

## O PERCURSO DE *OTELO* E SUA CHEGADA NO BRASIL

### *THE COURSE OF OTHELLO AND ITS ARRIVAL IN BRAZIL*

Cesar Felipe Pereira Carneiro<sup>1</sup>

**RESUMO:** No contexto do embate entre o classicismo e o romantismo, verifica-se que a tragédia de *Otelo* rompeu os limites da Bretanha no século XVIII, sendo encenada na França e dali para o restante da Europa. No século seguinte, foi a vez de o Brasil receber suas primeiras montagens da peça, por intermédio da forte influência que a cultura francesa exercia sobre a nossa cultura àquela época. O presente artigo visa apresentar uma discussão desse percurso histórico-literário-teatral singular.

Palavras-chave: romantismo; William Shakespeare; *Otelo*.

**ABSTRACT:** In the context of the clash between classicism and romanticism, it is verified that the tragedy of *Othello* crossed Britain's borders in the eighteenth century, being staged in France and from there to the rest of Europe. In the following century, it was Brazil's turn to receive the first performances, under the strong influence that French culture had on ours at that time. This article aims at presenting a discussion of this singular historical-literary-theatrical course.

Keywords: romanticism; William Shakespeare; *Othello*.

## 1. INTRODUÇÃO

A chegada das obras de William Shakespeare aos palcos brasileiros deu-se de maneira indireta: elas fizeram escala, primeiramente, na França. Nesse país, os preceitos do aristotelismo, que haviam sido revisitados pelos doutos do século XVII, moldariam a influência que as peças do autor viriam a ter em sua recepção brasileira. Tratava-se de um teatro de regras, afeito ao espírito normativo dos franceses, em que os poetas deveriam atender às unidades de ação, tempo e lugar, ao decoro, à verossimilhança — tudo deveria dar-se na ordem do possível e do necessário. Em

---

<sup>1</sup> Doutorando em Letras — Estudos Literários, Universidade Federal do Paraná (UFPR).

outras palavras, deveriam atender à criação e manutenção da ilusão cênica. No centro da ação trágica, moviam-se deuses e heróis, homens que seriam melhores do que os homens comuns, ou seja, visava-se a uma imitação idealizada, à representação estética de uma bela natureza. No século seguinte, surgiram certas divergências: Voltaire, o “relativista”, propôs algumas modificações relativas ao arcabouço aristotélico nos novos textos, enquanto outra linha, a “radical”, entendeu ser preciso haver uma ruptura com as regras, a criação de um teatro novo. Esse é o caso de Beaumarchais e Diderot, que colocaram em cena personagens da experiência cotidiana, especificamente a família burguesa, na direção de uma imitação perfeita — entendida como uma imitação total — da realidade. O drama burguês é, portanto, a estética da natureza verdadeira. Está-se diante do neoclássico, cujo objetivo é didático: trata-se de uma pedagogia da virtude, que visa educar o indivíduo para a sociedade<sup>2</sup>.

Nesse contexto, foi Jean-François Ducis (1733-1816) quem apresentou, em 1792, em Paris, a primeira adaptação de *Otelo* — a tragédia do ciúme — fora da Inglaterra, com inúmeras alterações feitas para deixar a peça mais palatável ao gosto de seus conterrâneos. Nessa primeira versão da peça, a mais conhecida e difundida, o autor realizou uma tradução amenizada, artificial, no sentido de escapar à verossimilhança em prol de uma melhor assimilação pelo gosto francês da época, como bem explicita Jan Kott:

Ducis achava que Shakespeare continuava sendo muito violento para os franceses, muito brutal. A despeito da tradição inglesa, transformou o negro em moreno; seu Otelo era bronzeado a fim de não escandalizar as mulheres, como ele confessou. Desdêmona não perdia seu lenço; fazendo o lenço parte do enxoval feminino, era impossível que tal palavra fosse pronunciada em cena<sup>3</sup>. A

---

<sup>2</sup> O desenvolvimento anterior, referente ao contexto teatral pré-romântico na França, baseia-se, essencialmente, em *Introdução às grandes teorias do teatro* (2003), de Jean-Jacques Roubine.

