

O TRÁGICO COMO A EXPERIÊNCIA DE ALTERIDADE EM “OTELO”, DE SHAKESPEARE

Sirlei Campos Santos
Universidade Federal de Viçosa

A *Poética* de Aristóteles nos proporciona elementos fundamentais para reflexão do trágico. Aristóteles define tragédia como:

Imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o ‘terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções’. (1973, 447).

Esta definição de tragédia trata do modelo clássico, da tragédia grega. Segundo Aristóteles, além de criar terror e piedade e, conseqüentemente, produzir a catarse na plateia, a tragédia deve também ter um protagonista de personalidade nobre, nem muito bom, nem muito ruim, um ser intermediário, que deve enfrentar seu destino com coragem. Além disso, o herói trágico deve pagar por sua hamartia, isto é, um erro, de julgamento ou ignorância.

Para haver o trágico, é preciso haver conflito, seja ele um conflito trágico cerrado, como expõe Albin Lesky, ou um conflito entre valores morais de mesmo peso, como defende Hegel. Na tragédia grega, o conflito se constitui no confronto de duas forças, ou melhor, de dois direitos: o direito humano e o direito sagrado, dos deuses, como nos mostra Jean-Pierre Vernant. Ainda, segundo ele, o homem trágico não tem que escolher entre duas possibilidades; ele verifica que uma única via se abre diante dele (1977, 44). O conflito insolúvel, sem saída, cerrado, mais uma vez, parece ser o essencial da situação trágica, que em si, engloba “os elementos que constituem o trágico: há as forças contrárias, que se levantam para lutar umas contra as outras, há o homem, que não conhece saída da necessidade do conflito e vê sua existência abandonada à destruição”. (Lesky, 1976, 31).

Quando se analisa *Otelo*, pode-se pensá-la como uma tragédia que apresenta um conflito insolúvel entre forças contrárias, como colocam Vernant e Lesky ao discutirem o trágico grego, porém, aqui, obviamente, o conflito não se dá entre um direito humano e um direito divino como na tragédia grega, mas como um conflito entre uma força tida como civilizada e outra como selvagem. Em suma, o conflito em *Otelo* se dá entre dois homens que representam dois mundos: o do europeu e o do não-europeu.

Diferentemente da tragédia grega, a tragédia shakespeariana não parte de um mito, não apresenta prólogo, nem coro, dá mais ênfase à individualidade do herói trágico e apresenta *subplots*. Pretendo, entretanto, neste texto, enfatizar em *Otelo* uma leitura que se aproxime mais da tragédia grega que da tragédia moderna, pois na primeira, a inevitabilidade da queda do herói parece ser mais motivada por forças exteriores que interiores. Em *Otelo*, a alteridade do herói na sociedade veneziana é responsável por sua destruição. É a força exterior, social, que age e molda a personalidade do herói, revelando-se na sua linguagem, que passa de poética à prosaica, e, finalmente, depois da morte de Desdêmona, volta a ser poética. Essa mudança evidencia o caráter vacilante da assimilação cultural do mouro, que an-

tes da queda, da entrega à retórica de Iago, mostra-se bem adaptado à sociedade na qual está inserido, sendo retratado até como cristão.

Em seu estudo sobre *Hamlet*, Francis Fergusson critica alguns teóricos que analisam Hamlet desprezando o fato de a personagem ser príncipe da Dinamarca. Esse posicionamento se faz bastante pertinente ao analisarmos *Otelo*: o mouro de Veneza. A crítica de Fergusson se aplica também a Bradley, que analisa as personagens dessa peça desconsiderando a relevância do fato de *Otelo* ser mouro, alegando que não se deve historicizar Shakespeare. Como acontece com *Hamlet*, a peça *Otelo* parece perder muito de sua significação se a personagem trágica Otelo não for analisada levando-se em conta sua cor e raça, uma vez que Shakespeare aproveitou o mito do outro para criar seu herói trágico para uma platéia (inglesa) que não tinha quase contato e conhecimento a respeito dos mouros.

O trágico em *Otelo* é produzido por uma força de um poder de assimilação cultural, metaforicamente representado, na peça, por Iago, que faz com que o mouro veja a si mesmo como diferente. Recusando-se a aceitar o que vê, ele reforça a construção européia a seu respeito. Somente quando temos a sensação do *Nostra res agitur*, quando nos sentimos atingidos nas profundas camadas de nosso ser, é que experimentamos o trágico (Lesky, 1976, 27).

