

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA INFORMAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO PROFISSIONAL EM HISTÓRIA

O FEMININO E O MASCULINO EM *OTELO*: VOZES EM DISSONÂNCIA

SOPHIA MARTINEZ PAPACONSTANTINOU

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande – FURG como requisito para obtenção do título de Mestre em História.

Orientação: Prof. Dr. Jussemar Weiss Gonçalves.

RIO GRANDE

2021

Ficha Catalográfica

P213f Papaconstantinou, Sophia Martinez.
O feminino e o masculino em *Otelo*: vozes em dissonância /
Sophia Martinez Papaconstantinou. – 2021.
85 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande –
FURG, Programa de Pós-Graduação em História, Rio Grande/RS,
2021.
Orientador: Dr. Jussemar Weiss Gonçalves.

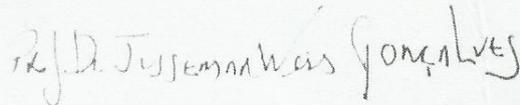
1. Gênero 2. Otelo 3. Shakespeare 4. Tragédia I. Gonçalves,
Jussemar Weiss II. Título.

CDU 821.111-21

Catálogo na Fonte: Bibliotecário José Paulo dos Santos CRB 10/2344

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO Nº 85/2021

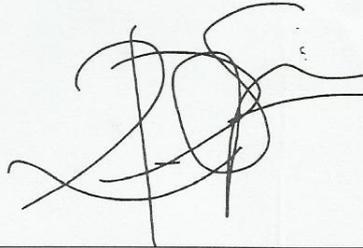
No dia 19 de novembro de 2021, às 09:30, realizou-se a 85ª defesa de dissertação do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande - FURG, cuja Banca, devidamente homologada pela Coordenação do Programa, foi constituída pelos docentes, Prof. Dr. Jussemar Weiss Gonçalves (Orientador/FURG), Prof.ª Dr.ª Silvia Liebel (avaliadora /UFMG), Prof.ª Dr.ª Renata Freitas (avaliadora/ UNIPAMPA) e Prof.ª Dr.ª Tamires Lopes Podewils (avaliadora / FURG), para arguir a mestrandia Sophia Martinez Papaconstantinou. Após a apresentação da dissertação intitulada "O FEMININO E O MASCULINO EM OTELO: VOZES EM DISSONÂNCIA", e a arguição dos avaliadores seguida de defesa, a Banca reuniu-se e atribuiu o conceito **B** emitindo o parecer a seguir: A banca aprova a dissertação mediante processo de correções na qual deverá ser incorporado ao trabalho uma bibliografia sobre a natureza da tragédia em Shakespeare e a relação com a época de sua produção. Nada mais havendo a tratar, lavrou-se a presente Ata que após lida e aprovada será assinada pelos membros componentes da Banca de Arguição.



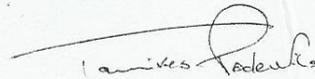
Prof. Dr. Jussemar Weiss Gonçalves – Orientador



Prof.ª Dr.ª Silvia Liebel – Avaliadora



Prof.^a Dr.^a Renata Freitas – Avaliadora



Prof.^a Dr.^a Tamires Lopes Podewils - Avaliadora

*“Nem a papoula, nem a mandrágora,
Nem todas as poções soníferas do mundo
Hão de te reconduzir àquele suave sono
Que ainda ontem tivesse”*

(William Shakespeare – A tragédia de Otelo, o Mouro de Veneza)

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao meu orientador, Prof. Dr. Jussemar Weiss Gonçalves, pelo incessante estímulo à liberdade intelectual. Seu constante encorajamento, sua paciência e generosidade foram essenciais para a conclusão deste trabalho.

À Universidade Federal do Rio Grande – FURG, pela sua existência.

À minha mãe, Helena, por estar incentivando e apoiando minha educação há mais de vinte anos. Tanto os dias de Sol quanto os dias de tormenta foram testemunhas de que andamos todo o percurso sempre de mãos dadas. Agradeço todo o seu amor e dedicação.

RESUMO

Neste trabalho nos debruçamos sobre a obra *Otelo, O Mouro de Veneza* (1604) de autoria de William Shakespeare e a analisamos pela perspectiva de gênero. Compreendendo a forma como o feminino e o masculino se portam naquele mundo e a dissonância de suas vozes, que por estarem dentro de uma estrutura socialmente generificada são guiadas para a ação ou o recolhimento. Agir no mundo, no contexto de *Otelo*, é reservado ao masculino enquanto o feminino é achatado nessa lógica da existência. Analisamos a forma como os personagens são conduzidos para uma guerra doméstica que resulta em assassinatos e suicídio por não poderem se desvencilhar de sua visão sobre os gêneros.

PALAVRAS-CHAVE: Gênero; Otelo; Shakespeare; Tragédia.

ABSTRACT

In this work, we look at the work *Othello, The Moor of Venice* (1604) by William Shakespeare and analyze it from the perspective of gender. Understanding the way the female and male behave in that world and the dissonance of their voices, which, because they are within a socially gendered structure, are guided to action or withdrawal. Acting in the world, in *Othello's* context, is reserved for the masculine while the feminine is flattened in this logic of existence. We analyze how the characters are led into a domestic war that results in murders and suicide because they can't let go of their vision of the genres.

KEYWORDS: Gender; *Othello*; Shakespeare; Tragedy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO I: OTELO UM ESTRANHO NA CORTE	24
CAPÍTULO II: FEITICEIROS E FEITIÇOS EM <i>OTELO</i>: ARGUMENTOS MASCULINOS E FEMININOS NAS NARRATIVAS APRESENTADAS	37
II.I. <i>Métis</i> : na voz feminina é astúcia, na voz masculina é inteligência.....	46
CAPÍTULO III: VOZES MASCULINAS E FEMININAS E SUAS DISSONÂNCIAS	51
III.I. Da convivência generificada.....	58
CAPÍTULO IV: À SOMBRA DA ALCOVA, O SUICÍDIO DE OTELO E O ASSASSINATO DE DESDÊMOMA	64
IV.I. Esmagar a mosca, ou arrancar a erva brava.....	73
CONCLUSÃO	75
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	80

INTRODUÇÃO

Neste trabalho discutimos a obra *Otelo: O Mouro de Veneza*¹, de autoria de William Shakespeare (1564 – 1616), a partir de uma perspectiva de gênero. Analisamos a construção do masculino na peça *Otelo* e as disparidades entre as vozes femininas e masculinas. Para tanto fazemos a construção do universo feminino e do universo masculino do período em que a obra foi produzida (1604) e dissecamos a hierarquização de gênero que é exacerbada nas falas dos personagens. As vozes masculinas produzem uma ressonância audível que se sobrepõe a ressonância feminina, isto porque o universo da peça e daquela sociedade universalizam práticas que favorecem essa dissonância.

William Shakespeare² não somente foi um dos maiores autores do Ocidente como auxiliou na consolidação e desenvolvimento da língua inglesa pois, para Harold Bloom:

Não é mera ilusão que leitores (e espectadores) encontram mais vitalidade nas palavras de Shakespeare e nos personagens que as pronunciam do que em qualquer outro autor, talvez, mais do que em todos os autores somados. A língua inglesa, no início da modernidade, foi moldada por Shakespeare: o *Oxford English Dictionary* foi feito à sua imagem. (...) Shakespeare tornou-se o primeiro autor universal, substituindo a Bíblia no consciente secular. (BLOOM, 2001, pág. 35)

Talvez pela importância, inquestionável, não só na literatura como na formação de um idioma, Shakespeare tenha tomado essa forma quase hierática. Aqui, a obra *Otelo* de Shakespeare se constitui como nossa fonte na compreensão das relações de gênero estabelecidas na sociedade inglesa moderna, ela é um eco do pensamento, dos costumes socialmente aceitos e binariamente construídos. O eco de uma sociedade que tinha os papéis de gênero rigidamente delimitados através do determinismo biológico.

Na Inglaterra elisabetana, o teatro deixa de ser uma ferramenta de ensino das doutrinas católica e protestante e passa a ser uma ferramenta didática de reflexão social. *Otelo* assim como outras peças de seu período tem temáticas que envolvem as relações sociais estabelecidas e a

¹ Para este trabalho utilizamos *The Oxford Shakespeare: Othello*, publicada em 2008 pela Oxford University Press. Para fins de consulta adotamos também a tradução de Lawrence Flores Pereira, publicada em 2017 pela Penguin. O leitor desta dissertação notará que a tradução publicada pela Penguin estará no corpo do texto, e a versão em inglês está em notas de rodapé. Adotamos essa forma de citação para que a leitura ficasse fluída àqueles que não dominam o idioma estrangeiro, e àqueles que dominam poderão notar as sutilezas do texto e da argumentação dos personagens.

² Para mais detalhes sobre a obra do autor, consultar *The Cambridge Companion to Shakespeare*, editado por Margreta de Grazia e Stanley Wells, publicado pela Cambridge University Press em 2001; *The Oxford Companion to Shakespeare*, editado por Michael Dobson, publicado pela Oxford University Press em 2001; e *The Cambridge Companion to Shakespeare's History Plays*, editado por Michael Hattaway, publicado pela Cambridge University Press em 2002.

dualidade dos sentimentos humanos. As tragédias de Shakespeare, incluindo *Otelo*, vão se desenvolvendo através das falas dos personagens. A natureza dos personagens, a construção do enredo, e do cenário são revelados mediante solilóquios e diálogos que gotejam as informações para os leitores.

As obras shakespearianas foram produzidas em sua maioria para encenação, para o teatro. O teatro é uma representação da vida: em um curto tempo ele recria o mundo no pequeno espaço do palco e fornece um espelho no qual o público se vê refletido nos personagens e faz reflexão sobre si, sobre seu cotidiano. *Otelo* é uma das peças mais populares e frequentemente encenadas de Shakespeare. Sua encenação em Oxford no ano de 1610 demonstra não apenas que a peça era suficientemente popular para ser levada em turnê, mas também atraía a audiência da elite intelectual universitária. (NEILL, 2006).

Otelo: O Mouro de Veneza, quando citada, é muito lembrada como uma peça de ciúme, traição e vingança. A escolha dessa peça se deu por acreditarmos que ela ainda tem muito a nos dizer sobre as relações sociais de gênero estabelecidas na transição sociocultural do período medieval para o moderno. Mark Rose afirma que:

Otelo é fascinante como documento histórico pela maneira como descreve um momento de transição na cultura ocidental. Nele quase podemos ver o reino sobrenatural recuando. O mundo feudal da honra, fidelidade e serviço está se tornando o mundo burguês da propriedade e das relações contratuais. A tragédia heróica está se transformando em uma tragédia doméstica³. (ROSE, 1987, pág. 73)

Otelo é diferente das outras tragédias shakespearianas porque a tragédia se desenrola na mente do general Otelo, o conflito ocorre no campo das ideias pouco dominadas pelo personagem. Comparando a peça com outras produções de Shakespeare percebemos como em *Otelo* o conflito é semeado por um rival, e essa semeadura resulta em assassinato. Em *Hamlet* temos um assassinato que gera um motivo para vingança; em *Romeu e Julieta* há um conflito entre as famílias dos enamorados; porém em *Otelo* não havia conflito, o adultério não ocorreu, mas foi desenhado na mente de Otelo que aceitou a ideia e assassinou a esposa. As dúvidas semeadas por Iago impulsionam um conflito marital unilateral, pois Desdêmona só reconhece seu destino próximo ao fim da peça, até então ela esperava que seu amor acalmasse as angústias de seu marido.

³ Toda obra em idioma estrangeiro (com exceção de *Otelo*) utilizada neste trabalho foi traduzida para o português pela autora desta dissertação. No original: *Othello* is fascinating as a historical document because of the way it describes a transitional moment in western culture. In it we can almost see the supernatural realm receding. The feudal world of honor, fidelity and service is becoming the bourgeois world of property and contractual relations. Heroic tragedy is turning into domestic tragedy.

Otelo: origem e resumo da obra

Shakespeare não estava preocupado com a originalidade em suas peças, mas com a popularização delas e com os gostos de seus mecenas, Elizabeth I e Jaime I. *Romeu e Julieta*, por exemplo: pode-se buscar suas origens em Ovídio e Xenofonte. Já para *Otelo* o autor buscou inspiração no conto *Disdemona and the Moor*⁴, escrito por Cinthio (Giovanni Battista Giraldi (1504–1573)). *Otelo* é uma peça que mantém o drama e a expectativa do desfecho “trágico”, nela quase não há elemento cômico.

O conto de Cinthio é uma narrativa muito menos complexa se comparada a *Otelo*. Nele apenas *Disdemona*, a dama veneziana, possui um nome. Os demais personagens são chamados por sua origem que é o caso de *Moor*⁵ ou por sua posição como: *Ensign*, *Ensign wife*, *Corporal*⁶. Na trama italiana o *Alferes* é apaixonado pela esposa do *Mouro* e tendo sido rejeitado pela mesma decide vingar-se. Ele tenta convencer o *Mouro* de que a mesma o traiu com o *Tenente*, que acaba demitido do seu cargo por ferir um soldado.

Disdemona então intercede pelo *Tenente* e o *Alferes* aproveita a situação para acusá-los de adultério. O *Mouro* exige uma prova ocular do ato, e o *Alferes* o leva até a casa do *Tenente* para lhe mostrar um lenço que lá estava e pertencia a *Disdemona*. O lenço de *Disdemona* havia sido roubado e plantado na casa. Cegado pelo ciúme o *Mouro* trama para que o *Alferes* assassine o *Tenente*, e juntos assassinem *Disdemona*.

Eles a atingem na cabeça com um saco de areia, e fazem despencar o teto do quarto para parecer que o ferimento foi um acidente. Após a morte de *Disdemona*, o *Mouro* e o *Alferes* voltam-se um contra o outro. O *Mouro* é torturado e morto pelos parentes da esposa, enquanto o *Alferes* é condenado por outro crime cometido. Ele não resiste as torturas e também morre.

Na peça *Otelo*, de William Shakespeare o enredo da trama é bem mais elaborado, há a adição de personagens e a carga dramática, poética é intensificada. A peça tem como pano de fundo a invasão turca sobre Chipre, e alterna seus cenários entre Veneza e o citado território. A narrativa se inicia com *Iago* (alferes de *Otelo*) e *Rodrigo* (Cavalheiro veneziano) acordando o rico Senador *Brabâncio*, pai de *Desdêmona* (dama veneziana), com acusações de que sua filha

⁴ Informações obtidas em: <https://www.bl.uk/collection-items/cinthios-gli-hecatommithi-an-italian-source-for-othello-and-measure-for-measure#>

⁵ O mouro que é capitão torna-se *Otelo* para Shakespeare.

⁶ O *Alferes*, a *Esposa do Alferes* e o *Tenente* em *Otelo* assumem os nomes: *Iago*, *Emília* e *Cássio* respectivamente.

havia sido roubada por Otelo (general mouro, estrangeiro). Brabâncio se desespera e parte para o Senado a fim de acusar formalmente o Mouro pelo roubo.

Iago finge ser amigo de Otelo e, após incitar o pai de Desdêmona, se une ao general para escoltá-lo. Como a armada turca se aproxima de Chipre tanto os senadores quanto Otelo são convocados ao Senado. Lá Brabâncio tenta incriminar o general, enquanto que esse se defende afirmando que não praticou nenhum rapto, ou feitiçaria, e que a moça se casou com ele espontaneamente. Desdêmona é chamada e nega que Otelo tenha usado qualquer artifício para obrigá-la a se casar.

Brabâncio consente, mas não aceita o casamento da filha. Otelo e Desdêmona partem para Chipre e é lá que Iago tece sua trama de vingança. O alferes argumenta que odeia Otelo porque o mesmo deu o cargo de tenente para Miguel Cássio (matemático, florentino), além de desconfiar que sua esposa, Emília (dama de companhia de Desdêmona) o tenha traído com o mouro. No decorrer da peça compreendemos que Iago não possui motivos para a vingança contra Otelo além de desejar que o mesmo sofra profundamente, o alimento de Iago é a insídia.

Iago passa a tecer sutis comentários, fazer ponderações, e “alertar” seu amigo contra a traição da esposa com Cássio. Otelo num primeiro momento não se prende a tais insinuações, mas rapidamente vai se deixando envenenar pelas palavras de Iago. O general desconfia de sua esposa e gradualmente vai se convencendo de que a mesma é culpada. Iago ordena que Emília roube um lenço que pertencia a Desdêmona e o planta no quarto de Cássio.

O tenente por sua vez fica com o lenço por gostar do desenho e por acreditar que ele pertencia a Bianca, uma prostituta com quem se encontrava. Como Desdêmona constantemente intervém a favor de Cássio, pois ele perdeu o cargo por conta de um estratagema de Iago, fica “nítido” para Otelo que ela lhe devota muita atenção e que atos inadequados poderiam estar sendo cometidos.

Otelo ao ver Cássio com o lenço não sustenta mais qualquer incerteza, ele julga Desdêmona culpada. Assim, ele confia em Iago para assassinar Cássio e planeja sufocar Desdêmona na alcova. O assassinato de Cássio não é bem-sucedido e Desdêmona tem suas súplicas rejeitadas pelo marido, que não ouve qualquer argumento. Otelo assassina a esposa. Emília ao perceber que Desdêmona está morta acusa o general de assassinato, ao passo que o mouro afirma ter motivos para ter matado aquela “vil” mulher.

Quando Otelo narra o motivo do assassinato, Emília acusa o marido de ter armado toda a situação e defende a inocência de Desdêmona. Iago tenta calar a esposa para que ela não revele a verdade e a apunhá-la, Emília mesmo ferida narra os acontecimentos envolvendo o lenço e Iago acaba confessando sua culpa ao tentar fugir. Ele é golpeado por Otelo, mas não morre e o general se suicida ao perceber o terrível engano que cometeu. No leito estão mortos Desdêmona, Emília e Otelo e a peça finda com dois cavalheiros, Ludovico e Graciano, lamentando os atos ali cometidos e insuflados por Iago.

Sabemos dos limites que separam o teatro da realidade. Embora as ligações entre um papel teatral e um papel social sejam complexas, e não seja fácil traçar uma linha divisória entre elas, o espaço teatral cria um mundo que extrapola o real, a partir de convenções que demarcam essa separação e anunciam que “isso é apenas uma peça” o que nos permitem traçar linhas rígidas entre a encenação e a vida.⁷ Claro, existe um teatro que busca questionar ou mesmo romper os limites que as convenções criam entre o imaginário e o real, o que não é o caso da obra de Shakespeare⁸.

A peça é dominada por personagens masculinos com posições narrativas variáveis, posições essas que marcam a identidade e a pujança das relações estabelecidas entre eles. A posição narrativa feminina é anulada no que tange a credibilidade. Shakespeare imprimiu na peça a sua subjetividade e o mundo que conhecia. Um mundo que ainda ecoava o pensamento medieval, seus medos e angústias, mas já possuía os hábitos culturais burgueses.

As posições de masculino e feminino nesse mundo podem ser percebidas, interpretadas, através das falas emitidas pelos personagens. Apreenderemos quais palavras, simbologias e traços culturais⁹ vão produzindo o sentido e a intencionalidade do texto. Percebendo as evidências que *Otelo* nos dá da construção dos espaços femininos e masculinos através de uma peça trágica, em que quase não há elemento cômico, ou qualquer outro elemento que dê voz a Desdêmona dentro da peça.

⁷ Ver mais em: Wilshire, Bruce. *Role -Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor*. Boston: Routledge & Kegan Paul, 1981.

⁸ Ver mais em: Schechner, Richard. *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

⁹ Traços culturais são indícios da prática que aparecem nas formas de viver de cada sociedade. Esses traços são uma composição das formas de compreensão, da vivência que o mundo, enquanto elaboração cultural produz.

A construção da intenção dos diálogos de Iago e a forma como Otelo recepciona aquelas ideias nos mostram uma conjuntura em que as palavras expressas nos remetem a algo muito mais profundo: uma mentalidade, uma forma de ver os gêneros e suas ações no mundo. O plano discursivo, isto é o texto, expõe aquilo que uma determinada sociedade, em seu tempo e espaço, pensa e expressa. Manifestação essa que pode ser feita de forma direta ou velada, suscitando nas entrelinhas do não dito a intencionalidade da mudez ou das palavras “de pouca importância”.

Esse plano nos revela o uso da linguagem (...) contextualizados, a produção de sentido nas suas interações sociais, em que o contexto mental se reflete na linguagem e na sociedade (GONÇALVES, 2016). E aqui é a constituição do pensamento masculino, de construir a existência que é analisada a partir dos sentidos produzidos nas interações sociais dos personagens, já que Iago negocia a veracidade de suas ações, de suas palavras, mediante o avanço da aceitação de Otelo daquilo que lhe é dito por esse outro masculino. É dessa articulação entre homens que vai se organizando uma constituição do feminino, tornando-se obra intelectual, social e prática que vigora de uma forma aceitável, plausível. Veremos que os diálogos masculinos vão passo a passo nos revelando a concepção de um feminino que é fruto de um mundo assimétrico e socialmente desigual.

Essa analítica a partir do gênero pode fazer-nos compreender a concepção de feminino que o masculino apresenta na peça, e como essa maneira de pensar guia Otelo para o assassinato de sua esposa, Desdêmona. Entendendo como essa maneira de pensar, de agir, de viver é construída, e o que é legado a cada gênero dentro da peça e naquela sociedade. Assim, podemos compreender como dois homens, Otelo e Iago, constroem sua caminhada dentro do texto a partir de uma mesma visão desconfiada do gênero feminino, a mulher é vista com cautela. Visão essa que embriagará a capacidade avaliativa autônoma de Otelo, que opta por fazer uso das ferramentas que domina e são úteis ao seu posto de general: violência e morte. A esposa é silenciada com o assassinato enquanto o marido se cala com o suicídio.

Então nos questionamos: Qual o contexto aqui presente que faz com que Iago consiga convencer Otelo da traição da esposa, ao mesmo tempo, que torna o general surdo aos apelos e explicações de sua esposa? Que posições os personagens apresentam a partir da construção de gênero expressa na peça? Como a posse masculina da fala transmite um caráter “mais” verídico do que a posse feminina? Como a fala masculina se sobrepõe a voz feminina e conduz a peça ao seu desfecho trágico?

Acreditamos que ler *Otelo* pela perspectiva do gênero permite responder essas inquietações. A obra de Shakespeare pode nos revelar o modo masculino de ver o mundo, e a respectiva construção do feminino a partir de uma análise social de gênero:

(...) se o historiador estiver interessado em resgatar as sensibilidades de uma época, os valores, as razões e sentimentos que moviam a sociabilidade e davam o clima de um momento dado no passado, ou em ver como os homens representavam a si próprios e ao mundo, a Literatura se torna uma fonte muito especial para o seu trabalho. (PESAVENTO, 2003, pág. 39).

A análise social de gênero se faz a partir de uma análise histórica onde essas relações se concretizam. Através da Literatura podemos compreender a mentalidade do autor e o contexto social da época em que a obra foi produzida, pois “a Literatura é o domínio da metáfora da escrita, da forma alegórica da narrativa que diz sobre a realidade de uma outra forma, para dizer além” (PESAVENTO, 2003).

Enquanto Literatura, *Otelo* nos revela a construção dos papéis socialmente aceitos para a época, os lugares de Desdêmona, Iago e Otelo, por serem “naturalmente” construídos. Desdêmona e Emília representam o feminino enquanto Otelo, Iago e Cássio representam o masculino, os personagens estão “presos” aos seus corpos físicos, numa sociedade que identificava, classificava e valorizava os sujeitos pela anatomia.

Através da peça podemos notar a produção social e cultural da construção dos personagens que se estabelecem na percepção do autor. Shakespeare bebeu da sociedade que habitava e desenhou essas nuances em suas obras, como afirma Gustavo H. B. Franco:

Shakespeare viveu na grande era das explorações e descobertas. A maioria das notáveis mudanças econômicas de seu tempo – como o descobrimento de novas fontes de metais preciosos e o conseqüente aumento dos preços, o crescimento do comércio exterior, a substituição da economia natural por uma economia monetária na agricultura, o crescimento da indústria da lã e o cultivo nas colônias – teve suas raízes na iniciativa de homens do mar, piratas e aventureiros que buscavam novas rotas de viagem e novos mercados em terras estrangeiras. (FRANCO, 2009, pág. 123)

Como a subjetividade é inerente tanto ao historiador quanto ao escritor, que em suas produções textuais exprimem seus conceitos imprimindo na obra detalhes culturais, sociais e econômicos da situação cotidiana que o cerca, a Literatura torna-se fonte segura para a reconstrução do modo de ver o mundo de determinada época. Segundo Jacques Le Goff:

Uma outra categoria de fontes privilegiadas para a história das mentalidades é constituída pelos documentos literários e artísticos. História não de fenômenos “objetivos”, porém da representação desses fenômenos, a história das mentalidades alimenta-se naturalmente dos documentos do imaginário. (LE GOFF, 1976, p. 76).

