravas de um.
 Ele, quando houve dela, não refreia seu
 Poço de risos. Aí vem ele:
Entra Cássio
 Enquanto ele ri, Otelo fica louco; 100
 Pois seu ciúme analfabeto interpretará no riso,
 No gesto e no traço de Cássio,
 Tudo errado. Como está, tenente?
- CÁSSIO**
 Pior ao escutar meu título em tua boca,
 Pois a falta dele me mata. 105
- IAGO**
 Pede a Desdêmona e tu o terás de novo.
Falando baixo.
 É claro, que se estivesse no poder de Bianca,
 Tudo se resolveria mais rápido!
- CÁSSIO**
 Nem fala, aquela infeliz.
- OTELO**
 Olha como o maldito já ri!
- IAGO**
 Nunca vi uma mulher amar tanto um homem. 110
- CÁSSIO**
 Coitada! Eu lamento que ela me ame.
- OTELO**
 A despreza e ainda ri dela.
- IAGO**
 Sêrio mesmo, Cássio?
- OTELO**
 Agora Iago o importuna
 Para que fale. Bem dito, bem dito.
- IAGO**

	She gives it out that you shall marry hey: Do you intend it?	Ela espalhou por aí que pretendem se casar. É verdade?	115
CASSIO	Ha, ha, ha!	CÁSSIO Ah, Ah, Ah!	
OTHELLO	Do you triumph, Roman? do you triumph?	OTELO Que triunfo ah, romano. Que triunfo!	
CASSIO	I marry her! what? a customer! Prithee, bear some charity to my wit: do not think it so unwholesome. Ha, ha, ha!	CÁSSIO Casar com ela? O quê? Sou clientela apenas. Tenha piedade de mim. Nunca! Há, Há, Há!	120
OTHELLO	So, so, so, so: they laugh that win.	OTELO Assim, assim, assim ri quem ganha.	
IAGO	'Faith, the cry goes that you shall marry her.	IAGO Bem, é o que corre por aí, que vai casar com ela.	
CASSIO	Prithee, say true.	CÁSSIO Ora essa, não brinques.	
IAGO	I am a very villain else.	IAGO Sou um vilão se minto.	125
OTHELLO	Have you scored me? Well.	OTELO Fizestes de mim um corno então? Tudo bem.	
CASSIO	This is the monkey's own giving out: she is persuaded I will marry her, out of her own love and flattery, not out of my promise.	CÁSSIO Isso é coisa daquela macaquinha. Acha, coisa de sua cabeça e coração, que vou casar-me com ela. Nunca disse isso.	
OTHELLO	Iago beckons me; now he begins the story.	OTELO Iago fez um sinal; vai começar a história.	130
CASSIO	She was here even now; she haunts me in every place. I was the other day talking on the sea-bank with certain Venetians; and thither comes the bauble, and, by this hand, she falls me thus about my neck-	CÁSSIO Ela tava aqui há pouquinho. Persegue-me em todo lugar. Noutro dia, estava próximo do mar, com alguns amigos de Veneza, e me veio a ordinária se pendurando em meu pescoço.	
OTHELLO	Crying 'O dear Cassio!' as it were: his gesture imports it.	OTELO Como se gritasse "Meu querido Cássio", mas é seu gesto que importa.	135
CASSIO	So hangs, and lolls, and weeps upon me; so haies, and pulls me: ha, ha, ha!	CÁSSIO Se pendurou em mim, me segurou, me puxou, achei até que não ia me soltar. Há, Há, Há!	
OTHELLO	Now he tells how she plucked him to my chamber. O, I see that nose of yours, but not that dog I shall throw it to.	OTELO Agora ele narra como ela o puxou pra nossa cama. Ora, vejo agora seu narizinho, e já o imagino na boca de um cão qualquer.	140
CASSIO	Well, I must leave her company.	CÁSSIO Preciso me afastar dela.	
IAGO	Before me! look, where she comes.	IAGO E olha que lá vem ela.	
CASSIO	'Tis such another fitchew! marry a perfumed one. <i>Enter BIANCA</i> What do you mean by this haunting of me?	CÁSSIO É uma filhotinha, e uma das perfumadas. <i>Entra Bianca</i> O que pretendes me procurando assim?	145
BIANCA	Let the devil and his dam haunt you! What did you mean by that same handkerchief you gave me even now? I was a fine fool to take it. I must take out the work?--A likely piece of work, that you should find it in your chamber, and not know who left it there! This is some minx's token, and I must take out the work? There; give it your hobby-horse: wheresoever you had it, I'll take out no work on't.	BIANCA Que o diabo e sua dama que te procurem! Que querias com aquele lenço que me destes há pouco? Sou uma idiota mesmo de tê-lo levado. E de ficar trabalhando numa cópia pra si. Uma costura daquelas, e dizes que encontrou em teu quarto, e que não sabe de onde surgiu? Dê o lenço pra sua nova égua de montaria, de quem você o roubou.	150
CASSIO	How now, my sweet Bianca! how now! how now!	CÁSSIO Mas o que é isso, meu doce. Bianca, que houve?	
OTHELLO	By heaven, that should be my handkerchief!	OTELO Céus, aquele pode ser meu lenço!	155
BIANCA	An you'll come to supper to-night, you may; an you	BIANCA Se vieres jantar hoje a noite, podes levá-lo. Se não,	

- will not, come when you are next prepared for.
Exit
- IAGO**
After her, after her.
- CASSIO**
'Faith, I must; she'll rail in the street else.
- IAGO**
Will you sup there?
- CASSIO**
'Faith, I intend so.
- IAGO**
Well, I may chance to see you; for I would very fain speak with you.
- CASSIO**
Prithee, come; will you?
- IAGO**
Go to; say no more.
Exit CASSIO
- OTHELLO**
[Advancing] How shall I murder him, Iago?
- IAGO**
Did you perceive how he laughed at his vice?
- OTHELLO**
O Iago!
- IAGO**
And did you see the handkerchief?
- OTHELLO**
Was that mine?
- IAGO**
Yours by this hand: and to see how he prizes the foolish woman your wife! she gave it him, and he hath given it his whore.
- OTHELLO**
I would have him nine years a-killing.
A fine woman! a fair woman! a sweet woman!
- IAGO**
Nay, you must forget that.
- OTHELLO**
Ay, let her rot, and perish, and be damned to-night; for she shall not live: no, my heart is turned to stone; I strike it, and it hurts my hand. O, the world hath not a sweeter creature: she might lie by an emperor's side and command him tasks.
- IAGO**
Nay, that's not your way.
- OTHELLO**
Hang her! I do but say what she is: so delicate with her needle: an admirable musician: O! she will sing the savageness out of a bear: of so high and plenteous wit and invention:--
- IAGO**
She's the worse for all this.
- OTHELLO**
O, a thousand thousand times: and then, of so gentle a condition!
- IAGO**
Ay, too gentle.
- OTHELLO**
Nay, that's certain: but yet the pity of it, Iago!
O Iago, the pity of it, Iago!
- IAGO**
If you are so fond over her iniquity, give her patent to offend; for, if it touch not you, it comes near nobody.
- venha quando estiveres preparado para ele.
Sai.
- IAGO**
Vai lá, atrás dela, homem.
- CÁSSIO**
Sim, eu vou, se não faz escândalo.
- IAGO**
E vai jantar lá? **160**
- CÁSSIO**
Pelo menos, é o que pretendo.
- IAGO**
Talvez encontre consigo mais tarde. Preciso conversar contigo.
- CÁSSIO**
Ora, venha então.
- IAGO**
Certo, vá logo. **165**
Sai Cássio
- OTELO**
Como irei assassinar esse homem, Iago?
- IAGO**
Vistes como ele ria do seu vício.
- OTELO**
Oh, Iago.
- IAGO**
Vistes o lenço entre os dedos dele?
- OTELO**
E era o meu? **170**
- IAGO**
Por esse punho! Vistes qual o preço que a boba da tua esposa tem por ele! Ela deu pra ele, e ele o deu pra uma puta.
- OTELO**
Poderia matá-lo por nove anos seguidos. Uma Jovem fina, uma jovem bela, uma jovem doce! **175**
- IAGO**
Não, precisas esquecê-la.
- OTELO**
Espera, que ela apodreça, e morra, e que seja amaldiçoada essa noite. Pois, ela não viverá. Meu coração é pedra agora. Eu o firo, e isso machuca minha mão. No mundo não há criatura mais doce. Se estivesse no leito de um rei, comandaria o reino. **180**
- IAGO**
Não, isso não é próprio de ti.
- OTELO**
Maldita! Eu digo o que ela é: delicada como uma agulha, admirável como um músico. Oh! Ela pode libertar a selvageria de um urso. E ainda tão alta e fina e bela no porte e no jeito... **185**
- IAGO**
O que a torna ainda pior.
- OTELO**
Milhões e milhões de vezes pior. E de boa educação.
- IAGO**
Sim, de ótima educação. **190**
- OTELO**
Sim, eu sei. Mas é de dar pena, Iago.
Oh, Iago, é de dar pena.
- IAGO**
Se aprecia tanto a iniquidade dela, dê a ela permissão para festejar e ofender. Se não ofende a vós, não ofende a mais ninguém. **195**

- OTHELLO**
I will chop her into messes: cuckold me!
- IAGO**
O, 'tis foul in her.
- OTHELLO**
With mine officer!
- IAGO**
That's fouler.
- OTHELLO**
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.
- IAGO**
Do it not with poison, strangle her in her bed, even
the bed she hath contaminated.
- OTHELLO**
Good, good: the justice of it pleases: very good.
- IAGO**
And for Cassio, let me be his undertaker: you
shall hear more by midnight.
- OTHELLO**
Excellent good.
A trumpet within
What trumpet is that same?
- IAGO**
Something from Venice, sure. 'Tis Lodovico
Come from the duke: and, see, your wife is with him.
Enter LODOVICO, DESDEMONA, and Attendants
- LODOVICO**
Save you, worthy general!
- OTHELLO**
With all my heart, sir.
- LODOVICO**
The duke and senators of Venice greet you.
Gives him a letter
- OTHELLO**
I kiss the instrument of their pleasures.
Opens the letter, and reads
- DESDEMONA**
And what's the news, good cousin Lodovico?
- IAGO**
I am very glad to see you, signior
Welcome to Cyprus.
- LODOVICO**
I thank you. How does Lieutenant Cassio?
- IAGO**
Lives, sir.
- DESDEMONA**
Cousin, there's fall'n between him and my lord
An unkind breach: but you shall make all well.
- OTHELLO**
Are you sure of that?
- DESDEMONA**
My lord?
- OTHELLO**
[Reads] 'This fail you not to do, as you will--'
- LODOVICO**
He did not call; he's busy in the paper.
Is there division 'twixt my lord and Cassio?
- DESDEMONA**
A most unhappy one: I would do much
To atone them, for the love I bear to Cassio.
- OTHELLO**
Fire and brimstone!
- OTELO**
Vou fazê-la em pedaços. Me enfiou um chifre!
- IAGO**
Ela é nojenta.
- OTELO**
Com um de meus oficiais.
- IAGO**
O que é mais que nojento.
- OTELO**
Consiga-me um veneno, Iago, pra essa noite. Nem **200**
discutirei com ela, nem deixarei que seu corpo e sua
beleza anulem minha razão de novo. Essa noite, Iago.
- IAGO**
Não gastes veneno com ela. Estrangule-a na cama,
no mesmo leito que ela contaminou.
- OTELO**
Bom, bom. A justiça disso me agrada. Muito bom. **205**
- IAGO**
E Cássio, deixa que eu me ocupo dele. Terás mais
notícias pela meia-noite.
- OTELO**
Ótimo.
Toca um trompete.
Que trompete é esse?
- IAGO**
É uma nau de Veneza, é de Ludovico. **210**
Deve vir do duque, e olha, vem com sua esposa.
Entram Ludovico, Desdêmona e Atendentes.
- LUDOVICO**
Saudações, valoroso General.
- OTELO**
Com todo meu coração, senhor.
- LUDOVICO**
O duque e os senadores felicitam-vos.
Dá a ele uma carta.
- OTELO**
Beijo o instrumento de seu agradecimento.
Abre a carta, e lê.
- DESDEMONA**
Quais as novas, caro primo Ludovico? **215**
- IAGO**
Estou muito feliz de vê-lo, signior.
Bem vindo a Chipre.
- LUDOVICO**
Agradeço! Como vai o tenente Cássio.
- IAGO**
Vivo, signior.
- DESDEMONA**
Primo, houve uma séria desavença entre ele **220**
e meu esposo, mas deverá o senhor acalmá-la.
- OTELO**
Estás certa do que falas?
- DESDEMONA**
Meu esposo?
- OTELO**
(Lê) "Não deixe de acatá-la, como sabes..."
- LUDOVICO**
Ele não se pronunciou, está ocupado com o papel. **225**
Há mesmo desentendimento entre Otelo e Cássio.
- DESDEMONA**
Dos piores. Faria meu máximo pra que os
Dois reatassem, pelo amor que tenho por Cássio.
- OTELO**
Fogo e Enxofre!

DESDEMONA

My lord?

OTHELLO

Are you wise?

DESDEMONA

What, is he angry?

LODOVICO

May be the letter moved him;
For, as I think, they do command him home,
Deputing Cassio in his government.

DESDEMONA

Trust me, I am glad on't.

OTHELLO

Indeed!

DESDEMONA

My lord?

OTHELLO

I am glad to see you mad.