<sup>3</sup> A questão do lenço, elemento essencial no enredo da tragédia, viria a ser muito discutida. Stendhal, um dos principais defensores da dramaturgia romântica, também se pronunciou a esse respeito: “Como podeis desejar que Otelo deixe de pronunciar o ignóbil termo *lenço* quando mata a mulher

Desdêmona da Convenção podia apenas perder seu diadema. Otelo não a sufocava, teria sido muito primitivo; Ducis substituíra o travesseiro por um punhal. Restava a questão final. Os espectadores revolucionários<sup>4</sup> não gostavam de cenas sangrentas. No momento em que Otelo ergue a mão para ferir mortalmente Desdêmona, o enviado de Veneza entrava no quarto de dormir e exclamava: “Bárbaro, que fazes?”. Ducis escreveu dois finais para a peça, um bom e um mau, a escolher. (KOTT, 2003, p. 104).

Nas palavras de Stendhal<sup>5</sup>: “Paris é a sala da Europa e a ela dá o tom” (STENDHAL, 2008, p. 44). Verifica-se que a frase é verdadeira, ao menos quando se trata da disseminação de *Otelo* da França para o restante do continente. A versão de Ducis, que iniciou a proliferação de várias recriações de *Otelo* pela Europa<sup>6</sup>, reaparece no contexto de um embate acalorado: na terceira década do século XIX, os autores românticos insurgem-se contra o dogmatismo dos neoclássicos, desvalorizando o realismo mimético e enaltecendo a liberdade poética, quer dizer, passam a valorizar o original<sup>7</sup>. Por volta de 1824, a Academia Francesa de Letras, à época cultora dos

---

que ama, somente porque ela deixou que o rival Cássio levasse o lenço fatal que ele lhe ofertara nos primeiros tempos de seus amores?” (STENDHAL, 2008, p. 139).

<sup>4</sup> Trata-se, como mencionado anteriormente, de 1792, o ano I da República na França.

<sup>5</sup> Erich Auerbach, referindo-se assim a Stendhal: “[...] é evidente que está muito próximo dos seus contemporâneos românticos: na luta contra as fronteiras estilísticas, entre o realista e o trágico. Nisto até os sobrepuja, pois é muito mais consequente e legítimo e com base nesta coincidência lhe foi possível, também, em 1822, aparecer como partidário da nova tendência.” (AUERBACH, 1971, p. 406-407).

<sup>6</sup> As versões de *Otelo* são encontradas tanto em forma de melodrama como de ópera: vide exemplo da adaptação para a ópera por Rossini, em 1816, e Verdi, em 1887. A adaptação de Verdi, por sua vez, foi levada para o cinema um século depois, sendo realizada uma mudança de gênero: a tragédia deu lugar ao musical *Otello* (1986), dirigido por Franco Zeffirelli e protagonizado pelo tenor Plácido Domingo. Em 1930, localiza-se outra versão que deve ser mencionada: Constantin Stanislavski, nesse ano, escreveu e enviou para o Teatro de Arte de Moscou seu projeto de encenação da peça *Otelo*, que foi montada em poucos meses, então metamorfoseada em “tragédia da confiança enganada”, na qual “Otelo é vítima não apenas das intrigas de Iago, mas do ciúme do doge e de todo o senado veneziano” (KOTT, 2003, p. 105). Na literatura, destaca-se Alexandre Dumas, escritor francês, que lançou um romance homônimo.

<sup>7</sup> Na língua francesa, percebe-se que a sutileza de significados existente em relação ao termo “original” é expressa pela dupla grafia: *originel*, palavra que remete à “origem”; e *original*, relativo a “novo”. O original, em um primeiro momento, seria uma criação imaginada sem modelo, *ex nihilo*, o que seria uma originalidade absoluta. Por sua vez, haveria também uma originalidade relativa, que é o sentido no qual atualmente se utiliza a palavra no meio artístico, quer dizer, relativo àquilo que

valores clássicos, redigia um novo dicionário. Auger, secretário da Academia e relator desse dicionário, chega ao termo *romântico* e dá sua definição. O frenesi é imediato: alguns membros da instituição vociferam contra o termo, procurando menosprezá-lo. Ficou decidido que três deles, entre os mais extremistas do grupo, ficariam responsáveis por preparar a definição do verbete. Cita-se, por intermédio da obra de Stendhal, a definição constante do dicionário:

ROMÂNTICO [Na Edição de 1835] (A): diz-se (...) de certos escritores que se vangloriam de superar as regras de composição e de estilo estabelecidas a partir do exemplo dos autores clássicos. Diz-se igualmente das obras desses escritores... O termo é empregado substantivamente no masculino, e se diz do gênero romântico. O romântico é um gênero novo. Em 1879, a Academia dará novas definições ao termo: ROMÂNTICO: diz-se (...) em oposição a clássico, de uma escola de escritores que se propuseram a renovar as formas da literatura. Diz-se igualmente das obras desses escritores. ROMANTISMO: Sistema, escola literária dos escritores românticos. (STENDHAL, 2008, p. 96).

