



UFOP

Universidade Federal
de Ouro Preto

THAÍS LIMA E SENA

BLACKFACE: OTELO NAS FACES DE ORSON WELLES E LAURENCE OLIVIER

Mariana

2017

Thaís Lima e Sena

BLACKFACE: OTELO NAS FACES DE ORSON WELLES E LAURENCE OLIVIER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos da Linguagem do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos da Linguagem.

Linha de Pesquisa: Linguagem e memória cultural

Orientadora: Profa. Dra. Maria Clara Versiani Galery

Mariana

2017

S474o

Sena , Thaís Lima .

BLACKFACE: [manuscrito]: OTELO NAS FACES DE ORSON WELLES
E LAURENCE OLIVIER / Thaís Lima Sena . - 2017.

96f.: il.: color; graf.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Clara Versiani Galery.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de
Ciências Humanas e Sociais. Departamento de Letras. Programa de Pós-
Graduação em Letras.

Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Othello 1604. 2. Shakespeare, William, 1564-1616. 3. Blackface. 4.
Colônias. 5. Raças. I. Galery, Maria Clara Versiani . II. Universidade Federal de
Ouro Preto. III. Título.

CDU: 82-94



THAÍS LIMA E SENA

“BLACKFACE: OTELO NAS FACES DE ORSON WELLES E LAURENCE OLIVIER”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos da Linguagem da UFOP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, linha de pesquisa Linguagem e Memória Cultural. Aprovada em 30 de agosto de 2017 pela Comissão Examinadora constituída pelos membros:

Profa. Dra. Maria Clara Versiani Galery
(Orientadora da pesquisa)
Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP

Profa. Dra. Kassandra da Silva Muniz
Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP

Profa. Dra. Natália Fontes de Oliveira
Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP

*Aos meus pais, Sávio e Miriam; ao meu irmão Vinícius;
meu porto seguro.*

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos relacionados com a produção deste trabalho:

À minha orientadora, Professora Dra. Maria Clara Versiani Galery, pelos conhecimentos compartilhados, por sua dedicação, e imensurável contribuição durante a elaboração dessa pesquisa.

À Professora Dra. Kassandra da Silva Muniz pela importante contribuição no tocante ao escopo teórico deste trabalho que embasou parte da seção teórica desta dissertação.

À Universidade Federal de Ouro Preto e à CAPES por concederem-me a bolsa favorecendo a conclusão desse trabalho.

À minha família, meu pai, minha mãe e meu irmão, pela paciência e apoio durante essa empreitada. Por terem facilitado meus caminhos de sempre, e por terem alegrado muitos dos meus dias. Obrigada por acreditarem que eu venceria mais essa etapa em minha vida. À vovó Cristina, meu exemplo de sabedoria e fortaleza. À Elka pelo apoio e companheirismo de todos os dias.

À Philippa, minha irmã de coração, e companheira de vida. Razão principal que me motivou a desenvolver essa pesquisa. Obrigada pelo amor e o incentivo de cada dia. Obrigada por ter me dado o Nikkai, que há quase dois anos enfeita e colore os meus dias.

À minha amiga Lídia, por estar comigo desde 2003, obrigada pela companhia, apoio, e nossas boas risadas.

Às minhas amigas, presentes que ganhei na academia, Alessandra, Érica e Juliana, obrigada pelo companheirismo de todas as horas. Pelas discussões acadêmicas, risadas, e conversas intermináveis.

Enfim, agradeço a Deus pela graça de mais uma realização pessoal alcançada, meu companheiro de todos os dias. Nunca estive só.

RESUMO

The Tragedy of Othello, the Moor of Venice, uma das grandes tragédias de William Shakespeare, foi encenada pela primeira vez em 1604. Do mesmo modo que Shakespeare bebeu de várias fontes para escrever sua obra, as peças são alvo das mais variadas formas de adaptação. As questões abordadas pelo dramaturgo na peça *Otelo* e os motivos que o levaram a abordá-las tornam-se claros no momento em que entendemos o contexto social e cultural em que ele estava inserido. A obra de Shakespeare passa a ser disseminadora de significados culturais a partir de sua produção e, posteriormente, através de suas adaptações em outros tempos em outras sociedades. A estrutura do nosso trabalho tem como foco central as questões raciais desenvolvidas por Shakespeare na peça *Otelo* a partir da caracterização do mouro. Ademais, é sabido que no teatro elisabetano o personagem Otelo era representado através da prática do *blackface*. Ou seja, um ator branco que se pintava de negro para desempenhar o papel do mouro. Assim sendo, observamos que a prática conhecida como *blackface* — termo que tomamos emprestado dos *blackface minstrel shows* americanos — na representação do personagem do mouro ocorre tanto nas encenações renascentistas da peça, quanto nas adaptações fílmicas que foram escolhidas para serem analisadas neste trabalho, a saber, o filme *Othello* de 1952, dirigido e estrelado por Orson Welles, e o de 1965, protagonizado por Laurence Olivier. O cerne de nossa pesquisa se concentra na análise do personagem Otelo a partir das formas de representação dele, o que implica nas construções do negro no meio social. Assim sendo, examinaremos como essas representações do personagem foram elaboradas dentro do contexto histórico de cada adaptação tendo em vista a prática do *blackface*.

Palavras-chave: *Othello 1604*; Shakespeare; *Blackface*; Colonialismo; Raça.

ABSTRACT

The Tragedy of Othello, the Moor of Venice, one of William Shakespeare's great tragedies, was performed for the first time in 1604. In the same way that Shakespeare drew from various sources to write his work, the plays are targets of the most varied forms of adaptation. The issues addressed by the playwright in the play *Othello* and the reasons that led him to address them become clear when we understand the social and cultural context in which he was immersed. Shakespeare's work ends up being a disseminator of cultural meanings based on its production and, subsequently, undergoes its adaptations in other times in other societies. The structure of this work has as its main focus racial issues addressed by Shakespeare in the play *Othello* based on the characterization of the Moor. Moreover, it is known that in Elizabethan theatre the character *Othello* was performed with the practice of *blackface*. In other words, a white actor that would paint himself black, to play the role of the Moor. Thus, we observe that the practice known as *blackface* — a term that we borrow from the American *blackface minstrel shows* — in playing the role of the Moor, occurs as much in Renaissance enactments of the play, as in the film adaptations which were chosen to be analyzed in this paper, namely, the film *Othello* from 1952, directed and performed by Orson Welles, and the 1965 film performed by Laurence Olivier. The core of our research focuses on the analysis of the character Othello based on how he is performed, which implicates how black people are perceived in society. Therefore, we will examine how these representations of the character were drawn up within the historical context of each adaptation bearing in mind the practice of *blackface*.

Keywords: Othello 1604; Shakespeare; Blackface; Colonialism; Race.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Billy B. Van caracterizado através do blackface.....	55
FIGURA 2 – Nigger - minstrel money boxes.....	57
FIGURA 3 – Laurence Olivier caracterizado como Otelo em 1964/1965.....	72
FIGURA 4 – Orson Welles se caracterizando como Otelo em 1951.....	84
FIGURA 5 – Orson Welles caracterizado como Otelo em 1952.....	85

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. CONTEXTUALIZAÇÃO DA PEÇA.....	16
2.1. <i>OTHELLO</i> POR HUGH QUARSHIE	16
2.2. <i>O MOURO DE VENEZA</i> – CINTHIO	25
2.3. <i>GEOGRAPHICAL HISTORIE</i> – LEO AFRICANUS.....	33
3. SHAKESPEARE ENTRE O TEATRO E O CINEMA	38
3.1. TRADIÇÕES/CONVENÇÕES TEATRAIS E FÍLMICAS.....	38
3.2. A PRÁTICA DO BLACKFACE	44
3.2.1. <i>Blackface</i> minstrel shows.....	53
3.2.2. Manifestações do <i>blackface</i> na cultura popular contemporânea	59
4. OTELO NAS FACES DE LAURENCE OLIVIER E ORSON WELLES	64
4.1. OTELO NA FACE DE LAURENCE OLIVIER.....	64
4.1.1. Representando <i>Othello</i> 1965	67
4.2. OTELO NA FACE DE ORSON WELLES	79
4.2.1. Representando <i>Othello</i> 1952	83
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	90
REFERÊNCIAS.....	94

*Foi roubado, senhor, vista o casaco.
Seu coração partiu, sua alma foi-se;
Neste momento um bode velho e preto
Cobre a sua ovelhinha; venha logo.
Vá despertar com o sino os que dormiam,
Senão o demo vai fazê-lo avô.
Levante logo
[William Shakespeare]*

*Se um ator negro fizesse o papel de Otelo será que ele não correria o risco de fazer os estereótipos raciais se legitimarem e até mesmo se tornarem reais? Quando um ator negro faz o papel que foi escrito para um ator branco que utiliza uma maquiagem negra, e um papel que foi escrito para uma audiência predominantemente branca, ele não estaria reforçando a maneira branca, ou até mesmo a maneira errônea de se olhar para um homem negro? Dizendo que homens negros ou mouros são extremamente emocionais, nervosos e instáveis, deste modo justificando a fala de Iago, “Esses mouros são instáveis em seus desejos” (1.3.346)? De todas as partes do cânone, talvez Otelo seja o único personagem que definitivamente não deve ser representado por um ator negro.
[Hugh Quarshie]*

Da parte mais negra de minha alma, através da zona de meias-tintas, me vem este desejo repentino de ser branco. Não quero ser reconhecido como negro, e sim como branco. Ora — e nisto há um reconhecimento que Hegel não descreveu — quem pode proporcioná-lo, senão a branca? Amando-me ela me prova que sou digno de um amor branco. Sou amado como um branco. Sou um branco. Seu amor abre-me o ilustre corredor que conduz à plenitude... Esposo a cultura branca, a beleza branca, a brancura branca. Nestes seios brancos que minhas mãos onipresentes acariciam, é da civilização branca, da dignidade branca que me apropriou. [Franz Fanon]

1. INTRODUÇÃO

The Tragedy of Othello, the Moor of Venice, uma das grandes tragédias de William Shakespeare, foi encenada pela primeira vez em 1604. Para a análise da peça, é necessário pensar *Othello* a partir de discussões globais que antecederam a escrita de Shakespeare e que ressoavam em textos do século XVI e XVII. Do mesmo modo que Shakespeare bebeu de várias fontes para escrever sua obra, as peças são alvo das mais variadas formas de adaptação¹. *Othello* é uma obra que foi adaptada diversas vezes para o cinema. A título de exemplificação, temos *Othello* (1922), dirigida por Dimitri Buchowetzki; *Othello* (1952), por Orson Welles; *Othello* (1955), por Sergei Yutkevich; *Othello* (1965), por Stuart Burge; *Othello* (1981), por Jonathan Miller; *Othello* (1995), por Oliver Parker; e *Othello* (2001), por Geoffrey Sax. Além de fazer parte da indústria de entretenimento, algumas dessas adaptações são consideradas realizações artísticas e são classificadas como “adaptações conservadoras” dentro da indústria cinematográfica dos filmes shakespearianos.

Encontramos em todas as sociedades uma série de conflitos, ideologias e contradições que são inerentes ao seu corpo estrutural. Shakespeare, por meio de adaptações de histórias já existentes, compôs a peça *Othello*, em que questões tais como nacionalismo, orientalismo, colonialismo, militarismo, raça e gênero estão presentes. Sabemos, no entanto que, no meio acadêmico, uma das questões mais escolhidas para análise da peça é a questão racial. Faz-se necessário explicar que não podemos desvincular o conceito racial de outros aspectos abordados na peça, como o colonialismo e as questões de gênero, por exemplo. Mais adiante, faremos algumas reflexões sobre o conceito de raça, ponto fundamental para o desenvolvimento da nossa pesquisa.

A introdução do livro *Post-colonial Shakespeares*, de Ania Loomba e Martin Orkin, assinala a importância da análise de questões históricas como ponto de partida aos estudos shakespearianos. Para Loomba e Orkin, a interação histórica existente entre a obra de Shakespeare e o colonialismo delinea questões importantes para a análise das peças. A

¹ No compêndio *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, compilado por Geoffrey Bullough em 1973, encontram-se algumas fontes que Shakespeare utilizou como inspiração para escrever suas peças. Virginia Mason Vaughan destaca que o dramaturgo, através desses textos, desenvolveu elementos como enredo, caracterização dos personagens, e a linguagem de suas peças.

expansão do império britânico, por meio do colonialismo, é um fator relevante para a obra de Shakespeare ter alcançado diversas culturas, tendo até mesmo sido imposta a elas.

O trabalho teórico de Virginia Vaughan dialoga com as ideias de Ania Loomba e afirma a importância de demonstrar *Othello* não somente como produto de um determinado ambiente cultural, mas também como obra disseminadora de significados culturais. Para a autora, “historicizar *Othello* no âmbito de uma geração em particular e de uma cultura, com sua moldura histórica, é uma ferramenta crucial para a compreensão das adaptações da peça como produções que substancialmente alteram o texto de Shakespeare”² (VAUGHAN, 1994, p.7).

As questões abordadas pelo dramaturgo na peça *Othello* e os motivos que o levaram a abordá-las tornam-se claros no momento em que entendemos o contexto social e cultural em que ele estava inserido. A obra passa a ser disseminadora de significados culturais a partir de sua produção e, posteriormente, através de sua recepção em outros tempos por outras sociedades. Essa interface entre passado e presente é imprescindível para a compreensão da peça original e de suas adaptações. Nas palavras de Greenblatt: “A obra de arte é um produto da negociação entre um criador, ou classe de criadores, equipados com um complexo repertório de convenções comunais compartilhadas, instituições e práticas da sociedade” (GREENBLATT, 1989, apud, VAUGHAN, 1994).

Antes de darmos continuidade aos caminhos que tomaremos para desenvolver a presente dissertação, é importante salientar que Lewis R. Gordon, no prefácio de *Pele negra, máscaras brancas*, de Frantz Fanon, explica que o autor ressalta inicialmente em seu livro que “racismo e colonialismo deveriam ser entendidos como modos socialmente gerados de ver o mundo e viver nele. Isto significa, por exemplo, que os negros são construídos como negros” (FANON, 1998, p.15). Assim, abordando a estrutura do nosso trabalho, tendo como foco central as questões raciais desenvolvidas por Shakespeare na peça *Othello*, chegamos a um ponto importante, que consiste na análise do personagem Otelo a partir das formas de representação dele, o que implica nas construções do negro no meio social. Ademais, é sabido que no teatro elisabetano, o personagem Otelo era representado através da prática do *blackface*. Ou seja, um ator branco se pintava de negro para desempenhar o papel do mouro. Assim sendo, observamos que a prática conhecida como *blackface* — termo que tomamos emprestado dos *blackface minstrel shows*

² In Stephen Greenblatt’s words, “The work of art is the product of a negotiation between a creator or a class of creators, equipped with a complex, communally shared repertoire of conventions, and the institutions and practices of society” (VAUGHAN, 1994, p.3).

americanos — na representação do personagem do mouro, ocorre tanto nas encenações renascentistas da peça, quanto nas adaptações fílmicas que foram escolhidas para serem analisadas neste trabalho, a saber, o filme *Othello* de 1952, dirigido e estrelado por Orson Welles, e o de 1965, em que o personagem que dá título à obra é vivido por Lawrence Olivier. A partir dessa constatação, interessa-nos analisar o processo de transmutação da peça *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice*, de Shakespeare, para as duas adaptações fílmicas citadas anteriormente.

Levaremos em consideração as abordagens utilizadas na elaboração das adaptações - com o foco na caracterização do personagem Otelo, alinhando-as aos estudos coloniais e pós-coloniais, observando as questões raciais que foram propostas pelo dramaturgo a fim de analisar as possíveis maneiras que elas ressoam nas adaptações fílmicas em questão. Acreditamos que assim poderemos contribuir para a fortuna crítica da peça por meio de novas leituras da obra, visando o amplo leque de sua recepção.

Ao analisarmos a obra de Shakespeare, é necessário ratificar, no entanto, que os termos “raça” e “colonialismo”, bem como a prática do *blackface* e as questões análogas a essa prática, que serão discutidas nesse trabalho, utilizadas pelos atores na época renascentista, enquanto conceitos históricos que adotamos hoje, passaram por diversas mudanças e foram problematizados. As questões relacionadas à negritude, que permeiam nossa sociedade, por exemplo, não são as mesmas questões marcantes para as definições de raça no século XVI. Para chegarmos, portanto, a essa formulação, nos atemos à explicação de Ania Loomba (1988), a autora afirma que os termos “raça” e “colonialismo” estão conectados, pois as definições raciais se tornaram mais presentes e estruturadas a partir do colonialismo. Essas questões implicam no “outro racial”, conceito que trabalharemos de maneira mais aprofundada ao decorrer do nosso trabalho. Desse modo, é relevante observar que o “preconceito racial” em relação ao negro já existia antes do colonialismo, porém a maneira do homem branco abordar essa questão, e seus efeitos, foram transformadas com o tempo através das relações coloniais.

“Shakespeare é o espaço onde se encontram as questões coloniais e pós-coloniais, mas esses encontros não podem ser compreendidos sem fazer referência a questões específicas como: questões sociais, políticas e histórias institucionais”.³ (LOOMBA; ORKIN, 1988, p.17). Dessa maneira, através da análise e comparação das diferentes visões de *Othello*, tendo em vista a prática do *blackface*, examinaremos como

³ Shakespeare is the site for colonial and post-colonial encounters, but these encounters cannot be understood without reference to specific social, political and institutional histories. (LOOMBA; ORKIN, 1988, p.17).

essas representações do personagem foram elaboradas dentro do contexto histórico de cada adaptação. A prática teatral do *blackface* resume-se, como já pontuamos anteriormente, à representação de um personagem negro por um ator branco por meio de maquiagem. Essa prática, ao ser analisada de forma detalhada, nos permite identificar, em certos contextos, uma representação estereotipada e caricatural do negro. Para ilustrarmos essa questão, faremos, portanto um breve panorama histórico sobre a prática do *blackface* que, enquanto conceito histórico, começou a ser construído durante a Revolução Industrial, nos Estados Unidos, a partir do século XIX. Voltando à afirmação que “os negros são construídos como negros” (FANON, 1998, p.15), podemos dizer que as convenções utilizadas na caracterização do personagem Otelo, através da prática do *blackface* nas adaptações fílmicas escolhidas para análise, podem ser caracterizadas como “racistas”. Ou seja, a forma que os atores e diretores brancos escolheram para caracterizar o personagem central das adaptações resume-se à imagem que o homem branco construiu de um personagem negro. Buscaremos, portanto, tecer uma reflexão sobre o colonialismo e sua confluência na transmutação da peça para os dois filmes, a fim de problematizar a construção racial do personagem nos filmes, levando em conta a prática do *blackface* e comparando a forma como Welles e Olivier a utilizaram na representação do personagem Otelo. A contextualização dos filmes possibilitará a discussão não só de determinados elementos da peça *Othello* enfatizados nas adaptações, mas também daqueles que são omitidos nas adaptações, a partir de razões e justificativas pertinentes.

É verdade que nós não devemos nivelar o passado, enxergando-o somente através das lentes de nossas próprias premissas e imperativos. No entanto, não é desejável, ou talvez não seja possível, desapegar totalmente o passado do presente. A idade moderna europeia foi a época fundamental para a gênese de diversas instituições e práticas dessa época, e depois, através dos regimes coloniais, ela foi importante para a gênese de sociedades não europeias. Nós lemos o passado para entender nossas próprias vidas, e igualmente, nossos próprios compromissos nos direcionam para a “verdade” sobre o passado. A relação entre sociedades separadas pelo tempo é tão complexa quanto a relação entre as sociedades que estão espacialmente e culturalmente separadas — nos dois casos “a diferença” é a categoria que não deve ser nem apagada nem valorizada.⁴ (LOOMBA; ORKIN, 1988, p.5, 6, tradução nossa).

⁴“[...] It is certainly true that we must not flatten the past by viewing it entirely through the lens of our own assumptions and imperatives. However, neither is it desirable, or even possible, entirely to unhook the past from the present. Early modern Europe was the crucible for the genesis of many modern European institutions and practices, and later, via colonial regimes, of many non-European ones as well. We read the past to understand our own lives, and equally, our own commitments direct us to the “truth” about the past. The relationship between societies separated in time is as complex as the one between societies that are spatially and culturally apart - in both cases “difference” is a category that should be neither erased nor valorized” (LOOMBA; ORKIN, 1988, p.5, 6).

Assim sendo, no primeiro capítulo, faremos um percurso teórico no que se refere à contextualização da peça *Othello*. Para tanto, achamos pertinente abordarmos em um primeiro momento a visão do teórico negro, Hugh Quarshie, no que se refere à análise da peça, pois acreditamos ser de imensa importância suas colocações. Quarshie explica de forma particular, como Shakespeare, um autor branco, construiu seu personagem, o mouro de Veneza, um homem negro. O autor avalia também quais são as implicações da recepção desse personagem pela sociedade vigente, além do que significaria a seu ver, um ator negro representar o personagem Otelo. Em seguida, ao definirmos a peça como um drama político, exploraremos alguns textos que Shakespeare pode ter tido acesso e que ressoam em *Othello*. A partir desses textos, daremos ênfase na caracterização do personagem principal da peça, ilustrando algumas possibilidades de abordagem das questões raciais, e dos estereótipos que eram atribuídos aos mouros na época renascentista.