Considerada por vários críticos uma tragédia doméstica, pessoal, *Otelo* é muito mais do que isto, é uma tragédia que reforça um discurso etnocêntrico que se evidencia na relação de Otelo e Iago. Embora não represente o poder político dominante de Veneza, Iago pode ser considerado metáfora desse poder, pois, como já foi dito, a sua relação com Otelo extrapola os limites pessoais, uma vez que eles representam mundos cultural e linguisticamente opostos que, mediados pela visão colonialista do autor, entram em conflito. Desmascarando a tragicidade em *Otelo*, poderemos vê-la como a experiência de alteridade do herói trágico.

I. A diferença como hamartia

Em *Otelo*, a questão de cor e raça é extremamente importante já que em toda a peça ressoa a diferença do mouro. Antes de o herói trágico entrar em cena, o espectador/leitor já tem algum conhecimento a seu respeito, por intermédio das palavras de Iago, nas quais Otelo é retratado como um velho carneiro negro, o diabo. A imagem forjada, como toda construção de Iago, não coincide com a linguagem poética, a nobreza e suntuosidade que o mouro demonstra ao entrar em cena. O espectador é levado a identificar-se com o sofrimento do herói, de um herói que, no caso do mouro, provocaria antes de mais nada um estranhamento devido à sua diferença.

Ser mouro, no século XVII, era sinônimo de inferioridade, representava um potencial para transgressões, para impurezas relacionadas principalmente à sexualidade. Aos mouros era atribuída a cor negra, o que na época simbolizava o mal. Shakespeare explora a fundo a dicotomia entre os signos branco e negro. Desdêmona e Otelo, dois pólos tidos como opostos. De um lado, o signo da brancura, sinônimo do bem e do belo; do outro, o signo da negrura, metáfora do mal e do feio (Martins, 1995, 38). O impacto visual gerado pela união desses signos, considerados opostos, é reforçado pelo discurso racista pertencente à maioria das personagens e, principalmente, a Iago, que o usa para semear em Otelo dúvidas a respeito do amor de Desdêmona.

Entre vários pretendentes, Desdêmona escolhe Otelo. Seu amor é conquistado pelas estórias de aventuras, de guerras, mundos distantes, monstros e viagens narradas pelo mouro. Nas palavras do herói, “ela me amou pelo perigos que corri/ e eu a amei pela pena que ela teve/ ... Se houve feitiçaria, foi só essa...” (Ato I, Cena III).

Como podemos notar, o amor de Desdêmona por Otelo é construído sob o signo do exótico. Através de sua narrativa, Otelo personifica o desconhecido, o que exerce fasci-

nio pela diferença. Há, na peça, diversos símbolos que revelam o outro como uma construção, como produto de um mundo distante e sedutor, mas, também, ao mesmo tempo, repulsivo. O lenço que Otelo presenteia a Desdêmona é um deles. Esse objeto parece conter a carga semântica de todo o passado e antepassado do mouro, seu mundo exótico que se traduz para Brabâncio como magia e feitiçaria.

Otelo não é só negro, ou só mouro, ele representa o exótico, o desconhecido, o imaginário do europeu. Segundo John Gillies, o exotismo de Otelo é tão perigoso como sua cor. É interessante notar como em Shakespeare todos os mouros são vistos como exóticos e

the exotic not only embraces the black, the tawny, the monstrous, the savage, the barbarous, the New World and the Old, but touches all with wonder and treats the ancient and Renaissance versions of otherness (cannibals and anthropophagi) as interchangeable. (Gillies, 1994, 33)

Otelo é um homem de guerra, que luta contra a alteridade, sua e de outros, os quais se encontram representados pela frota turca que ameaça atacar a ilha de Chipre. A alteridade do herói é aliada, e, ao mesmo tempo, inimiga da sociedade de Veneza. Enquanto guerreiro, é exaltado; enquanto marido de uma nobre jovem Veneziana, é repugnado. A união de Otelo e Desdêmona só é tolerada pelo interesse político envolvido na questão. A tal ponto de o Doge afirmar ao pai de Desdêmona que a narrativa do herói conquistaria sua própria filha. E determina que Otelo não seja punido pelo casamento, ficando claro para o leitor/espectador que a absolvição de Otelo é inquestionável, já que seus serviços serão essenciais para a vitória contra os turcos que estão prestes a invadir a ilha. O interesse do Estado é tanto que o Doge tenta consolar Brabâncio dizendo que, “Se o emblema de virtude é alvura, eu asseguro, Senhor, que o vosso genro é mais branco que escuro” (Ato I, Cena III).