Será a partir desse documento do imaginário que compreenderemos as profundas relações estabelecidas no contexto do período, será analisando a obra, essa forma de dizer o mundo que reconstruiremos àquele universo, pois: “a relação entre a História e a Literatura se resolve no plano epistemológico, mediante aproximações e distanciamentos, entendendo-as como diferentes formas de dizer o mundo” (PESAVENTO, 2004, pág.80).

Shakespeare mesmo sendo um homem moderno, carrega consigo diversos traços medievais o que inclui a forma de compreender as relações dos papéis de gênero legados aos sexos:

Como a ação dramática em Shakespeare depende do conflito, suas peças são mais focadas na ruptura da ordem social - até mesmo, em alguns casos, em um ‘Mundo virado de cabeça para baixo’ - do que na reprodução tranquila da casa e o estado. O conflito dramático está localizado dentro de transições familiares, sociais e políticas, especialmente em momentos de matrimônio, morte e sucessão genealógica. (TRAUB, 2001, pág. 132)¹⁰

Ele é uma voz que nos transmite uma mentalidade amplamente aceita, que nos mostra que as disparidades das vozes femininas e masculinas não eram um artifício trágico do autor, mas uma maneira de viver uma sociedade que não vê disparidade na posse das vozes entre os gêneros. O conflito dramático entre Otelo e Desdêmona é uma forma de representar os conflitos matrimoniais a luz de tudo que poderia dar errado num casamento do período.

Otelo vivencia seu casamento mais com Iago do que com Desdêmona, pois é com o alferes que ele comenta suas inquietudes, que confidências são trocadas. Ao longo da peça, como demonstraremos mais adiante, não há diálogos traçados entre marido e esposa sobre sua situação marital, ou qualquer tentativa de esclarecimento por parte de Otelo. Contudo, o general mantém com Iago uma conversa regular, quase cotidiana, feita nos diversos momentos que passam juntos propiciados pelo convívio masculino, e:

A franqueza ingênua leva Desdêmona a mencionar que Cássio estava junto quando Otelo a cortejou, o que ali pode soar, na perspectiva insuflada por Iago, como uma insinuação de que ela esteve envolvida com os dois. O conjunto é muito escorregadio, mas a linguagem shakespeariana usa dessas ironias dramáticas para forçar as sugestões fantasmagóricas. É a partir desse momento, usando de todos os meandros de sua arte, que Iago fortalecerá suas sugestões monstruosas. (PEREIRA, 2017, pág. 22).

¹⁰ No original: Because dramatic action in Shakespeare depends on conflict, his plays are more focused on the disruption of the social order – even, in some cases, on a ‘world turned upside down’ – than on the tranquil reproduction of the household and the state. Dramatic conflict is located within familial, social, and political transitions, particularly in moments of marriage, death, and genealogical succession.

São nesses diálogos que o general revela ao alferes suas limitações na compreensão daquilo que ele vive, e também o andamento da relação conjugal dele com Desdêmona. Otelo tem duas realidades: a imagem que ele vê de Desdêmona e aquela que Iago lhe apresenta, ele opta pela segunda. Assim, Iago coloca Otelo num conflito que o mesmo não possui parâmetros socioculturais para argumentar. Iago tece sugestões que são prontamente acolhidas pelo general, pois o mesmo ignora sua existência para além dos usos bélicos, desconhece o mundo veneziano que está inserido e pouco conhece a própria esposa.

Para Bárbara Heliadora “(...) a tragédia nasce porque Iago não tem a menor ideia dos valores com os quais está interferindo, nem das monumentais forças de reação que desperta.” (HELIODORA, 1997, pág. 120). Discordamos dessa forma de interpretar o personagem, Iago age premeditadamente e sabe que ele e Otelo intimamente compartilham opiniões e visões sobre o feminino. Iago conhecia a fúria de seu general nos campos de batalha e as limitações do mesmo ao agir socialmente, o alferes é astucioso e não hesita em seu envenenamento mesmo sabendo que haverá derramamento de sangue.

A mente do general é um campo fértil para a intensa semeadura das ideias concebidas sobre o feminino que Iago expõe. Otelo acolhe aquilo que Iago lhe diz porque para ele há verossimilhança, Iago não precisa se esforçar para tecer suas sugestões, ambos constituem uma mesma percepção do feminino. Uma visão em que o feminino não é digno de confiança, ele precisa ser tratado com cautela e vigiado constantemente por ser “naturalmente falho” como apontado no *Malleus Maleficarum*¹¹:

Mas a razão natural está em que a mulher é mais carnal do que o homem, o que se evidencia pelas suas muitas abominações carnis. E convém observar que houve uma falha na formação da primeira mulher, por ela ter sido criada a partir de uma costela recurva, ou seja, uma costela do peito, cuja curvatura é, por dizer, contrária à retidão do homem. E como, em virtude dessa falha, a mulher é animal imperfeito, sempre decepiona e mente (KRAMER, 2015, p. 124).

O feminino era encarado como vil, torpe, lascivo, desregrado e enganador. A mulher era considerada um macho deficiente ou amputado. Ela necessitaria do macho não apenas para copular como para ser governada, pois por sua suposta imbecilidade, só o mais puro na razão e na virtude poderia governá-la, ou seja, o homem. (DELUMEAU, 1990). Tanto para Iago quanto para Otelo o feminino é visto com essas características negativas e encontrava amparo na mentalidade da época sobre a “decadência” do ser feminino. Como podemos interpretar nas

¹¹ Manual inquisitorial publicado em 1487 com instruções para identificação de atos de bruxaria, é uma obra dedicada a esmiuçar a natureza “perversa” e “maligna” da mulher.

acusações presentes no *Malleus Maleficarum*, não raro são suspeitas infundadas que geram o processo inquisitorial e a perseguição contra determinada mulher. Assim, como ocorre com Desdêmona, as mulheres são pré-julgadas por sua condição feminina.

Desdêmona é posta como lasciva e infiel, como o “demônio” que guiaria Otelo para o abismo, Delumeau pondera que a Igreja alertava os maridos para a inquietação que as esposas geravam e os ensinava como proceder quando notavam “comportamentos indevidos”. O argumento era “de qualquer maneira, o homem jamais é vencedor no duelo sexual. A mulher lhe é fatal. Impede-o de ser ele mesmo, de realizar sua espiritualidade, de encontrar o caminho de sua salvação. Esposa ou amante, é carcereira do homem”. (DELUMEAU, 1990, p. 313)

A. C. Bradley (2009) defende que *Otelo* é, das tragédias, aquela que causa mais comoção no público justamente por Iago dominar a ação e Desdêmona ser carregada por um mar de suspeitas infundadas:

De todas as tragédias de Shakespeare, não se excetuando nem mesmo Rei Lear, Otelo é a mais pungente e a mais atroz. A partir do momento em que tem início a intriga contra o herói, o coração e a mente do leitor são mantidos sob a máxima pressão, experimentando os extremos da piedade e do medo, da compreensão e da repulsa, da sôfrega esperança e da tétrica expectativa. (BRADLEY, 2009, pág. 130).

Otelo passa a sofrer e a causar consequências a partir da perspectiva de gênero que possui, o modo masculino de ver o mundo oprime o feminino. O general acatou as sugestões de Iago na construção desse universo, por se identificar com as sugestões da “perversidade” e “lascividade” de Desdêmona. O predomínio da voz masculina é acolhido com “naturalidade” e a morte de Desdêmona inevitável e assume conotação de ação justa, dentro do texto e naquele contexto.

Gênero: uma criação Histórico sócio cultural

Para o desenrolar da pesquisa nos aproximamos da definição de gênero desenvolvida por Joan Scott, ou seja, uma categoria que nos possibilita compreender a organização social de determinado período através da relação entre os sexos e os papéis sociais que foram comumente atribuídos ao feminino e ao masculino. As vontades individuais se constituem em um leito antropológico marcadamente generificado, isto é, é a partir de um substrato cultural que os sujeitos se conformam enquanto seres sexuados e pertencentes a um determinado gênero.

Gênero é um conceito utilizado para analisar e estudar as relações sociais entre homens e mulheres, e como tais relações ocorrem em diferentes sociedades, culturas e períodos. Os cientistas que se debruçam neste campo de estudo enfatizam que existe uma diferença entre a esfera biológica e natural, isto é, as características físicas inerentes a homens e mulheres, e a esfera social e cultural, que determina a identidade de gênero partindo de um discurso construído baseado nas diferenças naturais. Contudo, essa diferença biológica ainda é o que faz com que muitos de nós classifiquem os humanos que vemos de forma binária, nosso “olhar” para o outro foi moldado nessa lógica anatômica, pois:

(...) uma vez que o corpo é o alicerce sobre o qual a ordem social é fundada, o corpo está sempre em vista e à vista. Como tal, invoca um olhar, um olhar de diferença, um olhar de diferenciação – o mais historicamente constante é o olhar generificado. (OYĚWÙMÍ, 2021, pág. 28)

Desta forma, o conceito gênero nos permite analisar como as estruturas criadas por meio deste discurso e de práticas embasado nas características biológicas organizou sociedades, atribuindo papéis e funções ao longo da história a homens e mulheres com base em seu sexo, definindo valores e noções que interferem na construção da subjetividade humana. Em outras palavras, define a hierarquia social, assim, as relações de dominação e subordinação são construídas e reconstruídas de acordo com as necessidades de um discurso que ao longo da história é predominantemente masculino, determinando posturas e espaço específicos para ambos os gêneros.

São esses papéis atribuídos que são revelados na peça e desvelados através da análise de gênero. Pois, “ a pertinência do gênero como categoria de análise, de compreensão e de explicação de outras relações de poder” (VARIKAS, 1994, pág. 67) podem ser apreendidas nas falas dos personagens. O gênero enquanto categoria de análise possibilita que entendamos as relações de poder a partir de uma das primeiras divisões sociais feitas a partir do nosso nascimento: feminino e masculino. O masculino foi socialmente construído para o espaço público, a posse da fala, e a detenção de patrimônios, já ao feminino foi-lhe determinado o espaço do lar, a retenção ao privado, sendo despojado de bens e de voz ativa nos discursos.

O trabalhar com gênero como categoria de análise histórica está profundamente atrelado ao movimento feminista que no século XIX reivindicava para as mulheres o exercício dos direitos civis. Após, no século XX, o estudo de gênero se estabelece como método de leitura, de pesquisa. Esse que não nega as diferenças corporais entre humanos machos e fêmeas, mas

que as vê como uma forma de organização social das diferenças sexuais, possibilitando a leitura dos significados estabelecidos para as diferenças corporais.

Diferenças que são utilizadas para a construção de um discurso hierárquico, dominador, culturalmente formado, masculinamente privilegiado e posto, até bem pouco tempo, como hegemônico. Masculino e feminino são postos dentro de uma relação de poder em que a dualidade marca a submissão de alguém, os submissos são aqueles que se identificam com o feminino. Oyèrónké Oyěwùmí nos esclarece como essa dualidade, essa diferenciação é socialmente imposta e corporalmente construída, subjugando o feminino como inapto fora do uso do seu próprio corpo, e intelectualmente inábil: “(...) no pensamento europeu, apesar do fato de que a sociedade era vista como habitada por corpos, apenas as mulheres eram percebidas como corporificadas; os homens não tinham corpos – eram mentes caminhantes.” (OYĚWÙMÍ, 2021, pág. 33, 34).

Varikas pondera que para Scott: “gênero tanto é um elemento constitutivo das relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos quanto uma maneira primária¹² de significar relações de poder” (VARIKAS, 1994, pág. 67). A posse da fala é uma forma de poder social, de exercer a sua presença no mundo, e relações de poder são estabelecidas através da dominância do discurso e da dominância do conteúdo do discurso. Quem domina o conteúdo do discurso produz no outro aquilo que ele deseja que seja compreendido, é o que Iago faz com seu general: o envolve num diálogo em que ele domina o tema da conversa, e o outro não, assim Iago semeia em Otelo suspeitas infundadas sobre sua esposa, mas que vão tomando força pela manipulação da posse da fala e pelo lugar que é socialmente forjado para as mulheres.

A distinção entre o que é gênero e o que é sexo biológico¹³ foi essencial para a compreensão dos papéis femininos e masculinos no estudo da história, já que permitiu demonstrar “que as relações entre mulheres e homens e os significados simbólicos associados às categorias “mulher” e “homem” são socialmente construídos e não podem ser considerados naturais, fixos ou predeterminados” (MOORE, 1988, pág.7). Assim, podemos perceber que a existência de gêneros, masculino e feminino, é a manifestação patente de uma desigual distribuição de responsabilidade na produção social da existência.

¹² Ver mais em: BEAUVOIR, S. O Segundo Sexo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

¹³ Ver mais em: BUTLER, J. Undoing gender. London: Routledge, 2004.

A sociedade foi construída para estabelecer uma distribuição de responsabilidades que são maiores do que as vontades individuais, e que marca muito fortemente os terrenos que masculino e feminino podem habitar por meio de costumes e práticas tidas como naturais. O estudo a partir da perspectiva de gênero desnuda a “naturalidade” das definições sociais binárias. Tal “naturalidade” pode ser vista na forma de tratamento de Iago e Otelo em relação as mulheres. É importante enfatizar que: os processos institucionais que organizam os papéis de gênero na sociedade do período da peça são biologicamente estabelecidos. Os espaços de atuação para o feminino e o masculino eram cristalizados e seguiam a lógica corporal, ou seja, os órgãos de reprodução determinavam a vida do indivíduo acima de qualquer vontade individual e auto identificação. O que produz uma assimetria na “relevância” social do gênero feminino.

Desdêmona é a manifestação da assimetria presente nas relações entre os gêneros. Na peça, durante os seus cinco atos, o gênero masculino é privilegiado na posse da fala e da credibilidade, enquanto que a posse feminina é quase inexistente. Desdêmona pouco fala durante a peça e quando o faz é para defender-se de alguma acusação, seja do pai ou do marido, ou para tentar dialogar com os demais personagens. Aqui utilizamos a palavra tentar, pois com exceção de Emilia talvez, nenhum outro personagem realmente a escuta ou compreende aquilo que ela diz para além das boas maneiras. Enquanto que Iago e Otelo juntos dominam os diálogos e os solilóquios, proferindo longas frases as quais recebem muita atenção e são tratadas com predileção.

Esse lugar, ou melhor, esse não lugar na fala que Desdêmona, apesar dela ocupar um posto socialmente elevado, tem o eco na posição social legada as mulheres nesta sociedade. Existia, nessa época, um grande controle social das mulheres pela estrutura familiar patriarcal dominante, que via o feminino como débil, incapaz e pecaminoso. O espaço oferecido à mulher era de reserva e decência, de acordo com as normas morais do período, e o lar se manifestava como uma forma de controle, a mulher era tolhida constantemente, no meio social e privado. (MICHELET, 1974). O universo de *Otelo* é a ficcionalização do universo conhecido do público elisabetano, e neles há diferença entre a valorização social do masculino sobre o feminino. Essa divisão estabelecida binariamente urge ser compreendida e a categoria do gênero permite essa avaliação.

Scott (1999) pondera que os interesses são produzidos discursivamente em nossa sociedade, compreendemos assim que o falar marca o tratamento dado aos papéis de gênero e

evidencia a dominância masculina sobre o que será dito e quais interesses serão manifestados nesse ou naquele diálogo, distinguindo-se do falar feminino que parece um eco das socialmente construídas vontades masculinas.

Otelo mostra-nos a fragilidade da fala feminina e a fragilidade de Otelo quando dominado pela “solidez” do falatório de Iago, colocando como foi fácil para esse personagem passar uma imagem honesta apenas por ser homem. Homem e branco numa sociedade que o acolhe e não desconfia de suas intenções, que por sua condição social deveriam ser “naturalmente” boas. Do mesmo modo que expõe como foi difícil para Otelo acreditar em uma mulher, mesmo que sua esposa, o que revela a desvalorização da fala feminina e a hipervalorização da fala masculina.

Georges Duby em *Idade Média, Idade dos Homens* pondera sobre a função social do casamento nessa época:

Regulação, oficialização, controle, codificação: a instituição matrimonial se encontra, por sua própria posição e pelo papel que ela assume, encerrada numa firme estrutura de ritos e de interditos: de ritos, pois que se trata de publicar, quero dizer, tornar público e, dessa forma, socializar, legalizar um ato privado; de interditos, pois que se trata de traçar a fronteira entre a norma e a marginalidade, o lícito e o ilícito, o puro e o impuro. (DUBY, 2011, pág. 10).

O casamento aqui é uma instituição que estabelece um proprietário (Otelo) e uma propriedade (Desdêmona)¹⁴, de acordo com a legalidade e as convenções sociais do período. Para Butler (2003), o casamento é concebido de modo a assegurar a instituição social da família, a legalidade daquela unidade. E deve permanecer como o fulcro que mantém essas instituições em equilíbrio. Otelo ao assassinar a esposa não rompe apenas com uma instituição privada, mas também pública, Butler nos esclarece: “poder-se-ia dizer que, através do casamento, o desejo pessoal adquire um certo anonimato e intercambialidade, tornando-se mediado publicamente e, nesse sentido, um tipo de sexo público legitimado.” (BUTLER, 2003, pág. 234).

O casamento enquanto instituição pública e privada era mediado pela família, melhor dizendo pelo homem que chefiava a casa. Ele escolhia dentre seu tecido de amigos aquele que poderia desposar sua filha. O casamento de Otelo e Desdêmona causa espanto pela ruptura dessa norma social, ela escolhe o marido sem o intercâmbio do pai, e o general desposa Desdêmona sem fazer a corte com o aval de Brabâncio.

¹⁴ Ver mais em: BUTLER, J. *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Chapman & Hall, 1990.

Essa condição de submissão das filhas à vontade dos pais nos é ponderada por Susan Okin. Ela expõe que John Locke (filósofo posterior a Shakespeare) mesmo sendo considerado o “pai” do liberalismo não acreditava na livre escolha das mulheres com relação aos seus maridos, essa era uma questão por demais delicada para ser decidida sem os homens da família:

Ao apelar para um âmbito dos “negócios privados domésticos” no qual ninguém consideraria intervir, ele especifica como uma dessas questões obviamente privadas a decisão de um homem sobre o casamento de sua filha. Que a filha possa, ela mesma, ter um interesse nessa escolha, e possa, assim, ter um direito à privacidade para escolher seu próprio marido, não parece ter passado pela sua cabeça (OKIN, 2008, pág. 321).

Otelo e Desdêmona, em seu casamento, não estabelecem diálogos que construam laços de confiança ou de consciência sobre seus anseios, não há falas que permitam uma interação intelectual entre ambos. Otelo domina a posse da fala e narra suas aventuras a Desdêmona que pacientemente e interessadamente o ouve. Desdêmona se apaixona pela valentia e pelas “curiosidades” culturais e étnicas que Otelo a apresenta, um mundo completamente dessemelhante daquele que ela vive.

Enquanto masculino Otelo agirá no mundo com ou sem casamento. Desdêmona ao se casar apenas troca o seu senhor, pois como feminino a vida dela é moldada para servir o masculino: “A vocação do homem é a ação; ele precisa produzir, criar, progredir, ultrapassar-se em direção à totalidade do Universo e à infinidade do futuro; mas o casamento tradicional não convida a mulher a transcender com ele; confina-a na imanência.” (BEAUVOIR, 2012, pág. 448).

Já Otelo se apaixona pela consideração e carinho que Desdêmona o devota quando ouve os episódios trágicos de sua vida, sua solidão é explicitada e a ausência de relacionamentos humanos para além da hierarquia militar fortemente marcada. Não há diálogo entre o casal, há um mundo de aventuras e assim, de certa maneira, está aqui engendrado o caminho que Iago irá seguir para fulminar a confiança de Otelo.

O que era constituído era o mundo masculino. O mundo feminino era achatado dentro da lógica masculina na produção da existência, quase um efeito colateral incômodo e inevitável que precisava ser gerido pelo masculino a fim de não causar mais tribulação que o “necessário”. Portanto, compreendendo os universos masculino e feminino dentro do contexto shakespeariano, faz-se necessário utilizarmos a analítica de gênero para desnudarmos as relações do masculino sobre o feminino em *Otelo* a partir de um ponto de vista contemporâneo.

O leitor perceberá que as obras citadas, para compreender as relações de gênero, são de autoria feminina, isso se deve ao:

(...) foco de muitos trabalhos acadêmicos e políticos, para não dizer nada da cobertura da mídia, feito sob o signo de gênero tem sido realizado quase que exclusivamente sobre mulheres. Isto é em parte um resultado da tensão entre o movimento feminista – um movimento que buscou mobilizar as mulheres, proporcionando-lhes uma história comum, experiência e interesse e oferecendo modelos exemplares para inspirar o ativismo (SCOTT, 2012, pág. 333).

Na verdade, podemos compreender que a descoberta política do gênero pelas lutas feministas levou a criação de uma elaboração conceitual que começou a tratar dessa prática tão antiga quanto a própria sociedade humana, isto é, as relações sociais de gênero. Podemos observar, então que é a partir de um olhar feminino na elaboração dos estudos sobre gênero, sobre o lugar de produção do feminino na sociedade, que surgiu então o gênero masculino. A partir de então o masculino tornou-se também objeto de estudos, perdendo sua posição naturalizada na qual aparecia como fora da história, além das construções culturais. As próprias elaborações mentais míticas colocaram o gênero masculino como antecedendo o gênero feminino no processo de criação divina.

Podemos dizer que o feminino opera como um articulador mental a partir do qual o gênero masculino descobre sua historicidade, isto é, descobre-se enquanto gênero, percebendo que também é uma criação limitada no tempo e no espaço. Mais ainda, o feminino torna-se uma forma de compreensão a partir do qual o masculino se reconhece comparando sua existência através da elaboração das práticas sociais do gênero feminino (LORAUX, 1989).

É com essa ferramenta interpretativa que desenvolvemos o trabalho, o mesmo em quatro capítulos. No primeiro capítulo “*Otelo: um estranho na Corte*” apresentamos como ocorre a destruição do general pelo palavrório do seu alferes, pois ele não domina as práticas sociais e culturais do ambiente em que está inserido. No segundo capítulo “*Feiticeiros e Feitiços em Otelo: argumentos masculinos e femininos nas narrativas apresentadas*” discorremos sobre como Desdêmona é embebida, é enfeitiçada por Otelo que lhe apresenta uma narrativa de façanhas masculinas, ao passo que o general é enfeitiçado por Iago, que lhe apresenta um enredo de destruição da sua posição, uma aniquilação das suas façanhas enquanto masculino. No terceiro capítulo “*Vozes masculinas e femininas e suas dissonâncias*” discorremos sobre a forma como o masculino se apresenta na peça, usa sua voz e organiza suas práticas ao se relacionar com o feminino, que por sua vez é constantemente silenciado. No quarto capítulo “*À sombra da alcova, o suicídio de Otelo e o assassinato de Desdêmona*” demonstramos as nuances

do caminho que levam Otelo ao suicídio, e como esse caminho é calçado pela honra que é uma forma de mediação entre os masculinos.

CAPÍTULO I: OTELO: UM ESTRANHO NA CORTE

Nesse capítulo vamos demonstrar como Iago transforma o lugar de Otelo, como um general à princípio sábio e poderoso vai se esfacelando conforme é envenenado pelas intrigas de seu alferes. Esse esfacelamento ocorre porque Iago enfeitiça o general com seu palavrório, levando em conta as fragilidades de seu ouvinte e a aquiescência do general com sua narrativa, com sua visão de mundo feminino. Iago explora a condição de estranho de Otelo naquela corte, assim como se utiliza da visão vil do feminino que o general já compartilha com seu alferes.

Entre as tragédias *Romeo e Julieta*, *Antônio e Cleópatra*, e *Hamlet* foi comum que o autor utilizasse o veneno como artifício que conduzia as peças aos seus finais trágicos, o veneno concluía as mortes dos personagens. Porém em *Otelo*, o veneno não é físico nem destilado perto do fim da peça, ele é constituído de palavras que vão criando uma tessitura de intrigas e desconfianças. O veneno de Iago vai sendo destilado durante toda a peça e culmina em ciúme, violência e morte.