No segundo capítulo, iremos demonstrar alguns aspectos da peça *Othello the Moor of Venice*, no teatro elisabetano e pontuaremos algumas convenções, e tradições teatrais e fílmicas, demonstrando alguns conceitos teóricos dentro da teoria da adaptação, para em seguida darmos continuidade aos estudos e análise da caracterização do mouro.

No terceiro capítulo, faremos um panorama histórico do conceito de *blackface*, a partir dos *blackface minstrel shows* nos Estados Unidos no século XIX. Observaremos também como o conceito racial começou a ser construído no período colonial, e como foi moldado e estruturado através do capitalismo, durante a Revolução Industrial nos Estados Unidos. Achamos relevante para nossos estudos, mostrar o poder simbólico do conceito de “branquidade”: espaço de prestígio construído e ocupado pelo homem branco dentro da sociedade que, a nosso ver, caminha lado a lado com as relações de dominação colonial. Assim, poderemos ilustrar outras questões análogas à prática do *blackface* que serão discutidas nesse trabalho.

Sabemos, no entanto, quão complexo seria abordar as forças históricas, que abraçam a variedade de questões teóricas referentes à raça, colonialismo e branquidade. É importante salientar, portanto, que esses estudos estão em constante desenvolvimento no âmbito da crítica cultural pós-colonial. E que, para desenvolver nosso trabalho, escolhemos uma abordagem “relativamente” nova, que implica em colocar o espaço da branquidade em evidência para o desenvolvimento da análise do *corpus* desta pesquisa. Desse modo, como uma pesquisadora branca, foi inevitável que me deparasse com diversos questionamentos relacionados ao meu lugar de fala durante o desenvolvimento desse trabalho. Gostaria de elucidar que desenvolvi essa pesquisa me atentando sempre ao

espaço de privilégio que ocupo em nossa sociedade. Meus caminhos para a escrita foram pautados em tecer um olhar teórico sobre as questões raciais com a consciência de estar tratando de questões que não foram vivenciadas por mim. Assim, justifico aqui mais uma vez, o quão pertinente foi analisar a visão de *Othello* por Hugh Quarshie, para o desenvolvimento de nossa pesquisa.

Por fim, observaremos o processo de transmutação da peça para as adaptações fílmicas *Othello* de 1952 e *Othello* de 1964, com o objetivo de identificar na representação do personagem principal, traços semelhantes àqueles que foram intensificados no que tange a questões raciais relacionadas ao mouro no texto de Shakespeare. É importante ratificar, porém, que nossa pesquisa será pautada nas palavras de Virginia Mason Vaughan: “Como deve ter ficado aparente até aqui, não existe nenhum resultado final – não ainda, e talvez nunca haverá – ao uso de *Othello*” (VAUGHAN, 1994, p. 237).⁵ Nosso objetivo será, portanto, verificar de que forma o teatro, a literatura e o cinema podem ter disseminado questões raciais, transformando-as, no contexto pós-colonial, em um discurso que pode ser entendido como racista.

⁵As should be apparent by now, there is no final result – not yet, and almost certainly never – to the uses of *Othello* (VAUGHAN, 1994, p. 237).

2. CONTEXTUALIZAÇÃO DA PEÇA

2.1. OTHELLO POR HUGH QUARSHIE

A Universidade do Alabama, nos Estados Unidos, é conhecida por ter sido palco de conflitos entre brancos e negros, devido à segregação racial que foi característica da instituição. Em diversas áreas do país, brancos e negros não se misturavam, não frequentavam as mesmas escolas e viviam em regiões distintas. Na década de 1930, o governo americano instituiu uma prática que facilitou a segregação, ao oferecer financiamento imobiliário para a população, com a finalidade de impulsionar o crescimento econômico. No entanto, esse financiamento não era permitido às famílias negras, e até 1948 era proibido que uma pessoa negra comprasse uma casa em alguns estados dos Estados Unidos. Portanto, houve o crescimento da população branca vivendo nas áreas nobres das cidades, enquanto os negros habitavam locais menos favorecidos. Nesse período, também era muito comum casos de violência contra os negros.

O movimento pelos Direitos Civis nos Estados Unidos que iniciou em 1955, teve como principal líder Martin Luther King. Esse movimento visava acabar com a discriminação e com a segregação racial. King influenciou vários grupos de negros e brancos que se uniram para viajar até as cidades segregadas do sul do país, mobilizados pelo desejo de não violência contra os negros. Esses grupos integracionistas ocupavam espaços públicos reservados aos brancos como forma de protesto contra a segregação racial. Em 1964, foi aprovada a legislação conhecida como *Civil Rights Act*, que considerava ilegal a discriminação relacionada à cor, à raça, ao sexo e à religião. Tal legislação abriu espaço para a integração racial no território norte-americano.

George C. Wallace, político que nasceu em Clio, cidade do Alabama, trabalhou de 1960 até 1980, como governador de seu estado. Wallace apoiava a segregação racial nos Estados Unidos, atuando de forma expressiva no estado do Alabama. O governador tinha apoio político do KuKluxKlan e uma de suas mais famosas falas é: “Segregação agora, segregação amanhã, segregação para sempre”. Em 1963, Wallace se posicionou, em frente à porta da Universidade do Alabama, a fim de impedir que dois alunos negros, Vivian Malone e James Hood, entrassem no prédio da universidade. O político foi opositor à integração durante todo seu mandato.

Hugh Quarshie, conceituado intelectual e ator negro, nascido em Gana, em 1954, e naturalizado inglês, inovou as convenções de *casting* na Royal Shakespeare Company (RSC), tornando-se, em 1980, o primeiro ator negro a interpretar importantes papéis, tais como os de Hotspur em *Henry VIII*, Teobaldo em *Romeo and Juliet*, Antônio em *The Merchant of Venice* e Banquo em *Macbeth*, até então destinados apenas à interpretação de atores brancos no âmbito da RSC. Convidado, em 1998, proferiu uma palestra na Universidade do Alabama chamada *Hesitations on Othello*, em que fez colocações sobre a peça a partir de um novo olhar crítico, ou seja, a visão de *Otelo* por um ator negro. Essa apresentação foi considerada um marco histórico nos Estados Unidos, uma vez que o teatro da universidade estava tomado por estudantes – uma audiência formada por negros e brancos, juntos em um mesmo ambiente – para ouvir um intelectual e ator negro falar sobre um dos mais canônicos escritores brancos. Uma curiosidade interessante é que George C. Wallace havia falecido duas semanas antes da palestra de Quarshie e, durante o ano de sua morte, um sexto dos novos alunos integrantes na Universidade do Alabama era negro. Portanto, pode-se dizer que, em 1998, a Universidade do Alabama havia se tornado uma universidade relativamente integrada.

A respeito da palestra de Quarshie, pontuaremos as três questões principais discutidas pelo ator. A primeira é que Shakespeare, ao tomar emprestado o conto *Gli Hecatommithi* e adaptá-lo para o palco, endossa um caráter racista à peça; a segunda é que as performances e interpretações da peça continuam a reforçar visões racistas; e a última, que Shakespeare, ao desenvolver as características do personagem Otelo, justifica o comportamento do mouro através da cor de sua pele, ou seja, seu comportamento está relacionado ao fato de ele ser negro. Portanto, na visão de Quarshie, não há como classificar a peça sem julgá-la racista.

Quarshie acreditava que a língua inglesa precisava de uma palavra para descrever a representação dos negros através da ótica dos brancos e propôs o termo *negrobilia*. Ao usar a palavra *negrobilia*, o ator afirma que, inevitavelmente, toda leitura que é feita de um texto traz à tona muito sobre o sujeito interpretante. Shakespeare, ao adaptar *Gli Hecatommithi*, revela muito sobre si mesmo, ou seja, a intolerância racial introduzida em sua peça revela, na visão de Quarshie, a intolerância racial do próprio autor, devido aos acréscimos que Shakespeare introduziu ao conto italiano:

Em sua adaptação para o teatro, Shakespeare introduziu a intolerância racial de Brabâncio, fazendo com que Otelo e Desdêmona se casassem escondido. O personagem Rodrigo foi desenvolvido como descrente no amor. E o autor também acrescentou à peça a invasão turca. Ele inventou

a tempestade violenta, a convulsão epiléptica e a diferença de idade entre Otelo e Desdêmona. Ele criou Emília como uma personagem ingênua em relação à trama e a seu marido Iago. E fez com que Otelo estrangulasse Desdêmona com suas mãos negras, com o intuito de fazer com que o seu assassinato não parecesse um acidente⁶ (QUARSHIE, 1999, p.7, tradução nossa).

É preciso ratificar, portanto, que algumas mudanças foram necessárias na adaptação de *Othello* para que Shakespeare obtivesse o efeito dramático; já outras foram efetuadas para que a peça fosse representada especificamente pelos atores da companhia teatral do dramaturgo. É possível que a diferença de idade entre Desdêmona e Otelo tenha sido algo intencional, pois o ator que fazia o papel de Otelo, na companhia de Shakespeare, deveria ser mais velho do que aquele que representava Desdêmona, provavelmente um jovem adolescente. Entre essas questões, na visão de Quarshie, um dos maiores efeitos adicionados à peça foi a ênfase atribuída à questão racial.

Na versão de Shakespeare, a raça de Otelo e sua cor não determinam simplesmente as reações que os outros personagens tinham para ele, elas também se desenvolvem de uma maneira que explicam suas ações. Em outras palavras, Shakespeare sugere que Otelo se comporta de certa maneira pelo fato de ser negro. E ao sugerir que o comportamento de alguém se dá através de uma raça determinada é ser racista por definição.⁷ (QUARSHIE, 1999, p.7, tradução nossa).

Alguns estereótipos da literatura na época de Shakespeare relacionados aos mouros já haviam sido estabelecidos na Europa e essas convenções podem ter permitido que Shakespeare desenvolvesse o personagem Otelo justificando a mudança de seu temperamento, seu descontrole emocional, sua agressividade e sua fúria, não por questões psicológicas, mas por questões “raciais”. Quarshie explica que, quando o mouro entrava em cena, a audiência elisabetana já poderia imaginar o que estava por vir; as concepções que tinham sobre os mouros faziam com que eles esperassem algo relacionado ao sexo, à violência, à mutilação, ao assassinato ou à blasfêmia. Para Quarshie, Shakespeare, na primeira parte da peça, desenvolve o personagem Otelo colocando-o em uma posição

⁶“In his adaptation for the stage, Shakespeare introduces the racially intolerant Brabâncio, making it advisable, if not necessary, for Othello and Desdêmona to elope; he introduces the credulous and lovelorn Roderigo; and he introduces the Turkish invasion. He invents the violent storm, the epileptic fit and the age-gap between Othello and Desdêmona. He makes Emilia ignorant of her husband Iago’s plot; and makes Othello strangle Desdêmona with his bare, black hands, thereby making it difficult if not impossible to pass off her death as an incident” (QUARSHIE, 1999, p.7).

⁷“In Shakespeare’s version, Othello’s race and colour do not simply determine the reactions of the other characters to him; they also go some way toward explaining his actions. In other words, Shakespeare suggests that Othello behaves as he does because he is black. And to suggest that a person’s behaviour is racially determined is, by definition racist” (QUARSHIE, 1999, p.7).

inferior à dos outros personagens. Por mais que o mouro ocupasse uma posição de respeito, como militar, ele era visto como o outro, o negro, o que não fazia parte da sociedade veneziana.

Para o ator africano, não existe dúvida de que o comportamento de Otelo, que culmina no desejo de vingança — a intenção de matar Cassio — e de preservação da honra — o estrangulamento de Desdêmona, “*com suas mãos negras*”⁸—, leva a peça a ser entendida como uma espécie de texto didático (*moral tale*) sobre questões raciais de miscigenação e características sexuais. Quarshie explica que “Shakespeare poderia ter contado uma história sobre ciúmes, traição e vingança sem utilizar referências raciais. Eu sugiro que ele escolheu o conto de Cinthio, pois tinha a intenção de dar ênfase à figura do mouro”⁹ (QUARSHIE, 1999, p.11). O estereótipo do mouro, marcado pela cor e outras características que culminavam na diferenciação racial visada no período elisabetano, foi impresso a *Othello*. Essa imagem persistiu durante algum tempo na imaginação do público da época e na obra de outros autores. Atualmente, diversos papéis shakespearianos são problematizados por atores, diretores e outros estudiosos. Isso ocorre não apenas em relação às questões raciais, mas também àquelas de gênero.

Os papéis de Desdêmona, Emília e Bianca foram escritos por Shakespeare para ser interpretados por homens. Quarshie explica que é diferente quando esses mesmos papéis são encenados por atrizes. Um homem atuando como mulher, naquela época, através das falas propostas pelo dramaturgo, poderia produzir um efeito de ironia e zombaria. No entanto, uma mulher não atingiria o mesmo efeito, pois sua imagem, o fato de ser mulher, só confirmaria, através de suas falas na peça, as concepções relacionadas à inferiorização das mulheres que estavam enraizadas na sociedade da época. A representação por mulheres dos papéis femininos na peça, hoje em dia, pode ser problemática, corroborando certa visão que aparece na peça, em que ela é objetificada. A mulher precisava servir e seguir as ordens dos homens e, portanto, era colocada em um patamar inferior. Uma passagem interessante, que exemplifica essa questão, é a visão que Iago tem das mulheres.

Eu sei. Na rua são como retratos;
Na sala, sinos; na cozinha, feras.
Santas se ofendidas, demos na ofensa.

⁸Nas palavras de Quarshie “[...] *with his bare black hands.*” (QUARSHIE, 1999, p.10, ênfase nossa).

⁹“The point is that Shakespeare, had he wanted, could have done something similar: he could have told a tale of jealousy, betrayal and revenge without racial references. I suggest that he chose the Cinthio story because he wanted to capitalize on the figure of the Moor” (QUARSHIE, 1999, p.11).

Na casa brincam, o ofício é na cama.
(SHAKESPEARE, trad. HELIODORA, 1999, p.53)¹⁰

Logo, é evidente que o mesmo ocorre em relação às questões raciais abordadas por Shakespeare quando transportarmos esses conceitos para os dias de hoje. Otelo era visto, pelos personagens da peça, como o estrangeiro, “o outro”, o mouro, o turco, o negro: conseqüentemente, o demoníaco, o repugnante - na fala de Iago: “[...] terá sua filha coberta por um garanhão da Barbaria; terá netos que relincham, terá corcéis por primos e ginetes por consanguíneos” (SHAKESPEARE, trad. HELIODORA, 1999, p.18). Como aponta Vaughan, “desde a época de Shakespeare ‘o turco’ significava tudo de bárbaro e demoníaco, em contraste com as diretrizes morais e civis do cristianismo” (VAUGHAN, 1994, p.13)¹¹. No início da peça, por exemplo, Rodrigo descreve Otelo como um “lascivo mouro”, um “estranho errante e extravagante” (SHAKESPEARE, trad. HELIODORA, 1999, p.19). E por ser estrangeiro, e querer fazer parte da sociedade veneziana, ao conviver dentro do contexto europeu, o personagem concorda, de certo modo, com as denominações atribuídas à sua identidade. Shakespeare teve a intenção de que Otelo aceitasse sua condição de inferioridade em relação aos outros personagens e criou o discurso da peça apoiado nessas questões raciais (QUARSHIE 1999, p.12). Na época de Shakespeare, não havia problema para um ator branco fazer o papel de um negro, utilizando uma maquiagem negra e proferindo um discurso em que sua própria cor estava relacionada ao repugnante, ao pecado. Otelo, no momento que desconfia que Desdêmona realmente o traiu, compara sua esposa à sua própria face negra, relacionando sua cor à desonestidade e ao pecado.

Pois lhe juro,
Por vez a creio honesta, por vez não;
Por vez sei que é correto. Por vez não;
Quero prova: meu nome era tão claro
Como o de Diana casta; e ora é tão negro
Quanto ao meu rosto: havendo corda ou faca,
Fogo, veneno ou rio que sufoca,
Não vivo assim; quem me dera saber!
(SHAKESPEARE, trad. HELIODORA, 1999, p.107)

Quarshie acredita que a ingenuidade de Otelo tira dele a designação de um herói trágico e também diminui o efeito trágico na peça. A ingenuidade de Otelo o aliena de nossa compreensão e simpatia; sua cor o aliena da sociedade veneziana. E Shakespeare

¹⁰ As citações da peça utilizadas nesse trabalho serão da versão traduzida por Bárbara Heliodora em 1999.

¹¹ By Shakespeare's day "The Turk" represented all that was barbaric and demoniac, in contrast to the Christians' civil and moral rightness (VAUGHAN, 1994, p.13).

insiste em dizer que a ingenuidade de Otelo, seu ciúme e seu comportamento violento estão relacionados tanto à sua cor quanto a sua raça (QUARSHIE, 1999, p.14).

Torna-se importante salientar, no entanto, que Shakespeare desenvolveu o personagem Otelo como um general forte, honrado e virtuoso. Ele é um homem importante e respeitado pela sociedade veneziana, pois é o general responsável pela segurança do estado veneziano. Ao ser questionado por casar-se escondido com Desdemona, Otelo afirma diante do senado que conquistou o amor de sua esposa contando a ela suas aventuras e triunfos como um militar. “Desdemona ama Otelo pelas suas narrativas heróicas, pelos perigos que ele passou. Ele a ama, pois ela sente piedade em relação a ele. A piedade dela, por sua vez, confirma a existência dele como um herói trágico” (VAUGHAN, 1994, p.47)¹². Podemos afirmar, portanto que a ingenuidade de Otelo não retira dele a denominação de herói e tão pouco diminui o efeito trágico da peça. Vaughan acredita que:

E como percebemos com frequência hoje, *Othello* representa o pessoal como o político. A desconfiança e o ciúme de um marido contra uma esposa de uma raça e cultura diferentes destrói sua vida pública como general e sua vida privada como um homem honrado (VAUGHAN, 1994, p.234, tradução nossa).¹³

Para Quarshie, a cor de Otelo na peça é intencional e os outros personagens reagem a ele devido a essa característica; a cor é determinante no caráter do personagem e isso é algo que está presente na imaginação de Shakespeare e de seu público. Explica que o personagem Otelo é uma criação do autor e da sociedade que demonstra o homem negro a partir de uma ótica branca, carregada de preconceitos raciais.

Ademais, o ator reforça que junto a esse estereótipo e outras presunções relacionadas ao personagem Otelo — sejam elas sobre a cor dele, ao fato de ele ser um mouro, sejam elas sobre seu comportamento —, as diversas reinterpretações e adaptações da peça reforçam os preconceitos raciais em que foi baseada. Quarshie exemplifica seu ponto de vista através de comentários de alguns críticos tradicionais, tais como A.C. Bradley, Antony Storr e Norman Sanders. Segundo Quarshie, Bradley reproduz a visão de Shakespeare justificando o comportamento de Otelo pelo fato de ele ser negro, comparando-o a um africano selvagem. Antony Storr reproduz o mesmo discurso no

¹² Desdemona loves Othello for his heroic narrative- for the dangers that He had passed. He loves her because she pities him. Her pity, in turn, validates his existence as a romantic hero (VAUGHAN, 1994, p.47).

¹³ And as we realize so often today, *Othello* represents the personal as the political. A husband’s jealous suspicious against a wife from a different race and culture destroy his public role as a general and his private role as an honorable man (VAUGHAN, 1994, p.234).

ensaio *Othello and the Psychology of Sexual Jealousy*, no qual tenta definir Otelo sem relacioná-lo à sua raça até o momento em que diz que “Otelo, por ser um estrangeiro, está mais inclinado a desconfiar da fidelidade de sua esposa, do que um homem branco”¹⁴ (QUARSHIE, 1999, p.15).

Já Norman Sanders, como afirma Quarshie, discursa sustentando sua aversão à miscigenação: para ele, não importa se Otelo é um africano ou um indiano, contanto que o personagem seja definido como estrangeiro. Sanders elogia o desempenho do ator Laurence Olivier no teatro ao interpretar Otelo pintando-se de negro, ou seja, recorrendo-se à prática do *blackface*. Ele escreve sobre o desempenho do ator branco, elogiando-o pela sua maquiagem negra, pela sua capacidade de reproduzir a voz característica de um negro, a caminhada de um negro, a forma como ele representa a face de um estrangeiro, um bárbaro, um negro, um indiano. Quarshie conclui que a fascinação que os críticos tinham pelo Otelo de Olivier se resumia na capacidade do ator representar e dar corpo a um personagem construído por uma convenção social preestabelecida, ou seja, a visão estereotipada que o homem branco tinha em relação ao homem negro. “Quando um ator negro representa Otelo, ele corre o risco de seguir essa convenção ao personificar a caricatura de um homem negro, reforçando essa situação”¹⁵ (QUARSHIE, 1999, p.18). Vaughan explica que:

Assim como mostra a história do desempenho de *Othello*, a manipulação de Shakespeare do branco e do negro nunca perdeu seu encanto na bilheteria. A peça permitiu desfrutar de diversas interpretações e ênfases através dos séculos, com seus termos raciais abafados durante o período da restauração e no século dezoito e que foram acentuados no século vinte. O confronto retratado entre o negro e o branco continua a tocar nossos mais profundos preconceitos, medos e esperanças. (VAUGHAN, 1994, p.70, tradução nossa).¹⁶

Assim, Quarshie explica que *Othello* é uma peça com diversos problemas, tanto no que tange à sua estrutura quanto na caracterização de seus personagens. Para o ator, Shakespeare teve a intenção de destacar a ingenuidade de Otelo por ser um homem negro; no entanto, argumenta que todos os outros personagens, bem como a audiência

¹⁴ [...] “Othello is inevitably more prone to suspect his wife’s fidelity than if he had been white” (QUARSHIE, 1999, p.15).