É indiscutível que Otelo, como profissional, é bem aceito. Sua alteridade funciona até como atrativo, porém toma rumo trágico quando ele transgride o limite, a barreira racial da miscigenação. Talvez possamos dizer que sua hamartia é sua condição de outro, de intruso. “In one sense, Othello’s tragedy is external to him in requiring the manipulative agency of Iago, but in a deeper sense, Othello’s tragedy is endemic.” (Gilles, 1994, 27)

Otelo parece cumprir o papel de vítima expiatória, o que precisa ser eliminado para o restabelecimento da ordem social. Ele é o que elimina, no caso dos turcos, e o que precisa ser eliminado; é o salvador e poluidor ao mesmo tempo. Como general é exemplar, como “homem” possui a “falha” de ser diferente. Se Otelo não fosse mouro, conforme uma visão racista e etnocêntrica, ele não teria “falta”, sendo assim seria bom demais e conseqüentemente sua queda não provocaria “pena” na platéia e a peça perderia sua tragicidade, já que segundo Kierkegaard, “sem culpa não há choque trágico”(1969, 21). Talvez, sendo o herói mouro, o espectador sinta sua queda como justa e ao mesmo tempo injusta. Justa, pois Otelo incorpora o poluidor, unindo-se a Desdêmona; injusta, pois ele se encontra completamente indefeso diante da astúcia de Iago.

É temido seu potencial para ‘poluir’ a sociedade veneziana devido a seu caráter de transgressor da ‘pureza’ racial. Rodrigo usa as seguintes palavras para delatar a união do mouro com a veneziana:

Vossa filha coberta por um cavalo da Berberia./Quereis que os vossos netos relinchem para vos/ pedir benção? Agrada-vos uma parentela de/ corcéis e ginetes? ... Mas vossa filha, repito-o, se não lhe destes licença/ para tanto, cometeu uma grave falta sacrificando honra,/ beleza, posição e nobreza, a um estrangeiro nômade, sem/eira nem beira. (Ato I, Cena I)

As referências a Otelo não poderiam ser piores; além de ser comparado a animais, é comparado ao diabo, é considerado “um ser feito para inspirar terror e não prazer”, um “bruxo”, “débil mouro”. Seu aspecto físico é a todo tempo ressaltado. Os estereótipos criados para moldar a imagem do mouro são tão poderosos que o próprio Otelo começa a ecoá-los quando diz que Desdêmona tinha olhos para ver e o escolheu. No entanto, essa escolha, nas palavras de Iago, significaria uma “depravação de gosto”, o que Otelo já parece disposto a aceitar:

Iago:

Sejamos francos: recusar propostas
de casamento, de ótimos partidos,
de patrícios da mesma cor e meio,
ao contrário do que seria natural...
Isso não cheira bem... Faz pensar em instintos
viciosos... anormais inclinações...
depravação de gosto... Mas, perdão!
Não é dela que falo especialmente...
ainda que seja para rezear
que ela caindo em si, comece a comparar-vos
com os seus patrícios e depois... quem sabe?
talvez acabe por se arrepender... (Ato III, Cena III)

Otelo:

Talvez por eu ser negro
e não ter o falar adocicado
e as maneiras suaves
dos galantes da corte... (idem)

O desfecho da ação trágica se inicia quando Otelo se pensa como um negro em oposição a Desdêmona, uma típica mulher de Veneza. Ele não consegue refletir sobre as palavras de Iago. Parece que é inevitável que acredite neste discurso racista. Iago consegue fazer aflorar a suposta ‘irracionalidade’ de Otelo. Não há tempo para reflexão, o nobre Otelo se mostra incompetente para lidar com uma situação doméstica. Quando é exigida malícia nos assuntos pessoais, falta-lhe experiência e ele fracassa, como Iago já havia previsto “[...] Do seu lado, por natureza, o mouro é confiante [...] julga honestos os homens que o parecem...”.