Otelo é um general mouro, sua posição se aproxima muito mais a de um mercenário, que está a serviço das forças de Veneza, ele inicia a peça como uma figura imponente, respeitada e repleto de segurança masculina. Ele acredita que sua posição social está assegurada pelos bons serviços que prestou, e posteriormente por seu casamento com Desdêmona. O guerreiro mouro acredita ser benquisto em Veneza e em Chipre: “Querida, terás sempre estima aqui em Chipre, / Pois sou querido no país.¹⁵” (Ato II, Cena I, pág. 168). Otelo confia sem hesitação na importância de sua posição em Veneza e demonstra sem comedimento sua notoriedade, sua imagem “esplendorosa”.

Podemos perceber em sua fala certa impolidez, pois Otelo é o único personagem do texto que externa grande adulação pelos próprios feitos, e deprecia a opinião do sogro sobre o seu casamento. O general está certo de que o Senado não o censurará pelo seu valor militar e estratégico para Veneza:

Ora, deixe-o com seu rancor.¹⁶
Os meus serviços, que eu prestei à *Signoria*,

¹⁵ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: Honey, you shall be well desired in Cyprus; / I have found great love amongst them. (2.1. 199-200)

¹⁶ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: Let him do his spite: / My services which I have done the Signory / Shall out-tongue his complaints. ‘Tis yet to know – / Which, when I know that boasting is an honour; / I shall provulgate – 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 reached. (...) My parts, my titlle, and may perfect soul / Shall manifest me rightly. (1.2. 18-24; 30-31).

Falam mais alto que suas queixas. Ninguém sabe –
E isso só vou revelar se um dia for honroso
Se gabar – mas minha essência e vida derivam
De linhagens de reis, e meus méritos podem
Falar de igual para igual com o bom destino
Que eu conquistei (...)
Meu valor, meu título, minha alma perfeita,
Servirão de apresentação. (Ato, Cena II, pág. 143).

Otelo confessa que foi vendido como escravo (Ato I, Cena III), mas que obteve liberdade e sucesso nessa e em muitas outras “aventuras”. Podemos interpretar que o general narra a história de sua vida com muito entusiasmo, atribuindo a si grandeza e honra por seus feitos, criando a partir de sua fala uma imagem de esplendor para si. Contudo, a grandeza de Otelo vai ruindo conforme Iago vai agindo e toda a fragilidade do general se converte em fúria contra Desdêmona.

O casamento entre o general e Desdêmona desagrada o pai da moça, desagrada também Rodrigo que nela estava interessado, porque apesar de útil aos venezianos por seus conhecimentos militares Otelo é um estrangeiro não branco em terras europeias e com uma posição profissional extremamente dependente ao contexto bélico apresentado, dessa forma Veneza:

Como uma sociedade mercantil considera o negócio da guerra desagradável, mas infelizmente às vezes inevitável (...) ela substitui o velho recrutamento feudal por um exército pago profissional, com indivíduos empregados pelo Estado, para os quais o exercício bélico é um trabalho especializado. (PEREIRA, 2017, pág. 101)

Otelo é tratado com cordialidade por sua utilidade, por sua habilidade bélica, mas é interpretado rudemente em suas características físicas, morais e com desprezo em relação a compreensão do mundo europeu, branco. Aliás, se enfatiza constantemente de que ele é diferente dos demais, colocando Otelo não só como estrangeiro, mas como estranho, um ente visto com desconfiança e aversão, alguém que não cabe naquele mundo e não pode moldá-lo a sua forma.

Desde o primeiro ato, na primeira cena, Iago age para despertar a ira de Brabâncio, e já no segundo ato, na terceira cena, começa a insuflar suspeitas sobre aqueles que rodeiam seu superior, dizendo a Montano que Cássio, por ter “problemas” com as bebidas alcoólicas, irá decepcionar Otelo:

Está vendo esse sujeito que foi na frente¹⁷,

¹⁷ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: You see this fellow that is gone before? / He's 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

Este soldado digno de estar junto a César
E bom de comando? Agora, olha só o seu vício,
Que é, para sua virtude, um perfeito equinócio,
Um anulando o outro. É muita pena, eu temo
Que a confiança que Otelo lhe deu ainda vai,
Em algum momento da sua enfermidade,
Abalar esta ilha. (Ato II, Cena III, pág. 177)

Cássio acaba perdendo o posto de tenente por conta de um ardil de Iago, que o pressiona para beber mais vinho na comemoração da vitória sobre a esquadra turca com intuito de que Rodrigo o provoque numa discussão. Tomado pelos efeitos do álcool Cássio se torna suscetível às provocações de Rodrigo, acaba por brigar com Montano e perder o respeito de Otelo. Iago consegue romper com a confiança que o general depositava em seu tenente, Cássio. Otelo certo de que Cássio não merece o cargo de tenente despoja-o do mesmo, e profere:

Iago, sei que tua estima¹⁸
E boa-fê estão buscando atenuantes
Que favoreçam Cássio. Gosto de ti, Cássio,
Mas jamais, nunca mais, serás meu oficial.
(...)
Servirás de exemplo! (Ato II, Cena III, pág. 181)

Iago tinha conhecimento da fraqueza de Cássio, pois alerta o alferes quando o mesmo lhe oferece uma taça: “Não esta noite, meu caro Iago, tenho um cérebro fraco e frágil para bebida. Bem que gostaria que a cortesia inventasse outro modo de diversão.¹⁹” (Ato II, Cena III, pág. 174). Cássio não recusa o vinho para não “estragar” o clima festivo, sua cortesia não permitiria isso. Ele deseja brindar o sucesso contra a esquadra turca, bem como as núpcias de seu general.

Iago envenena Otelo com palavras e envenena Cássio com o vinho. A bebedeira de Cássio o envergonha, porque a perda da razão mostrava além de descortesia, sua fraqueza enquanto masculino: “A embriaguez e a perda implícita da razão, portanto, tinham graves consequências sociais e morais. A perda da razão significava a perda da masculinidade.²⁰” (HOWELL, 2008, pág. 14)

long as th’other. ‘Tis pity of him: / I fear the trust Othello puts him in, / On some odd time of his infirmity, / Will shake this island. (2.3.112-119).

¹⁸ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: I know, Iago, / Thy honest and love doth mince this matter, / Making it light to Cassio. – Cassio, I love thee; / But never more be officer of mine. (...) I’ll make thee an example. (2.3. 237-242).

¹⁹ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: Not tonight, good Iago: I have very poor and unhappy brains for drinking. I could well wish courtesy would invent some other custom of entertainment. (2.2.30-32).

²⁰ No original: Drunkenness and its implied loss of reason therefore had grave social and moral consequences. The loss of reason meant the loss of manhood.

Aconselhado por Iago, Cássio passa a tentar retomar seu cargo por intermédio de Desdêmona. As conversas entre Cássio e Desdêmona, bem como a constante intervenção dela pela restituição do tenente são a munição que Iago utiliza para potencializar seu veneno. Iago passa a despertar pouco a pouco o “monstro de olhos verdes” aproveitando-se da posição de subordinado, ou seja, de confiança, para suscitar suas artimanhas traiçoeiras. Bloom nos diz que: “Fica um tanto ou quanto difícil reconhecer o esplendor de Otelo na peça, uma vez que ele cai, tão prontamente, na conversa de Iago.” (BLOOM, 2001, pág. 538). O que fica cada vez mais exposto é a incompatibilidade de Otelo com o mundo que o cerca.

Quando comparamos Otelo com o Príncipe do Marrocos, que é o personagem mouro na peça *O Mercador de Veneza* encontramos algumas semelhanças entre eles. Ambos personagens exaltam seus feitos nas guerras, sua coragem e sua “inocência” na conquista das damas. O Príncipe do Marrocos afirma (Ato II, cena I) “este meu aspecto já meteu medo nos mais valiosos soldados” e continua:

Por esta cimitarra que matou o xá da Pérsia e também um príncipe persa que venceram três batalhas contra o sultão Solimão, eu queria com a ferocidade do meu olhar vencer os olhos mais duros que há, com minha coragem superar o coração mais intrépido deste mundo, arrancar das tetas da mãe-ursa seus filhotinhos, sim, e zombar do leão quando ele rugir para sua presa, tudo isso eu faria para vos conquistar, senhorita. (SHAKESPEARE, 2012, págs. 43, 44).

E Otelo quando questionado pelo Senado sobre a conquista de Desdêmona também relata sua epopeia, e apesar de afirmar ser rude na fala apresenta grande eloquência e rememora os senadores da sua importância militar:

Pois desde o ardor dos sete anos até nove²¹
Luas gastas aqui, meus braços foram usados
Em ações valorosas nos campos, nas tendas
(...)
E nisso eu falei das mais funestas venturas,
De eventos oscilantes no campo e no mar,
De fugas por um fio por brechas despencando (Ato I, Cena III, pág. 150, 152)

A tragédia de Otelo é conhecer um mundo de batalhas, dor e perigos, mas dominar tão pouco dos costumes de quem lhe emprega. Ele é facilmente destruído, sufocado pelos valores e práticas que compõem o gênero masculino, sufocado no seu desconhecimento da corte veneziana, Otelo não possuía as habilidades sociais cortesãs que delimitavam o agir e as regras de civilidade:

²¹ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: For, since these arms of mine had seven years' pith, / Till now some nine moons wasted, they have used, / They dearest action in the tented field (...) Wherein I spoke of most disastrous chances: / Of moving accidents by flood and field, / Of hair-breathed scapes i'th' imminent deadly breach. (I.3. 84-86; 134-136)

Inscrevendo assim a distinção na proximidade, a realidade na aparência, a superioridade na dependência, a vida de corte requer daqueles que dela participam propriedades psicológicas específicas, que não são comuns a todos os homens: assim, a arte de observar, aos outros e a si mesmo, a censura dos sentimentos, o domínio das paixões, a incorporação das disciplinas que regem a civilidade (ELIAS, 2001, pág. 23).

Ao buscarmos informações sobre o cotidiano do mundo cortês em *As Fortunas d'o Cortesão* de autoria de Peter Burke podemos perceber que, segundo Castiglione, Otelo se apresenta ainda com traços “feudalizados”, pouco lapidados às habilidades cortesias exigidas ao tratar com a nobreza (BURKE, 1995).

Para o cavaleiro dos “novos tempos”²² era necessária uma postura de cortesia, urbanidade, civilidade, refinamento, lealdade e franqueza. Ser “letrado” e respeitoso com as damas era essencial para um bom cavaleiro, pois um homem que transitava entre a guerra e a corte não poderia agir com brutalidade na cidade, frente aos senhores e senhoras que lá interagem (BURKE, 1995):

A cortesia tem sido descrita como uma “invenção” medieval (...) De fato, foi durante a Idade Média, talvez em torno do século XII, que o comportamento na corte se tornou um modelo para o de outras pessoas, e a corte tornou-se um espaço, lugar ou ambiente fundamental naquilo que Elias chama “processo civilizador”. O termo *curialitas*, “cortesia”, definido por um escritor como “nobreza de modos”, entrou no latim na passagem do século XI para o XII (BURKE, 1995, pág. 25).

Esperava-se que os militares, isto é, o gênero masculino, quando não estivessem em batalha (apesar de precisarem demonstrar temperança e generosidade nos atos bélicos) agissem de forma cortês:

“Cortesia”, associada a amor e também a boas maneiras, opunha-se a *villania*, da mesma forma que *urbanitas* opusera-se a *rusticitas*. Estava associado a “medida”, um sentido de discrição que levava um indivíduo a evitar os excessos e a buscar o meio-termo, um conceito fundamental no sistema cortesão”. (BURKE, 1995, pág. 25)

Podemos notar a valorização da “medida”, ou seja, do equilíbrio entre a força da guerra e a delicadeza na corte no texto de *Otelo*. Brabâncio, à princípio, não acredita nas acusações de roubo feitas por Rodrigo, e acusa-o de perturbação: “Mas agora, ensandecido, / Cheio de comida e encharcado de aguardente, / Vens aqui perturbar minha tranquilidade²³” (Ato I, Cena I, pág. 138). O argumento de Brabâncio não é dizer que Rodrigo é um mentiroso, um caluniador, e sim que Rodrigo está tomado pela destemperança dos “excessos cometidos” naquela noite. E

²² Os “novos tempos” aqui referem-se à virada do século XVI para o XVII, época de passagem cultural e intelectual para o período moderno.

²³ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello: Being full of supper, and distempering draughts, / Upon malicious bravery, dost thou come / To star my quiet.* (I.I. 100-102)

Rodrigo para responder Brabâncio utiliza-se das mesmas regras cortesês na sua argumentação, defendendo-se de qualquer má conduta:

(...) Não pense²⁴
Que, largando toda a urbanidade, eu viria
Debochar e zombar de Vossa Reverência.
Sua filha, se o senhor não lhe deu permissão,
Incorreu, eu repito, em grave rebeldia,
Ao atar seu juízo, dote, dever e encanto
A um forasteiro errático e extravagante (Ato I, Cena I, pág. 139)

Esse ser cortês, essa prática cortesã, na sociedade veneziana que é desconhecido para Otelo, mas dominado por Iago. Iago revela em sua fala para Rodrigo as sinuosidades da corte, enfatizando que apenas “encena” sua afeição ao general: “E sendo assim, / Ainda que eu o deteste mais do que as chagas do inferno, / Seguindo as conveniências do presente, tenho / Que mostrar as bandeiras e pendões do amor / Que não passam de sinais.²⁵” (Ato I, Cena I, pág. 139). Iago sabe que não precisa ter todas as qualidades que o mundo da cidade, o mundo cortês exigia, bastava fingir que as possuía. As guerras que se praticam na corte se realizam de forma velada, sinuosa e, por que não, enganosa. Disso Otelo nada sabia.

O mundo da Corte é o mundo das aparências, do requinte ao agir socialmente, e Otelo pouco domina esses códigos. Otelo escorrega em sua ignorância sobre a corte e ao não apresentar uma honra masculina moldada sob esses códigos. As “boas maneiras” e, especialmente, “cortesia” eram essências para sobrevivência na corte (BURKE,1995). Os códigos das relações sociais do período, para os cavaleiros, já estavam numa fase na qual este espírito se manifestava a partir de regras de convívio na cidade.

Otelo por não possuir uma visão própria sobre a vivência na corte, ou melhor não estar habituado aos costumes da mesma, acaba por adotar qualquer quadro que lhe seja desenhado sobre o assunto. Otelo, acostumado a transparência das batalhas, toma a linguagem cortesã por verdade. Assim, ele adota o que Iago lhe sussurra aqui e ali, bem como é atormentado pela fala do pai de sua esposa que afirmou que Desdêmona poderia facilmente enganar o marido.

²⁴ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: (...) 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 (I.I. 129-135).

²⁵ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: 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. (I.I. 153-156).

Uma forma de compreensão do feminino, e os usos das regras sociais venezianas²⁶, permitem que Iago se aposses dos sentimentos e pensamentos de Otelo. O general enquanto pertencente ao gênero masculino não poderia permitir-se ser enganado por algo/alguém considerado inferior, no caso um ser feminino, isso exige dele uma atitude enérgica e uma recuperação pública de sua honra: apenas a morte de Desdêmona recuperaria seu status enquanto homem e general de um poderoso exército.

Otelo é o diferente num mundo completamente hostil à sua existência. Ele é estrangeiro, cristão convertido (ou seja, era infiel e pertencente à turma dos inimigos), e mouro. Para Azevedo os mouros eram: “os muçulmanos ali instalados: árabes, berberes e outros. O termo foi especialmente empregado com relação aos que viviam em território cristão por força da capitulação de cidades ou do cativo de guerra.” (AZEVEDO, 1990, pág. 275).

Outro fato que chama atenção é que Otelo apesar de ter se convertido ao cristianismo é tratado com desconfiança, para os venezianos o fato dele ser mouro ainda é maior do que a sua religião. Já em *O Mercador de Veneza*, Jéssica ao abandonar o judaísmo e se converter ao cristianismo não tem mais suas condutas questionadas. Enquanto Otelo arrasta Desdêmona para a desgraça e se esquece de qualquer ensinamento dogmático, Jéssica só encontra bênçãos após negar sua origem judaica. O general demonstra em suas falas seus medos, ele não quer ser colocado como “turco”, como não cristão, e nesse temor acaba tomando para si a incumbência de apontar ações “bárbaras”, pouco “civilizadas”. Vejamos suas falas no episódio da briga entre Cássio e Montano em Chipre: “Mas, o que é isso? Como começou? Viramos / Reles turcos então, fazendo aquilo que o Céu / Proíbe ao Otomano? Tenham algum pudor / Cristão, e parem já essa assuada bárbara.”²⁷ (Ato II, Cena III, pág. 179).

Enquanto personagem, Otelo evoca apenas alguns traços da cultura cavalheiresca, já que para ele são mais caros aqueles que o seguem do que sua própria parentela configurada por Desdêmona. Georges Duby em seu livro *Guilherme Marechal* cita alguns dos hábitos praticados pela elite inglesa como: a valorização da amizade (obviamente masculina, pois a mulher quando é chamada por amiga aproxima-se da categoria amante); e a dedicação de maior afeto e confiança aos subordinados do que aos descendentes ou familiares diversos.

²⁶ Principalmente as relações cortesias praticadas pela nobreza na cidade e em seus salões de convívio.

²⁷ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello: Why, how now! Ho! From whence ariseth this? / Are we turned Turks, and to ourselves do that / Which Heaven hath forbid the Ottomites? / For Christian shame, put by this barbarous brawl!* (2.3. 160-163)

As amizades se estabelecem como o corpo da manifestação masculina enquanto seres socializados e pertencentes à ordem estabelecida. Podemos perceber a relevância da participação nesse corpo cavalheiresco para o masculino, pois o homem que andava só era visto com desconfiança, como desprovido de honra. Participar das amizades cavalheirescas dava respeito aos indivíduos. Georges Duby pondera: “Na verdade, os guerreiros tinham bastante medo de ficar sozinhos: o isolamento os envergonhava, e muito. Um homem visto cavalgando solitário era digno de lágrima, ou aparecia como um desterrado.” (DUBY, 1988, pág. 104). Na peça essa participação de um corpo maior fica nítido em Brabâncio e Otelo que chegam ao senado acompanhados de seus respectivos congregantes.

Desdêmona enquanto uma dama da corte dominava as práticas que se estabeleciam naquele ambiente, e isso marca uma diferença abissal entre ela e o marido. Desdêmona possui as habilidades necessárias para circular pelos salões da corte com distinção, trazendo admiração para sua família e amigos, ela é a dama que todos admiram por conservar a graciosidade, a honestidade e os gestos requintados. Jean Delumeau pondera sobre as qualidades que a dama de corte deveria ter, nessa ponderação identificamos quase todas as características que Desdêmona apresenta ou lhe tem atribuída durante a peça, notemos como essas características nos mostram uma obrigação do feminino em manter o comedimento e desenvolver múltiplas habilidades para satisfazer a sociedade:

Cabe-lhe ser bela, doce, delicada e, naturalmente, graciosa. Cuidará da modéstia de conduta e da honestidade das palavras mais ainda que os homens; será discreta e bondosa. Não dará estímulo a maledicências nem calúnias. (...) Estabelecerá uma correspondência entre a sua beleza, o seu vestuário, a suas palavras e os seus gestos. Não só terá de saber dançar e receber visitas como terá conhecimentos de literatura, de pintura e de música; se os não tivesse, não poderia desempenhar o seu papel. (DELUMEAU, 1984, pág. 90, 91).

Otelo quando ouve a sugestão de Iago para ficar atento ao ciúme, ao “monstro de olhos verdes”, afirma que não tem motivo para ciúmes, pois as habilidades sociais de Desdêmona advém de sua beleza e nobreza. Ele cita os atributos da esposa que a identificam como uma dama da corte: “É razão para ciúmes, / Ouvir que a esposa é bela, gentil, sociável, / Fala bem, canta, toca e dança com primor? / São mais nobres os dons se estão onde há nobreza.”²⁸ (Ato III, Cena III, pág. 197). Porém, pouco depois o general pondera sobre os motivos que poderiam levar Desdêmona a vê-lo como desinteressante: “Talvez por eu ser negro, / Por não ter os doces

²⁸ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: ‘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 (3.3. 186-189).

encantos da conversa / Que os cortesãos possuem, ou por ter já descido / O vale da idade – mesmo assim nem é tanto (...)”²⁹ (Ato III, Cena III, pág. 200).

Otelo, como ele mesmo afirma, não domina a retórica e é rude na fala, os floreios do jogo de palavras utilizadas pelos que o rodeiam lhe são estranhos: “(...) Minha fala é rústica e pouco / Agraciada com o brando fraseado da paz, (...) / E assim pouco ajudo minha causa se eu mesmo / Falo em meu favor.”³⁰ (Ato I, Cena III, pág. 150). Macedo pondera sobre as habilidades na oratória que passaram a ser valorizadas pelas cortes:

A vida social da nobreza passou a ser lapidada por novos costumes. As cortes passaram a ser vistas como escolas de boa educação. Nessa cultura cavaleiresca, ao lado do aperfeiçoamento no manejo de armas e na equitação (...) a vida intelectual e literária ganhou importância. A educação tendeu a criar nobres hábeis na oratória. Os cavaleiros e as damas empenhavam-se no aprendizado de como ser bem-sucedidos nas respostas, sutis na sátira, desenvolvidos nas alusões ou nas frases de múltiplos sentidos, elegantes no jogo de palavras. (MACEDO, 2002, p. 73).

Quando Iago expõe Otelo a sentimentos de insegurança e incerteza, o general recorre a única ferramenta que domina bem: a violência. Otelo não foi criado nessa cultura cavaleiresca europeia, desconhece os jogos da cidade, as práticas cortesãs que mantinham as aparências para a sociedade, o general não é sensível as tradições estabelecidas por aquela estirpe:

Os cortesãos desenvolvem no âmbito de determinada tradição, uma sensibilidade extraordinariamente refinada para as posturas, a fala e o comportamento que convêm ou não a um indivíduo segundo sua posição e seu valor na sociedade. Dedicam-se uma atenção extrema a cada manifestação da vida de uma pessoa (...) para verificar se está respeitando sua posição dentro dos limites tradicionais impostos pela hierarquia social. (ELIAS, 2001, pág. 91)

Otelo domina a hierarquia militar e deseja ascender na hierarquia social por meio de Desdêmona, porém ele desconhece o jogo social que articula favores, favorecimentos e o hábito dos “sussurros” aqui e acolá, tão cotidiano para a corte. O general ainda carrega uma postura quase que exclusivamente guerreira e isso inclui o desconhecimento do ambiente privado e os limites das conversas estabelecidas entre os pares, percebemos como o ambiente público e privado não são diferentes para Otelo quando ele pede que o Estado forneça moradia para Desdêmona, essa responsabilidade era dele enquanto marido:

²⁹ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: 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 (...) (3.3 266-269).

³⁰ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: Rude am I in my speech, / And little blessed with the soft phrase of peace; (...) / And therefore little shall I grace my cause / In speaking for myself. (I.3. 82-83; 89-90)

Peço que minha esposa seja aqui provida,³¹
Que lhe concedam endereço e pensão e
Também as acomodações e a companhia
Que estejam à altura de sua estirpe. (Ato I, Cena III, pág. 155)

Após o pedido de Otelo e as argumentações de Desdêmona o Duque os responde: “Façam o que acharem melhor em fórum privado.³²” (Ato I, Cena III, pág. 156), pois não era mais obrigação do Estado intervir no matrimônio se crimes não haviam sido cometidos, toda a resolução do casal deveria ser privada e não era de interesse público.

Iago explora as fraquezas de Otelo que estão atreladas a sua posição social e cultural naquele estrato, para além do mesmo ser “mouro” e mais velho que sua esposa. Anthony Holden expõe que no período de Shakespeare um mouro criado por berberes ponderou sobre seus conterrâneos da seguinte forma:

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. (HOLDEN, 2003, pág. 196).

A porta que permite que Iago entre no mundo privado do general é que ambos compartilham a mesma visão do feminino. Para Carol Neely, “ Otelo e Iago estão intimamente identificados um com o outro; são duas partes de um mesmo motivo - relacionados não como metades de uma esfera, mas cada uma implícita na outra³³” (NEELY, 1987, pág. 81). Ao mesmo tempo: Otelo desconhece a vida na corte; e o alferes domina a lógica de submissão e cobrança de favores. O general demonstra sua inabilidade com as regras da corte na sua forma de agir com uma filha da nobreza. Quando Desdêmona age fora dos limites das regras da corte à princípio é encarado como falta de consciência, ou envenenamento da mente por feitiçaria, depois passa para o campo das ações feitas sob a proteção simbólica que ela possui enquanto nobre.