¹⁵ “When a black actor plays Othello, he risks following in that tradition and, by personifying a caricature of a black man, giving it credence” (QUARSHIE, 1999, p.18).

¹⁶ As the performance history of *Othello* shows, Shakespeare’s manipulation of white and black has never lost box-office appeal. The play has admittedly enjoyed varied interpretations and emphases through the centuries, with its racial themes muted in the Restoration and eighteenth century, accentuated in the twentieth. The confrontation it portrays between black and white continues to touch our deepest prejudices, fears, and hopes (VAUGHAN, 1994, p.70).

elisabetana, são tão ingênuos quanto ele. “Cássio, que convivia com o casal, não reconheceu que o lenço que ganhara de Iago para presentear Bianca pertencia à Desdêmona; Emília, presenciando todo o ciúme de Otelo, não contou em momento algum que havia roubado o lenço a pedido de seu marido” (QUARSHIE, 1999, p. 18). De acordo com o ator, essas cenas exemplificam que a ingenuidade do público - o fato de não questionarem o comportamento dos outros personagens - tinha um motivo, pois o comportamento desses personagens na trama não era questionado. Mas como Otelo era visto como um mouro, um turco, o público ligava seu comportamento ao fato de ele ser negro. É sabido que a peça *Othello* foi escrita por Shakespeare para a atuação de atores brancos.

[...] se um ator negro fizesse o papel de Otelo será que ele não correria o risco de fazer os estereótipos raciais se legitimarem e até mesmo se tornarem reais? Quando um ator negro faz o papel que foi escrito para um ator branco que utiliza uma maquiagem negra, e um papel que foi escrito para uma audiência predominantemente branca, ele não estaria reforçando a maneira branca, ou até mesmo a maneira errônea de se olhar para um homem negro? Dizendo que homens negros ou mouros são extremamente emocionais, nervosos e instáveis, deste modo justificando a fala de Iago, “Esses mouros são instáveis em seus desejos” (1.3.346)? De todas as partes do cânone, talvez Otelo seja o único personagem que definitivamente não deve ser representado por um ator negro.¹⁷ (QUARSHIE, 1999, p.5, tradução nossa)

Pelos motivos expostos acima, Quarshie se recusou a interpretar o personagem Otelo inúmeras vezes. Observou que a análise da peça sob o ponto de vista de um homem negro não significa desconsiderar a peça como obra de arte, mas, no momento em que essa obra de arte diminui ou subjuga alguém por suas características raciais, ela apenas poderá ser desfrutada por um público que não se sinta diminuído ou não tenha sua identidade distorcida. Por outro lado, considera que não pode falar por outros atores negros, e acredita que atores negros devam encarar o papel de Otelo como um desafio. Acredita que é possível construir uma interpretação não racista da peça, fazendo alguns cortes em que o foco nas questões raciais seja retirado, desenvolvendo a trama somente através das características psicológicas dos personagens.

¹⁷ “[...] if a black actor plays Othello does he not risk making racial stereotypes seem legitimate and even true? When a black actor plays a role written for a white actor in black make-up and for a predominantly white audience, does he not encourage the white way, or rather the wrong way, of looking at a black man, namely that black men or Moors, are over-emotional, excitable and unstable, thereby vindicating Iago’s statement, “These Moors are changeable in their wills” (1.3.346)? Of all the parts in the canon, perhaps Othello is the one which should most definitely not be played by a black actor” (QUARSHIE, 1999, p.5).

Em 2015, Quarshie aceitou, pela primeira vez, o papel de Otelo. Greg Doran, diretor artístico da RSC, havia sugerido que o momento era propício para que Quarshie aceitasse o papel, pois ele havia alcançado a idade perfeita para interpretá-lo. O diretor ainda acrescentou que, se o ator não aceitasse o papel naquele momento, talvez jamais o faria e sugeriu que, mesmo se decidisse não interpretar Otelo, ele deveria assumir então a direção da peça. Quarshie dirigiu a obra e interpretou o mouro a partir dos preceitos que havia desenvolvido. Evitou, portanto, que um homem branco conseguisse enganar tão facilmente um homem negro, já que o personagem de Iago também era um ator negro.

Seu objetivo mais específico era demonstrar como no relacionamento entre Desdêmona e Otelo o casal havia se encantado um pelo outro apesar da diferença de idade. Pretendia também transformar o digno mouro em um assassino magnânimo. Em seguida, fazer com que Iago tivesse muitas dificuldades para manipular Otelo e os outros personagens. Para tal, a fúria de mouro seria relacionada a seu ciúme exacerbado, o que o colocaria em perigo e, a partir disso, Iago também correria grandes riscos. Outro objetivo era relacionar o sentimento de traição de Otelo à convicção de que ele havia sido explorado pelo mercantilismo do estado veneziano no qual fora inserido e que possuía valores falsos e irrealistas. Portanto, a produção não era focada em questões raciais, mas, sim, em questões políticas. Quarshie conclui que produziu a peça a partir de seu contexto — portanto, sua adaptação dizia muito sobre ele — e questiona: “Mas você poderia dizer: essa é outra peça, não *Othello* de Shakespeare. Mas essa que é a questão, não é mesmo?”¹⁸ (QUARSHIE, 1999, p.23).

Iniciamos nossa discussão com a análise de Quarshie que serão aprofundadas neste trabalho, pois acreditamos que os pontos levantados pelo teórico são extremamente enriquecedores, tratando-se do ponto de vista de um homem negro, uma vez que o cerne de nossa pesquisa é trabalhar com as questões raciais relacionadas ao personagem Otelo.

Para a compreensão do corpus deste trabalho, torna-se necessário, no entanto, tecermos uma breve contextualização da peça e para tal feito, usaremos o livro *Othello: A Contextual History*, de Virginia Mason Vaughan. Optamos em citar alguns caminhos percorridos pela autora ao historicizar *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice*, classificando-a como um drama político, com o objetivo de trazer novos questionamentos relacionados às diversas possíveis interpretações da peça. Vaughan observa que algumas questões são importantes em uma primeira análise de *Othello*, por exemplo, os quatro

¹⁸“But, you my say, that’s another Othello, not Shakespeare’s. That’s rather the point, isn’t it?” (QUARSHIE, 1999, p.23).

campos discursivos que, a seu ver, ressoam no texto: o discurso global, o discurso militar, o discurso racial, e o discurso marital. É importante ratificar, no entanto, que todos esses campos estão conectados e que de certo modo, eles são intrínsecos às questões raciais.

Vaughan afirma que:

Othello é certamente multivocal, e os termos que aborda são complicados. Até mesmo os quatro campos discursivos relativamente mais claros, os quais eu selecionei aqui, compreendem em uma vasta gama de visões – algumas delas contraditórias – que se sobrepõem e se interpenetram. Para discuti-las em termos de quatro categorias é necessário simplificar. (VAUGHAN, 1994, p.6, tradução nossa).¹⁹

Sabemos, portanto que não seria possível trabalhar todas as possibilidades de análise que os campos discursivos propostos por Vaughan nos oferecem, tanto em relação à peça, bem como nas adaptações fílmicas em questão. O caminho que escolhemos foi trabalhar com o discurso racial. Porém, não deixamos de considerar os outros campos discursivos propostos pela autora. Desse modo, para dar continuidade aos nossos estudos, verificaremos a seguir alguns textos que julgamos importantes para o desenvolvimento do nosso trabalho. Textos que serviram de possível inspiração para que Shakespeare desenvolvesse a peça *Othello*.

2.2. O MOURO DE VENEZA – CINTHIO

No livro *Othello: A Contextual History*, identificamos que Geoffrey Bullough, em *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, argumenta que o dramaturgo utilizou como fonte principal de inspiração para *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice* um dos contos de Giovanni Battista Giraldi, autor italiano conhecido como “Cinthio”. A novela de Cinthio, *Gli Hecatommithi*, publicada em 1566, em Veneza, é composta por dez partes, com dez contos referentes a diferentes relacionamentos amorosos. Shakespeare se baseou no conto encontrado sob a seção *A Infidelidade de Maridos e Esposas*, chamado *O mouro de Veneza*. É sabido que Cinthio baseava seus contos em fatos reais, o que pode ter aguçado a curiosidade e o interesse de Shakespeare para a produção de sua peça. É importante salientar, no entanto, que não se sabe se o dramaturgo teve acesso à obra

¹⁹*Othello* is, of course, multivocal, the issues it embodies complicated. Even the four fairly straightforward discursive fields I have selected here comprehend a wide array of views – some of them contradictory – that overlap and interpenetrate. To discuss them in terms of four categories is necessary to oversimplify.

original de Cinthio ou a alguma de suas traduções, como a versão francesa de Gabriel Chappuys, de 1584.

De modo sucinto, classificamos a peça *Othello* como um hipertexto, uma vez que ela advém de uma série de outros textos. O conto de Cinthio é classificado como um dos hipotextos que Shakespeare pode ter tido acesso para escrever sua peça. Resta-nos, portanto, comentar que Shakespeare emulou alguns elementos do conto de Cinthio e desenvolveu o conto do escritor italiano, trabalhando aspectos de sua linguagem e enriquecendo as características psicológicas de cada personagem. Há, na novela de Cinthio, várias referências raciais ao mouro, desse modo, faremos a diante, alguns apontamentos que achamos relevantes para o desenvolvimento do nosso trabalho.

O editor de *The Arden Shakespeare*, E. A. J. Honigmann, demonstrou os paralelos existentes entre o trabalho de Cinthio e a peça de Shakespeare, colocando os dois textos lado a lado, e apontou alguns questionamentos relacionados às semelhanças e diferenças entre os dois. Honigmann disponibiliza, em *Arden*, a tradução do conto de Cinthio feita por J. E. Taylor. Nas palavras de Honigmann, Shakespeare mudou alguns detalhes do conto, mas basicamente a trama é a mesma (HONIGMANN, 2005, p.218).

Segundo Honigmann, uma relação importante entre o conto e a peça, é que o dramaturgo apropriou-se da maioria dos personagens do conto e criou os personagens Brabâncio e Rodrigo. Em Cinthio, porém, os personagens não tinham nomes: eles eram tratados por suas posições sociais, como o mouro, o alferes, o capitão; a única personagem que possuía um nome era Disdemona. A novela *O mouro de Veneza* retrata um mouro que se casou com uma mulher branca veneziana e, ao analisarmos o conto de Cinthio, pudemos notar que o autor enfatiza, no decorrer da trama, o amor existente entre Disdemona e o mouro. Disdemona admirava e amava seu marido perdidamente. Assim que se casaram, Cinthio diz que o casal viveu muito feliz em Veneza. Ele explica que os dois viveram em tanta harmonia que nenhuma palavra era usada entre o casal que não fosse de afeto e carinho. Cinthio começa seu conto descrevendo o personagem principal, o mouro:

Uma vez viveu em Veneza um mouro que era muito valente e tinha uma personalidade bela. E por ter dado provas de ter grandes habilidades e prudência na guerra, era muito estimado pelo governo da república veneziana. Por ter atos de valor recompensadores, lutava pelos interesses do estado (HONIGMANN, 2005, p.218, tradução nossa).²⁰

²⁰There once lived in Venice a Moor, who was very valiant and of a handsome person; and having given proofs in war of great skill and prudence, he was highly esteemed by the Signoria of the Republic, who in rewarding deeds of valor advanced the interests of the State.

Cinthio descreve o mouro como um homem valente e honrado. Shakespeare, por sua vez, manteve essas qualidades bem como a admiração e respeito que o senado veneziano tinha por ele. Em *Othello*, Desdemona se apaixona por Otelo pelos mesmos motivos que Desdemona se apaixona pelo mouro: ela o admira por suas histórias de glória em batalhas, pela posição militar respeitada que ocupava e por todo prestígio que ele havia conquistado durante sua vida.

No conto, o personagem do alferes era um homem belo, mas de natureza duvidosa, que vivia para servir o mouro. No início do conto, Cinthio explica que o alferes não tinha conhecimento das fraquezas do mouro, mas mesmo assim era um personagem de coração malicioso. Seu discurso era coberto de orgulho e ele era um homem maléfico. O alferes se apaixonou por Desdemona e, a partir disso, todos os seus pensamentos foram voltados para conquistá-la. Sua intenção inicial não era declarar seu amor pela jovem donzela, porquanto tinha medo de que, se o mouro descobrisse, pudesse se vingar e até mesmo matá-lo. O Alferes era casado e sua esposa era a dama de companhia de Desdemona. Os dois tinham uma filha de três anos que se dava muito bem com a esposa do mouro.

Ao compararmos o alferes de Cinthio com o personagem Iago, de Shakespeare, identificamos que o alferes não tinha um papel muito relevante no conto. O mouro começa a desconfiar de sua esposa e procura o alferes para se aconselhar, já que ele era um de seus homens de confiança. O alferes, ao notar as inseguranças do mouro, começa a alimentar esses sentimentos de dúvida sugerindo que Desdemona o havia traído. Já em *Othello*, o papel de Iago é crucial em toda a peça. De todas as peças escritas por Shakespeare, Iago é um dos vilões mais fascinantes, que possui mais falas e solilóquios. A trama gira em torno das manipulações e armações de Iago e grande parte dos acontecimentos se desenvolvem a partir de suas atitudes. No conto, ao contrário do que é apresentado na peça, a trama não se desenvolve a partir das armações e manipulações do alferes, ou seja, são outros fatores que levam o alferes a iniciar seu jogo de traição e manipulação.

Dando continuidade ao conto, havia um capitão na tropa ao qual o mouro era muito afeiçoado. Desdemona, sabendo o quanto seu marido o estimava, tratava-o com carinho e cordialidade. O alferes não acreditava que Desdemona amava o mouro, pois ele pensava que, pelo fato da donzela ser muito próxima ao capitão, o que existia entre os dois ultrapassava uma relação cordial de amizade. Como o alferes não conseguiu êxito em suas investidas com Desdemona, começou a articular uma maneira de matar o capitão e tentou encontrar uma forma de fazer com que o mouro perdesse a afeição por sua esposa. Mas

como sabia que o mouro amava Desdemonha acima de tudo e era muito amigo do capitão, ele percebeu que teria que articular um plano muito convincente para convencer o mouro de que sua esposa e seu amigo não eram o que ele pensava. O alferes decidiu então esperar pelo momento certo de agir já que não gostaria de correr o risco de seu plano fracassar.

O mouro resolveu, em seguida, perguntar a Desdemonha por quais motivos ela tinha tanta afeição ao capitão. A donzela percebeu o ciúme de seu marido e disse a ele que os mouros possuem uma natureza tão explosiva que qualquer problema os fazem sentir raiva e lutar por vingança. Essa passagem do conto demonstra a visão estereotipada que os europeus tinham em relação aos mouros durante a época da renascença, já que eles eram vistos como bárbaros que, ao contrário dos europeus civilizados, tinham temperamento explosivo e eram descontrolados em seus sentimentos. Em *Othello*, por outro lado, toda desconfiança do mouro começa a partir de Iago. É ele quem manipula Otelo e desperta no mouro os sentimentos de desconfiança e ciúme.

No conto de Cinthio, o mouro, revestido de ciúme, diz a Desdemonha, sem a interferência do alferes, que ele encontrará provas para confirmar sua desconfiança. E, ao observar mais atentamente a relação de Desdemonha com o capitão, ele procura o alferes e o induz a dizer tudo o que ele poderia saber sobre a relação dos dois. O alferes se aproveita dessa situação e começa a manipular o mouro contra sua esposa e o capitão, confirmando todas as suspeitas que ele já tinha. Nesse momento do conto, Cinthio faz uma referência a raça do mouro. O alferes diz ao mouro:

Eu não posso negar que dói a minha alma ser forçado a dizer o que deve ser muito mais difícil de escutar do que qualquer outra coisa. Mas desde que você precise escutar, e cabe a mim por dever a ti a minha honra, eu preciso dizer a verdade, eu não vou me recusar em satisfazer suas perguntas e o meu dever. É sabido, no entanto, que sua esposa insiste em ver o capitão, por nenhuma outra razão, mas pelo prazer que sente com a companhia dele, quando quer que seja que ele vá até sua casa. E tudo isso aconteceu depois que ela criou aversão à sua cor negra (CINTHIO, apud, HONIGMANN, 2005, p.222, tradução nossa).²¹

O alferes nessa passagem sugere ao mouro que Desdemonha pode ter se relacionado com o capitão a partir do momento em que ela criou uma aversão a sua cor negra. Percebemos ainda que o alferes mencionou a cor do mouro somente por essa ser a

²¹I can't deny it pains me to the soul to be thus forced to say what needs must be more hard to hear than any other grief; but since you will it so, and that the regard I owe your honor compels me to confess the truth, I will no longer refuse to satisfy your questions and my duty. Know, then, that for no other reason is your lady vexed to see the Captain in disfavor than the pleasure that she has in his company whenever he comes to your house, and all the more since she has taken an aversion to your blackness.

única maneira que ele tinha para atingi-lo, já que o mouro era homem virtuoso, íntegro e estimado pelo governo de Veneza. O alferes precisava tocar os sentimentos do mouro em sua fragilidade, precisava inventar um motivo convincente que justificasse a suposta traição de sua esposa. O fato do personagem não ser um cidadão veneziano, mas um mouro, logo, um negro, fazia-o diferente dos outros personagens, e a visão estereotipada que os europeus tinham em relação aos mouros o tornava inferior ao capitão.

Em *Othello*, por outro lado, desde a cena inicial da peça, é perceptível que Shakespeare teve a intenção de intensificar as características raciais do personagem principal. Ademais, a trama se desenvolve em torno dessa visão estereotipada que os europeus tinham em relação aos mouros. Portanto, concordamos com a fala de Hugh Quarshie quando este afirma que Shakespeare, ao adaptar o conto de Cinthio, desenvolve as características de Otelo vinculando-as à sua cor. Em outras palavras, o seu comportamento violento e explosivo, o ciúme que o personagem sente por sua esposa, suas inseguranças e até mesmo o assassinato de Desdemona são justificados pelo dramaturgo por ele ser um homem negro.

Cinthio exalta as características negativas da personalidade do alferes em vários momentos de sua história. Nessa passagem, ele o descreve como um homem vil e o chama de traidor. Acreditamos que, ao exaltar essas características, Cinthio tinha a intenção de que o leitor continuasse a enxergar o mouro como um homem íntegro e virtuoso. Após o roubo do lenço, o alferes o entrega ao capitão para que este presenteasse sua esposa. O mouro, ainda mais desconfiado, procura o alferes mais uma vez para se aconselhar e ele, aproveitando da situação, explica ao mouro que o capitão tinha ganhado o lenço de Desdemona e afirma que ele fazia visitas à sua esposa nos momentos em que ele não estava em casa. A partir disso, o mouro passa a desconfiar cada vez mais de sua esposa e, tendo quase certeza de sua traição, torna-se extremamente agressivo e amargurado. Observamos, nesse ponto do texto, mais uma referência ao “outro”, ou seja, à forma estereotipada de se enxergar o mouro. Cinthio sugere que o mouro é diferente dos demais personagens e por não ser veneziano, tem um comportamento imprevisível, passando de um marido amoroso para um homem agressivo.

Desdemona estranha o comportamento de seu marido e justifica a mudança de seu comportamento por ele ser um mouro. Ela demonstra arrependimento por ter contrariado o desejo de seus pais, e ter se casado com um homem que não fazia parte da sociedade veneziana. Essa passagem ainda pode sugerir um mau pressentimento por parte

da donzela, uma vez que ela manifesta o desejo de orientar as mulheres jovens venezianas a não cometerem o mesmo erro que cometeu.

Para que o mouro tivesse certeza da traição, o alferes o leva até a casa do capitão e mostra a ele, através da janela de vidro, que a esposa do capitão estava em posse do lenço de Desdemona. O mouro, furioso, implora para que o alferes mate o capitão. O alferes, no entanto, por saber que o capitão era um homem forte e habilidoso em lutar com sua espada, temia astutamente as ordens de seu superior.

De tocaia, o alferes então esperou o capitão durante a noite e quando ele se aproximou, tentou matá-lo, mas não conseguiu e apenas cortou sua perna com a espada. Por estar escuro, o capitão não viu quem o havia atacado e, sangrando, começou a gritar. Várias pessoas que passavam pela rua no momento se aproximaram para ver o que havia acontecido. O alferes fingiu que tinha sido atraído pelos gritos do capitão e disse a todas as pessoas presentes que estava muito feliz que seu amigo estava vivo apesar de ter tido sua perna amputada. Desse modo, ninguém suspeitaria que o próprio alferes houvesse atacado o capitão. Quando Desdemona soube o que havia acontecido com o capitão, ficou muito abalada, o que fez com que o mouro confirmasse mais uma vez sua suspeita. O mouro, novamente desconfiado e buscando pela confirmação de seu ciúme, procurou o alferes e perguntou por que sua esposa havia ficado tão abalada com o acontecido. O alferes, demonstrando mais uma vez sua astúcia, só dizia ao mouro aquilo que ele queria ouvir e disse a ele que eles não poderiam esperar outro comportamento da donzela, já que o capitão era a própria alma de Desdemona.