DESDEMONA

Why, sweet Othello,--

OTHELLO

[Striking her] Devil!

DESDEMONA

I have not deserved this.

LODOVICO

My lord, this would not be believed in Venice,
Though I should swear I saw't: 'tis very much:
Make her amends; she weeps.

OTHELLO

O devil, devil!
If that the earth could teem with woman's tears,
Each drop she falls would prove a crocodile.
Out of my sight!

DESDEMONA

I will not stay to offend you.

Going

LODOVICO

Truly, an obedient lady:
I do beseech your lordship, call her back.

OTHELLO

Mistress!

DESDEMONA

My lord?

OTHELLO

What would you with her, sir?

LODOVICO

Who, I, my lord?

OTHELLO

Ay; you did wish that I would make her turn:
Sir, she can turn, and turn, and yet go on,
And turn again; and she can weep, sir, weep;
And she's obedient, as you say, obedient,
Very obedient. Proceed you in your tears.
Concerning this, sir,--O well-painted passion!--
I am commanded home. Get you away;
I'll send for you anon. Sir, I obey the mandate,
And will return to Venice. Hence, avaunt!
Exit DESDEMONA
Cassio shall have my place. And, sir, tonight,
I do entreat that we may sup together:
You are welcome, sir, to Cyprus.--Goats and monkeys!
Exit

LODOVICO

Is this the noble Moor whom our full senate

DESDÊMONA

Meu esposo?

OTELO

Tens juízo?

DESDÊMONA

O que, está bravo?

LUDOVICO

Talvez a carta o desgostou.
Pois, penso que exigem seu retorno,
Deixando Cássio em seu lugar.

230

DESDÊMONA

Acredite, sou muito grata.

OTELO

De fato!

DESDÊMONA

Meu esposo?

OTELO

Me agrada também vê-la fora de si.

DESDÊMONA

Por quê, querido Otelos?

OTELO

Demônio! *Bate nela.*

235

DESDÊMONA

Nada fiz pra merecer isso.

LUDOVICO

General, nunca creriam nisso em Veneza, mesmo
se eu jurasse em testemunho. Isso é um absurdo.
Peça perdão a ela, não vêes que sua esposa chora.

OTELO

Oh demônio, demônio.
Se ela embuchasse a terra com essas lágrimas,
De cada gota saíram crocodilos.
Fora da minha vista!

240

DESDÊMONA

Não ficarei se ofendo tanto.

Sai

LUDOVICO

Deus, e ainda é uma dama obediente.
Eu imploro a vossa liderança, chame-a de volta.

OTELO

Senhora!

245

DESDÊMONA

Meu esposo?

OTELO

O que queres com ela, senhor?

LUDOVICO

Quem, eu, general?

OTELO

Sim, foi tua vontade que a fez voltar.
Senhor, ela volta, e volta, e volta de novo,
E continua voltando, e pode chorar também,
E ela é muito obediente, como disse, obediente,
Muito obediente. Vá continuar com tuas lágrimas.
Quanto a isso, senhor -- oh paixão bem feita! --
Sou eu o comandado. Saia de perto de mim.
Chamarei o senhor de novo, obedecerei ao
mandato. Retornarei pra Veneza. Vamos, saia!
Sai Desdêmona

250

Cássio terá meu lugar. E senhor, esta noite,
Peço que jantemos juntos.

255

És bem vindo a Chipre. Bodes e macacos!

Sai

LUDOVICO

É este o nobre Mouro que todo senado

260

Call all in all sufficient? Is this the nature
Whom passion could not shake? whose solid virtue
The shot of accident, nor dart of chance,
Could neither graze nor pierce?

IAGO

He is much changed.

LODOVICO

Are his wits safe? is he not light of brain?

IAGO

He's that he is: I may not breathe my censure
What he might be: if what he might he is not,
I would to heaven he were!

LODOVICO

What, strike his wife!

IAGO

'Faith, that was not so well; yet would I knew
That stroke would prove the worst!

LODOVICO

Is it his use?
Or did the letters work upon his blood,
And new-create this fault?

IAGO

Alas, alas!
It is not honesty in me to speak
What I have seen and known. You shall observe him,
And his own courses will denote him so
That I may save my speech: do but go after,
And mark how he continues.

LODOVICO

I am sorry that I am deceived in him.

Exeunt

SCENE II. A room in the castle.

Enter OTHELLO and EMILIA

OTHELLO

You have seen nothing then?

EMÍLIA

Nor ever heard, nor ever did suspect.

OTHELLO

Yes, you have seen Cassio and she together.

EMÍLIA

But then I saw no harm, and then I heard
Each syllable that breath made up between them.

OTHELLO

What, did they never whisper?

EMÍLIA

Never, my lord.

OTHELLO

Nor send you out o' the way?

EMÍLIA

Never.

OTHELLO

To fetch her fan, her gloves, her mask, nor nothing?

EMÍLIA

Never, my lord.

OTHELLO

That's strange.

EMÍLIA

I durst, my lord, to wager she is honest,
Lay down my soul at stake: if you think other,
Remove your thought; it doth abuse your bosom.
If any wretch have put this in your head,
Let heaven requite it with the serpent's curse!
For, if she be not honest, chaste, and true,

Chama de eficiente? É ele o homem
Cuja paixão não pode tremer ou falhar? Cuja
Sólida virtude nem golpe de sorte, nem flecha
Qualquer poderia marcar ou penetrar?

IAGO

Ele está muito mudado.

LUDOVICO

Está a esposa a salvo estando ele fora do juízo?

265

IAGO

Ele é o que é: não posso mirar minha censura
Contra o que ele é. Mas se ele não for,
Seria bom aos céus o fossem.

LUDOVICO

Bater assim na esposa!

IAGO

Realmente, isso não é bom. Pelo que sei
Aquele tapa ainda não foi pior.

LUDOVICO

O quê, já é hábito então?
Ou foi a carta que agiu contra o sangue
Dele criando essa situação?

270

IAGO

Que coisa!
Não é honesto falar assim
Do que vi e do que sei. Você poderá vê-lo,
E seu próprio comportamento mostrará
Pra que não tenha de dizê-lo: vá atrás
E olhes como ele continua.

275

LUDOVICO

Lamento ter confiado tanto nele.

Saem

Cena II – Um quarto do Castelo

Entram Otelo e Emilia

OTELO

Nunca viu nada deles?

EMÍLIA

Nem nunca ouvi, não que fosse de suspeito.

OTELO

Mas tu vistes Cássio e ela juntos.

EMÍLIA

Mas o que vi é inocente, e ouvi cada palavra
Que eles trocaram e não havia nada de impróprio.

05

OTELO

Mas, eles nunca cochicharam nada?

EMÍLIA

Nunca meu senhor.

OTELO

Nem a mandaram pra longe?

EMÍLIA

Nunca

OTELO

Pra buscar leque, luvas, máscara, nada?

EMÍLIA

Nada, meu senhor.

10

OTELO

Isso é estranho.

EMÍLIA

Temo, senhor, até apostar a honestidade dela,
Pois daria até minha alma na aposta. Se suspeitas,
Destrua tal idéia, pois ela aflige vosso peito.
Se algum impostor colocou isso em vossa mente,
Deixe que o céu dê a ele a maldição da serpente!
Pois, se a dama não é honesta, casta e leal,

15

There's no man happy; the purest of their wives
Is foul as slander.

OTHELLO

Bid her come hither: go.

Exit EMILIA

She says enough; yet she's a simple bawd
That cannot say as much. This is a subtle whore,
A closet lock and key of villanous secrets
And yet she'll kneel and pray; I have seen her do't.

Enter DESDEMONA with EMILIA

DESDEMONA

My lord, what is your will?

OTHELLO

Pray, chuck, come hither.

DESDEMONA

What is your pleasure?

OTHELLO

Let me see your eyes;
Look in my face.

DESDEMONA

What horrible fancy's this?

OTHELLO

[To EMILIA] Some of your function, mistress;
Leave procreants alone and shut the door;
Cough, or cry 'hem,' if any body come:
Your mystery, your mystery: nay, dispatch.

Exit EMILIA

DESDEMONA

Upon my knees, what doth your speech import?
I understand a fury in your words.
But not the words.

OTHELLO

Why, what art thou?

DESDEMONA

Your wife, my lord; your true
And loyal wife.

OTHELLO

Come, swear it, damn thyself
Lest, being like one of heaven, the devils themselves
Should fear to seize thee: therefore be double damn'd:
Swear thou art honest.

DESDEMONA

Heaven doth truly know it.

OTHELLO

Heaven truly knows that thou art false as hell.

DESDEMONA

To whom, my lord? with whom? how am I false?

OTHELLO

O Desdemona! away! away! away!

DESDEMONA

Alas the heavy day! Why do you weep?
Am I the motive of these tears, my lord?
If haply you my father do suspect
An instrument of this your calling back,
Lay not your blame on me: If you have lost him,
Why, I have lost him too.

OTHELLO

Had it pleased heaven
To try me with affliction; had they rain'd
All kinds of sores and shames on my bare head,
Steep'd me in poverty to the very lips,
Given to captivity me and my utmost hopes,
I should have found in some place of my soul
A drop of patience: but, alas, to make me

Não há um homem feliz. A mais pura de suas
Senhoras é cheia de maldade se comparada a ela.

OTELO

Traga-a aqui. Vá.

Sai Emilia

Ela diz o bastante. Não passa de uma rameira
Que não pode dizer muito. É uma puta habilidosa
Em fechar e trancar seus segredos nojentos
E ainda se ajoelha e reza, como já vi.

Entram Desdêmona e Emilia

DESDÊMONA

Meu esposo, qual é sua vontade?

OTELO

Chegue perto, coisinha.

DESDÊMONA

Qual é sua vontade?

OTELO

Deixe-me ver seus olhos,
Dentro de sua face.

DESDÊMONA

Que horror em teu rosto é esse?

OTELO

(para Emília) Putinhas da sua função
Deixam os procriadores a sós e ficam a porta.
E tosem e choram, se alguém chega.
Seus segredos segredinhos. Saia. Vá embora.

Sai Emilia

DESDÊMONA

Me ajoelho e pergunto de que tom falas?
Eu entendo a fúria das tuas palavras.
Mas não entendo o que queres dizer.

OTELO

Ora, quem és tu?

DESDÊMONA

Vossa dama, meu esposo. Vossa
Leal e fiel mulher.

OTELO

Vamos, tua lágrima é uma condenação.
Se estou errado, se és santa até o diabo teme
Busca-la. Assim, se não te condenas,
Jures tua honestidade.

DESDÊMONA

Os céus por certo sabem disso.

OTELO

Os céus sabem é que és falsa como o inferno.

DESDÊMONA

Contra quem, meu esposo? Contra quem? Como?

OTELO

Oh Desdêmona! Longe! Pra longe de mim!

DESDÊMONA

Lamento o peso desse dia! Porque tu choras?
Sou eu o motivo dessas lágrimas, meu marido?
Se tu suspeitas que seja o meu pai o responsável
Por serdes chamado a retornar à Veneza,
Não deixes que tua fúria recaia sobre mim.
Se estás ferido, não me firas também.

OTELO

Eu agradeceria aos céus
Se me trouxessem aflição, se me jogassem
Todas as sortes de vergonhas e pústulas,
Se embebedassem meu lábio de pobreza,
Se fizessem de mim e meus sonhos, escravos,
E ainda houvesse num canto de minha alma
Uma gota de esperança. Mas, me tornar

20

25

30

35

40

45

50

A fixed figure for the time of scorn
 To point his slow unmoving finger at!
 Yet could I bear that too; well, very well:
 But there, where I have garner'd up my heart,
 Where either I must live, or bear no life;
 The fountain from the which my current runs,
 Or else dries up; to be discarded thence!
 Or keep it as a cistern for foul toads
 To knot and gender in! Turn thy complexion there,
 Patience, thou young and rose-lipp'd cherubin,--
 Ay, there, look grim as hell!

DESDEMONA

I hope my noble lord esteems me honest.

OTHELLO

O, ay; as summer flies are in the shambles,
 That quicken even with blowing. O thou weed,
 Who art so lovely fair and smell'st so sweet
 That the sense aches at thee, would thou hadst
 ne'er been born!

DESDEMONA

Alas, what ignorant sin have I committed?

OTHELLO

Was this fair paper, this most goodly book,
 Made to write 'whore' upon? What committed!
 Committed! O thou public commoner!
 I should make very forges of my cheeks,
 That would to cinders burn up modesty,
 Did I but speak thy deeds. What committed!
 Heaven stops the nose at it and the moon winks,
 The bawdy wind that kisses all it meets
 Is hush'd within the hollow mine of earth,
 And will not hear it. What committed!
 Impudent strumpet!

DESDEMONA

By heaven, you do me wrong.

OTHELLO

Are you not a strumpet?

DESDEMONA

No, as I am a Christian:
 If to preserve this vessel for my lord
 From any other foul unlawful touch
 Be not to be a strumpet, I am none.

OTHELLO

What, not a whore?

DESDEMONA

No, as I shall be saved.

OTHELLO

Is't possible?

DESDEMONA

O, heaven forgive us!