Precisamos compreender que Otelo é um general experiente, mas que pouco sabe sobre o mundo fora dos campos de guerra, assim ele ignora as nuances das relações sociais, incluindo o ambiente doméstico. Diante do desconhecimento da dinâmica das relações privadas, Otelo não consegue estabelecer uma relação matrimonial insuspeita com Desdêmona, eles não

³¹ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: I crave fit disposition for my wife, / Due reference of place and exhibition, / With such accommodation and besort / As levels with her breeding. (I.3. 235-238).

³² Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: Be it as you shall privately determine (I.3. 273).

³³ No original: Othello and Iago as closely identified with each other; they are two parts of a single motive – related not as the halves of a sphere, but each implicit in the other.

conseguem tecer um diálogo que tudo esclareça. Iago joga com, e contra, o general a incompreensão dele sobre os códigos da sociedade veneziana. Otelo não sabe se posicionar na civilizada Veneza e sua forma de agir contrasta com a modelação de Desdêmona que foi formada na corte e não encontra qualquer dificuldade para se posicionar em seu mundo, de acordo com Norbert Elias:

(...) a corte real e a sociedade de corte se transformam em uma formação social cujos costumes, usos, e até a maneira de falar, de vestir e de movimentar o corpo ao andar, bem como os gestos durante as conversas, contrastavam notavelmente com os costumes das formações não cortesãs. Era bem mais difícil (...) para pessoas que não tinham crescido nos “ares da corte”, ou conseguido cedo o acesso aos seus círculos, formar os traços de caráter pessoais (...) pelos quais os membros da corte se reconheciam mutuamente. (ELIAS, 2001, pág. 237).

Iago envolve o general numa conversa privada, de cunho doméstico e feminina, que para Otelo é uma incógnita, já que ele mesmo revela que desde os sete anos de idade não conhece outra coisa que não as batalhas (Ato I, Cena III). Para Bloom “Otelo tem plena consciência de que sua grandeza foi conquistada à custa de muito suor”, a ele não precisa ser dito que se não fosse por seus conhecimentos bélicos sua presença não seria tolerada entre os senadores e as damas venezianas, apesar de querer acreditar que devido sua posição é benquisto.

Otelo não tem outro semelhante para trocar opiniões, não tem quem dialogue consigo a partir de seu mundo, ele é o único mouro na cidade³⁴. A sociedade veneziana apresenta uma série de condutas que o general é alheio. Ele não está no seu mundo, a única percepção que o guerreiro mouro compartilha com os demais sujeitos masculinos da peça é o modo de ver o feminino, no demais aqueles modos venezianos não lhe são familiares.

Para o general, Iago é visto um soldado conhecido e digno de confiança, uma pessoa que não foi corrompida pelas astúcias da cidade civilizada nem está submerso em complexas relações sociais daquela elite. Sobre Iago, Otelo afirma: “meu alferes. É homem íntegro, de grande confiança³⁵.” (Ato I, Cena III, pág. 156). Iago havia compartilhado com o general a dinâmica dos campos de batalha, Iago é para Otelo seu próximo.

³⁴ O teatro representa a cidade, na encenação o público encontra a possibilidade de fazer reflexão sobre si a partir da peça.

³⁵ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: (...) my ensign – / a man he is of honesty and trust (I.3. 282-283).

Iago faz Otelo crer que é traído, a destruição da privacidade leva ao caos, Iago invade o reino do feminino que é a privacidade, acompanha e age cotidianamente sobre esse lugar que não é dele:

Eu não disse?³⁶
Já voltou. Nem a papoula, nem a mandrágora,
Nem todas as poções soníferas do mundo
Hão de te reconduzir àquele suave sono
Que ainda ontem tivesse. (Ato III, Cena III, pág. 202)

A partir desse momento não há volta. As sementes da discórdia e do assassinato são constantemente regadas por insinuações e mal-entendidos. Otelo é vencido pelo medo de ter sua imagem social destruída, ele não estava sendo traído conjugalmente apenas, estava perdendo sua condição de gênero. Desdêmona é uma ferramenta agregadora de poder, que na concepção de Otelo passa a ter uma função inversa: dismantelar o poder e o status duramente construídos por ele. Desdêmona estaria destruindo a masculinidade de Otelo...

Desdêmona também era, para Otelo, a marca de sua aceitação na corte, o degrau mais alto da sociedade que ele poderia atingir, pois “O Rei Francisco – escreve – (...) uma corte sem damas é um jardim sem algumas belas flores e mais parece a corte de um sátrapa ou de um turco que a de um grande rei cristão” (DELUMEAU, 1984, pág. 90). Ou seja, Desdêmona era a porta pela qual o general deixaria de ser “turco”, de ser “estrangeiro”, para se tornar mais cristão, mais pertencente à corte. O conflito entre os dois (as “atitudes” de Desdêmona) desmonta não só o poderio masculino de Otelo como o impede de tomar esse lugar na sociedade.

Marjorie Garber em sua obra *Shakespeare After All* (2004) reflete que se “Ser ou não ser” é a questão que confronta Hamlet, “Fazer ou não fazer” é a questão que confronta Otelo. A diferença é que Hamlet pondera, protela, domina seu ambiente enquanto o general decide “fazer” sem pensar mais sobre a questão, ele age de maneira precipitada, sendo manipulado e ludibriado. A “guerra” doméstica já estava perdida no início das batalhas porque essa guerra não lhe era conhecida.

Porém, ao ceifar a vida de Desdêmona, o guerreiro mouro rompe não só seu matrimônio, mas toda a relação que havia estabelecido com Veneza e seus compatriotas até aquele momento. Assassinar Desdêmona é assassinar aquilo que a elite veneziana possuía de mais caro, mais do

³⁶ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: 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 owedst yesterday. (3.3. 331-334).

que nunca é marcada a “barbaridade” dele, ali Otelo é o inimigo. A morte de Desdêmona marca a falta de um tipo de negociação entre o feminino e o masculino, marca o lugar do feminino enquanto ente com voz silenciada.

Neste momento devemos observar três variáveis, a primeira variável é aquela referente a congruência entre as visões do feminino de Iago e Otelo. Esta questão é importantíssima, pois ela permite a verossimilhança na argumentação desenvolvida por Iago ser aceita pelo general. A segunda variável nos remete a fragilidade de Otelo que ao aceitar o argumento de Iago se torna um sujeito reduzido ao medo, a dúvida, desconfiança, e por fim a terceira é aquela que coroa a atitude de Iago que é a transfiguração do guerreiro mouro a partir de sua fragilidade, falta de reação as provocações de Iago, para o gênero feminino, já que fora de seu esquema masculino, isto é a força, nada sabe o general fazer. Fraco, reduzido, dominado totalmente pelo inço venenoso que Iago semeia, Otelo se apequena, perde-se.

CAPÍTULO II: FEITICEIROS E FEITIÇOS EM *OTELO*: ARGUMENTOS MASCULINOS E FEMININOS NAS NARRATIVAS APRESENTADAS

Compreender Iago é complexo porque quase nada dele sabemos para além das informações que ele mesmo concede, e que por seu comportamento dúbio e enganador acabam sendo dados com pouca credibilidade. Sua origem não nos é informada, porém por sua posição de alferes (porta-bandeira) e pelo tratamento que concede aos nobres, fica subtendido que ele não é nobre. É um militar que já frequentou o campo de batalha e lá conheceu o general, pois: “a posição de Iago como porta-bandeira, tendo jurado morrer antes de permitir que as cores de Otelo sejam capturadas em batalha, atesta não apenas a confiança de Otelo mas a fidelidade de Iago no passado.” (BLOOM, 2001, pág. 538).

Na peça o próprio Iago afirma “Eu não sou o que sou!”, e sua tentativa frustrada de atribuir motivos a sua vingança nos mostram como Iago se alimenta com a desgraça de Otelo e só. Iago confessa a Rodrigo que não é honesto e que sua “servidão” ao general é apenas em proveito próprio:

Relho nessa gente honesta! E há ainda outros³⁷
Que, cheios dos gestos e jeitos do dever,
No fundo só fazem é servir a si próprios,
E dando mostras de bom serviço aos seus mestres,
Sabem lucrar. E, assim, forrando os bolsos, honram
A si próprios. É gente que tem certa seiva,³⁸
E sangue – e eu me incluo no tipo. (Ato I, Cena I, pág. 136).

Para Bradley (2009) Iago tem faculdades mentais extraordinárias que o colocam numa posição de superioridade aos demais, quase como se ele dirigisse as cenas que estão por vir na peça. O alferes vai esfacelando suas vítimas pouco a pouco a partir de um enredo criado e dominado por ele. Iago domina os códigos da sociedade veneziana, domina a desinformação e a desorientação (BLOOM, 2001) de Otelo, ele age conforme o general vai aquiescendo com as suposições dele. Iago articula suas falas para trazer à consciência de Otelo aquilo que o alferes já descobriu que está na mente do general (PEREIRA, 2017).

É a partir daquilo que já está na mente dos ouvintes que os feiticeiros tecem seus feitiços, oferecem explicações para a desordem e revelam aquilo que está oculto. Em *Otelo* os “feitiços”

³⁷ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: Whip me such honest knaves! Other there are, / Who, trimmed in forms and visages of duty, / Keep yet their hearts attending on themselves, / 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. (I.I. 49-55).

³⁸ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: I am not what I am (I.I. 65).

são forjados com palavras e lançados naqueles que não duvidariam do conteúdo das narrativas apresentadas. Otelo enfeitiça Desdêmona com sua “epopeia”, mas é enfeitiçado por Iago que constrói uma história de adultério. Compreenderemos, assim, como o modo masculino de ver o seu mundo e o mundo feminino se apresenta, esmiuçando as artimanhas de Iago que tem em sua lógica de ação uma posição mais “feminina” do que masculina. A fofoca, a intriga foi um artifício legado ao feminino, porém é utilizada por Iago num “arranjo” másculo, o que não diminui sua atitude “notadamente” feminina de agir na peça.

Trabalhamos com o termo “feitiço” porque acreditamos que as palavras se constituem nessa peça como uma forma de envenenar e enfeitiçar o outro seguindo o conceito de feitiçaria exposto por Russell em *História da Bruxaria: feiticeiras, hereges e pagãs*. Russell no esclarece que para os Azande, por exemplo, havia a boa magia que trazia fertilidade, cura e justiça; e também havia a feitiçaria:

A feitiçaria, por outro lado, era injusta. Feitiçaria era o uso da magia (...) para infligir danos àqueles a quem se odiava sem razões justas. A feitiçaria era uma forma de agressão injusta decorrente do ciúme, inveja, cobiça, avidez ou outros desejos humanos desprezíveis. A feitiçaria utilizava a magia numa forma anti-social. (RUSSELL, 1993, pág. 6)

Brabâncio não consegue aceitar a ideia do casamento de Desdêmona com Otelo, ele crê que a filha foi enfeitiçada e não está em seu pleno juízo:

Ela me foi roubada... abusada, corrompida³⁹
Por filtros, amavios, comprados de embusteiros,
Pois nunca que sua essência, sem um feitiço,
Faria erro tão crasso, e ela jamais
Foi deficiente, cega, nem tola. (Ato I, Cena III, pág. 149)

Russell pondera que: “as acusações de feitiçaria surgem, de um modo geral, em situações de tensão no seio de famílias ou grupos, sobretudo em períodos turbulentos e instáveis” (RUSSELL, 1993, pág. 11). Na instabilidade que Brabâncio é envolvido ao tomar conhecimento de um matrimônio sem sua autorização, seu conhecimento da “perda da posse” da filha ocorre a acusação de feitiçaria. Brabâncio deseja a punição de Otelo, o acusa de práticas forasteiras, ou seja, não cristas para poder condená-lo. Para Jeffrey Russell:

Quando o feiticeiro é identificado como um intruso hostil, expulsá-lo da comunidade ou persegui-lo de algum modo propicia aos ortodoxos um senso de camaradagem e autojustificação. Uma vez identificado como bode expiatório, a sociedade pode

³⁹ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: She is abused, stolen from me, and corrupted / By spells and medicines bought of mountebanks; / For nature so preposterously to err – / Being not deficient, blind, or lame of sense – / Sans witchcraft could not. (I.3. 61-65)

projetar sobre o feiticeiro (ou feiticeira) toda a espécie de perversidades. Em períodos de perturbação e dissolução de valores, feitiçaria e bruxaria podem exercer a função adicional de fornecer um foco e um nome para ansiedades difusas. (RUSSELL, 1993, n.p.)

Brabâncio acusa o general de feitiçaria porque é um eco da mentalidade medieval, de uma forma de ver o mundo em que o natural e o sobrenatural interagem a todo momento, pois: os inquisidores alertavam para as feitiçarias cometidas por homens, muitos se surpreendiam ao saber que o sexo masculino também praticava rituais de bruxaria, que eram enquadrados como atrocidades que louvavam Satã e desencaminhavam a humanidade (KRAMER, 2015). Emília revela a forma que via o general ao descobrir o assassinato de sua senhora: “Por isso mesmo ela é um anjo, / e tu és um demônio negro! (...) Monstro, demônio!⁴⁰” (Ato V, Cena II, pág. 252). Pela sua atitude e sua cor Otelo é posto como “demônio negro”, o que também reflete os ecos da mentalidade medieval, pois: “Os hereges (...) adoravam o Diabo e rendiam-lhe homenagem, ele aparecia-lhes na forma de um animal, de um anjo de luz ou de um homem negro.” (RUSSELL, 1993, pág. 45).

Desdêmona é retratada pelo pai como uma jovem calma, de espírito dócil e que acima de tudo abominava o mouro em suas feições “rudes”, enquanto Otelo é retratado por Brabâncio como uma figura assustadora “digna” de chacota:

Tu a enfeitiçaste, na tua desgraça, Mouro,⁴¹
Eu pergunto a todo bom senso que há no mundo,
Não está ela presa aos jugos da magia?
Ela, uma moça tão linda, terna e feliz,
Tão avessa à união a ponto de rejeitar
Os jovens mais ricos e airosos do país...
Quando é que ela, atraindo a chacota geral,
Trocara o seu tutor pelo peito escuro
De uma coisa como tu, de algo que dá medo? (Ato I, Cena II, pág. 144, 145).

Brabâncio expõe sua verdadeira opinião sobre Otelo e o ameaça na sua condição estrangeira, como alguém que faz uso de magia e não segue o caminho cristão, marcando o general como depravador:

Que o mundo me julgue se não for claro e óbvio⁴²

⁴⁰ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: O, the more angel she, and you the blacker devil! / (...) Thou dost belie her, and thou art a devil. (5.2. 131-133).

⁴¹ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: Damned 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, t'incur a general mock, / Run from her guardage to the sooty bosom / Of such a thing as thou – to fear, not to delight? (I.2. 63-71)

⁴² Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: 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 weakens motion.

Que tu a aturdiste com tuas magias sujas,
Abusando da frágil moça com poções
Que abatem os sentidos. Isso vai a juízo,
É provável e palpável ao menor raciocínio.
Por isso eu te prendo e também te detenho
Como alguém que deprava o mundo e faz usança
De arte proibida e atentatória à lei. (Ato I, Cena II, pág. 145).

Otelo é acusado de desencaminhar Desdêmona, de embriagá-la para “inquietar” seu espírito comedido. Essa acusação demonstra que apesar do general frequentar a casa do senador ele ultrapassa limites intransponíveis de forma “nefasta”: se une a uma dama nobre e não honra os costumes ao não pedir permissão ao pai da moça.

Shakespeare faz de Iago também um autor de enredos. O alferes cria uma tragédia doméstica que a ele não pertence, mas por ele é regida. Nesta tragédia, Desdêmona é embebida por Otelo numa narrativa masculina, porém o general é embebido por Iago numa narrativa feminina. Dizemos que Desdêmona é embebida numa narrativa masculina, pois o general apresenta a ela uma história repleta de aventuras guerreiras, com perigos que foram ultrapassados pelos usos da resistência e da coragem, característica considerada o apanágio dos homens. Porém, a narrativa em que Iago embebeda o guerreiro mouro é uma narrativa traiçoeira, e a traição foi um traço legado ao feminino. Os argumentos do alferes são baseados numa intriga vil que não passam de mexericos feitos às escondidas, à meia-luz, e o ato de cochichar intrigas é tido como ação feminina, as habilidades da enganação são legadas ao feminino.

Enquanto um enfeitiça a ouvinte com sua vida triunfante, o outro enfeitiça seu superior relatando a desfortuna na escolha da esposa. Otelo ocupa o posto de narrador, de feiticeiro por pouco tempo, depois passa o cargo para Iago. Os feitiços que ocorrem na peça se dão da mesma forma que o envenenamento: por meio de palavras, de narrativas fantásticas sobre algo que o outro desconhece.

São histórias dominadas por um narrador que embebeda seu ouvinte por lhe apresentar informações façanhosas, obscuras ou extranaturais. Enfeitiçar é colocar ordem no mundo segundo sua vontade, e embeber o outro numa narrativa que ofereça uma resposta as suas inquietações. E num mundo ainda mergulhado nas crenças medievais de convívio com o

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. (1.2. 72-79)

sobrenatural a feitiçaria apesar de condenada é aceita quando convém, temos como exemplo o lenço de Desdêmona que teria sido tecido com magia.

Contudo, Otelo enfeitiça Desdêmona não com rituais que envolvem o sobrenatural, mas com uma narrativa fantástica que apresenta um mundo dessemelhante daquele que ela habita. São inúmeras façanhas e vitórias “por um triz” em que o general se apresenta como um herói, um homem destemido que muito sofreu, mas triunfou por sua coragem e vigor:

E nisso eu falei das mais funestas venturas⁴³,
De eventos oscilantes no campo e no mar,
De fugas por um fio por brechas despencando,
De como me prendeu o insolente inimigo
E vendeu-me como escravo; de meu resgate
(...)
E várias vezes eu conjurei as suas lágrimas,
Ao falar de algum golpe duro que sofri
Quando era jovem. (Ato I, Cena III, pág. 152)

Desdêmona fica enfeitiçada pela possibilidade de viver algo semelhante ao firmar matrimônio com esse general que não possui dias tediosos em seus relatos. Desdêmona é embebida pela narrativa de Otelo, ela é atraída para ele pela possibilidade de tecer, mesmo como esposa, um destino repleto de aventuras. É para Desdêmona um salto no “desconhecido” acompanhada por quem domina esse campo como ninguém, quase uma aventura segura, sem perigos.

Todavia, a peça apresenta uma reviravolta no domínio da palavra, da narrativa já que após o matrimônio de Otelo e Desdêmona o general perde o posto de feiticeiro das palavras para Iago. Quem até então dominava as estórias fantasiosas sendo o herói passa a ser dominado numa trama em que assume o posto de vítima. Otelo é enfeitiçado pelo palavrório de Iago, ele nada mais vê, a mente do general constrói as cenas do adultério conforme o veneno de Iago é destilado, sussurrado com “alertas”, “inocentes” comentários. Iago embebe Otelo com sua narrativa fantástica assim como o general fez com a esposa no início da peça.

É importante destacar que esses “feitiços” não ocorrem aleatoriamente, nem são semeados em campos inférteis. Otelo vai embebendo Desdêmona em sua narrativa conforme percebe a aceitação da mesma, ela deseja ouvir mais sobre o mundo que desconhece e aceita o que lhe é apresentado. O general só semeia uma narrativa cada hora mais fantástica porque nota

⁴³ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: Wherein I spoke of most disastrous chances: / Of moving accidents by flood and field, / Of hair-breadth scapes i'th' imminent deadly breach, / Of being taken by the insolent foe / And sold to slavery; of my redemption thence / (...) And often did beguile her of her tears / When I did speak of some distressful stroke / That my youth suffered. (I.3. 134-138; 156-158)

a fertilidade e a aquiescência da mente de sua ouvinte. Iago age da mesma forma com Otelo, ele vai embecendo o general e alimentando sua estória, pois percebe que ele não recusa, não pondera. A fertilidade e a aquiescência da mente de Otelo estão prontas para aquela sementeira.

Os “feitiços” surtem efeito porque são lançados a partir de narrativas, de modos de ver o mundo previamente construídos e indiscutivelmente acatados. Para Lawrence Pereira:

Iago é um mestre de narrativas e forja com grande desenvoltura os sinais da suposta libertinagem de Desdêmona: ela vai trocar Otelo por outro amante, mais apropriado para uma filha da elite de Veneza, pois, como Iago assinala, a jovem logo há de notar que as falas do Mouro não são mais do que “fanfarrônicas e fábulas quiméricas”; em breve irá se dar conta de que fez uma escolha errada e encontrará refrigério em outro jovem. Essas ideias brotarão na mente de Otelo nem sempre despertadas por Iago. Ainda que as sugestões não se confirmem na peça, Iago encontra na mente de Otelo um “jardim” suscetível de ser contaminado com os inços venenosos. (PEREIRA, 2017, pág. 20, 21).

Ou seja, esse “jardim” que o autor se refere só é suscetível de contaminação, só é farto para a sementeira das narrativas porque parte da aceitação daquelas ideias e práticas de gênero permitem esse tipo de ação. É um campo que já tem engendrado uma visão de mundo e que acolhe tanto a aventura, o romance quanto o adultério, a traição.

Iago e Otelo se encontram na mesma posição de compreensão das atitudes do gênero feminino, ambos possuem uma visão sobre as ações femininas que foi moldada pela política e pela cultura, e nessa forma masculina de ver o feminino que assume um caráter torpe. Com uma sugestão de Iago para se manter vigilante sobre as ações de sua esposa Otelo se convence do adultério, ele formula na sua mente as imagens de traição apenas por conselho de alheio, sem provas ou quaisquer outros indícios. Notemos como o veneno de Iago está agindo sobre Otelo poucas linhas após a advertência do alferes:

Nada eu sabia de suas horas de lascívia⁴⁴!
Não via, não pensava e assim não me doía,
Dormia bem, comia, era livre e feliz.
Nos lábios dela não via os beijos de Cássio;
Aquele que é roubado e não percebe o roubo,
Se ficar sem saber, não houve nenhum roubo. (Ato III, Cena III, pág. 202).

Iago age sobre Otelo da mesma forma que o general agiu sobre Desdêmona, fomentando uma conversa desconhecida para o outro, tomando o lugar de narrador ao perceber que o dito

⁴⁴ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: What sense had I in her stolen hours of lust? / I saw't not, thought it not – it harm'd not me; / I slept the next night well, fed well, was free, and merry; / I found not Cassio's kisses on her lips. / He that is robbed, not wanting what is stolen, / Let him not know't, and he's not robbed at all. (3.3. 340-345).

terá credibilidade. Iago inventa um enredo doméstico, pois percebeu a validação de seu discurso por Otelo. Iago percebe que as “sutis” advertências tiveram efeito, o general volta para saber “mais” de seu alferes e acaba demonstrando sua exasperação nessa atitude. O envenenador sabe que a partir daquele momento não há volta, qualquer sugestão será prontamente acolhida, a alma de Otelo não descansará mais como quando confiava em Desdêmona:

Eu não disse?
Já voltou. Nem a papoula, nem a mandrágora,
Nem todas as poções soníferas do mundo
Hão de te reconduzir àquele suave sono
Que ainda ontem tiveste. (Ato III, Cena III, pág. 202).

Então, além da mesma compreensão sobre o feminino Iago e Otelo compartilham o posto de “feiticeiros”. Primeiramente o general e depois o alferes tecem seus feitiços, lançam suas poções verbais que nublam a capacidade de o ouvinte ter outra percepção além daquela que intimamente, mentalmente, está forjada. Iago não consegue forjar na mente de Cássio visões ímpias sobre Desdêmona:

CÁSSIO É uma dama do mais alto requinte⁴⁵.
IAGO E aposto que cheia de gracinhas e truques.
CÁSSIO Realmente, uma criatura vivaz e refinada.
IAGO Que olhar ela tem! Parece até um chamado para parlamentar, cheio de provocação.
CÁSSIO Um olhar convidativo, mas que a mim me parece bastante modesto.
IAGO E quando fala, não soa como um clamor marcial para o amor?
CÁSSIO Com efeito, ela é pura perfeição. (Ato II, Cena III, pág. 173, 174).

Notemos como Cássio apesar de cair no “feitiço” do vinho, por não recusar as taças que lhe são oferecidas e irromper em destemperança, não se deixa levar pelo palavrorio de Iago no que tange a honestidade e a pureza de Desdêmona. O tenente domina as conversas da corte, sabe os limites dos assuntos, e se contenta em ver Desdêmona como uma dama exemplar em suas condutas e refinamento, a manifestação máxima de domínio das artes cortesias.