## 2. ROMANTISMO *VERSUS* CLASSICISMO

Ao se lançar luz sobre esse embate, é possível vislumbrar de maneira mais detalhada a influência que a retomada francesa da obra de Shakespeare teve sobre a recepção do autor no Brasil. Para tanto, faz-se necessário retomar, inicialmente, alguns postulados de Stendhal e de Victor Hugo, os dois principais defensores do movimento romântico francês, entre os quais o dramaturgo inglês detinha um elevado prestígio, sendo exaltado e eleito como modelo.

---

tem uma marca própria. Nesse sentido, ao se estabelecer essa distinção, a originalidade, no sentido de novidade, passa a ser “metamorfose”, ou seja, inspirando-se no original, no sentido de origem, um autor rompe com a convenção, produzindo dessa maneira uma obra diferenciada. De acordo com Sandra Nitri (1997), essa acepção de original começou a ser utilizada no século XVII, sendo chamada de originalidade literária, e pode ser melhor compreendida em duas publicações dedicadas ao assunto: *Originalité* (1966), de Odette de Mourgues, cuja perspectiva é histórica, e *L'originel et l'original: nuance linguistique, distance poétique* (1966), de Anna Balakian, de viés mais teórico.

Stendhal redigiu e publicou dois textos, *Racine* e *Shakespeare I e II*, lançados em 1823 e 1825, respectivamente, em defesa do drama romântico. Esses textos, apesar de não formarem uma teoria do teatro no sentido estrito do termo, apresentam um caráter de manifesto. Os textos são panfletários e pregam a libertação frente ao pedantismo e aos preconceitos do estilo clássico. Em síntese, o que fez Stendhal nesses textos foi enunciar a oposição entre clássicos e românticos, defendendo a superioridade do segundo grupo sobre o primeiro.

O autor iniciou seus textos com uma espécie de apologia ao espírito francês que, segundo ele, seria contrário ao espírito dos alemães<sup>8</sup>, demasiadamente bárbaros. Nesse momento, já se colocava claramente a questão que dividia em duas frentes a suposta unidade romântica: de um lado, os românticos franceses e, de outro, os românticos alemães — Goethe, Schiller, entre outros. Ainda que panfletário, no que se refere à defesa do drama romântico, percebe-se que Stendhal se mostra com nuances, ao relativizar a bandeira do nacionalismo, dizendo ao que vinha: “Dirijo-me sem receio à juventude perdida que acreditou dar mostras de patriotismo e de honra nacional ao vaiar Shakespeare porque ele era inglês.” (STENDHAL, 2008, p. 43). Nesse sentido, Stendhal volta as costas para os alemães, ao mesmo tempo em que acolhe os ingleses — senão todos, ao menos Shakespeare, enfatizando que o estilo do autor era, para ele, simples. Dizendo-se “louco por Hamlet” (2008, p. 21), Stendhal afirma possuir uma “adoração pela verdade trágica e simples de Shakespeare, em contraste com a puerilidade enfática de Voltaire” (2008, p. 17), pois tal simplicidade seria, para Stendhal, o veículo preciso da verdade.

Por outro lado, no que diz respeito à melhor forma de abarcar os conteúdos do drama romântico, tanto Mme. de Staël quanto Stendhal foram influentes defensores do

---

<sup>8</sup> A querela entre franceses e alemães é antiga. Apenas em relação a Shakespeare, no contexto do romantismo literário, aponta-se que August Wilhelm von Schlegel (1767-1845) disseminou o comentário de que se deveria conservar a integridade das peças do dramaturgo, motivo pelo qual criticou os franceses, que tendiam a adaptá-las, desvirtuando seu conteúdo (CIPOLLA, 2009, p. 58).