OTHELLO

I cry you mercy, then:
 I took you for that cunning whore of Venice
 That married with Othello.
Raising his voice
 You, mistress,
 That have the office opposite to Saint Peter,
 And keep the gate of hell!
Re-enter EMILIA
 You, you, ay, you!
 We have done our course; there's money for your pains:
 I pray you, turn the key and keep our counsel.
Exit

EMÍLIA

Alvo fácil e certo pra espera do tempo
 Apontar seu fixo e lento dedo pra mim!
 Mas isso eu ainda suportaria. Bom, muito bom!
 Mas então, onde depusitei o meu coração,
 Onde precisando viver não mais viverei.
 A fonte de todas as minhas correntezas,
 Agora seca! Pra ser mandado pra longe!
 Ou como cisterna emagrecida onde sapos
 Se juntam a procriar! Vire seu rosto assim,
 Calma, lábios de querubim, jovens e doces,
 Oh! Agora, murcham e secam como inferno.

85

DESDÊMONA

Espero que meu nobre esposo me ache honesta.

OTELO

Oh sim, como a mosca chafurdando no açougue
 Que cruza até com o lépido ar! Ah, daninha,
 Tua artimanha é belo amor e perfume suave
 Que entorpece os sentidos! Melhor se não existisses!

70

DESDÊMONA

Diga-me, que pecado ignorante eu cometi?

OTELO

Será que esse fino papel num tão alvo livro
 Foi feito pra que nele fosse escrito puta?
 Ora que cometeste!!! Oh, tu cloaca pública!
 Esse meu rosto derreteria como forja,
 Reduziria a modéstia em cinza gris inócua,
 Se eu trouxesse aqui os teus atos. Ora cometeu!
 Até o céu fecha o nariz e a lua se escurenta.
 Já o vento, ávido e lépido ao beijar a tudo,
 Debanda pros fundos antros ocos da terra.
 Pra não ouvir o que cometem! O que cometeu!
 Ah, vagabunda devassa!

75

DESDÊMONA

Deus, não sabes quem sou.

OTELO

Não és uma libertina?

DESDÊMONA

Não, sou uma cristã.
 Se preservei esse vaso pro meu esposo
 De qualquer outro toque desleal ou tolo
 Eu não sou uma libertina, eu não sou.

85

OTELO

Não és uma rameira?

DESDÊMONA

Não, pois espero ser salva.

OTELO

Como é possível?!

DESDÊMONA

Oh deus, nos ajude.

OTELO

Eu imploro seu perdão.
 Achei que eras a putinha de Veneza,
 Aquela que se casou com Otelô.
Falando alto
 Ah, prostituta.
 Contigo, que tem cargo oposto ao de São Pedro,
 Tranques bem o portão do inferno!
Emilia entra
 E você, hei você,
 Já terminamos nossa conversa. Toma umas moedas,
 Ordeno, passe a chave e cale a boca.
Sai.

90

EMÍLIA

- Alas, what does this gentleman conceive?
How do you, madam? how do you, my good lady?
- DESDEMONA**
'Faith, half asleep.
- EMÍLIA**
Good madam, what's the matter with my lord?
- DESDEMONA**
With who?
- EMÍLIA**
Why, with my lord, madam.
- DESDEMONA**
Who is thy lord?
- EMÍLIA**
He that is yours, sweet lady.
- DESDEMONA**
I have none: do not talk to me, Emilia;
I cannot weep; nor answer have I none,
But what should go by water. Prithee, tonight
Lay on my bed my wedding sheets: remember;
And call thy husband hither.
- EMÍLIA**
Here's a change indeed!
Exit
- DESDEMONA**
'Tis meet I should be used so, very meet.
How have I been behaved, that he might stick
The small'st opinion on my least misuse?
Re-enter EMÍLIA with IAGO
- IAGO**
What is your pleasure, madam?
How is't with you?
- DESDEMONA**
I cannot tell. Those that do teach young babes
Do it with gentle means and easy tasks:
He might have chid me so; for, in good faith,
I am a child to chiding.
- IAGO**
What's the matter, lady?
- EMÍLIA**
Alas, Iago, my lord hath so bewhored her.
Thrown such despite and heavy terms upon her,
As true hearts cannot bear.
- DESDEMONA**
Am I that name, Iago?
- IAGO**
What name, fair lady?
- DESDEMONA**
Such as she says my lord did say I was.
- EMÍLIA**
He call'd her whore: a beggar in his drink
Could not have laid such terms upon his callat.
- IAGO**
Why did he so?
- DESDEMONA**
I do not know; I am sure I am none such.
- IAGO**
Do not weep, do not weep. Alas the day!
- EMÍLIA**
Hath she forsook so many noble matches,
Her father and her country and her friends,
To be call'd whore? would it not make one weep?
- DESDEMONA**
It is my wretched fortune.
- IAGO**
- Como um homem desses foi formado?
E vós, senhora? Como estás?
- DESDEMONA**
Quero dormir, só isso.
- EMÍLIA**
Boa senhora, qual o problema com meu senhor? **100**
- DESDEMONA**
Com quem?
- EMÍLIA**
Com meu senhor, senhora?
- DESDEMONA**
Quem é o seu senhor?
- EMÍLIA**
O mesmo que é o seu.
- DESDEMONA**
Não tenho nenhum. Não fale comigo, Emília.
Não tenho mais lágrimas, não tenho palavras **105**
A não ser a que formulei em prantos. Essa noite,
Deixe sobre meu leito meus lençóis de núpcias.
E chame meu marido aqui.
- EMÍLIA**
Algo realmente mudou aqui.
Sai.
- DESDEMONA**
Se tivesse feito algo, aceitaria.
Como meu comportamento, fez com que ele **110**
Ligasse suspeita em qualquer mínima ação minha?
Entram Emilia e Iago
- IAGO**
Qual sua vontade, senhora?
O que houve consigo?
- DESDEMONA**
Não posso dizer. Os que tratam crianças
Tem ações gentis e perguntas brandas. **115**
Se me trata-se como criança então, pois,
De fato, sou uma criança quando me ralham.
- IAGO**
Qual o problema?
- EMÍLIA**
O senhor a ofendeu de forma dura.
Usou de tais termos de desprezo e peso sobre ela
Que nenhum coração leal suportaria.
- DESDEMONA**
Tenho esse nome, Iago?
- IAGO**
Que nome, boa dama? **120**
- DESDEMONA**
Esse nome do qual meu esposo me chamou.
- EMÍLIA**
Ele a chamou de putinha. Nem mesmo um bêbado
Chamaria de um termo assim sua amante.
- IAGO**
Por que ele fez isso?
- DESDEMONA**
Não sei. Apenas sei que isso eu não sou. **125**
- IAGO**
Não chore, não chore. Que dia!
- EMÍLIA**
E ela que recusou noivos tão nobres,
Recusou o pai, o país e os amigos,
Pra ser chamada disso?! E não chorar?
- DESDEMONA**
Este é meu infeliz destino.
- IAGO**

Beshrew him for't!
How comes this trick upon him?

DESDEMONA

Nay, heaven doth know.

EMÍLIA

I will be hang'd, if some eternal villain,
Some busy and insinuating rogue,
Some cogging, cozening slave, to get some office,
Have not devised this slander; I'll be hang'd else.

IAGO

Fie, there is no such man; it is impossible.

DESDEMONA

If any such there be, heaven pardon him!

EMÍLIA

A halter pardon him! and hell gnaw his bones!
Why should he call her whore? who keeps her company?
What place? what time? what form? what likelihood?
The Moor's abused by some most villanous knave,
Some base notorious knave, some scurvy fellow.
O heaven, that such companions thou'ldst unfold,
And put in every honest hand a whip
To lash the rascals naked through the world
Even from the east to the west!

IAGO

Speak within door.

EMÍLIA

O, fie upon them! Some such squire he was
That turn'd your wit the seamy side without,
And made you to suspect me with the Moor.

IAGO

You are a fool; go to.

DESDEMONA

O good Iago,
What shall I do to win my lord again?
Good friend, go to him; for, by this light of heaven,
I know not how I lost him. Here I kneel:
If e'er my will did trespass 'gainst his love,
Either in discourse of thought or actual deed,
Or that mine eyes, mine ears, or any sense,
Delighted them in any other form;
Or that I do not yet, and ever did,
And ever will--though he do shake me off
To beggarly divorce--love him dearly,
Comfort forswear me! Unkindness may do much;
And his unkindness may defeat my life,
But never taint my love. I cannot say 'whore:'
It does abhor me now I speak the word;
To do the act that might the addition earn
Not the world's mass of vanity could make me.

IAGO

I pray you, be content; 'tis but his humour:
The business of the state does him offence,
And he does chide with you.

DESDEMONA

If 'twere no other--

IAGO

'Tis but so, I warrant.
Trumpets within
Hark, how these instruments summon to supper!
The messengers of Venice stay the meat;
Go in, and weep not; all things shall be well.
Exeunt DESDEMONA and EMILIA
Enter RODERIGO
How now, Roderigo!

Que seja amaldiçoado!
Como veio ele a se comportar assim?

130

DESDEMONA

Nem os céus o sabem.

EMÍLIA

Me desgracem se não foi coisa de um vilão,
De algum devotado e sinuoso puxa saco,
De algum larápio maldito atrás de um cargo,
Que tenha enfiado esse nojo na idéia no mouro.

135

IAGO

Ora, homem assim não existe. É impossível.

DESDEMONA

E se existir, que os céus tenham pena dele!

EMÍLIA

Na força! Pena? Que o inferno queime seus ossos.
Por quê puta? Quem toma conta de ti?
Onde? Quando? Como? De que jeito?

140

O mouro sofre a artimanha de algum patife vilão,
De um exemplar vilão, todo podre e fedido.
Céus, que esse comparsa seja revelado,
Pra que cada mão honesta tenha um chicote
Para lascar sua pele sobre esse mundo,
Do leste ao oeste.

145

IAGO

Fales baixo!

EMÍLIA

Que todos escutem! Foi um patife assim
Que transviou a cabeça de ponta cabeça
Fazendo o mouro suspeitar até de mim.

IAGO

Não sejas tola.

DESDEMONA

Meu bom amigo Iago,
Que devo fazer pra ganhar de novo meu
Esposo? Amigo, vá procurá-lo. Por Deus,
Não sei como foi que o perdi. Aqui eu prometo,
Que se, algum dia, maculei o amor de meu amo,
Por meio de horrível palavra ou ação impensada,
Ou meus olhos, ouvidos ou qualquer sentido,
Foram buscar deleite em qualquer outra parte,
Ou se no ontem, no hoje e no vindouro amanhã
Não o amar devotamente – mesmo que ele
Prefira em resposta a distância e o divórcio –
Que a paz me abandone! Seu desprezo fere tanto,
Sua indelicadeza devasta a minha vida,
Mas não findam meu amor. Nunca disse “puta”,
Meu corpo abomina a simples menção do termo.
Quanto a praticar o ato que então lhe dá nome,
Nem por toda glória humana faria algo assim.

150

155

160

165

IAGO

Peço a vós, paciência. Isso deve ser passageiro,
Os termos do estado o deixaram transtornado,
O fazendo agredi-la.

DESDEMONA

Se fosse apenas isso...

IAGO

Eu prometo que é.
Tocam Trombetas
Escute, é o toque para o jantar.
E os homens de Veneza já esperam.
Vá, e não chore mais. Tudo dará certo.
Saem Desdêmona e Emilia
Entra Rodrigo
Como vais, Rodrigo!

170

RODERIGO

I do not find that thou dealest justly with me.

IAGO

What in the contrary?

RODERIGO

Every day thou daffest me with some device, Iago; and rather, as it seems to me now, keepest from me all conveniency than suppliest me with the least advantage of hope. I will indeed no longer endure it, nor am I yet persuaded to put up in peace what already I have foolishly suffered.

IAGO

Will you hear me, Roderigo?

RODERIGO

'Faith, I have heard too much, for your words and performances are no kin together.

IAGO

You charge me most unjustly.

RODERIGO

With nought but truth. I have wasted myself out of my means. The jewels you have had from me to deliver to Desdemona would half have corrupted a votarist: you have told me she hath received them and returned me expectations and comforts of sudden respect and acquaintance, but I find none.

IAGO

Well; go to; very well.

RODERIGO

Very well! go to! I cannot go to, man; nor 'tis not very well: nay, I think it is scurvy, and begin to find myself fobbed in it.

IAGO

Very well.

RODERIGO

I tell you 'tis not very well. I will make myself known to Desdemona: if she will return me my jewels, I will give over my suit and repent my unlawful solicitation; if not, assure yourself I will seek satisfaction of you.

IAGO

You have said now.

RODERIGO

Ay, and said nothing but what I protest intendment of doing.

IAGO

Why, now I see there's mettle in thee, and even from this instant to build on thee a better opinion than ever before. Give me thy hand, Roderigo: thou hast taken against me a most just exception; but yet, I protest, I have dealt most directly in thy affair.

RODERIGO

It hath not appeared.

IAGO

I grant indeed it hath not appeared, and your suspicion is not without wit and judgment. But, Roderigo, if thou hast that in thee indeed, which I have greater reason to believe now than ever, I mean purpose, courage and valour, this night show it: if thou the next night following enjoy not Desdemona, take me from this world with treachery and devise engines for my life.

RODERIGO

Well, what is it? is it within reason and compass?

IAGO**RODRIGO**

Acho que não tens agido com justiça comigo.

175

IAGO

Por que acha que não?

RODRIGO

Todo dia me expulsas com desculpas fracas, Iago. Além disso, me parece agora, que me afastas de qualquer súplica de esperança que pudesse ter. Não posso mais suportar isso, e não mais agüentarei em paz o que como um idiota eu passei.

180

IAGO

Estás a me ouvir, Rodrigo?

RODRIGO

De fato já te ouvi até o limite, Iago, pois não há conluio entre tuas palavras e teus atos.