Os feitiços produzidos pela linguagem revelam as formas de apreender a sociedade de cada um dos personagens. Desdêmona intimamente deseja um mundo de aventuras enquanto seu marido revela uma percepção vil do gênero feminino, que é apenas aumentada a cada comentário de Iago. Esposa e marido têm concepções da sua forma de dizer, ver e viver o mundo que são alimentados e fermentados por diálogos sugestivos.

⁴⁵ *The Oxford Shakespeare: Othello*: She’s a most exquisite lady. / And, I’ll warrant her, full of game. / Indeed she’s a most fresh and delicate creature. / What an eye she has! Methinks it sounds a parley to provocation. / An inviting eye – and yet methinks right modest. / And when she speaks, is’t not an alarum to love? / She is indeed perfection. (2.3. 18-25)

Iago é o mestre dos diálogos sugestivos, ele tece suas “suspeitas” sobre a estória da má conduta da esposa do general mesclando seus alertas com elogios à Otelo. Ele adula e apunhá-la na mesma sequência de versos. Com sua narração sobre um possível adultério Iago invade a privacidade do general e opina sobre um assunto que é da alçada do casal, da alcova⁴⁶, mas Otelo desconhece esses limites entre público e privado e ouve atentamente o enredo de seu alferes:

Cuidado, senhor, com o ciúme. Ele é um monstro⁴⁷
De olho verde que vive a escarnecer da carne
Que o nutriu. Feliz é o corno que, consciente
De seu fado, não ama aquela que o ofendeu,
Mas que téticas horas as daquele homem
Que venera e duvida, suspeita e adora!
(...)
Digo o seguinte. Não estou tratando de provas:
Note sua esposa, observe-a andando com Cássio,
E mantenha o olhar nem ciumento, nem seguro;
Não quero que sua essência, franca e nobre, seja
Abusada por sua própria bondade. Vigie. (Ato III, Cena III, pág. 196, 197)

Iago nutre um profundo ódio por Otelo e uma imensa desconsideração por qualquer outro personagem, ele age conforme a oportunidade. Sua capacidade intelectual está na sua inventividade de argumentos, pois ele vai destilando seu veneno sem se preocupar com os desfechos e a cada crise ele reinventa seus argumentos a fim de continuar conduzindo Otelo pela estrada da destruição.

Iago não age precipitadamente, sua inteligência é a rapidez com que torce as narrativas ao seu favor, perpetrando sua imagem “honestá” para todos. Sua astúcia encontra-se em dominar as narrativas que embebem a mente do general, sempre “expondo” como o adultério está “claríssimo” e é feito sem temor do general, colocando Otelo como o bobo de Desdêmona:

Os trocadilhos com termos ligados à liberdade, à vontade e às escolhas espontâneas de Desdêmona revelam a margem de ambiguidade que se presta para as torções imaginárias e fantasmáticas que a imaginação de Otelo sofrerá. Se no início da peça, Otelo vê a livre decisão de sua amada como louvável e legítima, a abertura torna-se, sob a influência das insinuações de Iago, uma “liberdade dúbia”. (PEREIRA, 2017, pág. 40).

⁴⁶ Um espaço notadamente feminino, de recolhimento. Espaço de exercer expressões de gênero e de poder.

⁴⁷ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: 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 soundly loves (...) I speak not yet of proof: / Look to your wife, observe her well with Cassio; / Wear your eyes thus: not jealous, nor secure – / I would not have your free and noble nature / Out of self-bounty be abused – look to't. (3.3. 168-173; 199-203).

Desdêmona é posta por Iago como “muito” livre, o alferes atribui a ela habilidades de persuasão e enganação. Iago disfarça seu envenenamento como proteção ao mesmo tempo que desenha Desdêmona como traiçoeira:

Ela enganou o próprio pai ao desposá-lo⁴⁸,
E quando parecia temer seu aspecto,
Na verdade o amava, senhor.
(...) Então!
Ela que era tão jovem, que iludiu o próprio pai,
Cegou o velho como um tronco. E ele achando
Que era feitiçaria...! Mas me vem uma culpa...
E peço humildemente o perdão do senhor,
Por estimá-lo tanto (Ato III, Cena III, pág. 198).

Iago consegue transformar Otelo de um general poderoso em vítima assolada pelas circunstâncias, ou seja, o masculino de Otelo é transformado num masculino fragilizado. O general adota uma posição de enfeitiçado e conduzido, quase se torna uma figura feminina ao analisarmos as posturas de gênero da época. O guerreiro torna-se subordinado e dependente de Iago, sua masculinidade é destruída ao passar o controle de sua vida a outrem.

Iago torce a imaginação de Otelo, age de forma fria ao analisar o contexto para execução de seu enredo. Quando interpelado Iago busca refúgio no seu arcabouço de conhecimentos sobre a corte, sobre as práticas daquele mundo, e usa também de sua desenvolta oratória para embaçar suas verdadeiras intenções. Apesar de odiar Otelo mostra-se amoroso para o general e a “honestidade” é sua bandeira. Iago, enquanto alferes, é protetor das cores, da honra e da reputação do general em batalha. Otelo só conhece batalhas, sua vida é uma batalha desde os sete anos, assim ele acaba tendo Iago como seu protetor constante independentemente de eles não estarem em conflito e a vida privada não ser regida pelas mesmas regras.

Iago joga com as palavras como se estivesse distraído ou temesse o resultado da exposição descuidada de seus pensamentos, também faz pausas dramática evidenciadas pelas reticências que Shakespeare tece nos diálogos. Notemos a escolha das palavras no diálogo entre o alferes e o general, são palavras escorregadias, pantanosas que carregam Otelo para a semente da desconfiança. Aqui está a primeira sugestão da traição de Desdêmona que Iago tece diretamente para Otelo:

⁴⁸ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: She did deceive her father, marrying you; / And when she seemed to shake and fear your looks, / She loved them most. (...) Why, go to, then! / She that so Young could give out such a seeming / To seel 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. (3.3. 209-216).

IAGO Hum, não gostei disso⁴⁹.
 OTELO O que disseste?
 IAGO Nada, senhor. Mas se... não, não me lembro bem.
 OTELO Não foi Cássio que se apartou de minha esposa?
 IAGO Cássio, senhor? Não. Não consigo imaginá-lo
 Saindo assim se esgueirando, com ar culpado,
 Só por vê-lo chegar.
 OTELO Eu acho que era ele. (Ato III, Cena III, pag. 192).

Otelo fica desconfiado do comentário de Iago e passa a pressionar seu alferes por mais informações que lhe são dadas com “relutância”. A desconfiança e posterior certeza de adultério são ideias que tomam a mente de Otelo rapidamente, entre a inicial semeadura de Iago percebida no diálogo acima e o envenenamento já avançado são só algumas dezenas de linhas da peça:

OTELO Oh, sangue, sangue⁵⁰!
 IAGO Calma, insisto, ainda pode mudar de ideia.
 OTELO Nunca, Iago. Do mesmo modo que o mar Pôntico (...)
 Nunca recua, mas avança irresistível (...)
 Meus brutais pensamentos com violento passo
 Só vão recuar, retornar ao humilde amor,
 No dia em que a revanche vasta e abrangente
 Tenha tragado aos dois (...)
 Dou minha palavra. (Ato III, Cena III, pag. 206).

O general fica convencido do caráter “corrompido” de Desdêmona e Cássio no mesmo ato e cena, o que evidencia que o general já possuía uma visão degradada sobre o feminino e suas “ardilezas”. Otelo deseja derramar sangue após nada ver, tomado pelo feitiço de Iago ele já imagina a morte do casal traçoeiro assim como imaginou a traição, até aqui não há nenhuma prova além da palavra de Iago sobre situações sordidamente fantásticas.

II.I. *Métis*: na voz feminina é astúcia, na voz masculina é inteligência

Iago odeia profundamente Otelo, desde o primeiro ato antes mesmo da aparição do general na peça, ficamos sabendo desse ímpeto:

Chame o pai da moça⁵¹,

⁴⁹ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: Ha? I like not that. / What dost thou say? / Nothing, my lord; or if – I not what. / Was not that Cassio parted from my wife? / Cassio, my lord? – No, sure, I cannot think it / That he would steal away so guilty-like, / Seeing you coming. / I do believe ‘twas he. (3.3. 33-40)

⁵⁰ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: O, blood, blood, blood! / Patience, I say: your mind perhaps may change. / Never, Iago. Like to the Pontic Sea, (...) / Ne’er feels retiring ebb, but keeps due on (...) / 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. (...) / I here engage my words. (3.3. 451-462).

⁵¹ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: 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

Vá acordá-lo, não o largue, infecte a paz do velho.
Acuse o Mouro nas ruas, incite a família,
E embora ele viva em plagas fecundas,
Jogue-lhe moscas. Ele é alegre, tem seus gozos,
Mas vá, ponha ali umas afrontas, uns vexames,
E os gozos perderão a cor. (Ato I, Cena I, pág. 137)

Iago tem consciência da limitação dos parâmetros socioculturais de Otelo, e da vantagem de sua posição de regência sobre a vida do general, pois ele afirma “Se acaso eu fosse o Mouro, eu não seria Iago. Se eu o sigo, na verdade eu sigo a mim mesmo.⁵²” (Ato I, Cena I, pág. 137). Às habilidades manipuladoras de Iago atribuímos o conceito de *métis*. *Métis*, é a astúcia no mais alto grau, é a criatividade e a inventividade de estratégias que permitem ao indivíduo criar possibilidades de ação visando o sucesso de suas empreitadas:

A *métis* é uma potência de astúcia e de engano. Ela age por disfarce. Para ludibriar sua vítima, ela toma emprestada uma forma que mascara, em lugar de revelar seu ser verdadeiro. Nela a aparência e a realidade desdobradas opõem-se como duas formas contrárias, produzindo um efeito de ilusão, *apáte*, que induz o adversário ao erro e deixa-o, em face de sua derrota, tão ofuscado quanto diante dos sortilégios de um mágico. (DÉTIENNE; VERNANT, 2008, pág. 29).

Iago se camufla sob sua “honestidade” para agir, ele domina a arte do engano, da ilusão e planta na mente do general cenas perturbadoras, ao ser revelada a verdade todos ficam abismados com os enganos, principalmente Otelo que induzido ao erro não sabe como ali chegou. Iago antecipa o comportamento de Otelo, o alferes expõe num solilóquio que sugerirá que Cássio é íntimo em excesso com Desdêmona, e tem certeza de que o guerreiro mouro acreditará no enredo: “E assim se deixará levar pelo nariz / E com grande doçura – ao modo de um asno.⁵³” (Ato I, Cena III, pág. 160). Essa antecipação também faz parte da *métis*:

Inteligência em obra no futuro, em situação de luta, a *métis* reveste a forma de uma potência de confronto, utilizando qualidades intelectuais – prudência, perspicácia, prontidão e penetração de espírito, artimanhas ou mesmo mentira – mas estas qualidades desempenharam como tantos sortilégios dos quais ela disporia para opor a força bruta as armas que são seu apanágio: a inapreensibilidade e a duplicidade. Como a água corrente, o ser dotado de *métis* desliza entre os dedos de seu adversário (...) ambíguo, invertido, ele age por viradas. (DÉTIENNE; VERNANT, 2008, pág. 50).

Otelo tem a força bruta, a coragem de lançar-se contra o inimigo sem pestanejar, mas lhe falta a *métis* para ver além do que está desenhado, o alferes é dotado das habilidades que compõe a *métis* escorrega pelos dedos de Otelo e o embarca no navio da derrota. Iago reconhece em um

him with flies: though that his joy be joy, / Yet throw such chances of vexation on't, / As it may lose some colour. (I.I. 68-73).

⁵² Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: Were I the Moor, I would not be Iago: / In following him, I follow but myself. (I.I. 57-58).

⁵³ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: And will as tenderly be led by th' nose / As asses are. (I.3. 390-391).

de seus solilóquios que suas ações ocorrem por ardileza, por astúcia, ele sabe que terá êxito se agir rapidamente e se os envolvidos em seu artil se comportarem como sempre o fazem:

Se a gente age é por artil, não por feitiço,⁵⁴
E a ardileza se aprimora no tempo dilatatório.
(...) Há duas coisas a fazer:
Primeiro minha esposa intercede por Cássio
Junto à sua ama. Eu mesmo a instigarei –
Entrementes, vou atrair o Mouro à parte,
E leva-lo ao lugar onde encontrará Cássio
Apelando à sua esposa. Assim tudo avança:
Que não sucumba o artil por frieza ou tardança. (Ato II, Cena III, pág. 185, 186)

Na peça, Ludovico exclama: “Repare o erro, ela está chorando!”⁵⁵ Após Desdêmona ser esbofetada pelo marido; e Otelo responde se referindo a esposa: “Demônio! Se lágrimas de mulher nutrissem a terra / A cada gota brotaria um crocodilo. / Suma da minha Vista!” (Ato IV, Cena I, pág. 224). As lágrimas de Desdêmona são interpretadas pelo general como prática artilosa, como uma ação enganadora, como *métis*, o que demonstra a visão de Otelo sobre Desdêmona e sobre o gênero feminino.

Otelo identifica práticas artilosas, isto é, a *métis*, em Desdêmona, mas não as consegue identificar em Iago por conta do gênero do alferes. Vejam como a mesma ação adquire compreensão diferente mediada pelo gênero de quem a produz. Por conta de um espírito de corpo próprio do masculino Otelo não desconfia de Iago, que por ser masculino tem a balança pendendo a favor dele. O general não pensava que Iago era desleal ou covarde, ao passo que Desdêmona por conta das características atribuídas ao seu gênero poderia agir com deslealdade e camuflá-la com astúcia.

A astúcia, isto é, a *métis* é fundamentalmente uma forma de expressão feminina, também utilizada pelos homens: “Por certos aspectos, a *métis* orienta-se para o lado da astúcia desleal, da mentira pífida, da traição, armas desprezíveis das mulheres e dos covardes.” (DÉTIENNE; VERNANT, 2008, pág. 19). Porém quando utilizada em benefício do corpo masculino a *métis* é considerada a mais alta das habilidades e é valorizada por sua possibilidade de angariar vitórias: “Mas, por outros ela aparece mais preciosa que a força; ela é de certa forma a arma

⁵⁴ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: Thou know’st we work by wit and not by witchcraft, / And wit depends on dilatory time. / (...) Two things are to be done: / My wife must move for Cassio to her mistress – / I’ll set her on – / Myself a 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. (2.3. 357-358; 368-373).

⁵⁵ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: Make her amends: she weeps. / (...) 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! (4.1. 234-238).

absoluta, a única que tem poder de assegurar, em toda circunstância e quaisquer que sejam as condições de luta, a vitória e a dominação do outro.” (DÉTIENNE; VERNANT, 2008, pág. 20)

Essa forma de encarar o feminino como ardiloso, como repleto de *métis*, é que Iago dá voz ao questionar a escolha de Desdêmona com relação ao marido, e também ao apontar suas ações clandestinas, vejamos:

Eis o ponto: se não me atrevo, por exemplo,⁵⁶
Quando ela rejeita propostas de casamento
Dos que são de sua terra, cor e distinção,
Tendência que seria a mais natural...
Fuff. Dá para cheirar nesse desejo rançoso
Aberrações sujas, juízos anormais.
(...) Sua prática
Não consiste em não fazer, mas manter oculto. (Ato III, Cena III, pág. 198, 199).

Iago vai semeando na mente de Otelo suspeitas sobre Desdêmona porque o general assim o permite e concorda com aquela visão convencional das mulheres que lhe é desenhada. Iago coloca a escolha de Desdêmona como “rançosa” sem Otelo protestar. O alferes desrespeita seu general, mas o que ele ouve é a “sordidez” de Desdêmona. Iago vai enfeitando Otelo com sutis comentários sobre os comportamentos de Cássio e Desdêmona, e com a permissão do guerreiro mouro ele torna-se ousado, tece sérias acusações infundadas que são acolhidas com celeridade, tanto que Otelo toma um “sonho” de Cássio narrado por Iago como verdade, como prova do adultério:

Recentemente deitei com Cássio⁵⁷,
E muito incomodado com uma dor de dente,
Não consegui dormir. Há homens que têm a alma
Tão frouxa que, de noite, ficam resmungando
Sobre seus casos – e Miguel Cássio é um deles.
No sono, eu o ouvi dizer: “Minha doce Desdêmona,
Sejamos prudentes, escondamos nosso amor”.
(...)
E aí jogou a perna sobre a minha coxa,
Suspirou, beijou e gritou: “Maldito fado
Que te entregou ao Mouro”. (Ato III, Cena III, pág. 205).

⁵⁶ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: 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 disproportions, thoughts unnatural / (...) their best conscience / Is not to leave’t undone, but keep’t unknown. (3.3. 206-207;232-237).

⁵⁷ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: I lay with Cassio lately, / And, being troubled with a ranging toot, / 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’ / (...) Then laid his leg / Over my thigh, and sighed, and kissed, and then / Cried ‘Cursed fate that gave thee to the Moor! (3.3. 415-427)

Essa celeridade da aceitação está fundada na angústia de Otelo que mesmo num primeiro momento rejeitando verbalmente tais ideias as acolhe em seu interior e as discute a todo momento com Iago. Para Lawrence Pereira:

Iago encarna o improvisador que se diverte ao falar da sua capacidade de manipular suas vítimas e sabe esconder suas verdadeiras intenções. Ele é, para todos, o “bom” Iago, o “honesto” Iago, adjetivos que se repetem *ad nauseam*, o que revela que o engano e o engodo não são mais vícios, mas instrumentos de uma nova técnica social. (PEREIRA, 2017, pág. 35)

É nesse domínio de técnicas sociais, e de uso da *métis*, que o alferes reina sobre o general. Nos primeiros ato e cena Brabâncio é alertado por Iago do “roubo” de sua filha: “Cristo! O senhor foi roubado, vista o casaco! O senhor foi golpeado na alma, no peito.⁵⁸” O senador então acusa Otelo de ter enfeitado Desdêmona para assim conseguir estabelecer o matrimônio.

Dessa maneira, a astúcia quando utilizada pelo feminino se configura como ardil, mas quando o masculino faz uso dela é inteligência. Notemos como tanto Iago quanto Otelo utilizam a feitiçaria das palavras para conquistar. O alferes deseja o posto de tenente tanto quanto deseja ver a derrota de Otelo, já o general deseja desposar com uma dama da nobreza. Ambos quando despojados de seus desejos agem com violência, Iago quando percebe que não será tenente decide destruir Otelo a partir de uma concepção do feminino que ambos compartilham. E Otelo quando “percebe” que sua conquista, isto é sua esposa, não é exclusivamente dele também recorre a violência para compensar a perda da propriedade. A diferença da violência utilizada entre eles é que Iago age de forma sinuosa, apenas com o domínio da oratória consegue seus feitos. O alferes só utiliza da violência física quando fica encurralado e percebe que precisa silenciar Emília antes que ela revele seu ardil, enquanto Otelo quando certo de que houve um adultério já faz planos para usar da violência física contra Desdêmona.

⁵⁸ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: ‘Swounds, sir, you’re robbed; for shame, put on your gown! / Your heart is burst, you have lost half your soul. (I.I. 86-87).

CAPÍTULO III: VOZES MASCULINAS E FEMININAS E SUAS DISSONÂNCIAS

Neste capítulo tratamos da forma como Otelo expressa sua masculinidade e se relaciona com o gênero feminino. Os personagens apresentados na obra estão atrelados a elite veneziana, seguem os costumes cavaleirescos, conhecem a dinâmica da oratória e as nuances que tecem as relações sociais e familiares naquele contexto.

De todos os personagens, os personagens que aparecem em cena, apenas Otelo⁵⁹ é estrangeiro, não pertence a elite como mencionado por Rodrigo na primeira cena do primeiro ato da peça: “A um forasteiro errático e extravagante, que é daqui e de tudo que é lugar⁶⁰.” (Ato I, Cena I, pág. 139). Os demais personagens da peça são venezianos ou florentinos. Brabâncio concorda com a visão de Rodrigo, demonstrando em sua fala como além do crime de rapto/roubo da filha o incomoda também a condição, as características que definem Otelo enquanto um homem negro e estrangeiro:

Meu pleito não é infundado. Nem o Duque⁶¹,
Nem nenhum dos meus pares na gestão do Estado
Vão tolerar uma ofensa que afeta a todos.
Pois se um ato destes não sofre apuração
Vamos ser governados por servos e pagãos. (Ato I, Cena II, pág. 145, 146).

Na peça, a política e vida privada são associadas quando a família entendia que havia sido cometido algum crime contra a honra. E já no início da peça Otelo, que não fazia parte do mundo veneziano como um membro efetivamente, mas apenas como um mercenário ofertando seus serviços e sendo remunerado com alguma atenção do Senado por sua utilidade aos interesses do Estado, é acusado de roubar uma dama veneziana de alta relevância social. Brabâncio toma conhecimento do “crime” cometido por Otelo por meio de Iago e Rodrigo que, escondidos na noite, gritam ao pai de Desdêmona que foi “roubado, e que sua filha está “perdida”. Iago fomenta a discórdia em Brabâncio:

Ô, acorda, Brabâncio. Ladrões, ladrões. Cuida⁶²

⁵⁹ Notemos como o título da obra já marca a posição de Otelo. Ele é o “mouro”, alguém ali aceito, ali permitido, porém nunca acolhido na totalidade e caracterizado fortemente por sua origem étnica. Não há outro mouro na peça, ele está só.

⁶⁰ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: In an extravagant and wheeling stranger, / Of here and everywhere. (I.I. 135-136).

⁶¹ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: 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, / Bondslaves and pagans shall our statesmen be. (I.3. 95-99).

⁶² Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: Awake! What ho, Brabantio! Thieves, thieves, thieves! / Look to your house, your daughter, and your bags! / Thieves, thieves! (...) Even now, now, very now, an old black ram / Is tugging 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! (I.I. 79-81;88-92)

Da tua casa, cuida a tua filha, e os teus cofres!
Ladrões! Ladrões!
(...)
Agora, nesse instante, um carneiro preto, velho
Está cobrindo a sua ovelha branca. Levante,
Toque o sino, conclame essa gente roncando –
Ou o demônio vai transformá-lo em avô,
Levante, vamos. (Ato I, Cena I, pág. 138).

Brabâncio ao perceber a fuga da filha, parte em busca de Otelo determinado a levá-lo ao Senado para que lá se fizesse justiça. Junto aos seus colegas senadores, Brabâncio encontra apoio entre os seus, e lhe é garantido de que haverá punição para quem quer que tenha cometido o crime. Brabâncio quer usufruir da proteção e do poder que seu cargo lhe concede para obter uma rápida condenação do criminoso que roubou sua filha. Nesta busca em retomar Desdêmona, Brabâncio faz uso de sua posição social privilegiada e permite-se estar no Senado como pai e não como senador, vejamos sua posição:

(...) Vossa Graça há de me perdoar,⁶³
O que me tirou da cama não foi meu posto,
Não foi assunto de Estado. Nem o zelo público
Se apoderou de mim, pois minha dor pessoal
É de natureza tão vasta e esmagadora
Que acaba devorando todas as outras mágoas,
Sem se modificar. (Ato I, Cena III, pág. 149).

O senador afirma que Desdêmona jamais se uniria a Otelo sem que o mesmo fizesse “usança / De arte proibida e atentatória à lei.” (Ato I, Cena II, pág. 145). Podemos perceber que Brabâncio está ultrajado pela possibilidade de ter sua posse levada de si sem consentimento e também acredita que Desdêmona enquanto sua filha não o trairia dessa forma, pois isso afetaria não apenas a relação familiar, afetaria também a forma como Brabâncio era visto pela sociedade. O modo masculino de ver o mundo para Brabâncio é o mesmo de Otelo, nele Desdêmona é uma forma de agregar poder subalterna às relações masculinas que são institucionalizadas pelas relações sociais de gênero.

Após ouvir as queixas de Brabâncio o Duque afirma que a justiça servirá aos interesses do senador:

Quem perpetrou esse crime vil, e divorciou⁶⁴

⁶³ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: (...) 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'er-bearing nature / That it engulfs and swallows other sorrows, / And it is still itself. (I.3. 54-59).

⁶⁴ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: Whoe'er he be that in this foul proceeding / Hath thus beguiled your daughter of her self, / 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. (I.3. 66-71).

Sua filha de sua essência, e um pai, de sua filha,
Peço ao senhor que, usando o seu próprio juízo,
Vá e leia o que diz, com palavras amargas,
O livro atroz da lei. Sim! Mesmo que meu filho
Esteja envolvido. (Ato I, Cena III, pág. 149).