A retórica do europeu “civilizado” engolfa a linguagem poética do mouro exótico. Não há como fugir e, conseqüentemente Otelo mata Desdêmona na cama forrada com os lençóis brancos usados na noite de núpcias. É interessante ressaltar o valor semiótico dessa cena: a brancura da roupa de cama e da camisola de Desdêmona e a negritude de Otelo

causam o impacto visual que permeia todo o texto e se resume nas palavras de Emília, “Ela era um anjo/ tão certo como sois um diabo negro” (Ato V, cena II).

II. Iago: traçando o destino do outro

É importante lembrar que Shakespeare, para escrever *Otelo*, se utilizou de um conto da coleção de novelas intitulada *Hecatombi*, o qual narra a história de um capitão mouro de Veneza que, induzido pelo seu alferes, manda matar a esposa por ciúmes. O Otelo de Shakespeare não comete um crime premeditado. Ele é compelido a praticar tal atol pela poderosa retórica do seu subordinado, Iago.

A relação de Iago e Otelo se dá através do jogo de palavras. O primeiro controla, cria a estrutura dramática da peça, age como se fosse dramaturgo e diretor. A peça, como um todo, reforça essa leitura, a tal ponto que Bradley sugere que Iago não seja só um homem de ação, mas um artista, que manipula as outras personagens como bem quer, criando situações e intrigas, e eu acrescentaria que, como mostra o texto, ele é responsável pela tragédia. Seu poder está no domínio da retórica, em estratégias de linguagem como meio de persuasão que, inevitavelmente, leva Otelo à queda trágica.

Com sua manobra inteligente, Iago vai, aos poucos – o que pode até ser considerado bem rápido, levando-se em conta os resultados – inculcando em Otelo dúvidas a respeito de Desdêmona. À medida que a trama de Iago vai se realizando, podemos notar mudanças no comportamento do herói; e quando ela se consolida, percebemos que o discurso poético usado por Otelo no começo não existe mais, sendo substituído pela prosa de Iago. A assimilação da linguagem de Iago culmina com o transe que levará Otelo a matar sua esposa. Otelo parece embriagado pela linguagem de seu subalterno.

É interessante notar que, assim como faz com Otelo, Iago envenena a todos com sua linguagem cheia de malícia. Até a platéia/leitor parece participar da sua trama, já que está sempre ciente dos seus planos, expostos através dos monólogos. Ele possui o poder de embriagar, isto é, através da sua manipulação, do seu raciocínio lógico, ele leva o herói à queda.

Embriaguez, esta parece ser uma palavra bem oportuna quando se fala em tragédia, faz lembrar Dionísio – o deus grego. E, conseqüentemente, nos leva a Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, no qual ele estabelece dois impulsos fundamentais do trágico: o impulso apolíneo e dionisíaco, cuja junção é responsável pelo surgimento da tragédia. Apolo – o deus da juventude, da luz – representa razão, cultura, enquanto Dionísio é o deus do vinho, que representa o irracional, o incontrolável, aquele que transporta o sujeito a um estado de êxtase, de terror e de auto-esquecimento. Segundo Nietzsche, o herói trágico é sempre dionisíaco.

Talvez não estaríamos indo longe demais se pensássemos Iago sob o efeito do impulso apolíneo, carregando em si o potencial para desencadear o efeito dionisíaco, o potencial para desencadear a tragédia, no sentido grego. Ele, através da retórica, leva Otelo a se embriagar de ciúmes. Suas palavras também embriagam Cássio, desta vez no sentido literal, com a bebida dionisíaca, o vinho. Cássio perde seu posto de tenente por se embriagar, induzido por Iago, quando estava a serviço, tornando-se presa fácil sob o efeito da bebida.

Iago age, conforme um crítico já chegou a sugerir, como o destino, ou deus da tragédia clássica. É interessante lembrar que seus motivos para fazer intriga contra outras pessoas não são consistentes. Ele nos apresenta várias justificativas para suas ações, porém a impressão que temos é que está sempre procurando desculpas. No final de quase toda cena, Iago acrescenta uma razão diferente para odiar o mouro: primeiro, porque Cássio foi nomeado tenente quando deveria ter sido ele; segundo, porque talvez Otelo tenha dormido

com sua esposa e, finalmente, porque ele, Iago, gostaria de possuir Desdêmona. Diante de variadas razões, sendo que nenhuma delas é explorada a fundo, é perfeitamente viável que nenhuma seja verdadeira. Provavelmente, o motivo real para tanta malícia e intriga, o que não é expresso diretamente, mas que contamina todo o texto, seja a alteridade de Otelo.