185

IAGO

Vós me julgais pessimamente.

RODRIGO

Julgo apenas com verdade. Já estou pobre de qualquer meios. As jóias que te dei como presente pra Desdemona poderiam corromper uma freira. Disse-me que ela as recebeu e demonstrou contento, dando esperanças de encontros e juras, mas até agora nada.

190

IAGO

Certo, é uma pena. Podes ir então.

RODRIGO

É uma pena! Não irei pois isso não é apenas uma pena! Isso é choldra e estou vendo que fez de mim um idiota.

195

IAGO

É uma pena.

RODRIGO

Digo que isso não é uma pena. Me farei revelar a Desdemona. Se ela devolver minha jóias, eu largo meu cortejo e repenso meu desejo imoral. Se não, te asseguro que minha satisfação virá de ti.

200

IAGO

Agora entendi teu ponto.

RODRIGO

Ótimo, e não sou homem de dizer e não fazer.

IAGO

Agora percebo que és homem e que tens a coragem necessária para fazer o que é preciso. Mudei a idéia que tinha de ti, Rodrigo. Dê-me sua mão. Me tomas por alguém que comete ação injusta contra ti, sendo que até agora tudo o que fiz foi em teu benefício.

205

RODRIGO

Não é o que vi.

210

IAGO

Homem, o que vistes foi só aparência, e vossas suspeitas não são sem causa e razão. Mas, Rodrigo, se és rico naquilo, que agora acho que tens, que se chama Coragem e Honra, deixe o mundo vê-las essa noite. Se até amanhã não provares de Desdemona, me arranques do mundo como um mestre em traição e podes tramar o que quiseres contra mim.

215

RODRIGO

Bem, e o que é precisa ser feito? É razoável?

IAGO

Sir, there is especial commission come from Venice to depute Cassio in Othello's place.

RODERIGO

Is that true? why, then Othello and Desdemona return again to Venice.

IAGO

O, no; he goes into Mauritania and takes away with him the fair Desdemona, unless his abode be lingered here by some accident: wherein none can be so determinate as the removing of Cassio.

RODERIGO

How do you mean, removing of him?

IAGO

Why, by making him incapable of Othello's place; knocking out his brains.

RODERIGO

And that you would have me to do?

IAGO

Ay, if you dare do yourself a profit and a right. He sups to-night with a harlotry, and thither will I go to him: he knows not yet of his horrible fortune. If you will watch his going thence, which I will fashion to fall out between twelve and one, you may take him at your pleasure: I will be near to second your attempt, and he shall fall between us. Come, stand not amazed at it, but go along with me; I will show you such a necessity in his death that you shall think yourself bound to put it on him. It is now high suppertime, and the night grows to waste: about it.

RODERIGO

I will hear further reason for this.

IAGO

And you shall be satisfied.

Exeunt

SCENE III. Another room In the castle.

Enter OTHELLO, LODOVICO, DESDEMONA, EMILIA and Attendants

LODOVICO

I do beseech you, sir, trouble yourself no further.

OTHELLO

O, pardon me: 'twill do me good to walk.

LODOVICO

Madam, good night; I humbly thank your ladyship.

DESDEMONA

Your honour is most welcome.

OTHELLO

Will you walk, sir?

O,--Desdemona,--

DESDEMONA

My lord?

OTHELLO

Get you to bed on the instant; I will be returned forthwith: dismiss your attendant there: look it be done.

DESDEMONA

I will, my lord.

Exeunt OTHELLO, LODOVICO, and Attendants

EMÍLIA

How goes it now? he looks gentler than he did.

DESDEMONA

He says he will return incontinent:

He hath commanded me to go to bed,

Amigo, há uma especial comitiva vinda de Veneza que deixará Cássio no lugar de Otelo.

220

RODRIGO

É verdade? Então Otelo e Desdêmona retornarão pra Veneza.

IAGO

Oh não. Ele vai para Maurítânia e leva a esposa junto de si, a não ser que algo o impeça. Como a remoção imediata de Cássio, por exemplo.

225

RODRIGO

Como assim, remoção imediata?

IAGO

Falo de incapacitá-lo de ficar no lugar de Otelo, arrebatando os miolos dele.

230

RODRIGO

E isso é o que esperas que eu faça?

IAGO

Sim, se ousares dar a ti mesmo um presente e um agrado. Ele vai jantar daqui a pouco com uma rameira, e eu irei até ele. Ainda não sabe de seu horrível destino. Se o vigiares quando sair, que será por volta da meia noite e um, eu garanto, podes tomá-lo ao seu prazer. Estarei ao teu lado pra reforçar teu ataque, ele cairá sob nossos pés. Venha, não fiques assim tão chocado, e venhas comigo. Vou contar a vós a razão pra sua morte de modo que ficarás decidido a executá-la. Já está na hora da janta, e a noite galopa pra ruína. Vamos lá.

235

240

RODRIGO

Quero saber que razão é essa.

IAGO

Saberás e ficarás muito satisfeito.

Saem

Cena III – Outro quarto do Castelo

Entram Otelo, Ludovico, Desdêmona, Emilia e Atendentes.

LUDOVICO

Peço, general, não cansas mais por minha causa.

OTELO

Não há problema, me fará bem caminhar.

LUDOVICO

Senhora, boa noite e obrigado por sua companhia.

DESDÊMOMA

Sua honra é mais que bem-vinda.

OTELO

Vamos caminhar?

Oh, Desdêmona.

DESDÊMOMA

Meu esposo?

05

OTELO

Vá pra sua cama, irei encontrar-te logo.

Despeça sua atendente. Faça isso.

DESDÊMOMA

Farei, meu esposo.

Saem Otelo, Ludovico e Atendentes.

10

EMÍLIA

Como ele está? Pareceu-me gentil de novo.

DESDÊMOMA

Ele disse que volta num instante.

Mandou-me pra cama e pediu que após

And bade me to dismiss you.

EMÍLIA

Dismiss me!

DESDEMONA

It was his bidding: therefore, good Emilia,
Give me my nightly wearing, and adieu:
We must not now displease him.

EMÍLIA

I would you had never seen him!

DESDEMONA

So would not I my love doth so approve him,
That even his stubbornness, his cheques, his frowns-
Prithee, unpin me,--have grace and favour in them.

EMÍLIA

I have laid those sheets you bade me on the bed.

DESDEMONA

All's one. Good faith, how foolish are our minds!
If I do die before thee prithee, shroud me
In one of those same sheets.

EMÍLIA

Come, come you talk.

DESDEMONA

My mother had a maid call'd Barbara:
She was in love, and he she loved proved mad
And did forsake her: she had a song of 'willow';
An old thing 'twas, but it express'd her fortune,
And she died singing it: that song to-night
Will not go from my mind; I have much to do,
But to go hang my head all at one side,
And sing it like poor Barbara. Prithee, dispatch.

EMÍLIA

Shall I go fetch your night-gown?

DESDEMONA

No, unpin me here.
This Lodovico is a proper man.

EMÍLIA

A very handsome man.

DESDEMONA

He speaks well.

EMÍLIA

I know a lady in Venice would have walked barefoot
to Palestine for a touch of his nether lip.

DESDEMONA - Singing

*The poor soul sat sighing by a sycamore tree,
Sing all a green willow:
Her hand on her bosom, her head on her knee,
Sing willow, willow, willow:
The fresh streams ran by her, and murmur'd her moans;
Sing willow, willow, willow;
Her salt tears fell from her, and soften'd the stones;
Lay by these:--
Singing
Sing willow, willow, willow;
Prithee, hie thee; he'll come anon:--
Singing
Sing all a green willow must be my garland.
Let nobody blame him; his scorn I approve,-
Nay, that's not next.--Hark! who is't that knocks?*

EMÍLIA

It's the wind.

DESDEMONA - Singing

*I call'd my love false love; but what said he then?
Sing willow, willow, willow:
If I court moe women, you'll couch with moe men!*

Deitar-me, dispensasse a vós.

EMÍLIA

Dispensar a mim!?

DESDÊMOMA

Foi o que pediu. Assim, boa Emília,
Me ajude com as roupas da noite, e adeus.
Não devemos entristecê-lo quanto a isso.

15

EMÍLIA

Gostaria que nunca tivesse posto os olhos nele!

DESDÊMOMA

Eu não, pois até sua desaprovação,
Até seus chistes, teimas e ordens indelicadas
Dedicadas a mim, tem graça e favor nelas.

EMÍLIA

Eu deitei os lençóis que havia me pedido.

DESDÊMOMA

Que bom. Como são tolas as nossas mentes!
Se eu morrer antes de vós, imploro que
Me envolvas nesses lençóis.

20

EMÍLIA

Que tom é esse em sua fala!

DESDÊMOMA

Minha mãe teve uma serva chamada Bárbara.
Ela amava, mas seu amor mostrou-se tão louco
Que a deixou. Ela cantava a canção de um salgueiro,
Uma velha canção que contava sua sorte.
A pobre morreu cantando-a. E agora a canção
Não me sai da mente. Tenho muito a fazer,
Mas quando mal deitar minha cabeça ao lado,
Cantarei

25

EMÍLIA

Quer que eu cubra a senhora com um manto?

DESDÊMOMA

Não, apenas deixe-o aqui.
Ludovico é um homem muito bom.

EMÍLIA

E ele é muito bonito também.

35

DESDÊMOMA

Ele fala muito bem.

EMÍLIA

Conheço damas em Veneza que iriam a pé até a
Palestina pra serem tocadas pelos lábios dele.

DESDÊMOMA - Cantando

*Ali a triste alma canta ao pé do sicômoro,
Doente louva o salgueiro, alegre e vistoso,
Sua mão põe sobre o seio, sua face entre os joelhos,
Louva ela o salgueiro, tão alegre e tão vistoso,
Bem ali o fresco riacho lamenta e soluça,
Canta ela o salgueiro, tão alegre e tão vistoso,
Seu pranto cai n'água e afaga a pedra crua,
Arrume assim,
Cantando
Canta ela o salgueiro, tão alegre e tão vistoso,
Depressa, que ele já vem
Cantando
E canta o salgueiro, tão viçosa guirlanda,
Que ninguém o infortune, seu desprezo eu aprovo.
Não, não é assim a música. Quem bateu?*

40

45

EMÍLIA

É o vento.

DESDÊMOMA - Cantando

*Se eu tomei o por falso, o que me disse o meu amor?
E olhem, lá está a jovem a cantar os salgueiros
Se eu tiver amores, também deverá tê-los!*

50

So, get thee gone; good night Ate eyes do itch;
Doth that bode weeping?

EMÍLIA

'Tis neither here nor there.

DESDEMONA

I have heard it said so. O, these men, these men!
Dost thou in conscience think,--tell me, Emilia,--
That there be women do abuse their husbands
In such gross kind?

EMÍLIA

There be some such, no question.

DESDEMONA

Wouldst thou do such a deed for all the world?

EMÍLIA

Why, would not you?

DESDEMONA

No, by this heavenly light!

EMÍLIA

Nor I neither by this heavenly light;
I might do't as well i' the dark.

DESDEMONA

Wouldst thou do such a deed for all the world?

EMÍLIA

The world's a huge thing: it is a great price.
For a small vice.

DESDEMONA

In troth, I think thou wouldst not.

EMÍLIA

In troth, I think I should; and undo't when I had
done. Marry, I would not do such a thing for a
joint-ring, nor for measures of lawn, nor for
gowns, petticoats, nor caps, nor any petty
exhibition; but for the whole world,--why, who
would not make her husband a cuckold to make
him a monarch? I should venture purgatory for't.

DESDEMONA

Beshrew me, if I would do such a wrong
For the whole world.

EMÍLIA

Why the wrong is but a wrong i' the world: and
having the world for your labour, tis a wrong in your
own world, and you might quickly make it right.

DESDEMONA

I do not think there is any such woman.

EMÍLIA

Yes, a dozen; and as many to the vantage as would
store the world they played for.
But I do think it is their husbands' faults
If wives do fall: say that they slack their duties,
And pour our treasures into foreign laps,
Or else break out in peevish jealousies,
Throwing restraint upon us; or say they strike us,
Or scant our former having in despite;
Why, we have galls, and though we have some grace,
Yet have we some revenge. Let husbands know
Their wives have sense like them: they see and smell
And have their palates both for sweet and sour,
As husbands have. What is it that they do
When they change us for others? Is it sport?
I think it is: and doth affection breed it?
I think it doth: is't frailty that thus errs?
It is so too: and have not we affections,
Desires for sport, and frailty, as men have?
Then let them use us well: else let them know,

Assim, podes ir. Boa noite. Meus olhos se fecham,
Será então por que pranteio?

55

EMÍLIA

Não queres me dizer nada.

DESDEMONA

Só quero ouvir. Esses homens, homens!
Tens clara consciência, diga-me Emília, de
Que existam mulheres que traíam seus esposos
Com esses tipos de ações.

60

EMÍLIA

Há várias delas, sem dúvida.

DESDEMONA

Farias algo assim se te dessem o mundo?

EMÍLIA

Por quê? Tu não o farias?

DESDEMONA

Não, pela luz dos céus, não.

EMÍLIA

Nem eu, na luz dos céus não.
Mas talvez se fosse bem no escurinho.

65

DESDEMONA

Farias algo assim se te dessem o mundo?

EMÍLIA

O mundo é grande demais. Seria um grande
Prêmio por um pequeno ato.

DESDEMONA

Eu acho que não farias isso.