Em *Othello*, em contrapartida, Iago manipula o mouro para que ele desconfiasse de Desdemona mesmo sabendo que ela é inocente e não nutre nenhum sentimento por Cássio, a não ser amizade e admiração. Esse é um dos fatos que faz de Iago um personagem maquiavélico, ele é capaz de qualquer coisa para conseguir o que quer. É sabido que existem diferentes interpretações, no que motivaria Iago a ser tão perverso. Estudiosos questionam que não se sabe se era apenas uma disputa por poder. Seria Iago apaixonado por Desdemona ou por Otelo? As tramas do personagem seriam articuladas apenas para enaltecer seu ego? Não temos o intuito de decifrar essas questões, julgamos importante comentar que em *Othello*, o comportamento de Iago é responsável pelo desfecho da trama da peça.

Em Cinthio, ao contrário, ao observarmos essa passagem, podemos confirmar que o alferes acredita que Desdemona ama o capitão. Portanto, as motivações do alferes são relacionadas ao amor que ele sente por Desdemona. Logo, o mouro e o alferes, certos do

amor da donzela pelo capitão, tornam-se, assim, cúmplices ao nutrir ódio e ciúme pela mulher amada. Desse modo, o alferes sugere ao mouro que eles matem Disdemona e explica seu plano:

Um plano veio à minha cabeça, o qual te dará satisfação e não te causará suspeita alguma. É o seguinte: a casa onde vocês vivem é muito antiga e o teto do seu quarto tem muitos buracos. Eu proponho que nós peguemos um saco cheio de areia e batamos em Disdemona até que ela esteja morta. Isso fará com que o corpo dela não apresente sinais de violência. Assim que ela estiver morta, nós podemos fazer com que parte do teto caia e isso fará parecer que ela morreu, pois parte do teto caiu em sua cabeça. Você não será suspeito de nada e todos acreditarão que sua morte foi um acidente.(CINTHIO, apud, HONIGMANN, 2005, p.227, tradução nossa)²²

O plano, destarte, é concluído quando Disdemona e o mouro estão deitados em seu quarto e escutam um barulho vindo do armário. O mouro diz para Disdemona se levantar e olhar de onde vem o barulho. A donzela se levanta e segue até o armário. Ao abri-lo, encontra com o alferes que começa a bater nela com o saco de areia. Ela pede socorro ao mouro, mas ele não a defende. Quando Disdemona já está morta, eles a colocam na cama e quebram parte do teto em cima dela. Depois disso, o alferes sai e o mouro começa a pedir socorro. Os vizinhos chegam e se deparam com a cena e começam a lamentar a morte supostamente acidental da donzela. O plano dos dois homens foi, enfim, executado com sucesso. O mouro e o alferes estavam longe de serem suspeitos do crime, já que, ao ver da sociedade veneziana, o que havia acontecido não passara de um terrível acidente. O tempo se passou e o mouro sozinho começou a sofrer muito pela falta da mulher amada e percebeu que o culpado por sua perda havia sido o alferes.

Por não poder acusar o alferes do crime, já que tinha sido seu cúmplice, o mouro passou a odiá-lo tanto que o destituiu de seu posto em sua tropa. Todos esses acontecimentos fizeram com que os dois se odiassem cada vez mais. Nesse momento, Cinthio sugere ao leitor, mais uma vez, que o mouro apenas havia sido enganado, e ao explicar como ele se sentia arrependido e saudoso por sua perda, demonstra a fragilidade de um homem bom. O autor descreve o alferes, por outro lado, como o mais fraco de todos os homens maus. Sua maldade e fraqueza o fazem, assim, procurar o capitão. Ao encontrar

²²“A plan comes to my mind, which will give you satisfaction and raise cause for nosuspicion. It is this: the house in which you live is very old, and the ceiling of your chamber has many cracks; I propose we take a stocking, filled with sand, and beat Disdemona with it till she dies; thus will her body bear no signs of violence. When she is dead, we can pull down a portion of the ceiling, and thus make it seem as if a rafter falling on her head had killed the lady. Suspicion can not rest on you, since all men will impute her death to accident.”

o capitão, que em virtude da amputação usava agora uma perna de madeira, o alferes diz a ele:

Agora você precisa ser vingado por ter perdido sua perna. E se você vier comigo até Veneza, eu lhe direi quem foi o malfeitor que lhe causou isso. Eu não mencionarei seu nome agora por diversos motivos, e eu lhe darei provas (CINTHIO, apud, HONIGMANN, 2005, p.229, tradução nossa).²³

O capitão ficou furioso e voltou junto ao alferes para Veneza. Chegando lá, o alferes explicou que o mouro, cego de ciúmes, suspeitava de um possível relacionamento seu com Desdemonha e, por isso, havia sido o autor do atentado. Explicou também que o mouro havia matado Desdemonha e feito o assassinato parecer um acidente. O capitão delatou os crimes do mouro ao estado veneziano e chamou o alferes para dar seu depoimento. O alferes, esclarecendo não ter compactuado com o crime, explicou ao senado veneziano que o mouro houvera pedido sua ajuda para executar os crimes. Depois de concretizar seu plano sem o auxílio do alferes, o mouro teria contado a ele todos os detalhes de como havia assassinado sua esposa. O estado veneziano mandou as tropas buscarem o mouro em Chipre, pois eles não podiam aceitar que um bárbaro pudesse ter cometido um crime tão cruel contra uma donzela veneziana. Quando o mouro chegou a Veneza, foi submetido a diversos tipos de tortura para que confessasse seus crimes. O mouro, no entanto, corajosamente, passou por todas as torturas e nenhuma confissão foi arrancada dele. Ele foi então condenado à prisão perpétua. O alferes voltou ao seu país e, por ser um homem vil, acusou um de seus companheiros de trabalho de tê-lo persuadido a matar um homem. Esse companheiro foi submetido à tortura, mas confessou sua inocência e atribuiu ao alferes a autoria do crime. O alferes, da mesma maneira, foi submetido à tortura e seu corpo foi muito lesado, o que fez com que ele fosse retirado da prisão e levado para sua casa, onde teve uma morte miserável.

Assim sendo, parece-nos bastante propício até aqui, ter relacionado e analisado o conto de Cinthio em paralelo com a peça *Othello*. Observamos que o conto foi uma das fontes para a criação da peça, Cinthio o escreveu por meio de alguns campos discursivos relacionados à sua cultura. Esses campos discursivos são os quatro campos que Vaughan se propõe em analisar na peça *Othello*: o discurso global, o discurso militar, o discurso racial, e o discurso marital. Portanto, podemos concluir que Shakespeare utilizou diversos recursos ao escrever a peça *Othello*: os textos que o dramaturgo teve acesso, que

²³“Tis time you should be avenged for your lost limb; and if you will come with me to Venice, I'll tell you who the malefactor is, whom I daren't mention to you here for many reasons; and I will bring you proofs.”

reproduziam questões culturais intrínsecas ao imaginário da sociedade renascentista; sua genialidade como autor, que o influenciou em seu processo criativo. Para Vaughan, Shakespeare adaptou a narrativa de Cinthio, acelerando a ação da trama e trabalhando no aprofundamento da caracterização do herói e do vilão (VAUGHAN, 1994, p.3):

As táticas das tradicionais fontes de pesquisa têm sido traçar palavras específicas, frases, personagens e eventos dos quais o dramaturgo deve ter se apropriado, a partir de outro texto, e avaliar a influência de cada texto na elaboração da peça de Shakespeare, mensurando o aparecimento desses detalhes. Estudos sobre as fontes utilizadas para a elaboração da peça têm demonstrado a qualidade eclética da mente de Shakespeare e a utilização de vários textos em seu processo de composição, embora sejam limitados por um restrito conceito de fonte. Para ser considerado como fonte, um texto precisa conter elementos que são replicados na peça de Shakespeare (VAUGHAN, 1994, p.3, tradução nossa).²⁴

Desse modo, podemos perceber que o final trágico foi atribuído a Shakespeare já que no final do conto, Cinthio traça uma sequência de assassinatos, prisões e torturas. Na peça, Otelo enforca sua esposa e quando a esposa de Iago conta a ele toda a verdade, ou seja, que tudo havia sido tramado por seu marido para enganar Otelo, o mouro, ao perceber que havia sido enganado, mata-se. É importante salientar, entretanto que o personagem Otelo foi desenvolvido por Shakespeare como um herói trágico.

Assim, devido ao fato de ser um mouro, ele tem o temperamento explosivo, e ao ser enganado por Iago, passa por transformações em sua personalidade. Antes era retratado pelo dramaturgo como um homem firme, de temperamento estável por chefiar a tropa veneziana, mas em seguida, se transforma em um homem inseguro, desconfiado de temperamento explosivo. Como afirma Quarshie, acreditamos que Shakespeare possa ter tido a intenção de justificar a fraqueza do personagem Otelo pelo fato do mouro ser “o outro” racial, portanto, um homem negro. Afinal, nas palavras de Iago: “Esses mouros são inconstantes em seus desejos” (SHAKESPEARE, trad. HELIODORA, 1999, p. 44).

2.3. *GEOGRAPHICAL HISTORIE* – LEO AFRICANUS

²⁴ The tactics of traditional source study have been to trace specific words, phrases, characters, and events that the dramatist must have borrowed from another text and to estimate each text's overall influence on Shakespeare's play by measuring the frequency of such details. Source studies have demonstrated the eclectic quality of Shakespeare's mind and his use of various texts during the process of composition, but they are limited by a narrow conception of "source". To qualify as a source; a text must have elements that are replicated in Shakespeare's play. (VAUGHAN, 1994, p.3).

Conjecturando a respeito das outras fontes que poderiam ter influenciado Shakespeare, Vaughan (1994) menciona que a respeito dos textos e das histórias de viajantes que circulavam na Europa na época de Shakespeare e que se referiam aos povos africanos (negros e mouros), o *Geographical Historie*, do escritor John Leo, também conhecido como “Leo Africanus”, serviu como provável fonte para a escrita de *Othello*, apontando “o outro” racial, religioso ou cultural. A esse respeito, Loomba e Orkin afirmam:

Leo Africanus e seu *Geographical Historie* emergem como um exemplo menos óbvio, mas não menos importante, de como os princípios eurocêntricos, como a superioridade dos cristãos europeus e seus direitos, foram desafiados e até mesmo reformulados pelos seus não ocidentais homólogos (LOOMBA; ORKIN, 1988, p.44, tradução nossa).²⁵

De acordo com a pesquisa de Honigmann, consta na obra *History and Description of Africa* que Leo Africanus nasceu em Granada, na Espanha, entre os anos de 1489 e 1495 e que cresceu como muçulmano e foi criado na costa norte da África onde se localiza Marrocos nos dias de hoje. Quando adulto, viajou por diferentes regiões da África e existem registros de que ele tenha sido capturado por piratas e vendido como escravo em Roma. A partir disso, ele foi convertido ao cristianismo e foi batizado com o nome John Leo. O papa concedeu a ele sua liberdade, pois admirava sua inteligência. John Leo permaneceu na Itália, onde ensinava a língua árabe e, posteriormente, publicou uma gramática em sua língua de origem. Acredita-se que ele retornou à África e morreu como muçulmano por volta de 1552. Seu livro foi escrito originalmente em árabe e traduzido para o italiano em 1526. Shakespeare provavelmente teve acesso à versão que foi traduzida para o inglês no ano de 1600 por John Pory. De fato, ele deve ter baseado o personagem Otelo no próprio Leo Africanus que, segundo Honigmann, foi um respeitado africano que viveu muitas aventuras e depois se converteu ao cristianismo, vivendo entre os italianos (HONIGMANN, 2005, p. 231).

Na obra de Leo Africanus, traduzida para o inglês por John Pory, existiam descrições de morenos desleais e negros virtuosos. Para Vaughan, o ponto de vista de Leo Africanus refletia suas próprias origens como mouro africano, apesar de ter se convertido ao cristianismo e vivido na Itália. Ele descrevia os africanos não somente através de sua cor, mas também de acordo com sua cidade ou tribo. Como ele sabia que os muçulmanos possuíam cultura ampla e variada, denominava alguns como civilizados e outros como

²⁵ [...] Leo Africanus and his *Geographical Historie* emerge as a less obvious, but no less important example of how Eurocentric principles such as European Christians superiority and entitlement were challenged and even reshaped by their non-Western counterparts. (LOOMBA; ORKIN, 1988, p.44).

selvagens. A visão de Africanus era contraditória, pois, ao escrever sob a ótica eurocêntrica para o público europeu, não poderia evitar que as tendências cristãs o influenciassem. Vaughan explica que o autor acreditava no mito bíblico *A Maldição de Cam* e justificava a existência dos negros africanos por meio dele. A autora completa que, dessa forma, sua obra teria maior reconhecimento entre os leitores elisabetanos (VAUGHAN, 1994, p.56).

Portanto, em *Geographical Historie*, Africanus demonstrava o discurso europeu instável em relação à definição da diferença, da visão do “outro”, do estrangeiro, do mouro, do africano. Sua obra retratava algumas tendências relacionadas a histórias de fantasia e ao sentimento anti-muçulmano, que permeavam os estudos sobre a África existentes na época. Jonathan Burton (1988) acredita que ao analisar a obra de Leo Africanus fora do contexto dos estudos shakespearianos, é possível observar que o autor emerge como um expoente crítico da história da África dentro dos ambientes políticos, sociais e religiosos do continente. Ele afirma que os fatores explorados por Africanus podem enriquecer a visão pós-colonial e fazer com que analisemos textos da época elisabetana, como a peça *Othello*, com maior complexidade (LOOMBA; ORKIN, 1988, p. 45).

Honigmann indica, portanto, que há campos discursivos do texto de Africanus que se referem às questões identitárias e raciais dos mouros que foram utilizadas por Shakespeare para a caracterização do personagem Otelo. Para o autor, é evidente que Africanus escrevia valendo-se de uma ótica um pouco preconceituosa no que se referia às questões raciais e culturais. Assim sendo, encontramos através da pesquisa de Honigmann, que alguns campos discursivos do texto de Africanus que se referem às questões identitárias e raciais dos mouros, foram utilizados por Shakespeare para a caracterização do personagem Otelo.

Observamos, no entanto, como já pontuamos acima, que esse “preconceito” não passava das influências europeias que o escritor adquiriu, já que vivera por muitos anos em Roma. Sua fala, em alguns momentos, era pautada pelos estereótipos que os europeus tinham em relação aos africanos. Porém, em seus textos, ele colocava os habitantes que se encontravam geograficamente mais afastados do ocidente, em uma posição de inferioridade. Distinguiu seu povo de origem dos outros povos africanos, ressaltando sua superioridade em relação aos demais, seja em comparação ao intelecto, ou à religiosidade.

Encontramos em Honigmann (2005), que a costa bárbara, ou Barbária, era conhecida pelos europeus como a região em que se localizam Marrocos, Argélia, Tunísia e

Líbia, nos dias de hoje. Africanus explica em seu texto que essa região, o norte africano, onde ele cresceu, é a região mais nobre de todo o continente. O autor enfatiza a cor desses povos, explicando que os habitantes desse lugar tinham a pele morena clara ou morena dourada. Ademais, a seu ver, esses povos eram descritos como aqueles que tinham aptidão às artes, às ciências e às questões relacionadas a suas leis e religiosidade. “Eles são as pessoas mais honestas e distantes de fraudes e trapanças; não somente abraçam a simplicidade e a verdade, bem como as praticam ao longo de suas vidas” (AFRICANUS, apud, HONNIGMAN 2005, p.232). Ou seja, apesar de não serem cristãos, tinham seu caráter baseado nas diretrizes da religião muçulmana, faziam parte de uma sociedade civilizada, tinham interesses pelas artes e ciências. Os povos dessa região da Barbária eram, segundo Africanus, superiores aos que viviam ao leste. Para Africanus, esses, que eram pagãos e viviam em tribos, não eram civilizados. Esses e os denominados “Numidians”, foram descritos por Africanus como pessoas ignorantes, que cometiam muitos crimes como assaltos, roubos e assassinatos. Foram definidos, ainda, como uma nação suscetível à escravidão e que, portanto, aceitavam qualquer serviço de subordinação, seja em relação aos povos bárbaros ou a outras nações. Africanus distinguia os povos africanos de sangue árabe, os quais ele chamava de “bárbaros”, mouros de pele branca ou morena dourada, dos outros povos de pele negra. Além do preconceito geográfico, é perceptível o preconceito racial que o autor, como originário da Barbária, tinha para com os povos que considerava distantes de sua realidade. Para ele, os africanos negros viviam uma vida de bestialidade, como animais selvagens.

Ao continuar discorrendo sobre os povos bárbaros, Africanus explica que eles eram muito fortes e valentes, que preferiam morrer a quebrar alguma promessa que tenham feito. No entanto, preferiam pagar com suas vidas a colocar qualquer desgraça à frente de suas mulheres, pois prezavam tanto por sua honra, que nenhuma outra pessoa poderia enganá-los. Encontramos evidências dessas questões, primeiramente no texto de Cinthio e em seguida na peça *Othello*. Nos dois textos, o mouro tinha essas características. Era um homem forte e valente, porém, no momento em que se sentiu enciumado, foi capaz de tomar atitudes drásticas para manter sua honra. Em Cinthio, o mouro concorda em ser cúmplice no assassinato de sua esposa; em Shakespeare, ele mata sua mulher com suas próprias mãos, e em seguida comete suicídio. Percebemos, então, que Shakespeare pode ter utilizado essa descrição de Africanus sobre os povos bárbaros para explicar o comportamento de Otelo.

Assim sendo, Shakespeare ampliou os conceitos que teve acesso. Adaptou o conto de Cinthio dando ênfase às questões raciais, e para tanto, buscou na obra de Africanus informações que acreditava serem precisas sobre os povos africanos e os mouros. Logo, o dramaturgo caracterizou Otelo através do seu ponto de vista, um homem branco, europeu, cristão. Criou seu personagem como um herói honrado, que fere todas as regras sociais ao se casar, escondido, com uma mulher branca. Sua origem é duvidosa, é comparado a um animal em várias passagens da peça. Assim como Africanus, o mouro sucumbe à dominação européia, e reproduz o discurso que não é dele, ao relacionar a maldade com a cor negra de sua pele. E nos perguntamos: Quem foi Otelo? Um herói, ou um selvagem? Um africano? Um bárbaro, turco ou um árabe? Um mouro, portanto Otelo foi um homem negro. Exploraremos essa pergunta mais adiante através da visão de Laurence Olivier e Orson Welles.

3. SHAKESPEARE ENTRE O TEATRO E O CINEMA

3.1. TRADIÇÕES/CONVENÇÕES TEATRAIS E FÍLMICAS

Na introdução do livro *The Arden Shakespeare Complete Works* publicado em 2001, encontramos algumas informações relevantes relacionadas a Shakespeare e ao teatro que pontuaremos a seguir. Na era elisabetana, as apresentações teatrais inicialmente eram feitas ao ar livre e, com o aumento de sua popularidade, surgiram os primeiros teatros que foram construídos em formato circular ou hexagonal. O primeiro teatro na Inglaterra foi construído em Londres por James Burbage por volta de 1576 e foi chamado *The Theatre*. Em seguida, Richard, filho de Burbage, juntamente com os *King's Men*, atores que formavam a companhia *The Lord Chamberlain's Men*, demoliram o teatro que fora construído por Burbage e utilizaram o material de demolição para erguer o *The Globe*. A estrutura do *The Globe* apresenta forma circular e possui três níveis, além de um pátio na área central do prédio a céu aberto. A plateia ficava localizada em diferentes níveis em torno do centro e também existia um espaço em frente ao palco onde os espectadores ficavam de pé, bem próximos aos atores. No modelo elisabetano, a plateia é convidada a adentrar a peça, devido à sua disposição em relação à apresentação dos atores. O espectador participa desse espaço e, através de sua imaginação pode estar em cena. Assim, essa proximidade faz com que o ator, espectador e o espaço façam parte da representação, parte do espetáculo. Na época de Shakespeare, o público que frequentava o *The Globe* era bastante diversificado, incluindo várias camadas da sociedade: serviçais, intelectuais, analfabetos, além de outras camadas sócias.

O teatro shakespeariano, após a restauração da monarquia, foi considerado pelos críticos e estudiosos como não encenável, por uma questão estrutural, já que no final do século XVII e no início do século XVIII, o palco de modelo à italiana tornou-se dominante. Assim, a dinamicidade da peça que envolve a troca entre os atores, a imaginação do público e o palco, pode ser comprometida no espaço do palco à italiana, pois sua disposição estrutural, em alguns casos, limita a exuberância e a fluidez do teatro proposto por Shakespeare. O modelo estrutural do teatro à italiana consiste na disposição do palco em formato retangular e a plateia concentrada à sua frente; esse modelo distancia o público da representação artística, como se sua estrutura separasse assim as realidades dos dois mundos, o fictício, do espetáculo, e o 'real', dos espectadores.

O gênero cinematográfico, por outro lado, tem uma dinâmica diferente, existem outras maneiras da adaptação fílmica chegar ao imaginário de seu público. A narrativa cinematográfica é emoldurada e exposta através do conjunto das imagens fragmentadas que foram pré-imaginadas, desenvolvidas e selecionadas pelo diretor/autor. Existe controle e alteração do que é exposto ao espectador através de imagens e sons, ou seja, dois espectadores diferentes terão acesso às mesmas cenas em uma determinada forma sequencial. Já no teatro elisabetano, em contrapartida, os atores guiavam o espetáculo através da fala e a disposição do público permitia ao espectador escolher para qual ator voltaria sua atenção e, a partir disso, o espectador conseguia captar o que julgasse interessante, possibilitando uma reação mais individualizada em relação à trama. Podemos dizer então que o cinema, em sua forma convencional, de certo modo pode limitar as reações de seu público.