Porém, quando Otelo é acusado formalmente por Brabâncio, o Senado recua e espera a explicação de Desdêmona, pois condenar o general com a esquadra turca rumo a Chipre era a maior calamidade que poderia ocorrer naquele cenário para Veneza, algo que Iago tinha conhecimento e comenta com Rodrigo:

(...) Sei que o Estado⁶⁵
Por mais que venha a fustigá-lo e repreendê-lo,
Não pode dispensá-lo sem risco. Já está
Tão metido nas urgências das guerras cípricas
(...)
Outro não possuem da mesma envergadura
Pra chefiar o serviço deles. (Ato I, Cena I, pág. 140).

Nessa cena do Senado vamos percebendo como a fala masculina se sobrepõe na esfera pública e depois na privada. Otelo não é ouvido sem desconfiança, por ser um estranho, e sua palavra precisa ser legitimada. Brabâncio pede que o Senado ouça a filha: “Por favor, vamos escutá-la⁶⁶.” (Ato I, Cena III, pág. 153) na tentativa de revelar que ela foi manipulada por sortilégios. Desdêmona então, enquanto uma dama nobre, relata que não foi roubada e casou-se por vontade própria. Otelo retoma a posse de sua fala como válida após as explicações da esposa, e o momento no Senado é o único em que Desdêmona⁶⁷ recebe algum crédito.

Na peça, o Duque é uma figura que apresenta um poder moderador, e não autoritário, é ele quem permite que Desdêmona fale perante os senadores. Shakespeare buscou em Veneza o exemplo de governo cujo modelo não poderia ser encontrado na Inglaterra. Segundo a descrição feita pelo Doge Andre Contarini, Veneza como um Estado, tem seu governo marcados pela harmonia, estabilidade e serenidade. Esse relato recebeu a atenção de Shakespeare que buscou recriar aquela realidade na cena do Senado, demonstrando um governo regido por pesos e contrapesos. (PEREIRA, 2017).

Nesses pesos e contrapesos que Brabâncio se refugia para tentar obter sua filha de volta e a condenação de Otelo. Brabâncio acusa o general no Senado para que enquanto um nobre

⁶⁵ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: (...) for I do know the state – / However this may gall him with some check – / Cannot with safety cast him. For he’s embarked / With such loud reason to the Cyprus wars / (...) Another of his fanthom they have none, / To lead their business. (I.I. 146-149; 151-152).

⁶⁶ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: I pray you hear her speak! (I.3. 174).

⁶⁷ Desdêmona também retoma o crédito para as palavras de Otelo, sem a palavra dela ele não seria fidedigno.

possa fazer valer seus direitos sobre a “propriedade” da filha, em *Shakespeare - Law and Marriage* os autores nos esclarecem que o casamento não consentido, assim como a fuga estavam equiparados ao rapto e ao estupro:

No início da Inglaterra moderna, o crime de estupro estava intimamente ligado em sua definição legal com o crime de rapto, e também com fuga. A explicação dessas conexões reside nas origens antigas da lei de estupro, (...), e também em modelos patriarcais que deu aos maridos e pais direitos semelhantes aos de propriedade para esposas e filhas. (SOKOL, 2003, pág. 106)⁶⁸

Após ouvir as queixas de Brabâncio sobre o roubo de Desdêmona, o Duque exerce sua função moderadora: ele acolhe as queixas, mas pede provas. Temeroso com a situação caótica que estava por vir o Duque não condena Otelo até que ambos os lados sejam ouvidos e sua promessa de que as leis serviriam Brabâncio vai se esfacelando, notemos o que o Duque diz ao senador:

Afirmar não é provar⁶⁹
É preciso evidências mais fortes e explícitas
Do que essas vestes ralas, esses frágeis indícios
Que a opinião comum apresenta contra ele. (Ato I, Cena III, pág. 150, 151).

A partir da interpretação dos diálogos vamos percebendo a normatização cortesã daquela sociedade, as situações vão sendo geridas conforme as necessidades, os desejos, tudo pode ser rearranjado. Dessa maneira, Desdêmona discursa no Senado, sua fala é legitimada, Otelo é vencedor e Brabâncio é perdedor. Brabâncio, após ouvir a explicação da filha coloca: “Deus a tenha, é o que basta⁷⁰.” (Ato I, Cena III, pág. 153); e pouco depois alerta Otelo sobre a “habilidade enganadora” de Desdêmona: “Fique de olho, Mouro, seja minucioso, Quem enganou o pai pode enganar o esposo⁷¹.” (Ato I, Cena III, pág. 156).

Podemos observar, então, que o casamento na sua forma de ser pensado e praticado nos revela o lugar do que pai descrê que Desdêmona possa ter o enganado, e depois a acusa de tê-lo enganado, isso acaba por nos mostrar a prevalência da forma masculina de ver o mundo e compreender o feminino. Forma essa que achata o feminino dentro de uma lógica em que as mulheres atuam tendenciosamente, de forma vil.

⁶⁸ No original: In early modern England the crime of rape was closely linked in its statutory definition with the crime of abduction, and also with elopement. The explanation of these connections lies in the ancient origins of the law of rape (...) and also in patriarchal models that gave husbands and fathers property-like rights in wives and daughters.

⁶⁹ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: 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. (I.3. 107-110).

⁷⁰ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: Goodbye, I've done! (I.3. 188).

⁷¹ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: Look to her, Moor, if thou hast eyes to see: / She has deceived her father, and may thee. (I.3. 290-291).

Iago domina os códigos de linguagem e de conduta que Otelo desconhece. Essa incompreensão das regras de conduta e das relações entre o masculino e o feminino na corte veneziana faz com que Otelo quebre com a confiança de Brabâncio ao não cortejar Desdêmona conforme as práticas costumeiras, ou seja, pedindo a permissão do pai da moça. Brabâncio chama Desdêmona de “meu tesouro”, em frente aos senadores. Ele exclama: “E tu, meu tesouro, por tua causa apenas, / Fico contente de não ter tido outros filhos, / Pois tua fuga me ensinaria a ser tirano⁷².” (Ato I, Cena III, pág. 153). Isso demonstra o poder que Desdêmona representava para o pai, um tesouro passível de angariar riquezas. Tesouro esse que só poderia trocar “de mãos” com o consentimento do pai como evidenciado na fala de Rodrigo:

Se é com seu aval e sábio assentimento,⁷³
Como acredito que seja, que sua filha foi,
Em meio ao lusco-fusco e às rondas noturnas,
Conduzida daqui por ninguém mais nem menos
Que um criado de aluguel, um reles gondoleiro,
Até o abraço bruto de um mouro lascivo (Ato I, Cena I, pág. 139).

Otelo além de romper com a confiança, tira a ferramenta de negociação mais poderosa de Brabâncio, o contrato de casamento não foi estabelecido pela vontade do pai, o poder paterno de Brabâncio foi desafiado, pois: “Com o surgimento do protestantismo, as interpretações puritanas das escrituras reforçaram o papel do pai como chefe da família, consolidando ainda mais o poder paterno no lar.⁷⁴” (HOWELL, 2008, pág. 2). O senador demonstra seu desagrado com o casamento e conseqüentemente sua privação de autoridade sobre a filha: “Vem, Mouro, aqui te entrego / De todo o coração o que eu te negaria / De todo o coração, se já não a tivesses.⁷⁵” (Ato I, Cena III, pág. 153); “Fique de olho, Mouro, seja minucioso, Quem enganou o pai pode enganar o esposo⁷⁶.” (Ato I, Cena III, pág. 156).

Desdêmona, por outro lado, ao ser posta num lugar de pouca confiança pelo pai acaba por ter pouca confiança do marido quando o lembram que ela enganou seu genitor. A ela não é dada oportunidade de esclarecer as intrigas de traição conjugal, quase sempre acusada de algo

⁷² Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: For your sake, jewel, / I am glad at soul I have no other child; / For thy escape would teach me tyranny. (I.3. 194-196).

⁷³ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: 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'th' night, / Transported with no worse nor better guard / But with a knave of commom hire, a gondolier, / To the gross clasps of a lascivious Moor. (I.I. 120-125).

⁷⁴ No original: With the rise of Protestantism, Puritan interpretations of scripture reinforced the role of the father as the head of the household, thus further consolidating paternal power in the home.

⁷⁵ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: 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. (I.3. 191-194).

⁷⁶ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: Look to her, Moor, if thou hast eyes to see: / She has deceived her father, and may thee. (I.3. 290-291).

torpe, ela vai seguindo pela peça sendo silenciada, em alguns atos sua presença mal é notada, e ela acaba assassinada mesmo quando sua inocência nos é explicitada durante a leitura.

A essência dos sistemas de parentesco pode ser identificada na troca de mulheres entre os homens, os casamentos são uma forma absolutamente fundamental para o estabelecimento do parentesco. Nos ritos matrimoniais são trocados presentes, no qual as mulheres são o presente mais precioso. (RUBIN, 2017). Esse é o primeiro indício na peça de que Otelo desconhece o mundo que está inserido e as consequências da sua ignorância não tardam a despontar o texto.

Às mulheres é reservado o espaço privado, do silêncio, da delicadeza e da paz. Não são permitidas a elas escolhas que saiam do domínio masculino. Ser esposa, mãe, filha deve bastar nesse contexto. Desse modo quando Desdêmona rompe com o poder de escolha do marido que pertencia ao seu pai, ela não apenas toma de Brabâncio uma escolha, ela rompe com uma instituição social formada e não questionada, é quase uma heresia a atitude dela quando engana seu pai. Para Theresa D. Kemp em *Women in the Age of Shakespeare*

Pelo único ato de seu casamento clandestino com Otelo, no entanto, Desdêmona pisa fora dos comportamentos prescritos que definem boas mulheres. Apesar do casal entrar no que parece ser um casamento de companheirismo, a ausência da bênção de seu pai possibilita que Desdêmona sofra às acusações de engano e infidelidade colocadas genericamente contra seu sexo. (KEMP, 2010, pág. 88)⁷⁷

Esse romper dela, essa escolha própria do marido nos demonstra como a mulher era vista. O gênero feminino neste período participa das trocas de favores entre o masculino, não por sua existência, mas por quem era, a que família fazia parte. Desdêmona, nas relações de parentesco, é um presente não uma parte da relação, pois: “as mulheres são o objeto das transações, são os homens que as dão e as recebem que estabelecem ligações entre si. Assim, a mulher é um veículo da relação, e não exatamente uma parceira da troca” (RUBIN, 2017, pág. 26). Desdêmona revela que tem conhecimento do que significa o “romper” dela com a família, com o pai. Não só por ter feito uma “partida” impetuosa, como por ter escolhido uma posição menos nobre: “Que eu amo o Mouro a ponto de viver com ele, Minha extrema violência e meu desdém à sorte / Já esbravejam pra o mundo⁷⁸.” (Ato I, Cena III, pág. 155).

⁷⁷ No original: By the single act of her clandestine marriage to Othello, however, Desdemona steps outside of the prescribed behaviors that define good women. Although the couple enters into what appears to be a companionate marriage, the absence of her father's blessing opens Desdemona to the charges of deceit and infidelity laid generically against her sex.

⁷⁸ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: That I did love the Moor to live with him, / My downright violence and scorn of fortunes / May trumpet to the world. (I.3. 246-248).

Precisamos notar o que significa esse rompimento para mais além: as relações são institucionalizadas, ou seja, não são formadas pelas vontades individuais, mas pelas regras incorporadas aos gêneros masculino e feminino. O masculino entendia o feminino como uma possibilidade de manutenção do seu status, de crescimento, de ascensão social. Otelo já havia ascendido o máximo que poderia na hierarquia militar, faltava-lhe ascender socialmente. No Senado o general manifesta a certeza de sua conquista ao permitir e pedir que Desdêmona seja chamada para testemunhar:

(...)
Deixem que ela fale ao seu pai ao meu respeito.⁷⁹
Se conforme seu relato me acharem vil,
Não apenas me tirem o encargo, a confiança
Que me emprestaram, mas deixem que a pena máxima
Recaia sobre a minha vida. (Ato I, Cena III, pág. 151).

A troca de posse do feminino pelo masculino possibilitava ganhos e aumento das amizades cavalheirescas, aqui essa troca entre o masculino não foi estabelecida, ela foi usurpada por Otelo com consentimento de Desdêmona. Essas trocas tratadas entre o masculino eram consideradas essenciais, tanto que: “O maior medo dos homens desse meio em relação à vergonha era que ela lhes viesse dos desregramentos das mulheres, de sua parentela próxima (...)” (DUBY, 1988, pág. 118).

Não só Otelo teme a vergonha do “desregramento” de sua esposa, como Brabâncio é atormentado, em seus sonhos, pela ideia de desonra antes mesmo de Desdêmona se casar com o general: “Chamem o meu pessoal! Este acidente não é diferente do meu sonho. Acreditar nele já me vai oprimindo.⁸⁰” (Ato I, Cena I, pág. 139). Com a confirmação da fuga de Desdêmona, Brabâncio exclama: “O mal está confirmado. Ela se foi, se foi. / E tudo que virá no meu tempo de vida / É a mais pura amargura. / (...) Oh, pobre menina!⁸²” (Ato I, Cena I, pág. 140). Demonstrando sua perda de poder e conseqüentemente sua vergonha com relação as ações da filha.

⁷⁹ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: 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. (I.3. 117-121).

⁸⁰ Com relação a acusação feita por Rodrigo sobre a fuga de Desdêmona com Otelo.

⁸¹ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: Call up all my people. / This accident is not unlike my dream; / Belief of it oppresses me already. (I.I. 140-142).

⁸² Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: It is true an evil. Gone she is; / And what's to come of my despised time / Is naught but bitterness. (...) O, unhappy girl! (I.I. 159-162).

A posição nobre de Desdêmona no início da peça nos mostra a proteção simbólica que ela tem, sendo filha de quem é, ou seja, um nobre de alta relevância social, é permitido que ela fale no Senado. Ali mesmo sendo mulher ela ainda está protegida pelos ritos e por sua posição social/familiar, tanto que a palavra dela vale mais do que a do homem quando mouro e estrangeiro. Desdêmona, como uma mulher nobre, demonstra conhecer a posição que ocupa naquele estrato, pois ela se refere ao seu “dever”, ou seja a sua obediência, como naturalmente pertencente ao pai pelo nascimento, porém ao casar-se ela adota a postura de esposa e sua obediência passa a ser devotada ao marido:

Meu nobre pai⁸³,
Eu noto aqui que o dever está dividido.
É ao senhor que devo a vida e a educação:
E minha vida e educação me ensinam a respeitá-lo
Sempre, pois o senhor encarna o dever.
Até aqui fui sua filha, mas eis meu marido:
E assim como minha mãe mostrou seu dever
Ao senhor, quando o pôs à frente de seu pai,
Sustento que a mim cabe professar, senhor,
Dever ao Mouro⁸⁴ (Ato I, Cena III, pág. 153).

Protegida por sua condição de filha de Brabâncio, Desdêmona consegue romper com o normatizado e escolher o próprio marido, posição essa que muda quando ela passa para a posse do marido. A história deles começa a partir dessa desigualdade de posições e de poder. Mesmo continuando a ser uma nobre veneziana ela já não pode ultrapassar alguns limites quando toma o lugar de esposa, e sua proteção simbólica já não pode protegê-la de tudo, principalmente no que se refere aos assuntos domésticos, do matrimônio. Enquanto era filha, Desdêmona pôde falar no Senado, na posição de esposa ela é agredida por Otelo, que vai, pouco a pouco, a silenciando na fala até, por fim, silenciar sua vida.

III.I. Da convivência generificada

Dominar o espaço público e o espaço privado fazia do homem o mestre e o mandatário do mundo. Eram eles quem moldavam as ações, os discursos, os costumes, isto é, organizavam a existência da sociedade humana. O gênero masculino domina o espaço público da fala, das

⁸³ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: 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 showed / To you, preferring you before her father, / So much I challenge that I may profess / Due to the Moor my lord. (I.3. 179-188).

⁸⁴ Notemos como Desdêmona, mesmo na condição de esposa, refere-se ao marido como “Mouro”.

relações, da existência. Mas, domina também o espaço privado, pois é ele que conduz as regras da casa e dita como suas mulheres poderão ou não se portar. Notemos como Iago, em diálogo com Emília e Desdêmona, revela sua visão sobre o feminino a partir do que ele entende como comportamento fêmeo:

Ora, vocês são lindos retratos no lar,⁸⁵
Matracas no salão; na cozinha, gatos loucos,
Quando ferem, são umas santas, se ofendidas são o Cão,
Nas lidas da casa mundanas,
Nas lidas da cama madonas. (Ato II, Cena I, pág. 165)

Iago apenas explicita a visão masculina que ele e Otelo compartilham sobre o lugar das mulheres na estrutura social e familiar. As relações familiares moldam um tipo específico de posições a partir do gênero na qual as mulheres ocupam um lugar subalterno. Na peça, a própria Desdêmona se coloca “como uma criança”, o que revela a sua visão sobre o próprio gênero: (...) Os que ensinam as crianças usam meios / Brandos e censuras leves. É assim que ele / Devia me censurar, pois frente às censuras, / Sou como uma criança.⁸⁶” (Ato IV, Cena II, pág. 231). Nessa relação hierarquizada quando alguma mulher desobedecia a ordem estabelecida deveria ser punida a fim de não dar maus exemplos as demais. Desdêmona, de certa forma, é punida com a morte por ter escolhido seu marido sem a aprovação do pai.

O gênero masculino em Otelo se constitui a partir de um mundo repleto de aventuras, abundante em batalhas viris e cavaleirescas. Já o feminino nessa relação é objeto de posse e de continuidade do sangue, uma forma de angariar poder ou propiciar entretenimento. Quando Otelo vê sua imagem grandiosa ser destruída pela possível traição da esposa deseja trazer esse conflito para o mundo que conhece: o mundo da violência. A violência se configura na peça como o único diálogo que Otelo domina bem, fora da hierarquia militar ele não sabe agir, o mundo é um turbilhão de pressões que ele não possui arma alguma para defender-se.

Sua atitude com Desdêmona reflete aquilo que Otelo carregava consigo: guerra, inquietude e brutalidade. Essas características não combinavam com o mundo de Desdêmona, que era moldado pela oratória, pelas boas maneiras, e essencialmente, pela franqueza. A franqueza é característica feminina quando a mulher é “virtuosa”. Notemos a transparência e a tentativa de elucidar a tensão de Otelo que a argumentação de Desdêmona carrega:

⁸⁵ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: Come on, come on! You are pictures out of doors; / Bells in your parlours; wild-cats in your kitchens; / Saints in your injuries; devils being offended; / Players in your housewifery; and housewives / In your beds. (2.1. 109-113).

⁸⁶ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: (...) 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. (4.2. 111-114).

Desdêmona (*se ajoelhando*) De joelhos pergunto: sobre o⁸⁷
que está falando?
Eu sinto algo de uma fúria em sua fala,
Mas não ouço as palavras.
(...)
Céus, que dia, quanto peso, por que está chorando?
Sou eu, senhor, o motivo dessas lágrimas?
Se acaso o senhor suspeita que meu pai
Foi quem instrumentou essa ordem de retorno,
Não me culpe por isso: se perdeu o meu pai,
Lembre, eu também o perdi. (Ato IV, Cena II, pág. 228, 229)

Otelo está em meio a um processo de desconfiança contínua e crescente, ele estranha a esposa e não sabe o que dizer, pois não a reconhece e por intermédio do artilheiro de Iago está numa posição de insegurança e hesitação. O general em sua inquietude não argumenta com Desdêmona o que reflete que sua autoridade, sua predileção foi posta em dúvida. O general silencia pouco a pouco a esposa e não dá credibilidade alguma a ela, ou a Emília, seu modo masculino de ver o mundo impede que elas sejam bondosas ou inocentes:

Disse alguma coisa, mas é uma alcoviteira e⁸⁸
Não pode dizer mais. É uma rameira sutil,
Alcova, chave e aldrava de segredos sujos;
Também se ajoelha, reza. Já a vi fazer isso. (Ato IV, Cena II, pág. 228).

Traub (2001) afirma que quando a autoimagem masculina é desafiada, personagens caem na raiva, tirania e até loucura. O destino dela está selado, inocente ou culpada, sendo mulher pagaria pelas dúvidas de seu marido. Para A. C. Bradley:

Um ciúme como o de Otelo lança a natureza humana no caos e desperta o animal que existe no homem; e faz isso em relação a um dos sentimentos humanos mais fortes e também mais belos. Que espetáculo pode ser mais doloroso do que o desse sentimento convertido numa mistura torturada de desejo e asco, a “pureza dourada” da paixão carcomida pelo veneno, a fera no homem irrompendo ao nível consciente em toda a sua rudeza, e ele se debatendo diante dela, incapaz de obstruir-lhe a passagem, bramindo imagens desconexas e escabrosas e encontrando alívio somente numa furiosa sede de sangue? (BRADLEY, 2009, pág. 131)

Contudo, não é o ciúme que cega Otelo e sim a visão que o mesmo possui do feminino. A *fera* que Bradley se refere é justamente a construção masculina do general. Ser homem o coloca num lugar de possuidor que não pode ser rompido pela posse, assim Desdêmona paga por supostamente romper com a honra de seu marido. Para Lawrence Pereira: “*Otelo* não é,

⁸⁷ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: Upon my knee, what doth your speech import? / I understand a fury in your words, / But not the words. (...) 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, / I have lost him too. (4.2. 30-32; 42-47)

⁸⁸ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: 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 villainous secrets; / And yet she'll kneel and pray – I have seen her do't. (4.2. 20-23).

como se vê, apenas a tragédia da paixão (e mais particularmente do ciúme como estado do ser), mas da desistência da interpretação.” (PEREIRA, 2017, pág. 28). Discordamos dessa afirmação, pois Otelo não desiste de interpretar os fatos, o que ele faz é justamente interpretar tudo que vê e ouve a partir de sua visão masculina sobre o mundo. O ciúme é como se chama o sentimento de posse ferido em uma sociedade na qual a vida é organizada por relações assimétricas de gêneros.

Notemos como Otelo interpreta Desdêmona no seguinte diálogo entre o casal:

DESDÊMOMA	Eu espero que o meu senhor me estime honesta. ⁸⁹
OTELO	Ah, feito mosca de verão em abatedouro Que desova até com o vento. E tu, erva brava, Tão linda, tão cheia de cheiros que machucam Fundo os sentidos: se não tivesses nascido!
DESDÊMOMA	Deus, mas que pecado eu cometi sem saber?
OTELO	Será que esse livro lindo, essa folha branca Foi feita pra que se escrevesse, em cima, “puta”? Ora, “cometi”! Sua vadia pública. (Ato IV, Cena II, pág. 229)

Otelo, olha e percebe Desdêmona, através de uma constituição subjetiva na qual a mulher é confinada em um setor da vida, que embora participe da vida de Otelo, não tem condições de escolha livre. A raiva de Otelo diante de Desdêmona, pretensamente adúltera, expressa a percepção concreta de que foi roubado em sua propriedade. Otelo teve seu campo roubado, isto é, corpo e vida de Desdêmona, e a sementeira dessa bela terra foi lhe tirada. O que o faz violento é ficar sem ação diante de um acontecimento que é de profunda importância na vida de casado para o gênero masculino, isto é, ser proprietário do desejo da mulher.

Observem nos versos acima: Primeiro ele a nomeia como “mosca de verão” que desova até com o vento. Notemos Otelo se refere a sua esposa como mosca, inseto descontrolável, que não tem limite para seu desejo. Não é qualquer animal, mas um inseto que se prolifera a partir de lugares insalubres, e se reproduz muito rapidamente. Ele deixa claro, o desejo de sua esposa é incontrolável como a desova das moscas de verão. Primeira afirmação. Vamos ver o outro verso. Neste ela é comparável a uma “erva brava”, mas linda, cheia de cheiros, que machucam fundo os sentidos. Aqui Otelo nos revela que essa mulher é bonita, tem um perfume tão inebriante que te torna cativo, preso ao seu prazer, mas ele diz também, “erva brava” que

⁸⁹ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: I hope my noble lord esteems me honest. / O ay, as summer flies are in the sables, / That quicken even with blowing. O thou black weed, / Who art so lovely fair, and smell'st so sweet / That the sense aches at thee, would thou hadst ne'er been born! / Alas, what ignorant sin have I committed? / Was this fair paper, this most goodly book / Made to write 'whore' upon? – What committed? / O thou public commoner. (4.2. 65-73).

atrapalha a sementeira, que infesta os campos com sua beleza envolvente, produzindo o descontrole. E, por fim, o reconhecimento surge pela escrita em uma folha branca, isto é, pura, limpa. Ele diz: “Putá”. Não há mais metáforas, está claro. As visões do masculino são claramente identificáveis nestes versos, pois a mulher sempre comete desatinos, não se controla, não sabe evitar, o seu próprio desejo, está sempre presa ao próprio corpo. Precisa de um tutor, marido.