uso da prosa, que consideraram mais natural e verdadeira. Mais ou menos na mesma época, no célebre *Prefácio à Cromwell*, publicado em dezembro de 1827, é Victor Hugo quem, ao desenvolver sua teoria sobre a modernidade do drama, opôs-se ao que era considerado comum, que seria o grande inimigo da arte (HUGO, 2010, p. 10). Ao demonstrar esse posicionamento entre os românticos, tornou-se um apologista do verso, no momento em que predominava o gosto pela prosa. Pode-se imaginar a polêmica que surgiu com a divergência de pontos de vista entre os românticos, principalmente para os defensores de uma suposta unidade do plano estético do movimento. Percebe-se, assim, que Hugo ainda guardava um ponto de contato com o classicismo, ao afirmar que “O comum é o defeito dos poetas de curta visão e de curto fôlego” (HUGO, 2010, p. 71). Mesmo ao condenar o alexandrino clássico, considerado, muitas vezes, aborrecido por seus pares, a maioria dos autores românticos reconheceram que “concluíram, talvez um pouco precipitadamente, que o drama devia ser escrito em prosa” (HUGO, 2010, p. 75). Por esse motivo, Hugo procurou advogar em prol de um novo metro, que fosse mais flexível e variado:

Não hesitamos, e isto provaria ainda aos homens de boa fé quão pouco procuramos deformar a arte, não hesitamos em considerar o verso como um dos meios mais próprios para preservar o drama do flagelo que acabamos de assinalar, como um dos diques mais poderosos contra a irrupção do *comum* (...). (HUGO, 2010, p. 71, grifo nosso)

Contudo, por fim, Hugo acabou relativizando a discussão em torno da importância de qual forma os dramaturgos deveriam se valer, uma vez que “outra fração da reforma se inclinaria para o drama escrito ao mesmo tempo em prosa e em verso, como fez Shakespeare” (HUGO, 2010, p. 79), e que esse modo de composição, utilizado pelo “velho Gilles Shakespeare”, também teria suas vantagens. A conclusão de Hugo é a de que

o drama esteja escrito em prosa, que esteja escrito em verso, que esteja escrito em verso e em prosa, isto não é senão uma questão secundária. A categoria de

uma obra deve ser fixada não segundo sua forma, mas segundo seu valor intrínseco. Nas questões desse tipo, só há uma solução; só há um peso que pode fazer inclinar a balança da arte: o gênio. (HUGO, 2010, p. 79).

O drama romântico trocou o verso pela prosa e, precisamente nesse momento, os românticos se encontraram com aquilo que denominaram de realidade francesa de Shakespeare. Enquanto Hugo legislava em prol do gênio, tendo encontrado precisamente em Shakespeare seu ideal, Stendhal mostrava-se contundente em relação à poesia dramática de orientação clássica, deixando claro seu descontentamento em carta datada de 03 de maio de 1824: “O gênero dramático, aquele que mais ilustrou a França, está há muitos anos estéril.” (STENDHAL, 2008, p. 181). Pois bem, seria preciso desenferujar esse drama, “desenferujar a literatura atual” (HUGO, 2010, p. 97), atualizar, modernizar a cena, revolucioná-la. Seria preciso pulverizar essa “poesia pintada, mosqueada, empoadada do século XVIII, esta literatura de anquinhas, de pompons e de falbalás.” (2010, p. 96). Seria a vez, segundo Décio de Almeida Prado, “dos dramas descabelados (os cabelos livres e soltos dos românticos [opondo-se] à compostura das perucas clássicas herdadas do século XVIII)” (PRADO, 2008, p. 45). Hugo, partindo de tais pressupostos, expõe sua famosa teoria sobre o drama quando afirma, dentre outros aspectos, que “a poesia de nosso tempo é, pois, o drama” (HUGO, 2010, p. 46-47).

Prado aponta o caráter libertário do novo movimento, ao comentar que:

o romantismo alargara na França, mestra do Brasil, a porta estreita do classicismo para que o fluxo do século XIX pudesse passar. Nada de tempo e espaço ficcionais limitados de antemão, nada de regras impostas à visão poética do escritor, nada de enredos centralizados em torno de uma história só. O poeta, ou seja, o criador, pois esta é a raiz etimológica da palavra, deve voar na amplidão, sustentado pelas asas da imaginação, pelo dom da fantasia que lhe faculta, em princípio, todas as liberdades, as formais não menos que as de conteúdo. A arte foi feita para libertar, não para constranger. (PRADO, 2008, p. 77).