O teatro acontece em tempo real com os atores presentes no palco e o espectador participa do espetáculo e escolhe o que lhe ficará na memória. Já o cinema fica gravado na película no tempo passado e o espectador pode guardar em sua memória algo que fora previamente selecionado e moldado pelo diretor/autor, ou seja, o espectador é exposto a uma interpretação do texto original.

Russel Jackson explica na introdução do livro *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, que existem diversas contradições relacionadas à comercialização dos filmes shakespearianos. Para o autor, o público para quem as adaptações fílmicas shakespearianas serão comercializadas pode influenciar na maneira em que a adaptação fílmica será elaborada e conseqüentemente promovida na indústria de entretenimento cinematográfica. Muitas das adaptações das peças de Shakespeare para o cinema, por exemplo, foram realizadas com o desejo do diretor-autor manter qualidades que classificariam essa adaptação como uma obra de arte. Portanto, um filme clássico shakespeariano pode ser classificado como uma obra de arte, por ser uma adaptação fílmica onde o autor-diretor optou em manter características mais “fiéis” à obra original. Uma dessas características seria, por exemplo, trabalhar com menor interferência na modificação da linguagem original da peça. Essa questão, no contexto atual, implica na divisão de dois tipos de público a quem as adaptações shakespearianas serão direcionadas: o cinema de arte e o cinema comercial. O cinema de arte é direcionado ao público acadêmico ou aquele que já conhece previamente a obra de Shakespeare. O cinema comercial é popular, e a comercialização desses filmes, movimenta financeiramente a indústria cinematográfica.

Geralmente, no cinema, os diálogos não carregam em si o significado central da narrativa, eles podem não ser tão importantes como são na representação de uma peça teatral. Russell Jackson (2000, p.16-17) explica que para Syd Field, o roteiro cinematográfico é uma história contada através de figuras e que sempre haverá algum tipo de problemas se tentarem contar a história através de palavras e não imagens. Assim sendo, diferentemente do gênero teatral, os filmes são construídos a partir de uma continuidade de imagens e possuem características que fazem parte do meio não verbal, tais como: os diferentes ângulos em que a câmera pode trabalhar, o ritmo em que as cenas serão exibidas, a possibilidade de explorar diversos cenários, a simbologia que os objetos em cena podem carregar, os efeitos sonoros e os efeitos musicais de um filme.

As imagens e os outros efeitos cinematográficos que a acompanham carregam, assim, grande parte do significado da trama. Jackson afirma ainda que a maioria das adaptações fílmicas das peças shakespearianas utilizou aproximadamente entre 25% a 35% dos diálogos do texto original, acarretando muitas vezes em um minucioso trabalho de reorganização do formato das cenas das peças.

A diferença mais óbvia entre o roteiro cinematográfico e o texto de uma peça elisabetana é o número de palavras faladas. Na escrita do roteiro para o cinema convencional é evidente que o diálogo precisa ser minimizado. O que acontece em uma cena – assim como o tradicional comando do diretor indica – é “ação” (JACKSON, 2000, p. 16, tradução nossa).²⁶

Os diálogos que eram antes emoldurados pelo palco elisabetano são transportados através das adaptações fílmicas, para uma atmosfera mais ampla e a manipulação da percepção do público em relação ao tempo e ao espaço são elementos da narrativa cinematográfica que precisam ser levados em consideração. Na peça *Othello*, por exemplo, a noção de tempo e lugar encontra-se implícita no texto, existem sugestões de quanto tempo poderia ter passado entre uma cena e outra.

No cinema, a noção de espaço e tempo pode ser demonstrada de diversas maneiras através de suas imagens sequenciais. Os diálogos; o cenário - seja ele externo ou interno -; a caracterização dos personagens; os possíveis efeitos visuais e sonoros, todos são fatores que contrapõem às fronteiras dos palcos teatrais. As adaptações fílmicas, portanto, extrapolam os limites do palco. Esse ‘ir além’ faz com que o cineasta, através da

²⁶The most obvious difference between a screenplay and the text of an Elizabethan play is the number of spoken words. In writing for the mainstream cinema it is axiomatic that dialogue should be kept to a minimum. What happens in a scene – as the director’s traditional command indicates – is ‘action’ (JACKSON, 2000, p. 16).

lente de sua câmera, possa perceber e ampliar o cenário, explorando outros recursos que o dramaturgo não conseguiria. Por outro lado, assim como a interpretação das peças de Shakespeare no palco à italiana comprometem, de certo modo, a dinamicidade da peça, as adaptações fílmicas têm dificuldade de transferir para a tela a complexidade e exuberância do estilo shakespeariano.

O roteirista é capaz de desfrutar de muita liberdade em mostrar as palavras e as façanhas dos personagens em relação ao ambiente criado para eles. O *mise en scène* de um filme é sem dúvida um elemento vital da experiência cinematográfica – em todas suas definições e variedades – e nos filmes shakespearianos esse elemento mantém sua importância em vez de se tornar um competidor repreensível com a palavra falada (JACKSON, 2000, p. 19, tradução nossa).²⁷

Não há, portanto, uma maneira de não se modificar o texto dramático, o processo de transmutação da peça para o filme se faz principalmente através da transição da linguagem verbal para a linguagem imagética, onde o diretor/autor desenha na tela, de alguma forma a poética shakespeariana, ou seja, o elemento principal do original será compactado, reordenado, substituído ou cortado.

Os solilóquios shakespearianos no palco do teatro, onde os atores se comunicam diretamente com a plateia, possibilitam que o público tenha acesso aos pensamentos mais profundos dos personagens, dependendo certamente da habilidade individual de cada ator. De acordo com (JACKSON, 2000, p.25), no teatro shakespeariano, os solilóquios podem medir a capacidade de atuação dos atores, dependendo do impacto que os mesmos causam em seu público, e podem expressar sentimentos interiorizados e revelar questões de profundidade psicológica sobre os personagens. Por outro lado, no âmbito cinematográfico, quando o personagem de um filme precisa refletir sobre alguma questão, ela ou ele irão olhar para o lado direito ou esquerdo da câmera, focando em um espaço imaginário (JACKSON, 2000, p. 19).

Não é esperado pelo público que os atores de um filme direcionem seu olhar para a câmera e se comuniquem com ela, como se estivessem se comunicando com o espectador. Os atores geralmente atuam como se ignorassem a presença das câmeras, a ação da trama ocorre através da interação do ator com os outros personagens e com o espaço. No gênero cinematográfico existe um distanciamento entre o público e a tela,

²⁷The film-maker is able to enjoy greater freedom in showing the words and deeds of characters in relation to the environment created for them. The *mise en scène* of a film is in fact a vital element of the cinematic experience – in all its definitions and varieties – and in Shakespearean films it retains this importance, rather than becoming a reprehensible competitor with the spoken word (JACKSON, 2000, p. 19).

portanto é possível que exista certo estranhamento no momento em que um ator interage diretamente com a câmera. Essa prática é comum em diversas adaptações fílmicas shakespearianas, sobretudo naquelas que os roteiristas e diretores optaram em manter as tradições do texto dramático original. Jackson explica que quando as peças de Shakespeare são adaptadas em filmes, Shakespeare impõe sua autoridade ao filme, mais do que o filme impõe sua autoridade a Shakespeare (JACKSON, 2000, p. 73).

Porém, é importante ressaltar, que o processo de transmutação de algumas peças shakespearianas para o cinema pode não ser tão trabalhoso, uma vez que as peças escritas por Shakespeare não seguem a lei das três unidades aristotélicas - ação, espaço e tempo - do teatro clássico. Nas peças shakespearianas, existem diversos cenários, a ação não é centrada em apenas um personagem, os demais personagens das peças têm autonomia para mudar o rumo da trama, e o tempo não se passa apenas em um dia. Essa dinamicidade, em contraposição ao teatro clássico, foi chamada de cena moderna e como a ação se desenvolve independentemente da rigidez aristotélica, pode-se dizer que a estrutura das peças shakespearianas é semelhante à estrutura cinematográfica.

No âmbito cinematográfico podemos identificar uma série de gêneros, que são categorias ou tipos de filmes que têm marcas em comum dentro de sua narrativa ou temática. Harry Keyishian (2000) afirma que os filmes baseados na obra de Shakespeare fazem parte de um gênero muito específico, pois no momento em que essas adaptações utilizam algo que remeta à linguagem, aos personagens e ao enredo shakespeariano, elas passam a fazer parte da história das peças.

Quando Shakespeare vai de encontro ao cinema, duas entidades se convergem. E, enquanto os textos de Shakespeare são poderosos de maneira conceitual e linguística, e carregam consigo um grande peso no que se refere a comentários críticos, literários, tradições teatrais, sua força é combinada e talvez excedida pelo poder do filme – são poderes estéticos, sociais e comerciais – que criam e convergem significados (JACKSON, 2000, p. 73, tradução nossa).²⁸

Desse modo, o dramaturgo é quem fala através das adaptações. A partir desse pressuposto, os filmes que advém da obra de Shakespeare são classificados no âmbito cinematográfico primeiramente como filmes shakespearianos. Em seguida, essas obras

²⁸When 'Shakespeare' meets 'The Movies', two mighty entities converge. And while Shakespeare's texts are conceptually and linguistically powerful, and carry with them a tremendous weight of critical commentary and literary/theatrical tradition, their force is matched, and perhaps exceeded, by the power of film – its aesthetic, social and commercial power – to create and convey meanings. I think it can be said that when his plays are made into movies, Shakespeare adapts to the authority of film more than film adapts to the authority of Shakespeare; and this is not necessarily a bad thing (JACKSON, 2000, p. 73)

poderão ser classificadas em diversas categorias, ou seja, em outros gêneros e subgêneros tais como: comédias, dramas, romances, animações, filmes independentes entre outros.

Faz-se necessário compreender que a contradição existente em relação às leituras críticas dos filmes shakespearianos, ou seja, o que seria ou não uma boa adaptação está relacionada aos críticos acreditarem que toda adaptação shakespeariana precisa ter o conceito de obra de arte. É como se o status canônico e universal de Shakespeare precisasse ser preservado de modo “fiel” em todas as adaptações de sua obra. Robert Stam é um professor especialista em teoria do cinema, que já publicou diversos livros referentes a diferentes ramos disciplinares como: teoria da adaptação, literatura comparada, e estudos culturais. Em seu livro, *A Literatura Através do Cinema*, o autor explica que esse tipo de análise é restrita e discriminatória: Ainda podemos falar de adaptações bem-sucedidas ou não, mas agora orientados não por noções rudimentares de “fidelidade”, e sim pela atenção dada a respostas dialógicas específicas, a “leituras”, “críticas”, “interpretações” e “reescritas [...]” (STAM, 2005, p.22).

Nossa intenção é estudar as adaptações fílmicas escolhidas para análise nesse trabalho, através do caminho proposto por Stam. Portanto, achamos relevante demonstrar as definições de hipotexto e hipertexto que foram desenvolvidas pelo autor, a partir da Teoria da Adaptação, no que se trata de romances adaptados para o cinema: “as adaptações fílmicas seriam hipertextos nascidos de hipotextos preexistentes transformados por operações de seleção, ampliação, concretização e realização” (STAM, 2005, p. 22). Desse modo, podemos afirmar que, assim como ocorre nas adaptações fílmicas advindas de romances, os textos que Shakespeare pode ter utilizado como fonte para a escrita da peça – como um dos textos da novela de Cinthio, *Gli Hecatommithi*, o conto de Geoffrey Fenton, *Albanoyse Captain* e o *Geographical Historie*, do escritor John Leo – são classificados como hipotextos, pois são textos históricos que foram transformados e ampliados pelo dramaturgo para a elaboração da peça. *Othello* torna-se, portanto, um hipertexto que, em seguida, ao ser adaptada para o cinema, é classificada como um novo hipotexto do futuro hipertexto que será a adaptação fílmica. Podemos dizer que as diversas adaptações, nesse contexto, constituem leituras hipertextuais diversificadas que podem advir do mesmo hipotexto, permeadas por diferentes tensões históricas e sociais. De acordo com Stam:

Cada “tomada” baseada em um romance desmascara, portanto, uma faceta não só do próprio romance, mas também do tempo histórico e da cultura discursiva da adaptação. Cada viés, ao revelar aspectos do texto-fonte em questão, também anuncia algo a respeito das ideologias dominantes no momento da reinterpretação. Ao desvelar os prismas através dos quais o romance foi reimaginado, as adaptações conferem

uma espécie de materialidade objetiva dos próprios prismas (STAM, 2005, p. 467).

Como pontuamos anteriormente, questões tais como: o eurocentrismo, orientalismo, colonialismo, militarismo, as questões raciais e de gênero, dentre outras, estão presentes na peça. Ao analisarmos essas questões, vinculando-as aos tempos atuais, abrimos um leque de questionamentos. Seria *Othello* uma peça sobre questões raciais? Trata-se de um enredo voltado à violência doméstica e ao conflito sexual? Podemos defini-la como uma peça que enfoca a miscigenação? A peça aborda o ciúme como um sentimento universal?

Há inúmeras possíveis maneiras de se explorar a peça. Para compreendermos *Othello*, bem como suas adaptações fílmicas, é necessário analisar as questões tratadas pelo dramaturgo de forma isolada, porém inseridas em um conjunto.

O entrelaçamento de ideias e as múltiplas possibilidades de leituras são fatores cruciais e precisam ser levados em consideração, pois as diferentes leituras da peça, a maneira que a obra será emoldurada implicará diretamente no modo que será compreendida, estudada e adaptada. A visão do roteirista-diretor da adaptação fílmica ficará evidente, seu estilo e sua voz aparecerão nas adaptações de alguma forma. Portanto, é possível notar diversas suposições de conflitos culturais relacionados ao momento histórico em que a adaptação foi desenvolvida. Essas questões podem ser trabalhadas na prática performática; na caracterização e construção dos personagens; nos diálogos que foram omitidos, modificados ou substituídos; nas músicas que foram escolhidas para dar densidade à narrativa; nos efeitos sonoros; e no conjunto de efeitos visuais. Observaremos, portanto como Shakespeare fala através das adaptações fílmicas *Othello* de 1952 e *Othello* de 1965, nos atentando em comparar e demonstrar as particularidades de cada filme. E assim, analisaremos a maneira que Orson Welles e Laurence Olivier fizeram sua leitura e como, a partir disso, constroem os personagens Otelo, tecendo ao longo desse trabalho reflexões sob as diferentes formas de representação da prática do *blackface*.

3.2. A PRÁTICA DO BLACKFACE

A obra de Shakespeare foi introduzida e fez parte do currículo literário nos Estados Unidos durante o período de colonização. No livro *Shakespeare in America: An Anthology from the Revolution to Now*, editado por James Shapiro (2014), encontramos registros relevantes sobre a história da recepção da obra de William Shakespeare nos Estados Unidos os quais pontuaremos a seguir.

A Inglaterra e a França disputavam por territórios na América do Norte, no período entre os anos de 1754 e 1763. Durante essa guerra, britânicos e americanos lutaram lado a lado, firmando uma aliança e triunfando, desse modo, contra a França. A Inglaterra acabou adquirindo muitas dívidas depois da Guerra Franco-Indígena e os ingleses perceberam que as colônias americanas não valiam tantos esforços. Havia ainda uma rivalidade entre os soldados ingleses e americanos. Os ingleses criticavam os americanos, alegando que eles não eram disciplinados para a guerra. Com a finalidade de reparar suas dívidas, a Inglaterra não só passou a dominar mais territórios nos Estados Unidos, como ainda aumentou os impostos e restringiu os direitos dos colonos. Essas questões dificultaram as relações entre a Inglaterra e os Estados Unidos, culminando, treze anos depois, na Guerra pela Independência.

Durante o período da Guerra pela Independência, as peças de Shakespeare eram encenadas pelos oficiais britânicos no território americano. Existem registros de que as forças britânicas que atuavam em Nova Iorque, Boston e na Filadélfia encenavam as peças de Shakespeare em função de um propósito social: elas eram destinadas a agradar um público formado pelas viúvas e órfãos da guerra. Peter Markoe, poeta e escritor americano, concluiu seus estudos na Inglaterra e voltou para os Estados Unidos em 1775. O escritor teve um papel crucial na divulgação da obra de Shakespeare nos Estados Unidos. Ele publicou um dos primeiros poemas americanos para celebrar Shakespeare, no ano de 1787. A partir desses registros, é possível concluir que Shakespeare foi, portanto, incorporado à cultura americana através do olhar dos colonizadores britânicos e segundo Shapiro (2014), tornou-se, durante o final do século, XVIII e o início do XIX, o escritor mais conhecido dos Estados Unidos.

No século XIX, alusões à obra de Shakespeare e citações do autor eram muito comuns em jornais. Os professores das escolas apresentavam as peças aos alunos, os quais tinham que memorizar trechos shakespearianos e recitá-los. O público americano passou a se identificar com a obra de Shakespeare em relação às questões universais encontradas nelas, como os sentimentos de amor, ódio, traição e ciúme.

A Inglaterra foi precursora da primeira Revolução Industrial que migrou posteriormente para os Estados Unidos no século XIX. Assim, da mesma maneira que se apropriaram da Revolução Industrial, os norte-americanos brancos se apropriaram de alguns discursos britânicos, transferindo-os a um novo contexto. David Roediger (1991), em *Os salários da branquidade*, explica que “[...] de longa data os britânicos descreviam os irlandeses em termos estereotipados, os quais fazem um estranho eco aos que seriam usados pelos brancos americanos para retratar os africanos-americanos” (HACHLEFF, apud, WARE, 2001, p. 99). O irlandês, nesse discurso, era retratado como o estrangeiro como o “outro”, como uma raça inferior. A universalização do acesso à escolaridade nos Estados Unidos disseminou o conceito de raça na cultura americana nos séculos XIX e XX. Esse conceito, inicialmente, definia a distinção racial através de questões biológicas como as diferenças de cor de pele. Stuart Hall (1998) explica que a distinção entre as raças é formalizada através de construções sociais. Para o autor, raça é uma construção política e social, organizada por meio do sistema de poder socioeconômico de exploração e de exclusão. Conforme essa colocação, é possível observar que a definição de raça nos Estados Unidos, a partir da distinção de cor de pele, foi em seguida estruturada em função da disputa do poder socioeconômico. Existia uma grande diferença entre as regiões norte e sul do país. Do lado norte, o movimento abolicionista ganhava força e sua economia era voltada para a produção industrial, enquanto ao sul, devido à economia baseada no sistema de plantações, a necessidade de manter e ampliar a mão de obra de negros escravizados era evidente, apesar de que a comercialização de escravos já havia sido proibida em todo território norte americano em 1808.

Em Ware (2001), encontramos que o contraste de interesses políticos e econômicos entre os estados do norte e sul desencadearam a Guerra Civil nos Estados Unidos. É importante salientar que um dos motivos principais para o início desse movimento separatista foram as visões antagônicas em relação à escravidão. A eleição de Abraham Lincoln como presidente, foi o estopim para que os fazendeiros escravocratas sulistas se revoltassem. Lincoln era republicano, e lutava para que a escravidão fosse abolida no sul do país. Os estados do sul decidiram então efetivar um projeto separatista criando, assim, os Estados Confederados da América, mas os do norte não aceitaram essa separação e deu-se início à Guerra da Secessão, em 1861. O confronto entre norte e sul se estendeu até 1865, e o modelo econômico do norte, baseado na indústria e comércio, foi imposto aos estados sulistas.

Em meio à Guerra civil, Abraham Lincoln decretou a abolição da escravidão. Porém, a inserção da população negra na sociedade norte americana foi um processo conturbado e desigual. Os direitos da população negra, por exemplo, não eram amparados pelas leis sulistas. Logo após a Guerra Civil, devido à mudança do sistema econômico, o país deu início à revolução industrial. Peter Rachleff (2001) explica no ensaio *Branquidade: seu lugar na historiografia da raça e das classes nos Estados Unidos*, que a revolução industrial dos Estados Unidos ameaçava colocar a maioria dos trabalhadores brancos em uma posição de dependência semelhante à da escravidão. Portanto:

Dado o clima de racismo que permeava a sociedade norte-americana, os trabalhadores brancos criaram um discurso, uma visão e uma identidade a partir dos quais afirmavam que não podiam se tornar escravos, já que somente os “negros” podiam ser escravos. Eles sabiam que as pessoas “negras” eram escravas, eles que eram “brancos” e que, portanto, não podiam nem deviam ser submetidos a qualquer forma de escravização (HACHLEFF, apud, WARE, 2001, p. 99).