EMÍLIA

Na verdade, poderia, mas depois o desfaria. Por
Maria, não faria coisa assim por um anelzinho de
duas argolas, nem por um corte de tecido, nem por
saías, vestidos, capas nem por coisas pra mostrar a
outros. Mas pelo mundo inteiro ... ora, quem não
faria de seu homem um corno se em troca lhe
dessem um rei? Valeria até o purgatório por isso.

70

DESDEMONA

Serias uma maldita se errasses assim,
Mesmo que fosse pelo mundo inteiro.

EMÍLIA

Dama, o errado só é errado aos olhos do mundo. Se
ganhas o mundo pelo ato, só é erro num mundo que
agora é seu. Assim, logo faria do errado algo correto.

80

DESDEMONA

Não acredito que existam mulheres assim.

EMÍLIA

Às dúzias, em número igual às vantagens que
Advém de se brincar e jogar pelo mundo.
Mas acredito que a culpa seja dos maridos
Quando as esposas erram. Esquecem seu ofício,
Enfiando nosso ouro em alforjes de outros donos.
Ou por ceninhas de ciúmes baixos e estúpidos,
Ou em casa botam-nos freios, ou então nos batem,
Ou limitam os gastos, mesquinhos que são.
Mas nós temos igual fervor, e embora calmas
Também podemos nos vingar. Que eles saibam
Que elas sentem como eles, que vêem e cheiram,
E que tem palato tanto pro acre e pro doce,

95

Como eles têm. O que os induz a permutar
Nossos corpos por outras? Será por lazer?
Acho que sim, será que é por algum afeto?
Acho que pode ser, ou será por fraqueza?

É isso talvez, mas não temos também fraquezas?
Paixões, desejos e variações iguais eles?

100

Então, tratem-nos bem. E que tenham a ciência,

The ills we do, their ills instruct us so.

DESDEMONA

Good night, good night: heaven me such uses send,
Not to pick bad from bad, but by bad mend!

Exeunt

Que se somos más, é por ansiar sua experiência.

DESDÊMOMA

Boa noite! Que os justos céus me façam temer,
Não dar o mal pelo mal, mas sim o mal manter.

Saem

Otelo – O Mouro de Veneza, de Shakespeare - Ato V

SCENE I. Cyprus. A street.

Enter IAGO and RODERIGO

IAGO

Here, stand behind this bulk; straight will he come:
Wear thy good rapier bare, and put it home:
Quick, quick; fear nothing; I'll be at thy elbow:
It makes us, or it mars us; think on that,
And fix most firm thy resolution.

RODERIGO

Be near at hand; I may miscarry in't.

IAGO

Here, at thy hand: be bold, and take thy stand.
Retires

RODERIGO

I have no great devotion to the deed;
And yet he hath given me satisfying reasons:
'Tis but a man gone. Forth, my sword: he dies.

IAGO

I have rubb'd this young quat almost to the sense,
And he grows angry. Now, whether he kill Cassio,
Or Cassio him, or each do kill the other,
Every way makes my gain: live Roderigo,
He calls me to a restitution large
Of gold and jewels that I bobb'd from him,
As gifts to Desdemona;
It must not be: if Cassio do remain,
He hath a daily beauty in his life
That makes me ugly; and, besides, the Moor
May unfold me to him; there stand I in much peril:
No, he must die. But so: I hear him coming.
Enter CASSIO

RODERIGO

I know his gait, 'tis he.--Villain, thou diest!
Makes a pass at CASSIO

CASSIO

That thrust had been mine enemy indeed,
But that my coat is better than thou know'st
I will make proof of thine.
Draws, and wounds RODERIGO

RODERIGO

O, I am slain!
IAGO from behind wounds CASSIO in the leg, and exit

CASSIO

I am maim'd for ever. Help, ho! murder! murder!
Falls
Enter OTHELLO

OTHELLO

The voice of Cassio: Iago keeps his word.

RODERIGO

O, villain that I am!

OTHELLO

It is even so.

CASSIO

O, help, ho! light! a surgeon!

OTHELLO

'Tis he:--O brave Iago, honest and just,
That hast such noble sense of thy friend's wrong!
Thou teachest me. Minion, your dear lies dead,
And your unblest fate hies: strumpet, I come.
Forth of my heart those charms, thine eyes, are blotted;

Cena I – Uma rua de Chipre

Entram Iago e Rodrigo

IAGO

Aqui, ficas atrás desse balcão; aguarda ele vir.
Guarda tua faca, e a coloca no lugar certo.
Rápido, não temas. Estarei na tua retaguarda.
Isso nos fará, ou nos arruinará, pense nisso e
Mantenha firme tua resolução. 05

RODRIGO

Fica por perto que eu posso falhar.

IAGO

Estou ao teu lado, coragem, e pega tua faca.
Se esconde

RODRIGO

Não tenho grande devoção por agir assim.
Mas ele deu-me mais do que cabíveis razões.
É apenas um homem, uma estocada e se vai. 10

IAGO

Eu cocei a ferida até o limite do possível,
Ela cresce ativa. Agora, ou mata Cássio
Ou Cássio o mata, ou matam um ao outro.
Tudo acontece pelo meu ganho. Se Rodrigo
Viver, me pedirá pelas jóias e tesouros 15
Que tomei do idiota como presentes
Para Desdêmona.

Isso não pode ser. Se Cássio viver,
Ele tem beleza tão cara em seu rosto
Que perto dele sou feio. E, além disso, o mouro 20
Pode me desmentir. Seria ainda pior.
Não, precisa morrer. E lá vem ele.
Entra Cássio

RODRIGO

Conheço esse andar, Vilão, tu morre agora!
Ataca Cássio

CÁSSIO

Esse golpe seria um temível inimigo,
Se meu casaco não fosse um bom protetor. 25
Deixe-me provar a qualidade do teu.
Saca da espada e fere Rodrigo

RODRIGO

Ai, fui ferido.
Iago, por trás, fere Cássio na perna e sai.

CÁSSIO

Estou ferido. Ajudem, Assassino! Assassino!
Cai
Entra Otelo

OTELO

É a voz de Cássio. Iago manteve a palavra.

RODRIGO

Oh, sou um vilão miserável.

OTELO

É, parece mesmo.

CÁSSIO

Ajudem, tragam luzes e um médico. 30

OTELO

É ele, oh, bravo, honesto e justo Iago,
Que nobre senso de errar por um amigo
Ele me ensina. Crápula, tuas doces mentiras morrem,
E teu destino selado se afasta. Oh vadia, já vou.
Tiro de mim teu feitiço, esses olhos maculados, 35

Thy bed, lust-stain'd, shall with lust's blood be spotted.

Exit

Enter LODOVICO and GRATIANO

CASSIO

What, ho! no watch? no passage? murder! murder!

GRATIANO

'Tis some mischance; the cry is very direful.

CASSIO

O, help!

LODOVICO

Hark!

RODERIGO

O wretched villain!

LODOVICO

Two or three groan: it is a heavy night:
These may be counterfeits: let's think't unsafe
To come in to the cry without more help.

RODERIGO

Nobody come? then shall I bleed to death.

LODOVICO

Hark!

Re-enter IAGO, with a light

GRATIANO

Here's one comes in his shirt, with light and weapons.

IAGO

Who's there? whose noise is this that ones on murder?

LODOVICO

We do not know.

IAGO

Did not you hear a cry?

CASSIO

Here, here! for heaven's sake, help me!

IAGO

What's the matter?

GRATIANO

This is Othello's ancient, as I take it.

LODOVICO

The same indeed; a very valiant fellow.

IAGO

What are you here that cry so grievously?

CASSIO

Iago? O, I am spoil'd, undone by villains!
Give me some help.

IAGO

O me, lieutenant! what villains have done this?

CASSIO

I think that one of them is hereabout,
And cannot make away.

IAGO

O treacherous villains!
What are you there? come in, and give some help.
To LODOVICO and GRATIANO

RODERIGO

O, help me here!

CASSIO

That's one of them.

IAGO

O murderous slave! O villain!
Stabs RODERIGO

RODERIGO

O damn'd Iago! O inhuman dog!

IAGO

Kill men i' the dark!--Where be these bloody thieves?--
How silent is this town!--Ho! murder! murder!--

Em teu leito imundo, sangue sujo estará espalhado.

Sai.

Entram Ludovico e Graciano

CÁSSIO

O quê! Não há guarda! Assassino!

GRACIANO

O que houve, é um grito horrível.

CÁSSIO

Me ajuda!

LUDOVICO

Escute!

40

RODRIGO

Ah vilão desgraçado!

LUDOVICO

Dois ou três que gritam, numa noite pesada.
Pode ser armadilha, não é seguro
Ir em direção aos gritos sem ajuda.

RODRIGO

Não vem ninguém? Vou sangrar até a morte!

45

LUDOVICO

Escuta!

Entra Iago com uma luz

GRACIANO

Alguém vem ali, com farda, luz e armas.

IAGO

Quem está aí? Que gritos de mortes são esses?

LUDOVICO

Não sabemos.

IAGO

Não escutastes um grito?

CÁSSIO

Aqui, aqui! Pelos céus, me ajudem!

IAGO

O que houve?

50

GRACIANO

Acho que o alferes de Iago.

LUDOVICO

De fato, é um bom sujeito.

IAGO

Quem são os que gritam tão alto?

CÁSSIO

Iago? Fui vítima de uma dupla de vilões.
Venha ajudar-me.

55

IAGO

Oh, meu tenente. Quem fez isso?

CÁSSIO

Acho que um está ali caído e que o outro
Saiu correndo.

IAGO

Vilões de traição.

Onde estais? Venham me ajudar.

Pra Ludovico e Graciano

RODRIGO

Oh, me ajudem aqui.

60

CÁSSIO

Aquele é um deles.

IAGO

Vilão assassino! Vilão!

Apunhala Rodrigo.

RODRIGO

Maldito Iago! Cão imundo!

IAGO

Matar homens no escuro! Onde foram os outros?
Mas que silêncio! Assassino! Assassino!

What may you be? are you of good or evil?
LODOVICO
 As you shall prove us, praise us.
IAGO
 Signior Lodovico?
LODOVICO
 He, sir.
IAGO
 I cry you mercy. Here's Cassio hurt by villains.
GRATIANO
 Cassio!
IAGO
 How is't, brother!
CASSIO
 My leg is cut in two.
IAGO
 Marry, heaven forbid!
 Light, gentlemen; I'll bind it with my shirt.
Enter BIANCA
BIANCA
 What is the matter, ho? who is't that cried?
IAGO
 Who is't that cried!
BIANCA
 O my dear Cassio! my sweet Cassio! O Cassio,
 Cassio, Cassio!
IAGO
 O notable strumpet! Cassio, may you suspect
 Who they should be that have thus many led you?
CASSIO
 No.
GRATIANO
 I am to find you thus: I have been to seek you.
IAGO
 Lend me a garter. So, O, for a chair,
 To bear him easily hence!
BIANCA
 Alas, he faints! O Cassio, Cassio, Cassio!
IAGO
 Gentlemen all, I do suspect this trash
 To be a party in this injury.
 Patience awhile, good Cassio. Come, come;
 Lend me a light. Know we this face or no?
 Alas my friend and my dear countryman
 Roderigo! no!--yes, sure: O heaven! Roderigo.
GRATIANO
 What, of Venice?
IAGO
 Even he, sir; did you know him?
GRATIANO
 Know him! ay.
IAGO
 Signior Gratiano? I cry you gentle pardon;
 These bloody accidents must excuse my manners,
 That so neglected you.
GRATIANO
 I am glad to see you.
IAGO
 How do you, Cassio? O, a chair, a chair!
GRATIANO
 Roderigo!
IAGO
 He, he 'tis he.
A chair brought in

Quem são vós? São do bem ou do mal?
LUDOVICO
 Só saberás após nos provar.
IAGO
 Signor Ludovico?
LUDOVICO
 Ele mesmo, senhor.
IAGO
 Perdoai-me. Cássio foi ferido por vilões.
GRACIANO
 Cássio!
IAGO
 Como está passando, irmão!
CÁSSIO
 Feriram minha perna.
IAGO
 Céus, que pavor.
 Mais luz senhores. Vou suturar com uma camisa.
Entra Bianca
BIANCA
 O que houve? Quem Grita?
IAGO
 Quem foi que gritou?
BIANCA
 Oh, meu querido Cássio. Cássio! Cássio!
 Meu doce Cássio, Cássio.
IAGO
 É uma notável rameira. Cássio, sabes
 Quem foi o homem que te feriu pelas costas?
CÁSSIO
 Não.
GRACIANO
 Lamento vê-lo assim. Estava a vossa procura.
IAGO
 Me dêem uma maca. Ou uma cadeira mesmo.
 Vamos tirá-lo daqui.
BIANCA
 Ele desmaiou, Cássio, Cássio!
IAGO
 Senhores amigos, suspeito que esse lixo
 Esteja metida nessa injúria.
 Calma por enquanto, bom Cássio. Venha, venha.
 Dêem-me uma vela. Conhece esse rosto ou não?
 Será que era meu amigo e compatriota
 Rodrigo!? Oh céus, Rodrigo.
GRACIANO
 O quê? De Veneza?
IAGO
 Sim, é ele, signior. O conheces?
GRACIANO
 E como!
IAGO
 Signior Graciano? Eu suplico por vosso perdão.
 Esses acidentes sangrentos deixam-me tonto,
 Perdoe-me por deixá-lo de lado.
GRACIANO
 Fico feliz em vê-lo.
IAGO
 Cássio? Uma cadeira, uma cadeira!
GRACIANO
 Rodrigo!
IAGO
 Sim, era ele.
 Trazem uma cadeira.