Mas o mais terrível desses versos é aquele que diz: “Se não tivesses nascido...” Vejamos como ele se adona do destino dela, como inscreve a vida, os atos da esposa em sua decisão. Ele decide. Ela não merece ocupar o mesmo lugar que ele na vida. Notemos como o autor expressa com clareza a visão masculina do gênero feminino no sentido que até seu direito à vida está ligado a vontade de seu esposo. O que torna possível o personagem situar-se neste lugar, que é aceito, como podendo decidir sobre a vida de alguém, de uma mulher? Esta lógica masculina que norteia a ação de Otelo, se inscreve um quadro antropológico cultural de dominância masculina, o patriarcado. Ele diz no ato V, Cena II, pg.258; “ pois eu não agi por ódio, / Mas só pela honra”. O desejo da mulher faz parte da honra masculina. Ter esse corpo protegido, longe dos olhares dos outros homens, é uma tarefa que demanda da honra. Vejam, então, como essa mulher corpo, sem arbítrio, existe na medida em que sua existência se inscreve na ordenação masculina. Desdemona assiste, literalmente sem entender o desenrolar de seu destino.

Como escrevemos acima o casamento é um negócio realizado entre famílias dirigidas por homens e, que busca organizar entre outros sistemas, o do desejo feminino. Esse intrincado sistema de jogos amorosos e prazerosos precisa ser domesticado, pressionado por severas punições. A construção de um casamento, bem negociado e regulado seria uma possibilidade para o sucesso dessa domesticação. Otelo perdeu, perdeu seu papel em branco, seu campo virgem, sua segurança e, perdeu-se.

O general perdeu em primeiro lugar sua subjetividade na qual está inscrita um lugar determinado para a mulher, e que certamente não é o lugar de mulher mosca ou erva brava. Perdeu sua imagem pública, um general “enganado” sob o próprio teto poderia liderar batalhas? Notem como a questão do desejo feminino está no centro da peça. É a partir dessa questão que Iago, literalmente domina Otelo. E por que é assim? A própria forma de ordenação da cultura androcêntrica distribui espaços de desejos diferenciados e os corpos são constituídos como desejados através desses lugares. Dessa forma o lugar aceito para a mulher desejar e ser

desejada é a cama do casal, legalmente constituído. Já o masculino deseja em todos os lugares, pois ele arbitra seu desejo. Claro, sabemos existem outros espaços nos quais mulheres moscas e ervas bravas praticam seus desejos, mas também esses lugares seguem a logidade de uma sociedade generificada assimetricamente.

O que se pode notar na relação entre marido e esposa no contexto da peça é o estabelecimento de uma vida regrada a partir de um conjunto de práticas que definem com clareza o lugar de cada um dos gêneros, com seus valores, atitudes, classificações e formas de pensar. É na interação desses lugares diferentes e assimétricos que se institui o convívio. A própria existência da classificação e normatização implica em uma estrutura vertical na qual isso se baseia. A diferença não é, apenas diferença, mas é a colocação do desigual. É óbvio que há complementaridade, mas é uma complementaridade que se desenvolve e se configura justamente por uma estrutura que possui verticalidade. Verticalidade masculinizada.

CAPÍTULO IV: À SOMBRA DA ALCOVA: O SUICÍDIO DE OTELO E O ASSASSINATO DE DESDÊMOMA

Otelo é o guerreiro, com sua moralidade singular, perdido em um mundo que está transitando em direção a práticas sociais nas quais a violência e seus valores são colocados à parte, acantonadas. O controle de si, o recolhimento são valores que começam a dominar o convívio em sociedade. Iago sabe da importância desse comedimento, desse autocontrole para a sociedade que está emergindo, e revela sua visão sobre o “controle de si” em diálogo com Rodrigo:

(...) Nosso corpo é um jardim, e nossa vontade é o jardineiro. Pois então, se a gente⁹⁰ planta urtiga, semeia alface, estaca o hissopo ou arranca o tomilho, se a gente põe ali só um tipo de erva ou distrai tudo com espécies várias, usando o ócio para esterilizá-las e a indústria para adubá-las... resumindo, o controle e a autoridade que regula isso tudo estão na nossa vontade. Se na balança de nossas vidas não houvesse o prato da razão para aprumar os rasgos da sensualidade, o sangue e a baixaza, coisas que são de nossa natureza, nos precipitaríamos a conclusões das mais aberrantes. Mas nós dispomos da razão para resfriar a fúria das paixões, o ferrão da carne e também a nossa desabalada lascívia. De modo que onde tu falas de amar, eu vejo plantar, estaquear, enxertar. (Ato I, Cena III, pág. 157, 158).

Saber agir, se comportar era ser honrado. Os cavaleiros, enquanto sujeitos frequentadores da corte, precisavam seguir um código de conduta que lhes dizia o que era permitido, como se comportar dentro e fora do campo de batalha, demonstrando clemência com os inimigos já derrotados e ter um trato respeitoso com as mulheres (BURKE, 1995)⁹¹.

Um homem sem honra, nada tinha a oferecer, era alguém sem respeito, isolado dos honrados. O que nos faz refletir sobre a essencialidade da honra para o masculino, podemos perceber o desespero que a (possível) desonra causa por meio das palavras que Cássio expressa após o incidente em que estava embriagado: “Reputação, reputação, reputação! Perdi toda a reputação! Perdi a minha parte imortal, e o que restou é a parte bestial. Minha reputação, Iago,

⁹⁰ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: (...) 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 beam 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 ‘love’ to be a sect. Or scion. (I.3. 316-327).

⁹¹ Nesse livro Peter Burke faz uma análise do livro *O Cortesão* escrito por Baldassare Castiglione (1478 – 1529).

minha reputação!⁹²” (Ato II, Cena III, pág. 182). Iago em uma de suas hipócritas argumentações com Otelo afirma:

Quem rouba meu bolso, rouba só bagatela.⁹³
Foi meu, foi dele, foi escravo de milhares.
Mas aquele que rouba de mim meu renome
Não está furtando nada que vá enricá-lo,
E só me joga na pobreza! (Ato III, Cena III, pág. 196).

A honra é uma forma de mediação que existe entre o gênero masculino e o mundo, a sociedade masculina essencialmente. A honra masculina é exterior, pública e aparente. Honra é dignidade, ser considerado, existir enquanto pertencente ao gênero masculino. Ter a estima, ter o respeito entre os seus é o que permite uma existência honradamente masculina, podemos perceber nas palavras de Cássio o entrelaçamento entre a honra e o existir enquanto masculino quando o tenente pede que Desdêmona interceda ao seu favor junto à Otelo:

Senhora, meu pedido anterior. E eu suplico⁹⁴
Que use de seus meios bons para que eu possa
Voltar a existir e resgatar toda a estima
De Otelo, a quem eu honro com todo o dever
Do coração. Não quero esta questão adiada. (Ato III, Cena IV, pág. 212).

A honra é medida pela coragem na batalha, pela cordialidade e pelas amizades masculinas constituídas⁹⁵ (BURKE, 1995). A partir do final da Idade Média as cavalaria passam a adotar uma postura mais “civilizada”, mostrar coragem desmedida nos campos de batalha por si só já não era suficiente, isso era uma forma de agir que precisava ser ultrapassada. O comedimento das palavras, a elegância ao portar-se de acordo com o ambiente, e a afabilidade nos diálogos, mesmo que pouco sincera, era essencial para a sobrevivência na corte. Iago revela seu comedimento ao “hesitar” revelar o que pensa sobre Cássio: “Dizer meus pensamentos? E se

⁹² Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: 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! (2.3. 253-256).

⁹³ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: Who steals my purse, steals trash: ‘tis something nothing / ‘Twas mine, ‘tis his, and has been slave of thousands. / But he that filches from me my good name / Robs me of that which not enriches him, / And makes me poor indeed. (3.3. 161-165).

⁹⁴ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: 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 delayed (3.4. 106-110).

⁹⁵ Estas amizades, são marcadas por uma fidelidade, isto é lealdade que dignifica a relação. Esta honra, vale somente entre os pertencentes do reino do gênero do masculino. Nada ou ninguém exige este tipo de conduta na relação homem e mulher.

forem vis, falsos? (...) / Não seria bom pra o seu sossego e seu bem, / Nem pra minha hombridade, honestidade e tino / Revelar meus pensamentos.⁹⁶” (Ato III, Cena III, pág. 196).

Além do comedimento o fator financeiro também começa a ser pesado na manutenção da honra. Não há honra na pobreza, manter-se na cavalaria exigia manter-se num status social elevado, munido de terras e riquezas, rodeado de pessoas da corte e, conseqüentemente, num meio financeiramente privilegiado. DUBY pondera que:

Por falta de dinheiro, não conseguir mais manter a posição, o lugar, no grande jogo da cavalaria. E como terá dinheiro com nobreza, sem vileza, quem não é herdeiro sequer de uma terra, quem não tem por trás de si esses intendentos que fazem valer os direitos senhoriais, sem que o senhor precise sequer pensar nisso? O dinheiro agora se revela indispensável à honra (...) isso no momento exato em que é urgente alimentar essa honra, exaltá-la, durante os anos da “mocidade” (DUBY, 1988, pág. 123)

Iago revela a Rodrigo a necessidade do dinheiro para continuar na conquista por Desdêmona, o alferes afirma diversas vezes “Põe dinheiro na bolsa!”, fazendo com que Rodrigo pense que Iago intercede por si quando na verdade ele está enriquecendo às custas do cavaleiro veneziano. Convencido de que o alferes o ajudará Rodrigo afirma: “Vou vender todas as minhas terras.⁹⁷” (Ato I, Cena III, pág. 159).

Além das características citadas um dos aspectos da honra masculina era a proteção entre seus membros. Uns protegeriam aos outros em situações perturbadoras, é o que Iago fornece à Otelo “proteção”, “despertar” contra aquilo que estava sendo feito sem o seu conhecimento. Antes de começar o seu feitiço, de tecer seu enredo de adultério, o alferes demonstra o quanto “respeita” e “protege” a honra do general:

Mas estava tagarelando,⁹⁸
Dizia tanta coisa baixa, vil e provocante
Contra a tua honra.
Que, com o pouco de piedade que possuo,
Não foi fácil me conter. (Ato I, Cena II, pág. 142)

O alferes vai minando Otelo ao fingir os valores de *fides* e *societas* (BATE, 2019). Iago adula Otelo, lhe diz que tem amor enquanto trama o aniquilamento do general, o alferes nos

⁹⁶ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: Utter my thoughts? Why, say they are vile and false? (...) / It were not for your quiet, nor your good, / Nor for my manhood, honesty, and wisdom, / To let you know my thoughts. (3.3. 140; 156-158).

⁹⁷ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: I'll go sell all my land. (I.3. 370).

⁹⁸ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: 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 forbaer him. (I.I. 6-9).

mostra a lógica da corte. Basta aparentar ser honesto, comedido, possuir uma boa oratória para poder continuar existindo nesse tecido social que privilegia e protege quem nele está costurado.

É alegando estar protegendo a honra do guerreiro mouro que Iago se dispõe ajudá-lo a descobrir a verdade. Com o enredo tramado o alferes afirma que irá servir ao “ultrajado Otelo” mesmo que assassinatos sejam necessários a fim de vingar o orgulho e a honra que foram corrompidos por aqueles em quem o general mais confiava:

Vede, eternos fogos que queimais nas alturas,⁹⁹
E vós, elementos que sempre nos rodeais.
Vede aqui como Iago renuncia a usar
Da sua argúcia, a mão, o coração, para servir
Ao ultrajado Otelo. Que ele me comande,
E em mim será ato piedoso cumprir
Qualquer ação atroz. (Ato III, Cena III, pág. 206)

Emília quando descobre o assassinato de Desdêmona não consegue acreditar que Iago esteja envolvido, ela pensa que Otelo está tentando “pendurar seus assassinatos” no pescoço de seu marido. Emília apela para a honra de Iago e pede que ele refute o general, ao passo que o alferes responde que jamais disse nada além daquilo que Otelo pensou ser possível:

EMÍLIA Refuta esse vilão, se tu és homem mesmo!¹⁰⁰
Ele diz que contaste que ela era infiel,
Eu sei que não disseste, não és um vilão.
Fala, logo! Meu coração está explodindo.
IAGO Eu disse o que pensei, não disse nada além
Do que ele próprio achou plausível e verdadeiro. (Ato V, Cena II, pág. 253)

Iago assim como Otelo desconhece a esposa, o alferes acreditou que Emília enquanto feminino permaneceria submissa aos mandos dele sem expor sua cilada mesquinha. Iago via a esposa como obediente, uma mulher que faria tudo para agradá-lo, o alferes não cogitou que sua esposa possuiria uma honestidade maior do que sua devoção a ele. Emília poderia roubar um lenço a pedido de seu marido, assim o fez, mas não roubaria de Desdêmona a memória de sua inocência e virtude. Não roubaria de sua senhora o acesso à justiça quando assassinada de forma infame, afinal para Emília: “Basta um ano ou dois, e os homens se revelam. / São só estômagos, nós

⁹⁹ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: 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, / The wronged Othello's servisse. Let him command, / And to obey shall be in me remorse, / What bloody business ever. (3.3. 463-469).

¹⁰⁰ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: 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. / I told him what I thought; and told no more / Than what he found himself was apt and true. (5.2. 170-175).

somos a comida: / Eles nos devoram e, depois, empanturrados, / Nos arrotam.¹⁰¹” (Ato III, Cena IV, pág. 211).

O general tentou se adaptar ao código de honra cavalheiresco, ao código de condutas condizentes com a sua posição social, mas falhou. Ludovico é quem entrega a Otelo a carta com a informação de que “(...) ordenam que retorne a Veneza, / E que delegaram a Cássio o seu governo¹⁰²” (Ato IV, Cena I, pág. 224). Ele não tem direito sobre as terras conquistadas (é reforçada sua condição de estrangeiro, mercenário), e quando Otelo é ordenado a entregar o comando de Chipre é como mais um golpe sobre sua posição social e sua moral. Veneza não quer Otelo circulando pelos salões como um deles, sua falta de “cortesia”, sua condição moura e estrangeira não permite sua verdadeira incorporação àquele tecido social.

Antes de findar sua vida Otelo pede aos que estão presentes na alcova¹⁰³ que preservem sua honra em seus relatos, mesmo desonrado ele não deseja ter seu nome humilhado após a morte:

Esperem, duas palavras antes de irem. (...) ¹⁰⁴
Rogo-lhes que em suas cartas,
Quando relatarem essas ações aziagas,
Falem de mim como sou. Não abrandem nada,
Nem usem de malícia. Falarão de alguém
Que amou muito, mas com insensatez (Ato V, Cena II, pág. 259).

O general havia afirmado pouco antes que “morrer é uma felicidade”, Otelo se suicida e a plateia na alcova fica estarelecida. Cássio afirma que temia àquilo pois Otelo tinha “grande altivez” e Ludovico lamenta que deverá narrar os fatos ali ocorridos com o “peito atormentado”.

Falemos da morte em *Otelo*: Otelo, dentre os assassinos criados por Shakespeare, é uma exceção no sentido de que ele rapidamente confessa o seu crime, enquanto os demais tentam jogar sua culpa em terceiros ou tentam disfarçar seus crimes (HARKUP, 2020). Essa exceção ocorre porque Otelo não se vê como um assassino sem motivo torpe: “Me chamem de assassino

¹⁰¹ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: ‘Tis not a year or two shows us a man: / They are all but stomachs, and we all but food; / They eat us hungerly, and when they are full / They belch us. (3.4. 109-112).

¹⁰² Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: (...) they do command him home, / Deputing Cassio in his government. (4.1. 227-228).

¹⁰³ Observemos como esse espaço de privado torna-se público, há plateia para assistir os corpos na vida e na morte.

¹⁰⁴ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: Soft you, a word or two before you go: (...) / I pray you in 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 / O fone that loved not wisely, but too well. (5.2. 337-343).

honrado, / Se assim quiserem, pois eu não agi por ódio, / Mas só pela honra.¹⁰⁵” (Ato V, Cena II, pág. 258).

Iago é o assassino que mata tanto com as mãos quanto com as palavras, pois as mortes de Desdêmona e Otelo são resultado de seu envenenamento, sua feitiçaria. E as mortes de Rodrigo e Emília se dão por meio de sua espada, já que o silenciamento de suas vítimas deveria ocorrer rapidamente, não havia tempo hábil para convocar feitiços. O alferes é o personagem que mais trama assassinatos na peça, porém nega qualquer morte fora dos campos de batalha: “Embora na guerra eu tenha matado homens, / Creio que o cerne da consciência consiste / Em não tramar assassinatos. E, às vezes, / Me falta a útil iniquidade.¹⁰⁶” (Ato I, Cena II, pág. 142). Essa negação é uma tentativa de perpetuar sua imagem honesta, seu nome honrado.

Iago teme perder seu “renome” junto a sociedade, teme ter seu ardil revelado. Quando o alferes trama contra a vida de Rodrigo ele está tentando eliminar o oponente que poderia derrotá-lo. Rodrigo havia ameaçado expor Iago como o “alcoviteiro” sem sucesso, já que Desdêmona não havia dado retorno aos interesses amorosos do cavalheiro veneziano. Iago pondera sobre as possíveis mortes em solilóquio:

Se Cássio o assassinar ou os dois se massacrarem¹⁰⁷
Ganho nos dois casos. Mas se Rodrigo vive,
Ele vai me pleitear um gordo reembolso
Do ouro e das joias que eu lhe surrupiei,
Na forma de dons para Desdêmona.
Não, não está bem. E se Cássio sai ileso
Ele tem a beleza assídua em sua vida
Que me torna mais feio. E mais: o Mouro pode
Me expor diante dele... e aí estou a risco.
Não: tem que morrer. (Ato V, Cena I, pág. 241, 242).

O alferes deseja eliminar Rodrigo e Cássio no mesmo golpe, fazendo com que um assassinasse o outro, dessa forma Iago ficaria seguro de sua posição e Otelo ficaria satisfeito com a morte de seu rival. Rodrigo acaba assassinado por Iago, e Cássio apenas fica ferido. Quando revelada a trama do alferes ele é ferido por Otelo, mas não morre. Os três assassinados são: Rodrigo, Desdêmona e Emília; já Otelo é o suicida.

¹⁰⁵ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: An honourable murderer, if you will, / For naught I did in hate, but all in honour. (5.2. 292-293).

¹⁰⁶ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: Though in the trade of war I have slain men, / Yet do I hold it very stuff o’th’ conscience / To do no contrived murder: I lack iniquity / Sometime to do me service. (I.I. 181-184).

¹⁰⁷ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: Or Cassio him, or each do kill other, / Every way makes me gain. Live Roderigo, / He calls me to a restitution large / Of gold, and jewels, that I boobed 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. (5.1. 13-22).

A morte de Otelo ocorre por meio de um suicídio desonroso. Dizemos que o general morre na desonra porque ele é destituído de suas referências masculinas, ceifa a própria vida por não ser mais organizador do próprio mundo. O gênero permeia as sociedades estabelecendo padrões para a vida e para as ações no mundo, regramdo inclusive as formas de morrer. A morte é definida, delimitada, projetada de forma binária, isto é, as relações sociais de gênero regram a morte e a definem a partir de sua percepção dos espaços que cada gênero ocupa na sociedade.

O gênero masculino constitui sua existência pela ação, decisão, e criação do futuro a partir de sua posição organizadora do mundo. Essa existência ordenadora exige uma forma de morte condizente com a vida. Uma morte masculina honrada se configura em uma das duas formas: ou o homem morre em seu sagrado leito¹⁰⁸, vencido pelo tempo, cercado pelos filhos tendo já dividido a herança, com a certeza de que seu nome se perpetuará através de suas glórias que serão memoradas pelos seus; ou então ele morre em combate, com a espada na mão, de frente para o inimigo. Essa deveria ser a morte de um homem como Otelo, um homem que se constituiu a partir de uma vida militar, tornou-se honrado pelas guerras que venceu. O general sente-se confortável em batalha:

O costume tirano, nobres senadores,¹⁰⁹
Transformou meu leito pétreo e férreo de guerra
Em um colchão suave e macio. Já percebo
O impulso pronto e natural que me surge
Sempre frente às provações, e eu abraço o encargo
Dessa presente guerra contra os otomanos. (Ato I, Cena III, pág. 155)

Iago consegue, também, arrancar do general sua morte, morte que poderia lhe assegurar a honra. O suicídio de Otelo ocorre porque o general não pode conviver com seu ato naquela sociedade. Era “aceitável” a vingança em forma de assassinato para “salvaguardar” a honra masculina, contudo por sua cor, por sua inaptidão para aquele mundo, Otelo não tem esse “direito”. Ele não resgata sua honra masculina de um adultério feminino, ele é um assassino frio e desacolhido, um transgressor em vários sentidos. Ele está desacolhido por não estar entre compatriotas, novamente o general é engolido pelo mundo que não compreende. E por fim sua morte ocorre.

Ali o general, na frente de todos, profere e mata-se:

¹⁰⁸ Ver mais em: DUBY, G. Guilherme Marechal, ou o melhor cavaleiro do mundo. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

¹⁰⁹ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: The tyrant custom, most grave senators, / Hath made the flinty and steel couch of war / My thrice-driven bed of down. I do agnize / A natural and prompt alacrity / I find in hardness, and do undertake / This present wars against the Ottomites. (I.3. 228-233).

E digam também que certa vez em Aleppo¹¹⁰,
Quando um turco pernicioso e aturbantado
Golpeava um veneziano e difamava o Estado,
Peguei pelo pescoço esse cão circunciso
E o golpeei – assim!
(ele se apunhala)
(...)
Eu te beijei, depois te matei: só o que deixo,
Matar a mim mesmo e morrer com um beijo.
(beija Desdêmona e morre) (Ato V, Cena II, pág. 259, 260)

Na alcova, privado da honra, apequenado. Iago desmontou suas referências que constituíam sua masculinidade – comando, decisão, ação. Não podemos nos esquecer que estamos trabalhando com um texto teatral, isto é, que se realiza na encenação. A morte por suicídio produz um impacto terrível, pois mostra toda a fragilidade do outrora poderoso general mouro, ele morre de uma forma que pode ser considerada feminina, a partir de uma visão militar guerreira da vida. Otelo tem “a dor excessiva de um infortúnio sem saída” (LORAUX, 1988, pág. 30) e seu suicídio nos revela como a sociedade generificada aprisiona os sujeitos as suas representações. Ele não tem uma morte condizente com a de um general, pois um general sempre tem uma saída.

A morte de Otelo não condiz com o *general* Otelo, pois o suicídio era considerado uma solução para o gênero feminino¹¹¹. A historiadora Nicole Loraux pondera que a morte do guerreiro, do gênero masculino era a morte de peito aberto, na luz do dia, carregada de honra, glória e heroísmo. Já a morte da mulher era reclusa, ocorrendo pela natureza¹¹², preferencialmente no espaço em que o feminino reina: a alcova. O suicídio é uma morte feminina¹¹³ porque o ato não carrega honra ou glória, e “a glória das mulheres é não terem glória”. (LORAUX, 1988). Assim, o ato do suicídio é uma: “solução trágica reprovada pela moral na confusão da vida cotidiana. Mas, principalmente, solução de mulher e não, como às vezes se pretendeu, ato heroico” (LORAUX, 1988, pág. 29).

Otelo morre na desonra, seu suicídio confirma que o general havia há muito perdido seu lugar masculino no mundo. Ele perde o respeito de todos. Perde esse respeito, isto é a honra, a forma como era visto e reconhecido por todos. Pouco antes de fazer seu discurso pré-suicídio,

¹¹⁰ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: And say besides that in Aleppo once, Where a malignant and a turbaned Turk / Bet a Venetian and traduced the state, / I took by th' throat the circumcised dog / And smote him – thus. / *He stabs himself* / I kissed thee ere I killed thee – no way but this: / Killing myself, to die upon a kiss. / *He kisses Desdemona, falls on the bed and dies.* (5.2 349-355; 356-357).

¹¹¹ Shakespeare encena a morte de Otelo, a partir de referências femininas da morte.

¹¹² O parto, a doença, a velhice.