Como consequência da construção de identidade baseada na ordem capitalista, através de moldes pautados na diferenciação racial, os trabalhadores brancos começaram a acreditar que tinham o direito de desfrutar de privilégios materiais, ao contrário dos negros. Assim, a sociedade branca detentora do poder econômico: empresários, patrões, políticos, comerciantes dentre outros, facilitaram e apoiaram a criação da “negritude”, para satisfazer frustrações e mascarar as insatisfações vividas pela classe trabalhadora branca. A negritude, nesse contexto, é definida como uma classe social inferior à classe dos trabalhadores brancos. Os trabalhadores brancos receberam o status de proletariado e com ele tiveram oportunidade de acesso à educação, às oportunidades de emprego, à compra de imóveis e outras questões que incentivavam esses trabalhadores a quererem se distanciar cada vez mais da população negra. E através do discurso racista, os brancos se mantiveram em uma situação de vantagem em relação aos negros. Reforça-se, assim, maior distanciamento entre brancos e negros, no momento em que o branco de forma impositiva, foi colocado em uma posição de destaque dentro da sociedade e o negro em uma posição inferior, de subordinação. Rachleff afirma que:

Foi-lhes dado acesso ao trabalho de homens e mulheres negros, a um custo tão baixo que até os trabalhadores mal remunerados podiam dar-se ao luxo de ter empregados domésticos. Eles foram autorizados a “brincar” de ser “negros” nos espetáculos teatrais e menestréis nas ruas. E quando as frustrações de suas vidas tornaram-se excessivas, foi-lhes dada até mesmo a permissão para desabafar essas frustrações em “tumultos raciais” (*raceriots*) e linchamentos (HACHLEFF, apud, WARE, 2001, p. 100).

Os brancos começaram a brincar de ser negros nos menestréis, espetáculos teatrais que representavam um estilo de entretenimento baseado na exploração e apropriação cultural africana. Os atores brancos “tomavam emprestadas” questões culturais e, no palco, reproduziam personagens negros de forma caricata, seja através de sua imagem, ou das atitudes que julgavam constituir um homem negro. No século XIX, as peças de Shakespeare que eram mais conhecidas pela audiência americana, *Othello*, *Hamlet* e *Richard III*, começaram a ser reinterpretadas e adaptadas para os *blackface minstrel shows*.

Eric Lott, professor estadunidense, especialista em estudos culturais, se aprofundou nas contradições existentes nas representações dos *minstrel shows* nos Estados Unidos. Seus estudos resultaram no livro *Love and Theft*, escrito em 1993, onde ele explica os caminhos e os significados políticos e culturais da prática do *blackface* nos *minstrel shows* durante o século XIX. Para ele, assim como para Rachleff, a prática do *blackface* precisa ser estudada dentro do campo dos estudos culturais e está diretamente imbricada às questões políticas e à disputa de poder entre classes sociais que se formaram durante a Guerra Civil norte americana.

A representação teatral através do *blackface*, já era comum antes do surgimento dos *minstrel shows*. Na época elisabetana, por exemplo, como não havia atores negros na companhia teatral de Shakespeare, o ator que representava o papel de Otelo, o fazia através do *blackface*. Para tal caracterização, nas representações mais antigas, os atores utilizavam cortiça queimada para conseguir o efeito escuro; também faziam uso de uma tinta própria para maquiagem teatral à base de gordura animal. Mas o termo *blackface* surge especificamente no contexto dos *minstrels*. James Fisher explica que:

Este termo refere-se à prática dos atores se pintarem de negros usando cortiça queimada, tipicamente para encenarem representações exageradas dos Afro-Americanos. Essa prática acontecia geralmente nos *minstrel shows* e em alguns musicais onde atores brancos pintados de negros faziam papéis de Afro-Americanos em peças durante os séculos 18 e 19 (FISHER, 2015, p. 65, tradução nossa).²⁹

²⁹ This term refers to performers “blacking up” with burned cork, typically to perform exaggerated images of African Americans, usually in minstrel shows and early musicals, though white actors in blackface typically played African American characters in straight plays as well during the 18th and 19th centuries. (FISHER, 2015, p. 65).

Lott (1993) demonstra que as fronteiras que separavam a cultura de negros e brancos norte-americanos durante o século XIX eram erguidas sob a égide tríplice da sexualidade, propriedade e subordinação. Para o autor, os *blackface minstrel shows* eram utilizados para reforçar esse distanciamento entre brancos e negros através dos sentimentos de “atração e repulsa”. Em relação à sexualidade, Lott elucida que o homem branco tinha curiosidade e fascinação pelo corpo do homem negro. Esse fato explica a maneira em que os conflitos raciais e o intercâmbio cultural eram negociados entre os homens por meio de questões que reforçavam sua masculinidade. A propriedade está relacionada à apropriação cultural e a colisão comercial entre as culturas dos negros e dos brancos, ou seja, “brincar de ser negro” alimentava financeiramente a indústria de entretenimento norte americana, predominantemente branca. Além disso, essa representação intensificava a diferença entre classes sociais, como já explicamos anteriormente. A subordinação está ligada à insistência no distanciamento entre os brancos e negros através de atitudes racistas. O homem branco precisava manter o homem negro em um patamar inferior, assim como acontecia com os negros escravizados.

Assim sendo, as contradições existentes na prática do *blackface* e as ideologias raciais do século XIX, produziram diversos efeitos políticos. E os *blackface minstrel shows* serviram como o lugar de revelações de ideologias raciais, onde a explosão do movimento capitalista moldou o conceito de raça nos Estados Unidos. Portanto, esses espetáculos eram vistos como o espelho da supremacia branca.

De modo geral, atualmente acreditamos que o *blackface minstrel show* era dedicado a construir ou representar essas fronteiras. Eclético em sua origem, primitivo em sua execução, estridente em seu efeito, um espetáculo teatral principalmente do norte urbano, o *minstrel* foi resumido, nas palavras de Alexander Saxton, como “meio século de uma prática que servia à supremacia branca”. Enquanto era organizado explicitamente em torno de um “empréstimo” que dependia, em última análise, das relações materiais da escravidão, o *minstrel show* obscurecia essa questão, fingindo que a escravidão era algo divertido, correto e natural (LOTT, 1993, p.3, tradução nossa).³⁰

³⁰ The blackface minstrel show, we now commonly believe, dedicated itself to staging or constructing these boundaries. Eclectic in origin, primitive in execution, and raucous in effect, a theatrical affair principally of the urban North, minstrelsy has been summed up as, in Alexander Saxton’s words, “half a century of inurement to the uses of white supremacy”. While it was organized around the quite explicit “borrowing” that ultimately depended upon the material relations of slavery, the minstrel show obscured these relations by pretending that slavery was amusing, right, and natural. (p.3).

Desse modo, os *minstrel shows* construíam a demarcação da fronteira racial entre brancos e negros. E o ato de tomar “emprestado” implicava no roubo da cultura afro-americana com a finalidade de ridicularizar, fazendo com que o homem branco ocupasse um espaço superior. Portanto, essa relação de subordinação, ou seja, a crença existente relacionada à diferença racial e a supremacia da raça branca, em relação à raça negra, levou o branco a ocupar um lugar de privilégio na sociedade. Esse “espaço” é uma das definições possíveis de “branquidade”, lugar de prestígio, seguro e confortável, ocupado pelo branco e que foi criado a partir de disputas de poder, não somente nos Estados Unidos, mas em grande parte do mundo. Vron Ware (2001) diz que:

Para alguns, a investigação da branquidade nessas diferentes manifestações tem como premissa a crença em que o pensamento racial está tão profundamente inserido nas estruturas sociais, culturais e psicológicas, que constituiu um dado fixo e indelével de nossa vida, onde quer que estejamos (WARE, 2001, p. 8).

É importante salientar, no entanto que existem diversas teorias que traçam linhas que vinculam raça e classe social. Optamos em seguir também a linha de pensamento de Du Bois, que enxerga a “branquidade” como algo não natural, mas como um problema moral e político. Para o autor, a reconstrução negra, ou seja, a construção da negritude pela branquidade é a base do movimento trabalhista norte americano no século XIX. Roediger concorda com Du Bois e explica que:

A mão-de-obra branca não apenas acolhe e resiste às ideias racistas, como também abraça, adota e, às vezes, age de modo homicida com base nessas ideias. O problema não está só em que, nas conjunturas críticas, a classe trabalhadora branca seja manipulada para entrar no racismo, mas em que ela passa a pensar em si mesma e em seus interesses como brancos (ROEDIGER, apud, WARE, 2001, p. 54).

Precisamos esclarecer aqui, que as ideias racistas já existiam antes que os homens brancos fossem manipulados pelo capitalismo para reforçar a diferenciação racial. Grifamos a palavra “manipulados”, pois obviamente dentro das abordagens históricas e culturais que norteiam esse trabalho, não podemos dizer que se trata de uma manipulação propriamente dita. Sabemos o quão complexo seria abordar os diferentes caminhos existentes dentro dos estudos raciais que achamos pertinentes para desenvolver esse trabalho, bem como as questões históricas, políticas e religiosas que permeiam a diferenciação racial. Muitos teóricos acreditam que a diferenciação racial começou a se desenvolver através da colonização. Portanto, para ilustrar nossa argumentação, gostaríamos de explorar algumas colocações de Franz Fanon, que trabalhou em sua obra o racismo dentro das perspectivas de abordagem dialética, e psicanalítica. Para o autor, o

inconsciente do homem branco já estava permeado de ideias “racistas” anteriores ao colonialismo, e foi a partir do ideal colonialista que essas ideias foram colocadas em prática. No prefácio escrito por Sartre, à obra de Fanon, *Os Condenados da Terra*, observamos que seja o “outro racial” o negro, o indígena, o árabe, ou o branco judeu, o colono teve a intenção de rebaixar o colonizado ao nível do macaco para justificar a colonização e a escravidão (FANON, 1968, p. 9, 10). Ou seja, a diferenciação racial se dava através da desumanização e, a partir disso, o homem branco encontrou justificativas para explorar, escravizar e violentar aquele que era considerado o “outro racial”, o não civilizado.

Em *Pele negra, máscaras brancas*, Fanon explica as contradições existentes entre os diferentes grupos raciais dentro do sistema colonial francês, porém, apesar de desenvolver essas questões dentro desse contexto, o livro tomou grandes dimensões nos estudos culturais e pós-coloniais, servindo como arcabouço teórico para explicar o racismo em todas as sociedades. Homi K. Bhabha, um dos mais importantes nomes nos estudos culturais contemporâneos, analisou em seu livro, *O Local da Cultura*, a visão de Fanon, e explicou que: “[...] a alienação no interior da identidade, levam Fanon a descrever a cisão do espaço da consciência e da sociedade coloniais como marcada por um delírio maniqueísta” (BHABHA, 1998, p. 74). Desse modo, Fanon (2008) explica o “outro racial”, demonstrando que desde antes da colonização o negro já causava curiosidade e espanto, ou seja, “atração e repulsa” a oposição entre a luz e a sombra. Embora Bhabha trate das questões discutidas por Fanon, o autor segue um repertório teórico que abrange a semiótica e a psicanálise, bem como o pós-estruturalismo, dentre outros.

Nossa pesquisa, no entanto, tende a se concentrar na perspectiva de Fanon que, sob o ponto de vista de um homem negro, relata suas experiências e a maneira que a sociedade branca o via, fazendo com que ele criasse uma falsa consciência de si mesmo. Fanon descreve muitas vezes, de maneira sarcástica, o racismo existente entre a relação do homem branco para com o homem negro no contexto francês em que vivia. O branco relaciona a imagem do negro com a de um animal; “se não for o comprimento do pênis, é a potência sexual que o impressiona. Ele tem necessidade de se defender deste “diferente”, isto é, de caracterizar o Outro. O Outro será o suporte de suas preocupações e de seus desejos” (FANON, 2008, p. 147).

Na Europa, o Mal é representado pelo negro. É preciso avançar lentamente, nós o sabemos, mas é difícil. O carrasco é o homem negro,

Satã é negro, fala-se de trevas, quando se é sujo, se é negro – tanto faz que isso se refira à sujeira física ou à sujeira moral. Ficaríamos surpresos se nos déssemos ao trabalho de reunir um grande número de expressões que fazem do negro o pecado. Na Europa, o preto, seja concreta, seja simbolicamente, representa o lado ruim da personalidade. Enquanto não compreendermos esta proposição, estaremos condenados a falar em vão do “problema negro”. O negro, o obscuro, a sombra, as trevas, a noite, os labirintos da terra, as profundezas abissais, enegrecer a reputação de alguém; e, do outro lado: o olhar claro da inocência, a pomba branca da paz, a luz feérica, paradisíaca (FANON, 2008, p. 160).

Através dessa visão podemos observar que o personagem Oteló de Shakespeare, como um homem negro, foi construído pelo dramaturgo a partir desses estereótipos negativos pontuados por Fanon acima. Pensamos que as interpretações do mito de Cam, que vinculam o negro ao pecado sexual, como explicamos anteriormente, interferiram no inconsciente do homem branco cristão e, a partir dessa crença, foram moldados os estereótipos racistas. Assim sendo, desde o contexto elisabetano até os dias de hoje, apesar das consideráveis mudanças que ocorreram no mundo devido à luta dos movimentos negros, pouco foi transformado na maneira em que o homem branco constrói o homem negro.

Desse modo, os estereótipos raciais pontuados por Fanon em *Pele negra, máscaras brancas* e os estereótipos raciais que eram representados nos *blackface minstrel show*, norte americanos, durante o século XIX, dialogam. E assim como o mito bíblico de Cam, que se encontra em *Gênesis 9:20-27*, os *blackface minstrel shows*, através da apropriação cultural, apagavam a voz do negro, contribuindo para a construção de uma imagem irreal do negro, além de serem usados para justificar a escravidão. Logo, segundo Fanon, ao negro ser subjugado e diminuído, não teve outra escolha a não ser “aceitar” essas imposições. O complexo de inferioridade nasce a partir do sepultamento da originalidade cultural de um povo (FANON, 2008, p. 34). Bhabha completa o raciocínio de Fanon, no que se refere à representação da diferença. Percebemos que os estereótipos relacionados aos homens negros, ou seja, as representações da diferença, que fazem parte do imaginário cultural, ou que foram materializadas através da prática do *blackface*, são, nas palavras de Bhabha, a “mímica do desejo”:

A mímica, como uma metonímia da presença, é, de fato, uma estratégia de autoridade errática, excêntrica, desse tipo de discurso colonial. A mímica não apenas destrói a autoridade narcísica pelo deslizamento repetitivo da diferença e do desejo. É o processo de fixação do indivíduo colonial como forma de saber transclassificatório, discriminatório no interior de um discurso de interdição, e, portanto, levanta obrigatoriamente a questão da *legitimação* das representações coloniais – uma questão de autoridade que vai além da falta de prioridade do sujeito

(castração) até uma crise histórica na conceituação do homem colonial como *objeto* do poder regulador, como sujeito da representação racial, cultural, nacional. (BHABHA, 1998, p. 136)

Assim sendo, podemos observar, que os *blackface minstrel shows*, podem ser classificados através do conceito teórico de mímica, proposto por Bhabha, já que são desenvolvidos como o reflexo da “cultura colonial fetichizada”, para o autor:

Sobre o disfarce da camuflagem, a mímica, como o fetiche, é um objeto parcial que radicalmente reavalia os saberes normativos da prioridade da raça, da escrita, da história, pois o fetiche imita as formas de autoridade ao mesmo tempo que as desautoriza (BHABHA, 1998, p. 137).

3.2.1. *Blackface minstrel shows*

Os *minstrel shows* do século XIX eram espetáculos irreverentes que exploravam o burlesco racial, e eram muito populares por conter elementos de entretenimento comuns na sociedade americana da época, como danças típicas irlandesas, ritmos e música africanos, humor, espetáculo circense e elementos do teatro itinerante. Apresentavam, nos palcos, problemas e situações corriqueiras da sociedade contemporânea, tais como questões referentes à política e à cultura. Os espetáculos giravam em torno dos grupos mais ameaçadores para os homens brancos, os imigrantes irlandeses, os negros e as mulheres. Porém, todos os atores no palco representavam esses grupos através da prática do *blackface*. A interface das identidades raciais e de gênero era representada nos palcos e refletia as ansiedades e os preconceitos vividos por essas minorias na sociedade da época.

Não existe precisão da data em que foi lançado o primeiro *blackface minstrel show*, mas sabe-se que eles tiveram mais visibilidade a partir do ator e dramaturgo Thomas Dartmouth Rice, através do seu personagem *Jim Crow* em 1830. Lott (1993) explica que Rice conheceu um homem negro chamado Cuff que trabalhava nas docas de Pittsburgh, e pediu suas roupas emprestadas para se caracterizar em sua apresentação teatral. Cuff concordou com Rice e o acompanhou até o teatro, tirou suas roupas e as emprestou ao ator. Enquanto Rice fazia sua apresentação, Cuff aguardava na coxia. Mas ainda durante a apresentação, um navio estava prestes a ancorar no porto e Cuff precisava voltar imediatamente ao trabalho, e para isso precisava de suas roupas de volta e começou a chamar por Rice. O ator branco não conseguia ouvir Cuff devido aos aplausos da plateia. O homem negro, então desnudo, entrou no palco para pedir suas roupas de volta, fato que deixou a plateia extasiada, pois acreditavam que a aparição de Cuff, um homem negro,

desnudo, fazia parte do espetáculo (LOTT, 1993, p. 19). Lott explica que Rice, ao pegar emprestado as roupas de Cuff, “rouba” sua identidade e o fato da plateia entrar em êxtase com a presença do homem negro no palco é uma demonstração da supremacia branca:

O desnudamento de Cuff, um roubo que o silencia e o constringe no palco, mas que, no entanto, implica tanto na presença de seu corpo no show, bem como a excitante ameaça que ele poderia retornar para exigir seu capital roubado, é uma alegoria perfeita da mais proeminente colisão comercial entre as culturas negra e branca durante o século XIX (LOTT, 1993, p.20, tradução nossa).³¹

Os atores brancos “roubavam” a cultura africana, e representavam os negros nos palcos de maneira exagerada: além da pele pintada por uma maquiagem negra, os lábios dos atores eram acentuados, pintados de branco ou de outras cores como o vermelho, para parecerem mais grossos. Escolhemos uma imagem de Billy B. Van, um famoso ator dos *blackface minstrel shows*, durante o século XIX, para ilustrar a caracterização através da prática do *blackface*.

Figura 1 – Billy B. Van caracterizado através do *blackface*



Fonte: <http://www.loc.gov/pictures/item/2014637077/>

Os atores brancos imitavam o dialeto dos africanos escravizados que trabalhavam em plantações, chamado de *black plantation dialect*, além da dança que praticavam nos momentos em que se reuniam para se divertir. Essa dança se chamava

³¹ Cuff's stripping, a theft that silences and embarrasses him onstage but which nevertheless entails both his bodily presence in the show and the titillating threat that he may return to demand his stolen capital, is a neat allegory for the most prominent commercial collision of black and white cultures in the nineteenth century.

cakewalk, e tinha esse nome por se tratar de uma competição de dança entre os negros escravizados, onde os melhores dançarinos ganhavam um bolo como prêmio pelo seu desempenho. Os atores imitavam o *cakewalk*, mas de forma exagerada, marcando os passos e a dança através de um gingado forçado, arrastando o corpo e envergando-o para trás.

Dois instrumentos musicais comumente utilizados nos espetáculos eram o tamborim e o banjo, que foram apropriados da cultura africana. Esses instrumentos foram trazidos para os Estados Unidos pelos africanos. Lott afirma que o *blackface* era uma forma de representação que poderia ser chamada de “falta de consciência racial do século XIX” (LOTT, 1993, p.25). O autor explica que o discurso racista foi marcado e perpetuado através da prática do *blackface minstrel shows*:

Uma forte fascinação pelo homem negro e a cultura negra assegurou essa apropriação popular. Aqueles que faziam a performance do *blackface* estavam visivelmente fascinados pelos cantores de rua e os personagens obscuros, dos quais eles supostamente colhiam material que seria mais tarde trabalhado para fins racistas (LOTT, 1993, p. 25, tradução nossa).³²

O fascínio que os *blackface minstrel shows* exerciam sobre a população branca era grande e, além da reprodução nos palcos, eram produzidos cartazes, broches e outros souvenirs para venda. Os espetáculos alimentavam a indústria de entretenimento norte americana. Na época, era muito comum a venda de *nigger-minstrel money boxes*, que eram bonequinhos de ferro ou louça, que reproduziam a imagem caricata e estereotipada encontrada nos palcos. Podiam ser personagens femininos ou masculinos, tinham a cabeça desproporcionalmente grande em relação ao corpo, e possuíam lábios exagerados, pintados de vermelho ou branco. A boca era larga e tinha uma fissura que se assemelhava à entrada de um cofre para guardar moedas. Hugh Quarshie descreve sua experiência em relação aos souvenirs dos *minstrel shows*:

Tinha uma época que eu achava fascinante desconcertar meus amigos com minha coleção de *nigger-minstrel money boxes*, feitas de ferro fundido, elas retratavam largos sorrisos escuros com cabelos feitos de lã, lábios grossos e narinas cavernosas. As cabeças eram pintadas de uma cor preta brilhante, a não ser os lábios que eram brancos. A mão direita impulsionava para frente para receber uma moeda, que era depois levada até a o buraco da boca e engolida assim que os olhos rolavam para cima.

³² A strong White fascination with Black men and black culture, that is to say, underwrote this popular expropriation. Blackface performers were conspicuously intrigued with the street singers and obscure characters from whom they allegedly took the material that was later fashioned to racist ends (LOTT, 1993, p.25).

Expondo esse artefato grotesco, eu achava que poderia afetá-los de forma irônica, roubando deles seu poder em ofender (QUARSHIE, 1999, p.3, tradução nossa).³³

Ao pesquisarmos por imagens de *nigger-minstrel money boxes*, encontramos vários modelos a venda na internet. Em sites de compra e venda de produtos, sobretudo sites ingleses, oferecem esses itens, para colecionadores, por aproximadamente 90 libras, cada peça. Selecionamos uma imagem que contém alguns dos diferentes modelos que eram produzidos durante o século XIX.