Nesse sentido, Stendhal, que havia rompido com as unidades clássicas de tempo e espaço, define atrevidamente o que entende por romantismo aplicado ao gênero dramático: “é a tragédia em prosa que dura diversos meses e se passa em diversos lugares” (STENDHAL, 2008, p. 118)<sup>9</sup>. Hugo, por sua vez, ao expressar a visão da cultura de seu tempo, caracteriza o que entende por drama romântico, o que distinguiria essa nova arte, em termos de uma dualidade, o grotesco e o sublime:

na poesia nova [leia-se, romântica], enquanto o sublime representará a alma tal qual ela é [...], ele [o grotesco] representará o papel da besta humana. O primeiro tipo, livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas; é preciso que possa criar um dia Julieta, Desdémone, Ofélia. O segundo tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiúras. Nesta partilha da humanidade e da criação, é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita; é ele que será alternadamente Iago, Tartufo, Basílio; Polônio, Harpagão, Bartolo; Falstaff, Scapino, Fígaro. O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. (HUGO, 2010, p. 35-36).<sup>10</sup>

Percebe-se que Hugo exprime na sua teoria essa visão dos paradoxos que caracterizam a natureza humana:

o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários. (HUGO, 2010, p. 46-47).<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Uma definição quase idêntica encontra-se à página 141 do referido livro.

<sup>10</sup> Esses personagens, tais como Shakespeare os retratou, não são unilaterais. O dramaturgo inglês “percebeu a ambivalência do ser humano, tanto a sua grandiosidade e glorificação quanto a sua miséria, insignificância e limitações.” (MIRANDA, 2004, p. 48). É por esse motivo que uma visão maniqueísta seria limitadora para a percepção dos personagens shakespearianos.

<sup>11</sup> Essa finalidade da poesia, a apresentação do real, do verdadeiro, reveste-se, para Hugo, de um atributo quase divino. Afinal, para ele, seria preciso “abrir ao espectador um duplo horizonte, iluminar ao mesmo tempo o interior e o exterior dos homens.” (HUGO, 2010, p. 70). Some-se a essa dicotomia o argumento de Antoine Compagnon, que escreve que “A história é um romance que foi; o romance é a história que poderia ter sido.” (COMPAGNON, 1999, p. 223), e tem-se uma ideia do grau de modernidade dos românticos. Hugo, por exemplo, ao buscar uma expressão mais acurada da realidade, que é multifacetada, havia argumentado que seria preciso “ressuscitar, se trata da história; criar, se trata da poesia.” (HUGO, 2010, p. 69). No caso da criação ou recriação poética realizada pelos dramaturgos românticos, seria necessário que o autor mantivesse os olhos e os ouvidos abertos à



Dentro desse contexto, Stendhal adverte que é “a arte que deve ser emprestada de Shakespeare” (STENDHAL, 2008, p. 187), e que dele não se devem imitar os objetos a serem pintados, mas, sim, “a maneira de pintar.” (2008, p. 120). Nesse ponto, Stendhal e Hugo concordam, e atribuem a Shakespeare o epíteto de “ pilar central do edifício dramático.” (HUGO, 2010, p. 46). Hugo aponta:

Eis-nos chegando à sumidade poética dos tempos modernos. Shakespeare é o drama; e o drama, que funde sob um mesmo alento o sublime e o grotesco, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia, o drama é o caráter próprio da terceira época da poesia, da literatura atual. (HUGO, 2010, p. 40).

Hugo ainda comparou Shakespeare a um carvalho, uma árvore frondosa, imponente, que sombreia uma grande área com seus ramos e folhas (HUGO, 2010, p. 93-99). Chamou-o de “deus do teatro”, e disse que seria “tão inútil quanto impossível” imitá-lo (HUGO, 2010, p. 51), mas também que é preciso tomá-lo por modelo a fim de criar uma poesia nova.

### 3. DESDOBRAMENTOS DE UMA TRAJETÓRIA

A segunda apresentação da tragédia *Otelo* em solo francês data de 1829, a partir da tradução de Alfred de Vigny que, “mesmo afetando um certo desdém pelas coisas do palco, dirige a criação.” (ROUBINE, 2003, p. 90). Dessa vez, com uma versão mais próxima do texto de partida, foi representada no palco da *Comédie Française*. Atribuiu-se a de Vigny, também, o crédito de ser o primeiro a fazer pronunciar em palco francês