¹¹³ Ver mais em: LORAUX, N. *Maneiras Trágicas de Matar uma Mulher*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

quando questionado por Ludovico, Otelo pede: “Me chamem de assassino honrado, / Se assim quiserem, pois eu não agi por ódio, / Mas só pela honra.” (Ato V, Cena II, pág. 258). Seu pedido reforça o quanto desonrado já estava e seu autoextermínio revela sua falta de *andreia*¹¹⁴.

A morte de Otelo é desprovida de *andreia*, isto é, coragem. Não é uma morte “decente”, digna de um general. Ceifar a própria vida, mais uma vez, marca seu afastamento do gênero masculino, que foi minado pouco a pouco por Iago. Além de suicidar-se, ele comete o ato na alcova, ou seja, algo duplamente “feminino”. Como pondera Loraux:

(...) detenhamo-nos por um instante na porta desse lugar bem fechado onde uma mulher se refugia para morrer longe dos olhares. Com seus sólidos ferrolhos, que tem de ser forçados para se poder chegar até a morta, ou melhor, ao corpo de que ela já escapou, esse lugar indica o pequeno espaço da autonomia concedido às mulheres pela tragédia (...) trata-se precisamente do aposento conjugal. (LORAUX, 1988, pág. 52).

A estória de Otelo é de um poderoso general que é reduzido, apequenado por seu alferes, que o conduz a partir de uma mesma visão do feminino à destruição de seu gênero. Colocando Otelo numa posição de conduzido, de guiado, ou seja, num lugar de feminino. Platão indica o lugar feminino do suicida em suas *Leis* (IX, 873 c-d), ao infligir àquele que finda sua vida por si próprio: “por falta absoluta de virilidade, a sanção institucional de uma sepultura tão solitária quanto esquecida, à margem da cidade e na noite do anonimato.” (PLATÃO, 1980, pág. 329).

Outro fato que marca a falta de *andreia* (coragem) de Otelo, é não conseguir derramar o sangue de Desdêmona. O general já destituído de sua posição masculina, deseja executar Desdêmona sem derramar o sangue da esposa por não ter “coragem” para fazê-lo. Notemos que sua intenção era envenenar a esposa, porém é convencido por Iago de que estrangulá-la seria melhor, sua destituição é tamanha que ele é aconselhado sobre como deveria “lavar” sua honra:

OTELO	Eu vou despedaçá-la. ¹¹⁵
IAGO	Realmente, é sórdido.
OTELO	Com um oficial meu!
IAGO	Mais sórdido ainda!
OTELO	Arranje-me, Iago, algum veneno esta noite! Não vou entrar num debate com ela, pois o corpo, a beleza que ela tem vão me desnortear a mente. Esta noite, Iago.
IAGO	Não, não use veneno; melhor é estrangulá-la na mesma cama que ela própria infectou.

¹¹⁴ Conceito grego que remete ao apanágio dos homens: a coragem. Também nos remete à masculinidade, virilidade.

¹¹⁵ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: I will chop her into messes – cuckold me? / O, ‘tis foul in her. / With mine officer! / That’s fouler. / 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. / Do it not with poison; strangle her in her bed, even the bed she hath contaminated. / Good, good, the justice of it pleases, very good. (4.1. 193-202).

OTELO Ótimo, perfeito. É uma justiça que me agrada. (Ato IV, Cena I, pág. 223).

O enforcamento era morte feminina, em que a alma “deixava o corpo” pela parte mais sensível do corpo feminino sem o derramamento de sangue (LORAUX, 1988). Assim, podemos dizer que Desdêmona teve uma morte feminina “condizente” com o seu gênero, enquanto Otelo se suicida, ou seja ele tem uma morte que não condiz com sua posição masculina e guerreira.

Otelo conhecia a violência da espada, do sangue salpicando as vestes, mas nada entendia da violência da dissimulação, do engano. Aos poucos Iago coloca o general na posição de subalterno, subalterno a ele. Ele conduz, a história da vida de Otelo, é ele que fornece dia após dia alimento para a desconfiança. Otelo torna-se o mandado, aquele que se coloca a serviço, a espera, não elabora mais seu mundo. Revelada a trama, o que sobra ao pobre general? Nada, pois nesta trajetória de subordinação ele perdeu-se, sua escolha é uma opção feminina, sem honra ou glória, que não condiz com um general.

IV.I. Esmagar a mosca, ou arrancar a erva brava

Desdêmona ao perceber que será assassinada afirma que Cássio foi traído e ela está arruinada. Ela implora que Otelo a expulse, diante da postura firme do marido, Desdêmona pede mais um dia de vida ou apenas meia hora para fazer suas preces. Ela ainda tenta salvar sua parte imortal, sua integridade quando jogada contra a violência das palavras de Otelo, e a desumanidade com que ele trata a vida dela. Desdêmona pede para orar antes de ser morta, a ela não restam mais esperanças, ciente de sua inocência deseja viver e esperança um milagre, alguma última fagulha que mantenha a chama de sua vida acesa.

A morte de Desdêmona, advém a ela, sem saber o que fez para merecer, ela morre por pertencer, por ter sua vida decidida por Otelo, isto é, sua morte é decorrente da forma como o general vê toda e qualquer mulher, um ser que não se deve confiar e, até certo ponto incompreensível. A vida de Desdêmona está presa a teia que é tecida por articulações nas quais sua decisão sobre seu futuro não conta ou tem pouco espaço para manobras. O que a mata é o lugar que ela ocupa na sociedade de Veneza, uma mulher respeitável, e este lugar não é resultado de uma elaboração particular da mulher, mas constituído por formas de poder familiares e públicos que legitimam o assassinato de Desdêmona.

Voltemos aos versos nos quais Otelo a destitui de sua humanidade. Ele a nomeia como “mosca” ou “erva brava”. Ele retira o gênero feminino do convívio humano e a joga entre seres que todos têm repulsa, e como mosca, ela é sem moral, abjeta. O que ele mata é um inseto, não um ser humano. É o autor que coloca esses versos como pertencentes ao mundo de Otelo, ele também faz Otelo dizer que Desdêmona é uma erva brava. Novamente joga-se a mulher para fora da civilidade e a coloca na natureza em meio a plantas, isto é, seres sem decisão. E qual a planta? Erva brava, que prejudica a agricultura, isto é, a vida e que precisa ser arrancada do campo, estirpada.

Ao sufocá-la o grande general esmagava uma mosca, arrancava uma erva de seu jardim, não um ser humano como ele. Notem também que o general não utiliza termos militares para matá-la. Ele não a chama de “inimiga”, “bárbaro”, “turco”. O ser humano Desdêmona não merece interlocução humana, ela é um inseto, uma erva brava. O assassinato de Desdêmona é uma construção de uma forma de convívio social entre os gêneros na qual o feminino encontra-se totalmente inscrito em uma lógica de subordinação ao masculino. Em outras palavras matar uma mulher como Desdêmona, não é um crime. A própria peça revela mais preocupação em mostrar como se dá, e se realiza a morte de Otelo do que em relatar a de Desdêmona.

Ao escolher sufocá-la, o que é sugerido por Iago, ele diz: “Ótimo, perfeito. É uma justiça que me agrada” (Ato IV, Cena I, pág. 223). O general encontra-se de posse de toda a legitimidade que a sociedade lhe outorga como homem traído, ela vai fazer justiça. Notem que assassinar Desdêmona é fazer justiça. Neste mundo de Otelos, Iagos e Brabâncios e outros, as mulheres tornam-se presas de disputas e desejos legalizados que permite pouco espaço de negociação. Claro, sabemos, é uma encenação, a linguagem teatral concentra, exagera o real, mas certamente espelha a vida a partir de uma convivência generificada.

CONCLUSÃO:

As relações de gênero constituem as relações sociais a partir das quais o mundo se apresenta a nós. É no interior dessas relações sociais que aprendemos o mundo e o conhecemos. O terrível erro de Otelo apresenta-se como resultado de uma forma de ver o mundo, de compreensão do masculino. A ação do general é marcada pelo seu gênero e pela constituição que tinha do feminino. A construção de Otelo é masculina, e ele está preso nessa condição. O feitiço de Iago culmina no enfraquecimento do guerreiro mouro porque ele não supera sua condição de gênero.

As construções de feminino e masculino na peça permitem que tracemos um quadro da corte que Shakespeare conhecia a partir da corte veneziana que ele nos apresenta. O modo masculino de ver o mundo sufoca Desdêmona, literalmente, ao passo que também sufoca Otelo que ao crer ser vítima de um adultério vê sua história fantástica se esfacular. Iago sufoca o general na própria masculinidade, enquanto o oxigena com a mesma visão que ambos possuem da mulher: vil, ardilosa, nefasta, adúltera, promíscua e de pouca confiança.

Iago enquanto personagem é pantanoso, escorregadio, não tem sua credibilidade questionada por ser um indivíduo masculino, sua constituição corporal atrela caráter verídico a sua narrativa. Seus comentários são tecidos de forma irresponsável, ele vai vendo os resultados das aplicações do seu veneno e vai criando seus argumentos conforme os resultados. Iago é rápido no que tange pensar em novas vertentes para sua estória, em fazer reviravoltas com os pensamentos de Otelo, a intriga dele é infalível enquanto o general possuir aquele modo masculino de ver o mundo. O veneno de Iago é fatal porque seu palavrorio é “honesto”, são os alertas de um “amigo” preocupado com a honra de seu superior.

Há dois tipos de narrativas fantásticas na peça: uma é sobre um mouro que vence inúmeros desafios e alcança o posto de herói; a outra é sobre como esse herói é enganado por uma esposa espertalhona e seu tenente. Em ambas há veneno constituído por palavras, há feitiços lançados pelos narradores sobre seus ouvintes, que quando acometidos da magia exalada tornam-se “cegos” e se transformam em fantoches do detentor da palavra. A diferença basilar entre as duas narrativas é que a de Otelo apresenta argumentos masculinos, é uma estória constituída essencialmente de façanhas masculinas, isto é, guerreira. Já a narrativa de Iago apresenta argumentos femininos, ele faz uso da intriga, é ardiloso, escorregadio. Ele apresenta na sua maneira de pensar traços que foram legados ao feminino, mas no masculino assumem

uma condição de pensamento eficaz, ou seja, que constrém respostas certas para os desafios, lembremos da *métis*.

Iago, em sua destruição do general, utiliza das ferramentas que conhece: é um orador que domina a conversa e os códigos da cidade; ele conhece as artimanhas das relações sociais da nobreza; invade o espaço privado de Otelo ao perceber o desconhecimento do mesmo sobre o assunto; tece sugestões ardilosas e mentirosas; aproveita-se da “perda” de um lenço para fornecer a prova absoluta da traição de Desdêmona; manipula os diálogos e as situações para calar quem não lhe convém. Enfim, Iago não perde nenhum ponto que lhe permita continuar bordando dúvidas e sugestões de morte na mente de Otelo.

O general é embebido pela narrativa de Iago porque desconhece o mundo em que está inserido, ele é um intruso tolerado por sua utilidade militar. O general não domina as artimanhas, os diálogos, os costumes e os códigos da cidade, ele é um “bruto” moldado na guerra e para guerra. O mundo veneziano é hostil com Otelo, esse homem que além de estrangeiro, mouro e cristão convertido também não conhece o ambiente doméstico. O guerreiro mouro não consegue diferenciar o ambiente doméstico, ou seja, privado, do ambiente da guerra, do ambiente público. Essa não diferenciação permite que Iago o invada e o guie por um caminho que, em parte, Otelo já trilhou sozinho.

Desdêmona usufruiu de sua proteção simbólica enquanto filha de um importante membro do Senado enquanto pôde, enquanto era filha e não esposa. Ao se tornar esposa de Otelo ela fica à mercê da vontade e dos maus tratos do marido. Desdêmona é julgada por uma visão de sua constituição corporal, enquanto um ser feminino ela não poderia ser inocente, sua vida é encerrada porque sua verdade não é suficiente frente a uma verdade masculina. Sendo mulher ela não tem credibilidade, sua argumentação é interpretada como astuciosa.

Quando Brabâncio pondera sobre o roubo de Desdêmona ele afirma que a natureza dela jamais se extraviaria daquela forma sem o uso de “arte proibida”. Desdêmona ao revelar que se casou por vontade própria tem atribuída a si uma natureza enganadora, quando Otelo argumenta com Iago sobre um possível adultério ele reflete que “a natureza às vezes se extravia”, ou seja, ele retoma o argumento do sogro e Desdêmona é vista como representante intrínseca da sordidez legada ao feminino. Rodrigo também vê Desdêmona como um ente passível de corrupção, ele tenta conquistá-la mesmo sabendo de seu matrimônio com Otelo e para atingir seu fim quer seduzi-la com ouro e joias suficientes para “corromper uma freira” como ele

próprio afirma. Rodrigo também vê Desdêmona segundo sua visão masculina sobre o feminino, ele acreditava que ela cederia aos seus apelos se fosse feita uma “argumentação” suficientemente tentadora.

O domínio das relações sociais da nobreza fez com que Desdêmona intercedesse a favor de um amigo e, sem cogitar o ardil que ocorria, deu munição para Iago fundamentar seus argumentos. Otelo passa a “encontrar” os beijos de Cássio nos lábios da esposa por mera sugestão de Iago, não é função do historiador cogitar o que poderia ter ocorrido, mas nos questionamos até onde a força, a credibilidade do alferes iria. Parece-nos que Otelo não questionaria sua visão sobre o próprio gênero, sobre a “veracidade” das palavras emitidas por uma constituição corporal masculina.

Desdêmona acaba assassinada por seu marido, que por seu modo masculino de ver o mundo, não lhe deu chance de provar sua inocência. Otelo justifica o assassinato de sua esposa como uma forma de retomar para si sua posse, sua honra. A morte de Desdêmona nos mostra a completa usura da vida do feminino, ela não tem qualquer domínio sobre si, nem sobre sua permanência no mundo. Desdêmona é usurpada de si e transformada numa propriedade, que poderia sofrer usos e abusos, conforme a vontade momentânea de seu proprietário.

Não é a morte de Desdêmona que atrai todas as atenções no último ato, ela é colocada em segundo plano, “sombreada” pelo suicídio de Otelo que acaba por encerrar a peça, o que nos mostra que até mesmo na morte o masculino é socialmente privilegiado. A desumanidade com que Desdêmona é morta nos expõe o lugar do feminino no mundo, ou é “santa” ou é “demônio”, mas independentemente de sua essência pode ser esmagada como uma mosca ou podada como uma erva brava. A morte de Desdêmona pode ser encarada como um castigo por seu rompimento com os costumes, com seu uso inadequado da “liberdade”, mas também nos revela o lugar mais do que frágil que o feminino ocupa nas relações entre os gêneros, quando não submisso e contido, domesticado pelo masculino, o feminino torna-se não humano torna-se aquilo que preciso ser extirpado por ser uma falha da natureza.

Já o suicídio é a saída que o general encontra para a situação em que ele se colocou. O general fez uso de um “direito” que não tinha, ele não poderia “lavar” sua honra com o sangue, ou melhor, com a hipóxia de Desdêmona. Ele é um estrangeiro, mouro, não possui direitos nobres. Otelo ao assassinar a esposa não rompe apenas com o matrimônio, ele torna-se um criminoso para a elite veneziana, viver não é uma opção para um homem que acreditava ser um

herói experiente. Aquela sociedade não aceitava Otelo antes, e não o acolheria após a morte de Desdêmona, ele seria condenado, torturado e morto.

O general opta por uma morte desonrosa, uma morte na alcova, ele se suicida porque não cabe naquela sociedade e não cabe em si quando percebe seu terrível engano. Otelo foi tratado, ou transformado, por Iago em um ser “feminino”, sua outrora posição criadora e organizadora no mundo é liquidada por seu alferes. Iago consegue ir apequenando o general até que não sobre nada “de valor”, pois o lugar feminino não é o da honra. Suicídio é considerado morte de mulher. Morrer por meio de sufocação é considerado morte de mulher. Desdêmona teve uma morte “condizente” com seu gênero enquanto Otelo mais uma vez é despojado de sua condição masculina. Seu apequenamento é tamanho que culmina numa morte desonrosa, seu legado é de um homem que tudo perdeu, incluindo sua masculinidade.

A trama do alferes só é revelada no quinto ato, quando Emília suplica que a ouçam e Iago confessa suas intrigas ao tentar calar a esposa, é nesse momento que Otelo começa a entender que foi enganado. E ele foi enganado porque não pode lidar com a sua “desapropriação” sobre o desejo de sua esposa, a centralidade do desejo feminino é uma preocupação constante do masculino no devir histórico, coibir as escolhas femininas, regular os corpos, domesticar os desejos é uma forma de manter o patriarcado. O que atrai Otelo, o que torna a armadilha de Iago infalível é justamente a questão dos perigos dos desejos femininos, das possíveis ações indisciplinadas de Desdêmona.

Contudo, um personagem da peça já sabia que tudo não passava de um enredo traiçoeiro: o Palhaço. Este Palhaço é identificado por sua função, Shakespeare não lhe deu nome próprio. No terceiro ato quando questionado por Emília e Desdêmona sobre o paradeiro de Cássio, ele afirma: “Ele é um soldado, e é melhor eu não me fazer de metido e dizer onde um soldado tá mentindo – é arriscar umas facadas.”¹¹⁶ (Ato III, Cena IV, pág. 208).

O bufão é um sujeito que circula pelas cortes e pelas cidades, ele conhece as artimanhas dos frequentadores dos salões, também é um ser masculino. O palhaço vive de ironias, de dizer o mundo de outra forma. Não era a Cássio que o Palhaço se referia ao mencionar as facadas, mas sua posição de bobo, de entretenedor não lhe permitiu ser escutado. Sendo palhaço ele não tem *andreia*, isto é, coragem. Ele foi ignorado porque não tem honra, não era um homem de

¹¹⁶ Na versão *The Oxford Shakespeare: Othello*: He’s a soldier, and for me to say a soldier lies – ‘tis stabbing. (3.4. 5-6).

batalhas tão pouco nobre, mesmo sendo masculino ali ele é visto pelos demais (masculino ou feminino) como menor, como alguém pouco digno de confiança.

Enfim: feiticeiros, feitiços, venenos, sonhos, palavras, intrigas, salões, mulheres, homens, soldados e palhaço, todos submetidos à sua constituição corporal e aos lugares legados aos seus gêneros. Naquela sociedade o nascimento, o sexo biológico determinava o destino do indivíduo, debater os lugares de cada gênero era impossível devida a normatização da sociedade. Agora podemos lançar um olhar contemporâneo sobre a peça, debater os papéis legados aos indivíduos, e notar que mesmo tendo mais de quatrocentos anos *Otelo* ainda tem muito anos dizer, sua compreensão não findará...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AZEVEDO, A. C. **Dicionário de nomes, termos e conceitos históricos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BATE, J. **How the Classics Made Shakespeare**. Princeton: Princeton University Press, 2019.
- BEAUVOIR, S. **O Segundo Sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BLOOM, H. **Shakespeare: a invenção do humano**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001.
- BRADLEY, A. C. **A tragédia shakespeariana**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BURKE, P. **As fortunas d’o Cortesão**. São Paulo: UNESP, 1995.
- BUTLER, J. **Gender Trouble: feminism and the subversion of identity**. New York: Champman & Hall, 1990.
- BUTLER, J. **O parentesco é sempre tido como heterossexual?** Cadernos Pagu, Campinas, n. 21°, 2003.
- BUTLER, J. **Undoing gender**. London: Routledge, 2004.
- DE GRAZIA, M.; WELLS, S. W. **The Cambridge Companion to Shakespeare**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- DELUMEAU, J. **A civilização do Renascimento – Vol. 2**. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1984.
- DELUMEAU, J. **História do medo no Ocidente: 1300 – 1800, uma cidade sitiada**. São Paulo. Ed. Companhia das Letras, 1990.
- DÉTIENNE, M.; VERNANT, J. **Métis: As astúcias da inteligência**. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.
- DOBSON, M. **The Oxford Companion to Shakespeare**. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- DUBY, G. **Guilherme Marechal, ou o melhor cavaleiro do mundo**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- DUBY, G. **Idade média, idade dos homens: do amor e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- ELIAS, N. **A Sociedade de corte: Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- FRANCO, G. H. B. **Shakespeare e a Economia**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2009.

GARBER, M. **Shakespeare After All**. New York: Pantheon Books, 2004.

GONÇALVES, A. T. P. **Análise de conteúdo, análise do discurso e análise de conversação: estudo preliminar sobre diferenças conceituais e teórico-metodológicas**. Administração: Ensino e Pesquisa. Rio de Janeiro: v. 17 n°. 2 p. 275–300, 2016.

HARKUP, K. **Death by Shakespeare: Snakebites, Stabbings and Broken Hearts**. London: Bloomsbury, 2020.

HATTAWAY, M. **The Cambridge Companion to Shakespeare's History Plays**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

HELIODORA, B. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

HOLDEN, A. **Shakespeare**. São Paulo: Ediouro, 2003.

HOWELL, M. L. **Manhood and Masculine Identity in William Shakespeare's "The Tragedy of Macbeth"**. University Press of America, 2008.

KEMP, T. **Women in the age of Shakespeare**. Oxford: Greenwood Press, 2010.

KRAMER, H. **Malleus Maleficarum: o martelo das feiticeiras**. Rio de Janeiro: Ed. BestBolso, 2015.

LE GOFF, J. **As mentalidades: uma história ambígua**. In: História: novos objetos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

LORAUX, N. **Les Expériences de Tirésias. Le féminin et l'Homme grec**. Paris: Gallimard, 1989.

LORAUX, N. **Maneiras Trágicas de Matar uma Mulher**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

MACEDO, J. R. **A Mulher na Idade Média**. São Paulo: Ed. Contexto, 2002.

MICHELET, J. **A feiticeira**. São Paulo, Círculo do Livro, 1974.

MOORE, H. **"Compreendendo sexo e gênero"**. In: INGOLD, T.(org.) Companion Encyclopedia of anthropology. London: Routledge, 1988.

NEELY, C. T. **Women and Men in Othello**. In: BLOOM, Harold. Modern Critical Interpretation: William Shakespeare's Othello. New York: Chelsea House Publishers, 1987.

NEILL, M. **Introduction to Othello**. IN: SHAKESPEARE, W. The Oxford Shakespeare: Othello. Edited by Michael Neill. Oxford: Oxford University Press, 2006.

OKIN, S. M. **Gênero, o público e o privado**. IN: Rev. Estudos Feministas, v. 16, n°. 2, 2008.

OYEWUMI, O. **A invenção das mulheres: Construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PEREIRA, L. **Introdução a Otelo**. IN: SHAKESPEARE, W. A tragédia de Otelo, o Mouro de Veneza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

PESAVENTO, S. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2004.

PESAVENTO, S. **O mundo como texto: leituras da História e da Literatura**. História da Educação. ASPHE/FAE/UFPEL, Pelotas, nº.14 p. 31-45, 2003.

PLATÃO. **Leis e Epinomis**. In: Diálogos. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1980.

RAGO, M. **Epistemologia feminista, gênero e história**. IN: Pedro, J.; Grossi, M. (orgs.) - Masculino, Feminino, Plural. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

ROSE, M. **Othello's Occupation: Shakespeare and the Romance of Chivalry**. In: BLOOM, Harold. Modern Critical Interpretation: William Shakespeare's Othello. New York: Chelsea House Publishers, 1987.

RUBIN, G. **Políticas do Sexo**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

RUSSELL, J. B. **História da Feitiçaria: feiticeiros, hereges e pagãos**: Rio de Janeiro. Ed. Campus, 1993.

SCHECHNER, R. **Between Theatre and Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SCOTT, J. W. **Gender and the Politics of History**. New York: Columbia University Press, 1999.

SCOTT, J. W. **Os usos e abusos do gênero**. Projeto História, São Paulo, n. 45, p. 327-351, 2012.

SHAKESPEARE, W. **O mercador de Veneza**. Porto Alegre: Ed. L&PM, 2012.

SHAKESPEARE, W. **The Oxford Shakespeare: Othello**. Edited by Michael Neill. Oxford: Oxford University Press, 2006.

SHAKESPEARE, W. **A tragédia de Otelo, o Mouro de Veneza**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

SOKOL, B. J., SOKOL, M. **Shakespeare, Law, and Marriage**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

TRAUB, V. **Gender and sexuality in Shakespeare**. IN: DE GRAZIA, M.; WELLS, S. W. The Cambridge Companion to Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

VARIKAS, E. **Gênero, experiência e subjetividade: a propósito do desacordo Tilly-Scott**. Cadernos Pagu, Campinas, n. 3, p. 63-84, 1994.

WILSHIRE, B. **Role-Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor.** Boston: Routledge & Kegan Paul, 1981.