70

75

80

85

90

95

O, that's well said; the chair!

GRATIANO

Some good man bear him carefully from hence;
I'll fetch the general's surgeon.

To BIANCA

For you, mistress,
Save you your labour. He that lies slain here, Cassio,
Was my dear friend: what malice was between you?

CASSIO

None in the world; nor do I know the man.

IAGO

[*To BIANCA*] What, look you pale?

O, bear him out o' the air.

CASSIO and RODERIGO are borne off

Stay you, good gentlemen. Look you pale, mistress?
Do you perceive the gastness of her eye?

Nay, if you stare, we shall hear more anon.

Behold her well; I pray you, look upon her:

Do you see, gentlemen? nay, guiltiness will speak,
Though tongues were out of use.

Enter EMILIA

EMÍLIA

'Las, what's the matter? what's the matter, husband?

IAGO

Cassio hath here been set on in the dark
By Roderigo and fellows that are scaped:
He's almost slain, and Roderigo dead.

EMÍLIA

Alas, good gentleman! alas, good Cassio!

IAGO

This is the fruit of whoring. Prithee, Emilia,
Go know of Cassio where he supp'd to-night.

To BIANCA

What, do you shake at that?

BIANCA

He supp'd at my house; but I therefore shake not.

IAGO

O, did he so? I charge you, go with me.

EMÍLIA

Fie, fie upon thee, strumpet!

BIANCA

I am no strumpet; but of life as honest
As you that thus abuse me.

EMÍLIA

As I! foh! fie upon thee!

IAGO

Kind gentlemen, let's go see poor Cassio dress'd.
Come, mistress, you must tell's another tale.
Emilia run you to the citadel,
And tell my lord and lady what hath happ'd.
Will you go on? I pray.

Aside

This is the night

That either makes me or fordoes me quite.

Exeunt

SCENE II. A bedchamber in the castle:

DESDEMONA in bed asleep; a light burning.

Enter OTHELLO

OTHELLO

It is the cause, it is the cause, my soul,--
Let me not name it to you, you chaste stars!--
It is the cause. Yet I'll not shed her blood;
Nor scar that whiter skin of hers than snow,

Está bem, a cadeira.

GRACIANO

Que homens fortes o tirem daqui.
Preciso do médico do General.

Para Bianca

Quanto a vós, rameira,
Saiais daqui. Esse que foi ferido era amigo.
Que houve de malícia entre vós?

100

CÁSSIO

Nada no mundo, nem conheço esse homem.

IAGO

Para Bianca – Está pálida,

Ora, levem-nos pra dentro.

Cássio e Rodrigo são retirados.

Esperem senhores. Viram como ela está pálida?
Percebem o desgaste no olhar dela?

105

Vigiem-na muito bem, vigiem com atenção.

Perceberam senhores? Eu digo, vigiem-na.

Percebeis senhores? A culpa fala e grita

Mesmo quando não tem língua pra tanto.

Entra Emilia

EMÍLIA

Qual o problema esposo?

110

IAGO

Cássio foi atacado aqui na escuridão
Por Rodrigo e outro qualquer que fugiu.
Está muito ferido e Rodrigo morto.

EMÍLIA

Deus, que houve! Bom Cássio!

IAGO

É o que aconteceu com amigo de puta. Emília,
Descobre onde Cássio ceou na noite que passou.
Porque treme tanto?

115

Para Bianca

BIANCA

Ele estava em minha casa, e não tremo.

IAGO

Foi lá então? Venha comigo.

EMÍLIA

Não tens vergonha, vagabunda.

120

BIANCA

Não sou vagabunda, mas de vida honesta.
Como aqueles que me ofendem.

EMÍLIA

Até parece que sim!

IAGO

Bons soldados, vamos ver Cássio.
Venha, rapariga, terá que nos contar tudo.
Emília, vais correndo pra cidade,
E conte ao general e a dama o que aconteceu.
Podemos ir? Vamos!

125

À parte

Essa é a noite precisa:

Ou ela me afortuna ou me extermina.

Sai

Cena II. Um quarto no Castelo.

Desdêmona no leito dorme. Uma luz queima.

Entra Otelo

OTELO

Esta é a causa, esta é toda a causa minha alma.
Eu não a revelarei a vós, vós puras estrelas!
Esta é a causa. Não derramarei o seu sangue.
Não golpearei a pele alva, alva como a neve,

And smooth as monumental alabaster.
 Yet she must die, else she'll betray more men.
 Put out the light, and then put out the light:
 If I quench thee, thou flaming minister,
 I can again thy former light restore,
 Should I repent me: but once put out thy light,
 Thou cunning'st pattern of excelling nature,
 I know not where is that Promethean heat
 That can thy light relume. When I have luck'd the rose,
 I cannot give it vital growth again.
 It must needs wither: I'll smell it on the tree.

Kissing her

Ah balmy breath, that dost almost persuade
 Justice to break her sword! One more, one more.
 Be thus when thou art dead, and I will kill thee,
 And love thee after. One more, and this the last:
 So sweet was ne'er so fatal. I must weep,
 But they are cruel tears: this sorrow's heavenly;
 It strikes where it doth love. She wakes.

DESDEMONA

Who's there? Othello?

OTHELLO

Ay. Desdemona.

DESDEMONA

Will you come to bed, my lord?

OTHELLO

Have you pray'd to-night, Desdemona?

DESDEMONA

Ay, my lord.

OTHELLO

If you bethink yourself of any crime
 Unreconciled as yet to heaven and grace,
 Solicit for it straight.

DESDEMONA

Alas, my lord, what do you mean by that?

OTHELLO

Well, do it, and be brief; I will walk by:
 I would not kill thy unprepared spirit;
 No; heaven forfend! I would not kill thy soul.

DESDEMONA

Talk you of killing?

OTHELLO

Ay, I do.

DESDEMONA

Then heaven have mercy on me!

OTHELLO

Amen, with all my heart!

DESDEMONA

If you say so, I hope you will not kill me.

OTHELLO

Hum!

DESDEMONA

And yet I fear you; for you are fatal then
 When your eyes roll so: why I should fear I know not,
 Since guiltiness I know not; but yet I feel I fear.

OTHELLO

Think on thy sins.

DESDEMONA

They are loves I bear to you.

OTHELLO

Ay, and for that thou diest.

DESDEMONA

That death's unnatural that kills for loving.
 Alas, why gnaw you so your nether lip?

Tão suave como um monumental alabastro.

05

Sim, tem que morrer, senão ela trairá outros homens.

E eu apago essa luz, e então, eu apago essa luz.

Se eu vos sufocar, oh, presbítera estrelante,

Posso a vossa luz novamente restaurar,

Se eu me arrepender. Mas, se tua luz já feneceu,

10

Modelo exemplar da excelente natureza,

Não sei onde achará toque de prometeu que

Possa avivar-te a beleza. Se eu arranco a rosa,

Não posso insuflar-lhe o vigor mais uma vez,

Ela irá secar. Oh, frescor ainda no galho.

15

Beija-a.

Hálito de bálsamo, que quase convence

A justiça a esquecer da honra! Mais um.

Fiques assim após a morte, é o que te darei,

Pra te amar ainda depois. Mais um, e o final.

Tão doce e tão mortal. Chorar, que mais me resta?

20

Mas são lágrimas cruéis, vindas de uma dor

Celeste, que abate o ser que ama. Ela desperta.

DESDÊMOMA

Quem está aí? Oteló?

OTELO

Sim, Desdêmoma.

DESDÊMOMA

Veio para cama, meu esposo?

OTELO

Fez tua oração essa noite, Desdêmoma?

DESDÊMOMA

Sim, meu esposo.

25

OTELO

Se lembra de algum outro crime ainda

Não conciliado com o céu e a graça,

Peça perdão logo.

DESDÊMOMA

Como, meu esposo? O que queres dizer?

OTELO

Vamos logo, seja breve. Estarei aqui.

30

Não quero matar um espírito não preparado.

Não, céus me livrem de matar tua alma.

DESDÊMOMA

Falas de assassinato?

OTELO

Sim, eu falo.

DESDÊMOMA

Então que os céus tenham piedade de mim.

OTELO

Amém, de todo o meu coração.

DESDÊMOMA

Se dizes isso, espero que não me mates.

35

OTELO

Oh!

DESDÊMOMA

Mas ainda tenho medo. Vejo em ti um ar fatal

Quando olhas assim. Não sei por que sinto medo,

Não sei o que é a culpa, mas continuo com medo.

OTELO

Pense nos teus pecados.

DESDÊMOMA

Eles são meus amores por ti.

40

OTELO

Então é só por isso que morres.

DESDÊMOMA

É morte não natural a que é feita por amor.

Por que, por que morde assim teus lábios?

Some bloody passion shakes your very frame:
These are portents; but yet I hope, I hope,
They do not point on me.

OTHELLO

Peace, and be still!

DESDEMONA

I will so. What's the matter?

OTHELLO

That handkerchief which I so loved and gave thee
Thou gavest to Cassio.

DESDEMONA

No, by my life and soul!
Send for the man, and ask him.

OTHELLO

Sweet soul, take heed,
Take heed of perjury; thou art on thy deathbed.

DESDEMONA

Ay, but not yet to die.

OTHELLO

Yes, presently:
Therefore confess thee freely of thy sin;
For to deny each article with oath
Cannot remove nor choke the strong conception
That I do groan withal. Thou art to die.

DESDEMONA

Then Lord have mercy on me!

OTHELLO

I say, amen.

DESDEMONA

And have you mercy too! I never did
Offend you in my life; never loved Cassio
But with such general warranty of heaven
As I might love: I never gave him token.

OTHELLO

By heaven, I saw my handkerchief in's hand.
O perjured woman! thou dost stone my heart,
And makest me call what I intend to do
A murder, which I thought a sacrifice:
I saw the handkerchief.

DESDEMONA

He found it then;
I never gave it him: send for him hither;
Let him confess a truth.

OTHELLO

He hath confess'd.

DESDEMONA

What, my lord?

OTHELLO

That he hath used thee.

DESDEMONA

How? unlawfully?

OTHELLO

Ay.

DESDEMONA

He will not say so.

OTHELLO

No, his mouth is stopp'd;
Honest Iago hath ta'en order for't.

DESDEMONA

O! my fear interprets: what, is he dead?

OTHELLO

Had all his hairs been lives, my great revenge
Had stomach for them all.

DESDEMONA

Que paixão sangrenta te transtorna cada célula?
Isso é mau presságio, mas tenho ainda esperança
De que não sejam dedicados a mim.

45

OTELO

Fica quieta!

DESDÊMOMA

Ficarei. O que houve?

OTELO

O lenço amado que eu te dei,
E que destes pra Cássio.

DESDÊMOMA

Não, por minha vida e alma.
Chame-o aqui e pergunte a ele.

50

OTELO

Doce espírito, tenha muito cuidado,
É triste o perjúrio no leito de morte.

DESDÊMOMA

Não, não vou morrer ainda.

OTELO

Sim, daqui a pouco.
Confessa livremente o teu pecado,
Pois negar cada um com juramentos
Não enfraquecerá ou destruirá a forte decisão
Que me faz sofrer. Estás marcada para a morte.

55

DESDÊMOMA

Então, que Deus tenha piedade de mim!

OTELO

Eu digo, amém.

DESDÊMOMA

E que tenhas piedade também. Nunca vos
Ofendi em toda minha vida. Nunca amei Cássio
Exceto pelo modo geral como ordenam os céus
Que o amasse. Nunca dei a ele nada.

60

OTELO

Céus, eu vi meu lenço na mão dele.
Ah sua mentirosa! Empedras o meu peito,
E chamas o que estou prestes a fazer
De assassinato, quando é sacrifício!
Eu vi meu lenço.

65

DESDÊMOMA

Ele deve ter o encontrado.
Eu nunca o dei a ele. Ordene que venha aqui,
Faça-o confessar a verdade.

OTELO

Ele já confessou.

DESDÊMOMA

Confessou o quê, meu esposo?

70

OTELO

Que ele tem te usado.

DESDÊMOMA

Como? De modo injusto?

OTELO

Sim.

DESDÊMOMA

Ele não confirmará isso.

OTELO

Não, os lábios deles foram selados.
Foi providenciado pelo honesto Iago.

DESDÊMOMA

O quê! Temo perguntar, está ele morto?

OTELO

Se todos os fios de seus cabelos vivessem,
Minha vingança devoraria cada um deles.