Otelo, assim como Édipo, salva a cidade, mas, também ao mesmo tempo, ameaça-a com a transgressão da ordem racial. É o estrangeiro que livra a sociedade do mal, mas que o carrega em si mesmo, sendo assim é ele “o mal” que deve ser extirpado para a segurança da *pólis*.

III. A trágica máscara da brancura

Otelo parece, em uma primeira análise, ser uma tragédia pessoal, no entanto, como seu discurso está totalmente construído sobre a questão da diferença, somos obrigados a vê-la como uma tragédia de mundos distintos que entram em conflito. Otelo e Desdêmona, a oposição em termos de envolvimento amoroso, sexual, familiar; Otelo e Iago, a oposição em termos de retórica, de domínio da palavra, principal meio de persuasão. Conforme Pennafort sugere em sua introdução à peça,

Otelo é uma tragédia de sentimentos e caracteres, mas também - e essa será para nós, a sua estranha e significativa peculiaridade - é a tragédia da palavra; tragédia que num crescendo atinge o seu clímax enquanto a palavra pode ser exercida, enquanto Iago tem o que falar, e cuja catarse é propriamente o silêncio, é a idéia do silêncio (expressa por diversas personagens da sua última cena) que depois de desatado o nó funesto desce sobre o drama, conjuntamente com a verdade restabelecida e a morte, ao término do derradeiro ato. (*Otelo*, 1968, p.13)

Parece relevante enfatizar o fato de a tragédia da palavra ser também a tragédia da alteridade, quando, segundo Bakhtin, a palavra é o local onde ocorrem os conflitos dos valores sociais contraditórios, além de acompanhar toda criação ideológica. A tragicidade de *Otelo* é construída pelas palavras de Iago, palavras que moldam e que traduzem um discurso racista com a finalidade de mostrar a inevitabilidade da queda do outro. A diferença do herói trágico, nessa peça, como em *Medéia*, de Eurípides, é responsável pelo desenlace da tragédia.

Ao contrário do que alguns críticos sugerem, parece não haver escolha para Otelo. Como construção, ele já nasce com a marca da diferença, fadado à má fortuna. Como Édipo, não há como se esconder, ou para onde fugir, seu destino está inscrito em seu corpo. Sua hamartia é estar deslocado, é ser mouro numa sociedade europeia, etnocêntrica. Não há saída para o herói, como no “conflito trágico cerrado” - a essência da tragédia, segundo Lesky (1976, p.30). Mesmo que Otelo não tivesse matado Desdêmona, ainda assim seria atormentado pela dúvida, porque sua condição de outro, de “corpo estranho” para aquela sociedade, estaria sempre presente, sempre visível e reforçada pela dicotomia criada por sua união com o branco. A diferença não seria jamais apagada, e um esforço para tal seria inútil desde que sempre haveria um ‘Iago’ presente para acentuá-la, ou reescrevê-la com palavras pertencentes a um discurso essencialmente racista. É inevitável, na cena elisabetana, o conflito entre o europeu e o mouro. É trágico para Otelo supor que sua alteridade possa ser apagada. É inevitável o reconhecimento da diferença inscrita no próprio corpo do herói/outro.

Referências bibliográficas:

- ARISTÓTELES. Poética. *Aristóteles*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p.439-471. (Os pensadores, 04).
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Fratesh Vieira. São Paulo: Hucitec, 1981.
- BRATCHELL, D. F. *Shakespearean tragedy*. London: Routledge, 1990.
- BRADLEY, A. C. *Shakespearean tragedy*. 3º ed. New York; St. Martin's Press, 1964 ou 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. Edmundo F. Dias e Ruth J. Dias. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.
- FERGUSON, Francis. *The idea of theater*. Princeton: Princeton University Press, 1968.
- GILLIES, John. *Shakespeare and the geography of difference*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- HAWKES, Terence. *Shakespeare's talking animals; language and drama in society*. London: Methuen, 1986.
- HEGEL. *Estética, poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, s.d.
- KIERKEGAARD, Soren. *Estudios estéticos II: de la tragedia y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad. Alberti Gurik. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia; ou helenismo e pessimismo*. Trad. Jacob Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SHAKESPEARE, William. *Otelo*. 3.ed. Trad. Onestaldo de Pennafort. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. *Othello*. Essex.: Longman, 1989. (New Swan Shakespeare).
- VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. Trad. Anna L. de A. Prado et alii. São Paulo: Duas Cidades, 1977.