---

realidade. Stendhal, nesse ponto afinado a Hugo, defendia a necessidade de um autor que fosse testemunha ocular de seu tempo. No que tange a quais poetas serviriam de exemplo aos dramaturgos românticos da França do século XIX, distingue Eurípides e Shakespeare, em especial o segundo, afirmando que o autor “apresentou aos ingleses do ano de 1590, pela primeira vez, as catástrofes sangrentas ocasionadas pelas guerras civis e, para se recuperar desses tristes espetáculos, muitas pinturas delicadas de movimentos do coração e nuanças sutis das mais suaves paixões.” (STENDHAL, 2008, p. 74).

o termo lenço, “para o horror e o desfalecimento dos fracos, que neste dia lançaram gritos longos e dolorosos” (STENDHAL, 2008, p. 139). No entanto, houve poucas apresentações de sua tradução, pois predominavam as versões de Ducis — e, ainda, uma versão ao estilo neoclássico de Voltaire, chamada *Zaíra* —, não apenas na França, mas também nos demais países em que o teatro ao estilo francês tinha forte influência, como, por exemplo, o Brasil.

Desse modo, assim como na França — e na Alemanha<sup>12</sup> —, a entrada de Shakespeare no Brasil foi realizada no romantismo literário, sendo que a chegada de *Otelo* no país, mais especificamente, ocorreu no contexto dessa estética. Autores pertencentes a essa escola, como Olavo Bilac, Álvares de Azevedo, Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, entre outros, foram influenciados por essa tragédia. No decorrer do século XIX, destaca-se o esforço de alguns poetas em traduzir a obra de Shakespeare para o português do Brasil. Bilac traduziu fragmentos de *Otelo*, e Magalhães, que deu início à dramaturgia brasileira moderna — embora nunca tenha definido bem se queria ser o “último clássico ou o primeiro romântico” (PRADO, 2008, p. 44) —, traduziu o texto integral de maneira indireta. Soma-se a esses esforços a composição de textos baseados na tragédia: Dias, por exemplo, escreveu a peça teatral romântica *Leonor de Mendonça* (1846), “não só o mais belo drama romântico brasileiro, mas o único que tem sido revivido com certa frequência em versões

---

<sup>12</sup> No que se refere aos testemunhos elogiosos sobre o dramaturgo inglês, em outro contexto romântico, o que dizer de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-96), de Johann Wolfgang von Goethe, obra que é uma longa consideração apaixonada sobre o teatro moderno e as peças de Shakespeare? Goethe, aliás, redigiu dois ensaios sobre o dramaturgo, separados por um intervalo de mais de meio século, nos quais enaltece o autor. Em um deles, escreve o célebre romancista alemão: “O texto de Shakespeare é uma bela caixa de raridades, na qual a história do mundo passa diante de nossos olhos, suspensa nos fios invisíveis do tempo. As suas tramas, no sentido usual do termo, não são meras tramas teatrais, mas as peças todas tratam do ponto secreto (que nenhum filósofo chegou a ver e determinar) em que o caráter particular de nosso eu, a liberdade pretendida de nossa vontade encontra-se com o andar necessário do todo” (GOETHE, 2000, p. 29).

modernas” (PRADO, 2008, p. 47). Claramente inspirada em *Otelo*<sup>13</sup>, a peça explora a “estreita faixa entre os indícios físicos e as incertezas morais, delineando o quadro de um adultério apenas pensado” (PRADO, 2008, p. 47). Ainda, Machado de Assis, décadas depois, daria à luz seu *Dom Casmurro* (1899), apresentando o tema de uma suposta traição, que divide a crítica: não há meios de encerrar a questão, no sentido de concluir se o adultério ocorreu de fato, ou se, ao contrário, a situação foi apenas imaginada pelo protagonista, pois as duas leituras mostram-se igualmente possíveis.

A chegada de *Otelo* no Brasil, como salientado anteriormente, deu-se no contexto do romantismo, por via francesa. Segundo Barbara Heliadora, “[a] história de Shakespeare no Brasil é um reflexo da clara predominância da cultura francesa sobre a portuguesa que, portanto, foi também a principal influência cultural sobre o desenvolvimento da colônia.” (HELIODORA, 2008, p. 321). A respeito da influência da cultura francesa sobre a brasileira, pode-se destacar, ainda, o comentário de Décio de Almeida Prado, em seu livro intitulado *História concisa do teatro brasileiro* (2008). Nessa obra, o autor menciona ter deixado em francês alguns trechos de peças por ele citadas, “para não prejudicar o sabor do original, de tal forma a França achava-se presente, naquele momento [século XIX], nos palcos nacionais” (PRADO, 2008, p. 15). Verifica-se que a partir de 1830, “o teatro shakespeariano passa a ser divulgado entre nós, em português, castelhano e italiano, quase sempre por intermédio de adaptações francesas, especialmente as de Ducis” (O’SHEA, 2004, p. 203), em versões que