75

DESDÊMOMA

	Alas! he is betray'd and I undone.		Oh, ele foi traído e eu perdida.	
OTHELLO	Out, strumpet! weep'st thou for him to my face?		OTELO	
DESDEMONA	O, banish me, my lord, but kill me not!		Ora, meretriz! Choras por ele na minha frente?	80
OTHELLO	Down, strumpet!		DESDÊMOMA	
DESDEMONA	Kill me to-morrow: let me live to-night!		Condena-me ao banimento então, mas não à morte.	
OTHELLO	Nay, if you strive--		OTELO	
DESDEMONA	But half an hour!		Deita, meretriz!	
OTHELLO	Being done, there is no pause.		DESDÊMOMA	
DESDEMONA	But while I say one prayer!		Mate-me amanhã então, deixa-me viver essa noite.	
OTHELLO	It is too late.		OTELO	
	<i>He stifles her</i>		Não, e se lutares ...	
EMÍLIA [Within]	My lord, my lord! what, ho! my lord, my lord!		DESDÊMOMA	
OTHELLO	What noise is this? Not dead? not yet quite dead? I that am cruel am yet merciful; I would not have thee linger in thy pain: So, so.		Dê-me então meia hora!	
EMÍLIA [Within]	What, ho! my lord, my lord!		OTELO	
OTHELLO	Who's there?		Está feito, não há espera.	
EMÍLIA [Within]	O, good my lord, I would speak a word with you!		DESDÊMOMA	
OTHELLO	Yes: 'tis Emilia. By and by. She's dead. 'Tis like she comes to speak of Cassio's death.-- The noise was here. Ha! no more moving? Still as the grave. Shall she come in? were't good?-- I think she stirs again:--no. What's best to do? If she come in, she'll sure speak to my wife: My wife! my wife! what wife? I have no wife. O insupportable! O heavy hour! Methinks it should be now a huge eclipse Of sun and moon, and that the affrighted globe Should yawn at alteration.		Apenas o tempo de mais uma oração.	
EMÍLIA	[Within] I do beseech you That I may speak with you, O, good my lord!		OTELO	
OTHELLO	I had forgot thee: O, come in, Emília; Soft; by and by. Let me the curtains draw. Where art thou? <i>Unlocks the door</i> <i>Enter EMÍLIA</i> What's the matter with thee now?		Já é tarde demais. <i>Ele a sufoca</i>	
EMÍLIA	O, my good lord, yonder's foul murders done!		EMÍLIA (<i>de fora</i>)	85
OTHELLO	What, now?		Meu senhor, meu senhor, meu senhor!	
EMÍLIA	But now, my lord.		OTELO	
OTHELLO	It is the very error of the moon; She comes more nearer earth than she was wont, And makes men mad.		Que barulho é esse? Não morreu? Ainda não Morreu? Mesmo na crueldade sou piedoso. Não quero que se prolongue sua dor. Então.	
			EMÍLIA (<i>de fora</i>)	
			Olá! Meu senhor, meu senhor!	
			OTELO	
			Quem está aí?	90
			EMÍLIA (<i>de fora</i>)	
			Oh meu senhor! Preciso lhe falar.	
			OTELO	
			Sim, é Emília. Só um instante. Está morta. Acho que ela veio falar da morte de Cássio. Que som é esse. Não está mais se mexendo? Silenciosa como a cova. Será que a deixo entrar? Parece que ainda se mexe. Não. O que fazer? Se ela entrar, certamente falará com minha esposa. Minha esposa? Minha esposa? Não tenho esposa. É insuportável! Que momento que pesa!	95
			Me parece que deveria ter um grande eclipse Entre o sol e a lua, e que o globo flagelado Devia desvelar-se com essa alteração.	100
			EMÍLIA (<i>de fora</i>)	
			Eu imploro senhor Deixe-me falar convosco. Bom senhor!	
			OTELO	
			Eu esqueci de ti. Entre, Emília. Só um minuto. Deixa-me fechar as cortinas. Aonde estás? <i>Destranca a porta.</i> <i>Entra Emília</i> O que houve contigo agora?	105
			EMÍLIA	
			Meu bom senhor, um assassinato horrível!	
			OTELO	
			O quê, agora?	
			EMÍLIA	
			Agora, meu senhor.	
			OTELO	
			Ora, são os grandes erros da lua. Ela vem muito, muito próxima da terra, E deixa os homens loucos.	110

EMÍLIA
Cassio, my lord, hath kill'd a young Venetian
Call'd Roderigo.

OTHELLO
Roderigo kill'd!
And Cassio kill'd!

EMÍLIA
No, Cassio is not kill'd.

OTHELLO
Not Cassio kill'd! then murder's out of tune,
And sweet revenge grows harsh.

DESDEMONA
O, falsely, falsely murder'd!

EMÍLIA
Alas, what cry is that?

OTHELLO
That! what?

EMÍLIA
Out, and alas! that was my lady's voice.
Help! help, ho! help! O lady, speak again!
Sweet Desdemona! O sweet mistress, speak!

DESDEMONA
A guiltless death I die.

EMÍLIA
O, who hath done this deed?

DESDEMONA
Nobody; I myself. Farewell
Commend me to my kind lord: O, farewell!
Dies

OTHELLO
Why, how should she be murder'd?

EMÍLIA
Alas, who knows?

OTHELLO
You heard her say herself, it was not I.

EMÍLIA
She said so: I must needs report the truth.

OTHELLO
She's, like a liar, gone to burning hell:
'Twas I that kill'd her.

EMÍLIA
O, the more angel she,
And you the blacker devil!

OTHELLO
She turn'd to folly, and she was a whore.

EMÍLIA
Thou dost belie her, and thou art a devil.

OTHELLO
She was false as water.

EMÍLIA
Thou art rash as fire, to say
That she was false: O, she was heavenly true!

OTHELLO
Cassio did top her; ask thy husband else.
O, I were damn'd beneath all depth in hell,
But that I did proceed upon just grounds
To this extremity. Thy husband knew it all.

EMÍLIA
My husband!

OTHELLO
Thy husband.

EMÍLIA
That she was false to wedlock?

OTHELLO

EMÍLIA
Cássio, meu senhor, matou um jovem de Veneza
Chamado Rodrigo.

OTELO
Rodrigo foi morto!
E Cássio também!

EMÍLIA
Não, Cássio está vivo. **115**

OTELO
Cássio está vivo! Então a morte errou seu tom,
E já acho o doce da vingança amargo.

DESDÊMOMA
Oh, mentira, morta por uma mentira.

EMÍLIA
Que choro é esse?

OTELO
O quê? Choro?

EMÍLIA
É a voz da minha senhora! Ajuda! Ajuda! **120**
Senhor, fala de novo. Ajuda! Ajuda!
Doce Desdêmoma! Doce senhora, falai!

DESDÊMOMA
Sofri uma morte sem ter culpa.

EMÍLIA
E quem fez isso com a senhora?

DESDÊMOMA
Ninguém, eu mesma. Adeus. **125**
Recomenda-me ao meu amo. Adeus.
Morre

OTELO
Por que, como poderia ela ser morta?

EMÍLIA
Quem saberia?

OTELO
Ouvistes dizer, ela mesma, não fui eu.

EMÍLIA
Ouvi o que ela disse. Tenho que contar a verdade.

OTELO
Ela, como a mentirosa que foi, queima no inferno. **130**
Eu a levei à morte.

EMÍLIA
Então ela fica ainda mais anjo,
E tu ainda mais preto demônio.

OTELO
Ela se entregou ao lodo, era uma rameira.

EMÍLIA
Isso é mentira, teu ato é que é demônio.

OTELO
Ela era falsa como a água.

EMÍLIA
E tu queima como fogo, ao dizer **135**
Que ela falsa. Ela era verdadeira como o céu.

OTELO
Cássio disse que a cobriu, pergunte ao teu marido.
Serei um dos danados no fundo ventre do inferno,
Se não fiz o que fiz sob base justa e firme,
Até o extremo. Teu esposo sabe de tudo. **140**

EMÍLIA
Meu esposo!

OTELO
Teu esposo!

EMÍLIA
Que ela foi falsa em seu voto?

OTELO

Ay, with Cassio. Nay, had she been true,
If heaven would make me such another world
Of one entire and Perfect chrysolite,
I'd not have sold her for it.

EMÍLIA

My husband!

OTHELLO

Ay, 'twas he that told me first:
An honest man he is, and hates the slime
That sticks on filthy deeds.

EMÍLIA

My husband!

OTHELLO

What needs this iteration, woman? I say thy husband.

EMÍLIA

O mistress, villany hath made mocks with love,
My husband say that she was false!

OTHELLO

He, woman;
I say thy husband: dost understand the word?
My friend, thy husband, honest, honest Iago.

EMÍLIA

If he say so, may his pernicious soul
Rot half a grain a day! he lies to the heart:
She was too fond of her most filthy bargain.

OTHELLO

Ha!

EMÍLIA

Do thy worst:
This deed of thine is no more worthy heaven
Than thou wast worthy her.

OTHELLO

Peace, you were best.

EMÍLIA

Thou hast not half that power to do me harm
As I have to be hurt. O gull! O dolt!
As ignorant as dirt! thou hast done a deed--
I care not for thy sword; I'll make thee known,
Though I lost twenty lives.--Help! help, ho! help!
The Moor hath kill'd my mistress! Murder! murder!
Enter MONTANO, GRATIANO, IAGO, and others

MONTANO

What is the matter? How now, general!

EMÍLIA

O, are you come, Iago? you have done well,
That men must lay their murders on your neck.

GRATIANO

What is the matter?

EMÍLIA

Disprove this villain, if thou be'st a man:
He says thou told'st him that his wife was false:
I know thou didst not, thou'rt not such a villain:
Speak, for my heart is full.

IAGO

I told him what I thought, and told no more
Than what he found himself was apt and true.

EMÍLIA

But did you ever tell him she was false?

IAGO

I did.

EMÍLIA

You told a lie, an odious, damned lie;
Upon my soul, a lie, a wicked lie.
She false with Cassio!--did you say with Cassio?

Sim, com Cássio. Se tivesse sido honesta,
Se os céus fizessem um outro mundo
Com uma única e perfeita crisólita
Nunca a venderia por um preço qualquer.

145

EMÍLIA

Meu esposo!

OTELO

Sim, foi ele que me revelou tudo.
Sendo um homem honesto, odeia o nojo
Que impregna os lugares imundos.

EMÍLIA

Meu esposo!

150

OTELO

Pra que essa repetição, mulher? Teu esposo!

EMÍLIA

Oh senhora, a vileza fez chacota com o amor,
Meu esposo disse que ela era falsa!

OTELO

Ele, mulher.
Sim, teu esposo. Não entendes a palavra?
Meu amigo, teu esposo, o honesto Iago.

155

EMÍLIA

Se ele disse, deixe que sua alma imunda
Apodreça um pouco por dia. Ele mentiu!
Ela era toda do monstro que a comprou.

OTELO

Ah!

EMÍLIA

Fizestes o pior.
E esse ato merece o pior dos céus,
Como destes o pior a ela.

160

OTELO

Fica quieta, é melhor.

EMÍLIA

Não tens metade de teu poder pra destruir
Do que eu tenho pra sofrer. Estúpido!
Ignorante como a lama! O que fizestes...
Não me importa a faca! Ajuda! Ajuda!
Perdi aqui vinte vidas. Ajuda! Ajuda!
O mouro matou minha senhora! Assassino!
Entram Montano, Graciano, Iago e outros.

165

MONTANO

Qual o problema? O que houve, General?

EMÍLIA

E tu também vens, Iago? Fizestes tão bem,
Que teu pescoço pagará os crimes do homem.

170

GRACIANO

O que aconteceu?

EMÍLIA

Desminta esse patife, se és homem!
Ele disse que tu chamaste a esposa dele de falsa.
Sei que não poderia ter feito algo tão vil.
Fala, pois meu coração está cheio.

175

IAGO

Eu disse a ele o que pensava, não mais
Do que ele achou por si próprio, apto e certo.

EMÍLIA

Mas você disse que ela era falsa?

IAGO

Eu disse.

180

EMÍLIA

Você contou uma mentira odiosa e maldita.
Por minha alma, uma mentira, uma iníqua mentira.
Que era falsa com Cássio! Você disse com Cássio?