Figura 2 – *nigger-minstrel money boxes*



Fonte: <http://www.tennants.co.uk/Catalogue/Lots/96764.aspx>

Era comum a adaptação de textos diversos nos *minstrels*. *Othello* foi a obra de Shakespeare mais adaptada; os grupos teatrais exploravam essas adaptações para explorarem as questões que mais causavam espanto na sociedade norte americana na época: raça, gênero, miscigenação e até mesmo a homossexualidade. Duas das mais famosas adaptações de *Othello* no século XIX para os *minstrel shows* foram: *Othello, A Burlesque*; e *Desdemonum*. Por meio das adaptações, os *minstrel shows* construíram um discurso de supremacia branca e suas convenções eram bem elaboradas e reproduzidas através da prática do *blackface*, demonstrando principalmente a visão do estrangeiro negro como uma raça inferior. Portanto, uma raça que poderia ser escravizada e satirizada.

³³ There was a time when I found it amusing to baffle friends with my collection of nigger-minstrel money boxes. Made from cast-iron, they depicted grinning “darkies” with wooly hair, thick lips and cavernous nostrils. The heads were painted gloss black, apart from the lips which were white. The right hand stretched out to receive a coin, which was then levered into the gaping mouth and swallowed as the eyes rolled upwards. By displaying these grotesque artefacts, I think I hoped to affect an ironic detachment, robbing them of their power to offend (QUARSHIE, 1999, p.3).

Retomando as questões relacionadas à segregação racial nos Estados Unidos, encontramos em Ware (2001), que mesmo depois dos movimentos negros terem conseguido quebrar alguns paradigmas relacionados à segregação, essas lutas não foram suficientes para que a comunidade negra obtivesse um espaço igualitário ao dos brancos na sociedade norte-americana. Até os dias de hoje, conflitos entre brancos e negros têm sido destacados na sociedade americana e, conseqüentemente, na mídia. A desigualdade social ainda separa os negros dos brancos.

O governo na década de 1930, ao criar leis para facilitar a segregação racial, não fez esforços para investir na educação dos negros que viviam nas zonas periféricas. A falta de escolaridade desses grupos gerou conseqüências sociais negativas. É sabido que no cenário atual, existe uma grande variação salarial entre negros e brancos que ocupam os mesmos cargos. A marginalização dos povos negros, e a falta de escolaridade fazem que, apesar da população norte-americana ser predominantemente branca, a população carcerária seja, em sua maioria, formada por negros. Além dessas questões serem obviamente uma herança do sistema escravocrata norte americano, das políticas governamentais segregacionistas, da disputa de poder entre os proletariados brancos e os negros alforriados, na construção de classes na época da revolução industrial, podemos afirmar que todos esses fatores construíram e reforçam os privilégios da branquidade. Rachleff afirma que:

Em *O Investimento Possessivo na Branquidade*, George Lipsitz afirma que “a branquidade tem valor em espécie”, que se manifesta no acesso desigual à habitação, e às hipotecas, à educação, às oportunidades de emprego e à transferência da riqueza herdada entre as gerações. Esse “valor em espécie” incentiva os norte-americanos brancos a “investirem na branquidade”, a se manterem fiéis à identidade que lhes foi atribuída (RACHLEFF, apud, WARE, 2001, p. 105).

É importante ratificar, que segundo Lott (1993), apesar de os imigrantes irlandeses serem considerados uma raça inferior nos Estados Unidos durante o século XIX, eles conseguiram subir na escala sócio econômica, ocupando uma posição dentro da branquidade. Deixaram de serem vistos como o “outro racial”. O fato de terem a pele branca os distinguiu dos negros e, a partir disso, começaram a exercer o mesmo papel dos atores brancos norte-americanos nos espetáculos de *blackface minstrel shows*. Ainda assim, sua posição superior em relação aos negros não impediu que tivessem um status inferior ao dos norte-americanos brancos. Desse modo, ao se caracterizarem como negros nos espetáculos dos *minstrel shows*, puderam se integrar à comunidade branca. A

diferenciação racial nos Estados Unidos é uma construção social, criada através do entrelaçamento de classe e raça; a supremacia branca inclui a dominação cultural, política e econômica (RACHLEFF, apud, WARE, 2001, p. 105).

Lott (1993) explica que os *minstrel shows* foram perdendo sua popularidade no início do século XX com o aparecimento de um novo tipo de espetáculo teatral, o *vaudeville*. Nesses espetáculos existiam vários grupos de atuações que representavam, de maneira separada, músicos, cantores, comediantes, mágicos entre outros. Mas a prática do *blackface* esteve presente nos palcos dos Estados Unidos até os anos 60.

Lott acredita que através da prática do *blackface*, o homem branco refletia em si a imagem do homem negro, e esse ato implica na construção do conceito de diferença racial, sustentando pela dominação racial branca. A cultura negra começou a ser comercializada nos Estados Unidos no final do século XVIII, através da indústria de entretenimento, e essa comercialização continua a acontecer até os dias de hoje. Esse comércio era voltado aos consumidores brancos, onde eles eram convidados a se enxergarem através do espelho da diferença racial. Sentiam-se em um espaço de conforto, eram detentores do poder, afirmando e construindo na sociedade uma fronteira bem demarcada, que facilitava o distanciamento das raças. Uma sociedade dividida entre “nós”, e “os outros”. O sistema capitalista facilitou essa relação de poder em que os brancos se enriquecem à custa da apropriação cultural. Os reflexos da branquidade, aos poucos, foram estruturando seus pilares através de uma comercialização que articulava espaços estéticos distintos, como o teatro, a literatura, os filmes e os gêneros musicais. Ou seja, através da apropriação cultural, os brancos roubavam a expressão artística dos negros.

Em *Love and Theft* (1993), Lott explica que essa relação de “amor e roubo”, ou seja, a fascinação do homem branco pela cultura negra, fez com que o homem branco tomasse para si o que achava conveniente, porém, esse “roubo” tomava do negro não somente sua cultura, mas o espaço de reconhecimento social que seria dele por direito. Como vimos anteriormente, Bhabha concorda com Lott ao destacar a “mímica como fetiche”, ou seja, é através do desejo, e da fascinação do homem branco pela cultura negra que ocorre a mímica, considerada pelo autor como a legitimação das representações coloniais. Assim sendo, a branquidade colocou o negro à margem da sociedade norte-americana, tomando para si a voz de uma cultura rica, impedindo-a de crescer e de ser valorizada ou até mesmo reconhecida. Lott afirma que a apropriação cultural privou a população negra

de ter controle dos elementos de sua própria cultura e também de suas formas de representação. Fanon, corroborando essa idéia, elucida que:

O negro quer ser como o branco. Para o negro não há senão um destino. E ele é branco. Já faz muito tempo que o negro admitiu a superioridade indiscutível do branco e todos os seus esforços tendem a realizar uma existência branca (FANON, 2008, p. 188).

Fanon usa sarcasmo ao afirmar que “o negro quer ser como o branco”, a intenção do autor é na realidade tecer uma crítica ao espaço de privilégio ocupado pelo homem branco na sociedade. Como a branquidade foi construída, e é um espaço ocupado exclusivamente pelo homem branco, não existe ao homem negro, aos olhos de Fanon, outra escolha a não ser “realizar uma existência branca”. Assim, observamos que até os dias de hoje, as consequências das relações controversas de marginalização, ou seja, “o amor e o roubo”, a reprodução de maneira indevida e o apagamento ou o “embranquecimento” da cultura negra estão explícitos em todos os campos da cultura norte-americana e, conseqüentemente, no mundo. A população negra tenta ocupar o espaço construído pelo homem branco, o espaço da “branquidade”. Ocupar esse espaço implica em ter os mesmos direitos que o homem branco, em ser visto e respeitado com igualdade. Implica em ter a liberdade de poder se enxergar e se expressar dentro de sua cultura. E quebrar os estereótipos relacionados ao negro, dentro das sociedades brancas, ao longo dos anos. Ocupar esse espaço é construir a consciência de si para si mesmo. Ao concluir *Peles negras, máscaras brancas*, Fanon explica: “Desperto um belo dia no mundo e me atribuo um único direito: exigir do outro um comportamento humano. Um único dever: o de nunca, através de minhas opções, renegar minha liberdade” (FANON, 2008, p. 189). Porém, diversas formas de apropriação cultural, os estereótipos e o racismo para com o homem negro continuam latentes em nossa sociedade. A saber, o *blackface* extrapola os efeitos visuais da maquiagem negra. Podemos usar o termo *blackface*, nos dias de hoje, para definir a “apropriação cultural” e, conseqüentemente, o processo em que o branco embranquece diferentes elementos da cultura do homem negro. Pois essa palavra carrega significados de poder e dominação cultural.

3.2.2. Manifestações do *blackface* na cultura popular contemporânea

Em Ware (2001), encontramos que o gênero musical *rock and roll* tem raízes profundas nas tradições culturais da música negra, dentre elas o *soul* e o *blues*. Podemos

afirmar, portanto, que os pioneiros desse gênero eram os negros. A população negra expressava elementos de sua cultura através do *blues*, *gospel*, e do *jazz* entre os séculos XIX e XX. A transição do *blues* para o *rock* se deu através da mudança de seu ritmo, que antes expressava tristeza e depressão em suas letras. Em seguida, ao sair do meio rural e migrar para o norte, a urbanização do *blues* trouxe um ritmo mais animado e letras que falavam de positividade e orgulho.

De acordo com Les Black (2001), a música *gospel* negra também teve grande influência nas batidas do *rock*, sobretudo na percussão. O ritmo insistente e contínuo, as palmas, a melodia, além do chamado e resposta que advém dos cantos africanos. Do *jazz* veio a batida animada e o destaque do saxofone. Essa união entre os ritmos da música negra, o *blues*, o *gospel* e o *jazz*, deu origem ao chamado *rhythm and blues*, que em sua evolução se tornou o *rock and roll*. É importante salientar, no entanto, que estamos tratando de questões bastante controversas. Pois de certo modo, para que o *rock* evoluísse às diversas ramificações do gênero musical conhecido hoje, houve também grande contribuição da música *folk* dos homens brancos sulistas (BLACK, apud, WARE, 2001, p. 269). Porém, a nosso ver, o que torna o gênero *rock* uma das possíveis práticas do *blackface*, se dá através da apropriação cultural e conseqüentemente, o apagamento do negro na indústria do *rock*. Ou seja, se observarmos a indústria comercial do *rock* de uma maneira bem ampla, podemos dizer que, a partir do “embranquecimento” do gênero musical, *rhythm and blues*, os negros foram privados de expandir e representar sua própria cultura. E essas questões para Lott: “demonstram a incorporação da cultura negra, pela cultura branca, para fins racistas” (LOTT, 1993, p.17). O espaço da “branquidade” roubou o *rock* para si, e, ao se apropriar do estilo musical da população negra, como não há espaço igualitário para negros dentro da branquidade, os negros foram colocados à margem. A despeito da “colorização” do som, Les Black, afirma que há muito tempo a música não é apenas uma questão de som:

A música de hoje é crucialmente definida pela visão e pela imagem, enquanto a preferência e gêneros musicais dividem-se de acordo com linhas raciais bem definidas. Nestas, a música negra é o R&B e o *hip-hop*, e a música branca é o *country*, a música ocidental e o *rock*. Essa perversão do som voltou a segregar as ondas sonoras, de modos provavelmente mais destrutivos do que poderia imaginar até mesmo o mais ardoroso defensor da segregação. Bruce Feiler escreveu, ao *New York Times*, que a divisão racial na música faz eco a um crescente distanciamento social entre negros e brancos (BLACK, apud, WARE, 2001, p. 268).

Assim sendo, observando a proporção entre negros e brancos em evidência no ramo musical, podemos dizer que poucos negros tiveram destaque na indústria musical norte-americana, e puderam usufruir e obter sucesso financeiro, como Chuck Berry, Jimi Hendrix, Prince e Michael Jackson. Dessa maneira, a branquidade tem o poder de dizer aquilo que pode ser negro, e aquilo que não pode ser. Ela delimita também, qual é o espaço que o negro pode ocupar, quais são as fronteiras que ele pode ou não ultrapassar. Atualmente, o termo *blackface* aparece, sobretudo no contexto da cultura norte-americana e/ou globalizada, associado a uma prática correlata, a apropriação de voz. São práticas ligadas à apropriação de elementos identitários afro-americanos, como a música, a linguagem, a dança, entre outros. Um exemplo marcante na indústria musical norte americana, é a *rapper* Iggy Azalea. Nascida na Austrália, reconhecida como uma das mais famosas *rappers* da atualidade, Iggy construiu sua carreira e fama baseada na prática do *blackface*. Sabemos que o *hip-hop* é um estilo musical que teve origem nos guetos de Nova York, durante os anos 70, como uma forma de manifestação do povo negro. Através desse estilo musical popular, os negros expressavam suas frustrações e alegrias. Tornou-se um estilo de vida, onde a música, a moda, a arte, e a linguagem foram tomando corpo e cresceram como forma de expressão.

Através desse gênero, artistas podem expressar suas questões individuais, sendo parte do coletivo. Temas como o uso de drogas, o tráfico, sexo, e o tratamento diferenciado que os negros sofrem em relação aos brancos foram explorados no *hip-hop*. E assim, ao alcançar as rádios e a televisão, os artistas negros passaram a ter maior visibilidade. Dessa maneira, existe um estranhamento muito grande da população negra em relação aos *rappers* brancos. Eminem, por exemplo, ao começar sua produção artística, causou um grande desconforto na população negra. Pois o artista se apropriou do *hip-hop*, ou seja, o gênero musical, considerado um estilo de vida da população negra. Como poderia um homem branco entrar no mundo negro e querer se expressar através de manifestações culturais tão próprias da cultura negra? Porém, o *rapper* teve uma maior aceitação dentro da sociedade negra, pois sua história de vida era muito parecida com a história dos *rappers* negros. Ele foi abandonado pelo pai e foi criado apenas pela mãe, e cresceu em situação de extrema pobreza, se mudando de endereço diversas vezes, vivendo em subúrbios.

Iggy Azalea diferentemente de Eminem, mudou-se para os Estados Unidos aos dezesseis anos e não viveu situações semelhantes de dificuldade. Mas sua carreira esbarra diretamente nas questões mais controversas de apropriação cultural e do

embranquecimento do *hip-hop*. Azalea “tomou emprestado” não somente o estilo musical negro, mas também a moda e os padrões linguísticos característicos das comunidades negras urbanas da América do Norte. A artista copia e reproduz o dialeto negro em suas músicas. Esse sotaque particular das comunidades negras foi estudado por linguistas norte-americanos que afirmam que vários sons, bem como a entonação, a fluência, e a sintaxe da cantora são semelhantes ao de um falante do inglês afro-americano. O Rapper Jean Grae descreve a atuação de Azalea como “*verbal blackface*”. “O inglês afro-americano tem características históricas; é resultado da imposição cultural dos brancos aos negros escravizados nos Estados Unidos”. John Rickford, professor de linguística, explica que o dialeto negro não pode ser separado da cultura afro-americana.³⁴

Pensamos que a apropriação de Azalea do gênero musical, negro bem como a apropriação da voz particularmente negra, nos leva de volta aos *blackface minstrel shows*, onde os brancos roubavam a cultura negra e a vendiam para o público branco. A *rapper*, branca e loira, ganhou visibilidade mundial vendendo música negra, falando como uma pessoa negra, uma postura contraditória, com implicações significativas. Quando uma *rapper* negra teria a oportunidade de ocupar esse “espaço” de artista *pop* conhecida mundialmente, dentro da branquidade? Os brancos, dentro da sua branquidade, têm passaporte privilegiado na indústria musical e além dela (BLACK, apud, WARE, 2001, p. 272). O sucesso de Azalea reforça a questão do embranquecimento da cultura negra. Podemos assim dizer que o gênero *hip-hop*, assim como o *rock and roll*, está no auge do seu embranquecimento. Dentro do sistema capitalista, Azalea é recompensada por se apropriar da cultura negra. Ou seja, a cultura negra, roubada, torna-se propriedade do branco. Mais uma vez, fica evidente que não há espaço para o homem negro na sociedade onde a “branquidade” impera. Fanon elucida a luta dos negros norte-americanos na década de 50: “Na América, o preto luta e é combatido. Existem leis que, pouco a pouco, desaparecem da constituição. Existem decretos que proíbem certas discriminações. E estamos seguros de que não foram doações. Há batalhas, derrotas, tréguas, vitórias” (FANON, 2008, p. 184).

Gostaríamos de retomar a citação de Lott (1993), quando o autor fala sobre a nudez do homem negro, Cuff. O roubo de suas roupas o constrange e o silencia no palco. O público se sente ameaçado ao esperar que o homem nu reagisse, pois Cuff poderia ser agressivo, ele poderia se voltar contra aqueles que o roubaram. Desse modo, acreditamos

³⁴ https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2016/01/04/how-a-white-australian-rapper-mastered-her-blaccent/?utm_term=.07d2eb70e3a4

que em meio a batalhas, derrotas, tréguas e vitórias da população negra, a alegoria proposta por Lott para ilustrar a perfeita colisão comercial entre as culturas negra, e branca, durante o século XIX, se repete hoje, no século XXI. Portanto, após o fim dos *blackface minstrel shows*, determinadas convenções raciais continuaram sendo reproduzidas. Torna-se, importante salientar que:

Reinterpretar as peças de Shakespeare tornou-se, para alguns críticos, parte de uma negociação de reinterpretação e mudança de nosso próprio mundo. Como Shakespeare ocupou as salas de aula contemporâneas, os filmes, a televisão, o teatro além de questões turísticas, e como sua autoridade cultural foi construída durante quatrocentos anos que se passaram, tornou-se material de estudo dos novos críticos (LOOMBA; ORKIN, 1988, p.3, tradução nossa).³⁵

Partindo desse pressuposto, as adaptações fílmicas que foram escolhidas para análise se passam em épocas diferentes, e representam a temática racial de forma diversificada. Ambas, porém, através da prática do *blackface*. Desse modo, devemos observar que existem inúmeras contradições e questões que precisam ser problematizadas no resultado das influências das questões raciais em diversas adaptações da peça *Othello*. São contradições que podem ser encontradas na caracterização do personagem Otelo, pois recriar o personagem implica muitas vezes na construção do modo do homem branco enxergar o homem negro dentro do espaço da branquidade que ainda é dominante em nossa sociedade.

³⁵ Thus, reinterpreting Shakespeare's plays became, at least for some critics, part of the business of reinterpreting and changing our own world. How "Shakespeare," functioned in contemporary classrooms, in films, television, theatre and the tourist trade, and how his cultural authority was build up over the past four hundred years, became the subject of new critiques.

4. OTELO NAS FACES DE LAURENCE OLIVIER E ORSON WELLES

Enquanto os filmes de Olivier foram considerados pela maioria dos críticos como extensões do teatro, o primeiro filme de Welles atraiu interesse direto mais como cinema, do que como Shakespeare [Davies]

4.1. OTELO NA FACE DE LAURENCE OLIVIER

Laurence Kerr Olivier nasceu na Inglaterra em 1907 e é considerado pelos críticos de teatro e cinema como um dos atores mais grandiosos do século XX. Começou a atuar no teatro aos dez anos e sua primeira peça foi uma adaptação de *Julius Caesar* de William Shakespeare. Seu pai era pastor da igreja anglicana e, ao observar o fascínio do filho pelo teatro, o encorajou a entrar para uma escola de teatro em Londres. Assim que concluiu seus estudos, Olivier se tornou membro da companhia teatral do diretor Barry Vincent Jackson, onde atuou como ator profissional pela primeira vez, aos vinte anos. A obra de Shakespeare foi de extrema importância para a construção da carreira de Olivier. Em sua autobiografia, o ator explica sua admiração pelo dramaturgo:

Convivi com Shakespeare durante toda minha vida pensante - o maior dramaturgo de todos os tempos; para alguns o maior dos poetas, filósofos, homens. Com o toque de sua pena, ele pode levar uma audiência dos risos para as lágrimas. Sua genialidade é incomparável. Ele escreve papéis que qualquer ator que valha o seu sal, encontraria os meios para representar da melhor maneira possível. Ele é incomparável em sua inteligência, poder, imaginação, fogo, filosofia ... Eu poderia continuar para sempre. Mas o que ele tem acima de tudo é o dom de teatro (OLIVIER, 1986, p. 69, tradução nossa)³⁶.

Olivier explica que seu relacionamento com Shakespeare implicava em torná-lo o mais moderno possível, não em relação à produção, mas através de sua atuação e de

³⁶ I have lived with Shakespeare all of my thinking life – the greatest dramatist of all time; to some the greatest poet, philosopher, man. With a flick of his pen, he can twist an audience from laughter to tears. His genius is unparalleled. He writes roles that any actor worth his salt would find the means to play by hook or by crook. He is matchless in wit, power, imagination, fire, philosophy... I could go on forever. But what he has above all is the sense of theatre (OLIVIER, 1986, p. 69).

suas falas. Sua intenção como ator era projetar os pensamentos de seus personagens para o público através de sua fala. Ele acreditava que todas as pessoas deveriam passar pela experiência de assistir uma peça do dramaturgo, pois o prazer em ler Shakespeare era incomparável à satisfação e ao sentimento de plenitude de ouvi-lo (OLIVIER, 1986, p. 74).