---

<sup>13</sup> No prólogo da peça, Dias filia sua criação ao texto shakespeariano, comentando que “A ação do drama é a morte de Leonor de Mendonça por seu marido: dizem os escritores do tempo [em que o caso sucedeu] que D. Jaime, *induzido por falsas aparências*, matou sua mulher (...)” (DIAS, 1976, p. 3, grifo nosso). Acaso restasse dúvida quanto ao parentesco entre as obras, o autor as elimina ao comparar o personagem D. Jaime, duque de Bragança, com o mouro Otelo: “Ambos são crédulos e violentos; mas a credulidade de Otelo forma-se e caminha a passos lentos, porque o seu amor duvida; a sua violência, relevem-me a expressão, é vagarosa e caminha com a terrível majestade das lavas de um vulcão. O duque crê quanto basta ao bom senso de qualquer homem, e a sua violência é precipitada, porque ele não interessa com a inocência de sua esposa. Otelo mata Desdêmona, mas chora antes de a matar e depois de a ter morto; o duque mata a Leonor de Mendonça, mas sem lágrimas, porque o orgulho não as tem.” (DIAS, 1976, p. 5).

seguiriam sendo apresentadas nos palcos brasileiros até meados do século XX. A influência francesa era tão pronunciada que Machado de Assis comenta, em 1896, no momento em que já predominavam as operetas, que

(...) a arte corrente nos palcos do Rio — e no resto do país [é] “franco-brasileira”: “A língua de que se usa dizem-me que não se pode atribuir exclusivamente a Voltaire, nem inteiramente a Alencar; é uma língua feita com partes de ambas, formando um terceiro organismo”. (ASSIS apud PRADO, 2008, p. 102).

#### 4. CONCLUSÃO

Torna-se interessante constatar a riqueza e a diversidade encontradas na cena brasileira em relação às encenações da tragédia de *Otelo*, em uma trajetória que, atualmente, ultrapassa os 175 anos de história. Seja o espetáculo profissional ou amador, voltado para o público adulto ou infantil, realizado a partir de texto traduzido direta ou indiretamente para o português, ou, ainda, produzido especialmente para uma determinada montagem; seja a peça guiada por uma concepção tradicionalista, no sentido de procurar ater-se o máximo possível às palavras do autor, ou uma adaptação efetuada segundo princípios modernos de encenação; seja o protagonista representado por ator negro ou um branco maquiado de negro, entre outras muitas possíveis variáveis que envolvem a prática teatral, pode-se dizer que cada recriação dessa tragédia shakespeariana no Brasil deixa a sua marca no imaginário cultural do país.

#### REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. “Na mansão De La Mole” In AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de Jorge Sperber. São Paulo: Perspectiva/EdUSP, 1971.

CIPOLLA, Marcelo Brandão. “Nota de rodapé” In BRADLEY, Andrew Cecil. *A tragédia shakespeariana*. Tradução de Alexandre Feitosa Rosas. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

DIAS, Gonçalves. *Leonor de Mendonça*. Belo Horizonte: Vega, 1976.

GOETHE, Johann Wolfgang von. "Para o dia de Shakespeare" In GOETHE, Johann Wolfgang von. *Escritos sobre literatura*. Tradução de Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

HELIODORA, Barbara. "Shakespeare no Brasil" In LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos. (Org.). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. 3. ed. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2010.

KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MIRANDA, Célia Maria Arns. *Estou te escrevendo de um país distante: uma re-criação cênica de Hamlet por Felipe Hirsch*. 218 p. Tese (Doutorado em Literaturas Inglesa e Norte-Americana) — Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EdUSP, 1997.

O'SHEA, José Roberto. "As primeiras estrelas shakespearianas nos céus do Brasil: João Caetano e o teatro nacional" In MARTINS, Márcia A. P. (Org.). *Visões e identidades brasileiras de Shakespeare*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: EdUSP Perspectiva, 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

STENDHAL. *Racine e Shakespeare*. Tradução de Leila de Aguiar Costa. São Paulo: EdUSP, 2008.

Submetido em: 02/09/2015

Aceito em: 06/10/2015