- Be wise, and get you home.
- EMÍLIA**
I will not.
IAGO offers to stab EMÍLIA
- GRATIANO**
Fie!
Your sword upon a woman?
- EMÍLIA**
O thou dull Moor! that handkerchief thou speak'st of
I found by fortune and did give my husband;
For often, with a solemn earnestness,
More than indeed belong'd to such a trifle,
He begg'd of me to steal it.
- IAGO**
Villanous whore!
- EMÍLIA**
She give it Cassio! no, alas! I found it,
And I did give't my husband.
- IAGO**
Filth, thou liest!
- EMÍLIA**
By heaven, I do not, I do not, gentlemen.
O murderous coxcomb! what should such a fool
Do with so good a woman?
- OTHELLO**
Are there no stones in heaven
But what serve for the thunder?--Precious villain!
*He runs at IAGO IAGO, from behind, stabs EMÍLIA,
and exit*
- GRATIANO**
The woman falls; sure, he hath kill'd his wife.
- EMÍLIA**
Ay, ay: O, lay me by my mistress' side.
- GRATIANO**
He's gone, but his wife's kill'd.
- MONTANO**
'Tis a notorious villain. Take you this weapon,
Which I have here recover'd from the Moor:
Come, guard the door without; let him not pass,
But kill him rather. I'll after that same villain,
For 'tis a damned slave.
Exeunt MONTANO and GRATIANO
- OTHELLO**
I am not valiant neither,
But ever puny whipster gets my sword:
But why should honour outlive honesty?
Let it go all.
- EMÍLIA**
What did thy song bode, lady?
Hark, canst thou hear me? I will play the swan.
And die in music.
Singing
Willow, willow, willow,--
Moor, she was chaste; she loved thee, cruel Moor;
So come my soul to bliss, as I speak true;
So speaking as I think, I die, I die.
Dies
- OTHELLO**
I have another weapon in this chamber;
It is a sword of Spain, the ice-brook's temper:--
O, here it is. Uncle, I must come forth.
- GRATIANO**
[Within] If thou attempt it, it will cost thee dear:
Thou hast no weapon, and perforce must suffer.
- Seja sábia, e vá pra casa.
- EMÍLIA**
Não, não irei.
IAGO tenta ferir EMÍLIA
- GRACIANO**
O quê?
Tentas apunhalar uma senhora?
- EMÍLIA**
És um tolo Mouro! Esse lenço de que falas
Eu o encontrei caído e dei a meu marido.
Pois várias vezes, com solenes pedidos,
Pois muitas e muitas vezes não sendo ninharia,
Ele me pediu pra roubá-lo.
- IAGO**
Vagamunda desgraçada!
- EMÍLIA**
Ela deu o lenço pra Cássio! Não! Eu o achei,
E o dei pro meu esposo.
- IAGO**
Vadia! É mentira!
- EMÍLIA**
Pelos céus! Não minto, senhores.
Idiota assassino! Que tolice foi essa
Contra uma senhora tão boa?
- OTELO**
Se não há pedras nos céus
Pra que servem os trovões? Vilão ardiloso!
Ele corre pra Iago, que apunhala Emília e foge
- GRACIANO**
Ela caiu. O homem matou a própria esposa.
- EMÍLIA**
Ai, deixem-me deitar ao lado de minha senhora.
- GRACIANO**
Ele fugiu e matou a esposa.
- MONTANO**
É um vilão por inteiro! Pegue essa arma,
A qual eu tirei das mãos do mouro.
Venha, guarde a porta. Não o deixe sair,
E se tentar, mate-o. Eu vou atrás do outro,
Pois é um maldito.
Saem Montano e Graciano
- OTELO**
Nem mesmo valente eu sou,
Qualquer movimento me tirou a espada,
Mas que honra persiste sem honestidade?
Que me levem tudo.
- EMÍLIA**
Por que cantastes minha senhora?
Ainda me escutas? Serei um cantor
E morrerei na música.
Canta
Salgueiro, Salgueiro.
Mouro, ela era casta e te amava, cruel mouro,
Pra tranquilizar minha alma, falo a verdade.
Falo o que penso, e então, morro.
Morre.
- OTELO**
Eu tenho outra arma nesse quarto.
É uma arma espanhola! Temperada com gelo.
Aqui está. Meu tio, eu preciso ir.
- GRACIANO**
(Fora) Se tentar sair, pagará o preço.
Não tens nenhuma arma, e irás pagar.

OTHELLO

Look in upon me then and speak with me,
Or, naked as I am, I will assault thee.
Re-enter GRATIANO

GRATIANO

What is the matter?

OTHELLO

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 weapon'd;
Here is my journey's end, here is my butt,
And very sea-mark of my utmost sail.
Do you go back dismay'd? 'tis a lost fear;
Man but a rush against Othello's breast,
And he retires. Where should Othello go?
Now, how dost thou look now? O ill-starr'd wench!
Pale as thy smock! when we shall meet at compt,
This look of thine will hurl my soul from heaven,
And fiends will snatch at it. Cold, cold, my girl!
Even like thy chastity. O cursed slave!
Whip me, ye devils,
From the possession of this heavenly sight!
Blow me about in winds! roast me in sulphur!
Wash me in steep-down gulfs of liquid fire!
O Desdemona! Desdemona! dead!
Oh! Oh! Oh!

Enter LODOVICO. MONTANO, CASSIO carried in a chair, and Officers with IAGO, prisoner

LODOVICO

Where is this rash and most unfortunate man?

OTHELLO

That's he that was Othello: here I am.

LODOVICO

Where is that viper? bring the villain forth.

OTHELLO

I look down towards his feet; but that's a fable.
If that thou best a devil, I cannot kill thee.
Wounds IAGO

LODOVICO

Wrench his sword from him.

IAGO

I bleed, sir; but not kill'd.

OTHELLO

I am not sorry neither: I'd have thee live;
For, in my sense, 'tis happiness to die.

LODOVICO

O thou Othello, thou wert once so good,
Fall'n in the practise of a damned slave,
What shall be said to thee?

OTHELLO

Why, any thing:
An honourable murderer, if you will;
For nought I did in hate, but all in honour.

LODOVICO

This wretch hath part confess'd his villainy:
Did you and he consent in Cassio's death?

OTHELLO

Ay.

CASSIO**OTELO**

Venha aqui então e converse comigo,
Ou nu como estou, irei assaltá-lo.
Entra Graciano

GRACIANO

Qual o problema?

OTELO

Vejam, tenho uma lâmina, 260
Nunca antes arma mais afiada esteve sob
A coxa de um soldado. Lembro bem do dia
Em que, só ao usar esse curto braço e essa
Boa arma, fiz minha via arando entaves vinte

Vezes pior que vós. Oh, essa vã ostentação! 265
Quem controla seu destino? Ninguém até hoje.
Não temam nada ao me observarem armado.
Aqui finda minha jornada, aqui está meu alvo,
A última meta de meu derradeiro barco.

Estais amedrontados? Vejam, não há por que, 270
Basta um mero intento contra o peito de Otelos
E ele se afasta. Para onde mesmo irá Otelos?
Agora, como está tua face? Pobrezinha!

Pálida igual teu véu. Quando formos julgados, 275
Teu rosto expulsará minha alma lá dos céus
Pros diabos aqui pegarem. Fria, tão fria a minha
Menina! Igualzinha a tua pureza. Maldito
Vilão! Agora, que os demônios arrastem-me
Pra longe dessa visão horrível que me assola.

Que soprem-me aos ventos e tostem-me no enxofre! 280
Joguem-me em águas fundas de chama líquida.
Oh Desdêmona! Oh Desditosa! Agora morta!
Oh! Oh! Oh!
*Entram Ludovico, Montano, Cássio carregando
Uma cadeira, e Iago prisioneiro.*

LUDOVICO

Onde está o impulsivo e desafortunado homem?

OTELO

Se falas de Otelos, aqui está ele! 285

LUDOVICO

Onde está a víbora? Tragam-no aqui.

OTELO

Eu olho agora pros teus pés. Mas é fábula.
Se fito agora o diabo, não poderei matá-lo.
Fere Iago

LUDOVICO

Tirem a espada dele.

IAGO

Apenas fui ferido, não morto.

OTELO

Não lamento: preciso de ti bem vivo. 290
Pois, para mim, a felicidade é morrer.

LUDOVICO

Quanto a ti Otelos, que foi tão bom,
Cair nas práticas de um vilão vil e baixo,
O que tu podés ainda dizer?

OTELO

Não importa. 295
Se desejarem, um assassino honrado,
Pois não agi por ódio, e sim por honra.

LUDOVICO

Esse patife confessou sua vilania.
Vocês dois tramaram a morte de Cássio?

OTELO

Sim.

CÁSSIO

Dear general, I never gave you cause.

OTHELLO

I do believe it, and I ask your pardon.
Will you, I pray, demand that demi-devil
Why he hath thus ensnared my soul and body?

IAGO

Demand me nothing: what you know, you know:
From this time forth I never will speak word.

LODOVICO

What, not to pray?

GRATIANO

Torments will ope your lips.

OTHELLO

Well, thou dost best.

LODOVICO

Sir, you shall understand what hath befall'n,
Which, as I think, you know not. Here is a letter
Found in the pocket of the slain Roderigo;
And here another: the one of them imports
The death of Cassio to be undertook
By Roderigo.

OTHELLO

O villain!

CASSIO

Most heathenish and most gross!

LODOVICO

Now here's another discontented paper,
Found in his pocket too; and this, it seems,
Roderigo meant to have sent this damned villain;
But that belike Iago in the interim
Came in and satisfied him.

OTHELLO

O the pernicious caitiff!
How came you, Cassio, by that handkerchief
That was my wife's?

CASSIO

I found it in my chamber:
And he himself confess'd but even now
That there he dropp'd it for a special purpose
Which wrought to his desire.

OTHELLO

O fool! fool! fool!

CASSIO

There is besides in Roderigo's letter,
How he upbraids Iago, that he made him
Brave me upon the watch; whereon it came
That I was cast: and even but now he spake,
After long seeming dead, Iago hurt him,
Iago set him on.

LODOVICO

You must forsake this room, and go with us:
Your power and your command is taken off,
And Cassio rules in Cyprus. For this slave,
If there be any cunning cruelty
That can torment him much and hold him long,
It shall be his. You shall close prisoner rest,
Till that the nature of your fault be known
To the Venetian state. Come, bring him away.

OTHELLO

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,

Caro general, nunca lhe dei motivo.

OTELO

Eu acredito e peço-vos perdão.
Poderias perguntar a esse demônio
Por que feriu assim minha alma e corpo?

IAGO

Não pergunteis mais nada. O que sabeis, sabeis.
A partir daqui, não digo mais nenhuma palavra.

LUDOVICO

O quê, nem pra orações?

GRACIANO

Sob tortura abrirá os lábios.

OTELO

Bem, façam o melhor que puderem.

LUDOVICO

General, compreendes que o caso é grave,
Pois acho que não compreendes. Aqui há
Uma carta encontrada no bolso do morto
Rodrigo. E há uma outra. Uma delas reporta
Que a morte de Cássio foi tramada
Por Rodrigo.

OTELO

Oh Vilão!

CÁSSIO

Dos mais malignos e insidiosos.

LUDOVICO

Aqui tem outra descontente carta,
Também encontrada em seu bolso. Essa,
Parece que Rodrigo ia enviar ao vilão
Maldito, mas parece que Iago, nesse ínterim,
Veio e o satisfez!

OTELO

Traidor pernicioso.
Como vós, Cássio, encontrastes o lenço
Que pertencia a minha esposa?

CÁSSIO

Eu o encontrei no meu quarto.
E o próprio demônio confessou que
Deixou-o lá cair pro especial propósito
Que fortaleceu seu desejo.

OTELO

Estúpido! Estúpido!

CÁSSIO

Ainda contém a carta de Rodrigo,
Como ele escutou Iago, para fazê-lo
Me atacar na minha vigília, o que me fez
Receber tua punição. Disse há pouco,
Antes de morrer, que foi Iago que o feriu,
E que o incitou.

LUDOVICO

Deves deixar esse quarto e vir conosco agora,
Teu poder e comando estão suspensos,
E Cássio comandará Chipre. Para esse vilão,
Se houver alguma cruza odiosa que
O possa atormentar por muito tempo,
Ele a terá. O senhor ficará preso,
Até que a natureza de sua falta seja sabida
Pelo estado de Veneza. Venha, tragam o homem.

OTELO

Um momento. Uma ou duas palavras antes de ir.
Fiz certos serviços pro estado, eles sabem.
Não mais que isso. Eu só peço que em vossas cartas,
Ao narrarem tais atos tristes e fatais,
Falem de mim como eu sou. Que não diminuam

300

305

310

315

320

325

330

335

340

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
 Perplex'd 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,
 Drop tears as fast as the Arabian trees
 Their medicinal gum. Set you down this;
 And say besides, that in Aleppo once,
 Where a malignant and a turban'd Turk
 Beat a Venetian and traduced the state,
 I took by the throat the circumcised dog,
 And smote him, thus.

Stabs himself

LODOVICO

O bloody period!

GRATIANO

All that's spoke is marr'd.

OTHELLO

I kiss'd thee ere I kill'd thee: no way but this;
 Killing myself, to die upon a kiss.

Falls on the bed, and dies

CASSIO

This did I fear, but thought he had no weapon;
 For he was great of heart.

LODOVICO

[To IAGO] O Spartan dog,
 More fell than anguish, hunger, or the sea!
 Look on the tragic loading of this bed;
 This is thy work: the object poisons sight;
 Let it be hid. Gratiano, keep the house,
 And seize upon the fortunes of the Moor,
 For they succeed on you. To you, lord governor,
 Remains the censure of this hellish villain;
 The time, the place, the torture: O, enforce it!
 Myself will straight aboard: and to the state
 This heavy act with heavy heart relate.

Exeunt

Nem usem de malícia na escrita. Falem
 De um homem que sendo pouco sábio, amou muito, 345
 De um homem não ciumento, mas que ao ser
 Provocado, irou-se ao extremo. De um homem
 Cujá mão, semelhante a do hindu, enjeitou a pérola
 Mais fina de toda sua tribo. De um homem
 Que não amigo das lágrimas, chorou em demasia 350
 Como a seiva curativa que verte em árvores
 da Arábia. Por favor, ponham isso em sua carta.
 E ao fim, digam ainda que em Alepo uma vez,
 Encontrando um vil nefasto e trunfado turco
 Que socou um Veneziano agredindo o estado, 355
 Eu tomei o cão circunciso pelo pescoço,
 E o executei assim.

Apunhala-se.

LUDOVICO

Oh final sanguinário.

GRACIANO

Todas as falas são vãs.

OTELO

Eu a beijei quando a matei. Bem desse jeito.
 Matando a mim mesmo, morro após seu beijo. 360

Cai na cama e morre.

CÁSSIO

Temi isso, mas pensei que não tivesse armas.
 Foi-se um magnífico coração.

LUDOVICO

(Pra Iago) Ah, cachorro espartano,
 Dói mais que toda a angústia, a fome e o mar
 Fitar a tragédia deitada nesse leito. 365
 Foi tudo obra tua. A cena envenena a visão,
 Que a escondam então. Graciano, vigie a casa
 E toma pra ti as fortunas que eram do mouro,
 Já que tu és o herdeiro. Quanto a vós, governador,
 Escolha a punição pra esse abjeto vilão.
 Qual data, lugar e tortura. Eu vou pra 370
 Veneza. E desse infame ato, diante do estado,
 Com um peito igual aflito, eu farei o relato.

Saem

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)