Em seu livro, *Laurence Olivier on Acting*, de 1986, o ator não esconde sua admiração e gratidão por Shakespeare. Ele descreve sua carreira tanto no teatro quanto no cinema, e também como se construiu como ator shakespeariano. *Hamlet*, a seu ver, foi a melhor peça escrita de todos os tempos; nela, Olivier desempenhou o papel principal, em 1937, no *Old Vic*. A próxima peça que representou no mesmo teatro foi *Henry V*, na qual sua proposta era representar o papel central de uma maneira completamente diferente que o fizera quando atuou em *Hamlet*. “Algo que sempre fez parte da minha vida teatral, é que eu gosto de ser um camaleão” (OLIVIER, 1986, p. 90). Nos anos de 1937 e 1938, estreou como *Macbeth*. E disse que a oportunidade de trabalho na companhia teatral do *Old Vic* favoreceu o que ele mais queria como ator de teatro: ganhar prestígio ao ser julgado pelo seu trabalho como ator clássico. Olivier gostava de ser reconhecido assim, pois seu trabalho era focado em desempenhar papéis de autores consagrados, os cânones de sua época. E como gostava de ter o maior destaque em cena, preferia os papéis principais. Sua intensa preparação como ator, e conseqüentemente, sua excelência como interprete tanto do drama quanto da comédia, renderam à Olivier os maiores triunfos.

Assim, após *Macbeth*, começou a desenvolver seu personagem em *Richard III*, o qual para ele foi imensamente desafiador, pois levou algum tempo para alcançar a perfeição que desejava, já que o ator acreditava que não tinha adquirido maturidade suficiente para desempenhar o papel em suas primeiras apresentações. Apesar dessa questão, Olivier estreou em *Richard III*, em 1944, no *New Theatre* e explicou que ele estava na hora certa e no lugar certo, pois através das suas dificuldades com seu personagem, alcançou grande sucesso na época. Seu próximo papel foi *King Lear*, em 1946, o qual representou contra sua vontade, pois gostaria de ter recebido o papel de Cyrano, da obra de Edmond Rostand. Curiosamente, apesar da complexidade do papel, Olivier explica que em um primeiro momento, não tinha interesse em fazer Rei Lear, pois para ele, desenvolver o personagem não era um desafio. O ator precisava que sua criatividade fosse estimulada, desejava papéis que o levassem à exaustão e ao êxtase em seu processo criativo, seja na caracterização física ou psicológica do personagem. Fazer o Rei Lear foi muito fácil e natural para o ator. Porém, por outro lado, Olivier explica que Lear deixou muitas marcas em sua vida: “Às vezes eu me pergunto se eu me tornei um

pouco como o Lear. Será possível que eu tenha colocado parte das vestimentas dele em mim? Eu carrego na cabeça uma coroa teatral imaginária, cuja sou muito apegado e da qual jamais desistirei” (OLIVIER, 1986, p. 144). O ator nunca teve dúvidas de sua excelência profissional. E não hesitava em se enaltecer. Muito vaidoso, se colocava em um patamar onde ele, e mais nenhum outro ator, conseguiria desempenhar papéis shakespearianos com tamanha destreza. Em 1951, atuou em *Antony and Cleopatra*, contracenando com Vivien Leigh, sua esposa com quem viveu um casamento de aproximadamente 20 anos.

Em 1955, fez o papel de Malvolio em *Twelfth Night*, além de atuar em *Titus Andronicus*. Dando seguimento como ator shakespeariano, em 1959 protagonizou a peça *Coriolanus* e também *Othello* em 1964. Por fim foi Shylock em 1970 em *The Merchant of Venice*. É importante salientar que Olivier, paralelamente a esses trabalhos como ator shakespeariano, atuou em diversas outras peças, aproximadamente 121, e construiu sua carreira também no cinema, como ator e diretor, em 65 filmes. Em 1970, a rainha Elizabeth II concedeu a ele o título honorário de Sir.

Adaptando Shakespeare para o cinema, em 1945, Olivier ganhou um *Oscar* com melhor ator e diretor do filme *Henry V*. Esse foi o primeiro filme estrangeiro a ganhar a premiação, pois até essa data não era permitido que filmes estrangeiros concorressem ao *Oscar*. Olivier explica que muitos acreditavam que adaptar Shakespeare para o cinema era impossível, então ao se sentir desafiado, percebeu que tinha uma nova missão: levar o dramaturgo a um novo tipo de público, às pessoas que acreditavam que não seriam capazes de apreciá-lo. “Quando o público se sentiu atraído, e cativado por *Henry V*, os críticos e os estúdios acreditaram na idéia de que era possível colocar Shakespeare na tela.” (OLIVIER, 1986, p. 268). Olivier explicou que foi através do prestígio e o sucesso alcançados com *Henry V*, que ele se entusiasmou e começou a pensar em sua próxima adaptação fílmica, *Hamlet*. Olivier estrelou e dirigiu *Hamlet* em 1948, e ganhou o *Oscar* de melhor ator. Explicou que teve dificuldades em desenvolver o texto do filme, pois, a seu ver, *Hamlet* era a peça de Shakespeare mais conhecida mundialmente, então ele teria que ter muita cautela ao cortar e recriar o texto. Já em 1954, o ator dirigiu e atuou na adaptação fílmica *Ricardo III*. Uma curiosidade interessante é que Olivier gostaria de ter chamado Orson Welles para fazer o papel de Buckingham. “Ele era um cineasta maravilhoso, como pudemos ver sua excelente atuação em *Citizen Kane*, e sua edição demoníaca, que quebrou todas as regras. Welles foi um excelente shakespeariano [...]” (OLIVIER, 1986, p. 302). Olivier e Welles, como atores contemporâneos, disputavam os holofotes, ambos muito vaidosos se consideravam gênios da dramaturgia. Olivier era prestigiado por surpreender

talentosamente com suas adaptações fílmicas, dentro de um padrão esperado pelos críticos, em relação aos filmes Shakespearianos. Podemos dizer Olivier fazia com que Shakespeare mostrasse seu teatro, através da tela do cinema. Por outro lado, Welles era prestigiado por desenvolver técnicas inovadoras no campo cinematográfico, foi bastante criticado por levar uma vida boêmia descompromissada, o que prejudicava demasiadamente sua carreira, no ponto de vista dos críticos. Welles fazia com que Shakespeare falasse de maneira cinematográfica.

Dois atores consagrados, vivendo e trabalhando em uma mesma época, adaptando e dando voz a Shakespeare de maneiras completamente diferentes. Apesar da competitividade existente entre os dois, os atores faziam questão de manter uma relação cordial e diplomática. Tinham admiração pelo trabalho um do outro, e arriscaram trabalhar juntos algumas vezes, como veremos mais adiante.

4.1.1. Representando *Othello* 1965

Eu sempre fui um ator que molda características para esconder sua personalidade. Eu trago parte dos personagens para dentro de mim, ou então eles não funcionariam. Eu não procuro por traços do personagem que estejam dentro de mim, mas eu vou além e procuro a verdadeira personalidade que o autor criou. [Laurence Olivier]

A seguir, mostraremos os caminhos que Olivier percorreu para desenvolver a caracterização do personagem principal, o mouro de Veneza, quando encenou a peça *Othello* em 1964, dirigida por John Dexter. É importante salientar, no entanto, que o filme *Othello* de 1965, dirigido por Stuart Burge, que foi escolhido para análise nesse trabalho, se trata de uma adaptação da peça encenada no *National Theatre Company* em 1964. A peça foi transmutada para o meio cinematográfico sem grandes modificações, ou seja, a adaptação fílmica é uma versão filmada da peça de 1964. O cenário onde se passa o filme é a reprodução do mesmo palco da peça de 1964, porém com dimensão um pouco maior. Portanto, o cenário é a reprodução de uma cidade, e também o interior de alguns ambientes, como o quarto de Otelo e Desdemona por exemplo. Os recursos visuais são bem limitados, as casas são de cores pardas e o material parece ser feito de papelão. É possível perceber o palco fixo ao centro da trama, e na parte de trás dos cenários ou em suas laterais encontram-se portas de saída que são as coxias. Os atores aguardam sua

entrada em cena nos bastidores, e algumas vezes enquanto a cena se desenrola ao centro, alguns atores compõem o cenário com seus corpos, se posicionando algumas vezes estáticos ao fundo ou em torno da ação. São utilizadas diversas câmeras e seu foco é no discurso dos personagens, podemos dizer que o “olhar” das câmeras poderia ser o olhar do público do teatro.

No livro *Laurence Olivier on Acting*, de 1986, o ator explica detalhadamente os caminhos que tomou para a caracterização de seu personagem Otelo para a peça, além disso, alguns trechos de seu livro *Confessions of an Actor* de 1982 também é mencionado neste trabalho. O ator já havia tido a experiência em desempenhar o papel de Iago na peça *Othello*, em 1938, dirigida por Tyrone Guthrie, na qual o papel principal havia sido direcionado à Ralph Richardson. Olivier não poupou críticas ao colega de trabalho: “Pobre Ralph, ele não nasceu para desempenhar o mouro” (OLIVIER, 1986, p. 148). Certo tom de arrogância prevalece em seus comentários sobre a peça de 1938: Olivier explica que Ralph havia desempenhado o papel do Otelo mais cansativo que já havia existido. Por outro lado, seu personagem Iago havia sido desenvolvido para ser o mais doce e charmoso possível: “Eu senti que seria mais perigoso e plausível desempenhar Iago dessa maneira, pois dessa forma todos acreditariam que ele seria o (honesto Iago)” (OLIVIER, 1986, p. 149). De forma irônica o ator explica que sua estratégia funcionou perfeitamente, mas ao roubar a cena da peça como Iago, seu colega Ralph ficara prejudicado.

Enquanto Olivier dirigia o *The National Theatre*, foi procurado por Kenneth Tynan, que se ofereceu para ocupar o posto de crítico de dramaturgia em sua equipe. Olivier nunca conseguiu manter uma relação cordial com Tynan, pois ele era muito severo nas críticas que fazia a Vivien Leigh. Porém, deixando as desavenças de lado, o ator aceitou a proposta, e Tynan sugeriu que Olivier atuasse como Otelo, já que era um dos papéis shakespearianos que ele ainda não havia desempenhado. Como havia atuado anteriormente como Iago, moldando a peça através do ponto de vista do alferes, teve algumas preocupações e reservas, pois Olivier sempre viu Otelo como um derrotado (*loser*). “Em um primeiro momento, Otelo está acima de Iago, porém em seguida, ele começa a se atropelar e fica ciumento sem saber exatamente como isso aconteceu e rapidamente acaba extrapolando” (OLIVIER, 1986, p. 150). O ator questionou as constantes mudanças de temperamento do personagem, e suas fraquezas, mas aceitou desempenhar o papel, pois o convite de Tynan havia sido apenas mais um desafio a ser vencido por ele:

Como Otelo, eu teria que começar em silêncio, para entrar no palco primeiro como a pessoa mais real que o público já havia visto; então, pouco a pouco, quando eu ganhasse sua confiança, eu poderia começar a seduzi-los. Só depois é que eles aceitariam meu rugido. Através da marcação de tempo cuidadosa e de um uso delicado do ritmo, eu daria ao público alguns segundos, momentos, lampejos de reconhecimento da verdade absoluta da situação (OLIVIER, 1986, p. 152, tradução nossa).³⁷

O ator começou a analisar a peça a partir do ponto de vista do mouro. E cuidadosamente foi abandonando os conceitos que havia construído antes, quando fez o papel de Iago. Começa, mentalmente, a desenhar a imagem de seu personagem. Olivier construía seus personagens de dentro para fora. Dessa forma, ele pouco a pouco trabalhava a caracterização física e depois a psicológica. Como seria a postura de um guerreiro mouro: “Ele deve ter a postura de um homem forte, e ficar de pé dessa forma, com as costas erguidas, o pescoço erguido, como se fosse um leão. Teria que ser gracioso” (OLIVIER, 1986, p. 153). Em seguida, o ator imaginou Otelo a partir das ideias que tinha, do que seria a representação física de um homem negro.

Negro... Eu tinha que ser negro. Eu tinha que me sentir negro no fundo da minha alma. Eu tinha que olhar cautelosamente o mundo de um homem negro. Não o mundo de repressão, pois Otelo se sentiria superior ao homem branco. Se descascasse minha pele, teria por baixo uma outra camada de pele negra. Eu tinha que ser belo. Muito belo (OLIVIER, 1986, p. 153, tradução nossa).³⁸

Essa colocação é de fato interessante, uma vez que o ator explica que “olhar cuidadosamente para o mundo do homem negro”, ou seja, se construir como um negro “real”, não significa viver a realidade do homem negro na sociedade da época. Pois o Otelo construído por Olivier seria superior ao branco. O ator esclarece que jogar fora o homem branco que havia nele foi um processo muito difícil, mas que em alguns momentos durante sua preparação como o mouro ele acabou se convencendo de que essa façanha era possível.

Percebemos, portanto que Olivier constrói seu personagem através de uma das possíveis práticas do *blackface*. À luz dos estudos de Lott (1993), viemos a notar que

³⁷ As Othello, I would have to start quietly, to come onto stage first as the most real person the audience had ever seen; then, bit by bit, when I'd won their confidence, I would be able to start riding them. Only then would they accept my roaring. Through careful timing and delicate use of rhythm I would give the audience seconds, moments, tiny instances of recognition of the absolute truth of the situation (OLIVIER, 1986, p. 152)

³⁸ Black... I had to be black. I had to feel black down to my soul. I had to look out from a black man's world. Not one of repression, for Othello would have felt superior to the white man. If I peeled my skin underneath would be another layer of black skin. I had to be beautiful. Quite beautiful (OLIVIER, 1986, p. 153).

quando os atores brancos recorriam à prática do *blackface* nos *minstrel shows*, eles não tinham uma definição de identidade formada em suas representações. Eles não eram brancos, nem mesmo negros, eles ocupavam uma fronteira, um espaço, que foi criado e definido pela sociedade branca. Um espaço desenhado pela branquidade, que para Olivier, significava “se sentir um homem negro no fundo de sua alma”. Vaughan (2005) destaca que a caricatura teatral da identidade racial do personagem Otelo, de Olivier, na peça de 1964, articula profundamente, mesmo que de maneira não intencional, os códigos invisíveis que constroem o racismo e a misoginia.

Afirmar que Olivier agiu de maneira não intencional ao articular questões relacionadas ao racismo e misoginia, é algo contraditório e problemático. Muitos críticos e estudiosos dos séculos XX e XXI relacionam a caracterização do personagem de Olivier à excelência e brilhantismo de seu desempenho como ator. Para muitos, Olivier, como um dos maiores atores dos últimos tempos, tinha apenas a intenção de fazer seu trabalho, da melhor maneira possível. A nosso ver, no entanto, a “permissão” que a sociedade inglesa na época consentiu à Olivier para que desempenhasse o papel de um homem negro através do *blackface*, ou seja, o sucesso que seu personagem alcançou através de um personagem construído de forma estereotipada, reflete apenas o espaço privilegiado que ator ocupa dentro da branquidade. Melissa Steyn explica que os brancos não têm consciência na maneira em que sua vida é racializada, ou seja, os brancos não sabem que eles vivem e desfrutam de privilégios raciais:

Os brancos, como grupo privilegiado, tomam sua identidade por norma e padrão pelos quais os outros grupos são medidos, e essa identidade, portanto, é invisível, a ponto mesmo de muitos brancos não pensarem conscientemente no efeito profundo que o serem brancos exerce em sua vida cotidiana (STEYN, apud, WARE, 2001, p.120).

Desse modo, “os códigos invisíveis que constroem o racismo e a misoginia”, pontuados por Vaughan, estão diretamente relacionados ao “ser branco”. Steyn afirma que “o objetivo crítico do atual interesse na branquidade, como esforço acadêmico, é expô-la às claras, torná-la irreversivelmente visível” (STEYN, apud, WARE, 2001, p. 120). Nossa intenção aqui, não é pontuar todas as questões de Olivier e sua caracterização do personagem que remetem ao espaço da branquidade. Pois analisar a adaptação fílmica a partir desse ponto de vista nos levaria a outros caminhos. Porém, não poderíamos deixar de observar que Olivier, em sua biografia, ao escrever como criou Otelo, demonstra sua falta de consciência em relação aos privilégios que desfruta dentro da branquidade. Essas questões reforçam a complexidade que o termo *blackface* e sua prática podem abranger.

Dando continuidade à análise, ao observarmos a figura abaixo, podemos notar um contraste entre as imagens de Olivier, o ator profissional, e o ator caracterizado como Otelo. Percebe-se que a caracterização do personagem, obviamente, reflete a exaltação da cor de sua pele pintada de negro. Ao observarmos Olivier caracterizado, nos dias de hoje, causa-nos estranhamento, a transição do ator branco em personagem negro, com seu corpo pintado por uma maquiagem negra, causa um inegável impacto visual.

Figura 3 –Laurence Olivier caracterizado como Otelo em 1964/1965



Fonte: Acervo nosso

Tanto no palco, na encenação de *Othello*, em 1964, quanto em sua adaptação fílmica de 1965, Olivier utilizou a mesma caracterização para os dois personagens, ou seja, uma maquiagem negra bem carregada e, no processo de se maquiar, polia sua face para que a maquiagem obtivesse mais brilho e destaque. Uma curiosidade interessante é que quando o filme *Othello*, foi lançado nos Estados Unidos, o país estava em meio ao movimento dos direitos civis, exatamente quando as visões relacionadas aos estereótipos racistas estavam sendo questionadas e confrontadas. Época em que os *blackface minstrel shows* perdiam sua popularidade.

Ao compararmos a caracterização dos atores brancos que atuavam nos *blackface minstrel shows*, com a caracterização de Olivier, pudemos notar que apesar das diferenças, existem muitas semelhanças nas duas formas de representação: o ator, com o intuito de representar um personagem negro, que julgava ser a imitação mais fiel da realidade, pintou não somente sua face, mas todo seu corpo. Salientamos anteriormente, que nos *blackface minstrel shows*, os atores tinham o costume de pintar com maquiagem negra apenas a face e as mãos. Sobre como seria sua caracterização na peça, Olivier explicou em sua entrevista, *Confessions of an actor*, que:

“A coisa toda está nos lábios e na cor. Tive observando os lábios de negros cada vez que os vejo num trem ou em outro lugar, e seus lábios parecem pretos ou violeta escuro mais do que vermelhos. As variações naturalmente são enormes. Usarei um ligeiro toque de azul, e muito mais de marrom e um pouco de lilás “(Cadernos de teatro, 86, p. 2, setembro. 1986).

É sabido que existem diferentes nuances na tonalidade da cor de pele do povo marroquino. Assim, quando Olivier se refere aos homens negros com quem tinha contato, temos a impressão de que ele observava os marroquinos de pele negra escura. A partir do contato do ator com esses estrangeiros, ao observá-los atentamente, Olivier cria ideias para desenvolver Otelo. Ele tenta criar no palco a reprodução da imagem de um homem negro, cuja cor achava ideal. Como já mencionamos anteriormente, de acordo com Eric Lott, o homem branco tinha um sentimento dubio, que adivinha de sua curiosidade em relação ao negro, ao exótico que transita entre o fascínio e a repulsa. Essas questões, como pontuamos anteriormente, começaram a ser pensadas durante a colonização no século XV, onde as histórias de viajantes contribuíram muito para a criação de um estereótipo relacionado aos negros no imaginário europeu. Desse modo, essa interface entre a repulsa e fascinação fez com que Olivier reproduzisse essa visão do africano exótico, do negro como o “outro” e “roubasse” as características físicas e culturais dos marroquinos, para desenvolver seu personagem. Notamos assim, que o processo de criação de Olivier, é análogo ao que acontecia no processo de caracterização dos personagens dos *blackface minstrel shows* do século XIX.

Observamos ainda, na imagem construída por Olivier, que outros elementos que podem reforçar esses estereótipos foram cuidadosamente desenvolvidos na caracterização física de seu personagem. Os olhos, por exemplo, se destacam em contraste à maquiagem negra. Os cílios do ator foram alongados e seus olhos delineados com um lápis branco, com o intuito de deixar seu olhar mais amplo e expressivo. Além da preocupação com a cor da maquiagem em seus lábios, as palmas das mãos, as solas dos pés, e até mesmo suas unhas, foram pintadas da cor negra.

Para imitar a textura que ele julgava ter os cabelos de um homem negro, Olivier usou uma peruca crespa, de cor cinza escuro. O mouro veste túnicas com decote profundo e, em seu peito, em diversas cenas, aparece usando um crucifixo como adorno. Esse crucifixo nos indica que, apesar de ser retratado como um personagem exótico, o africano pagão, o mouro foi retratado em um primeiro momento como cristão. Porém, o diretor teve a intenção de relacionar o temperamento explosivo de Otelo ao paganismo.

Pois quando o personagem passa a desconfiar de Desdemona, começa a se descontrolar, e em meio a uma crise, quase que histérica, ele arranca o crucifixo do peito e o joga longe. Nessa cena, percebemos que o diretor teve a intenção de mostrar que Otelo deixa o cristianismo de lado e retorna às suas raízes pagãs.

Percebemos que tanto seus pés descalços, ao contrário dos outros personagens da peça, que estão calçados, quanto suas vestimentas, que mostram parte de seu corpo negro, nos remetem às características de sensualidade e sexualidade exacerbadas, ligadas aos estereótipos atribuídos ao homem negro. Fanon (2008) explica a relação existente entre colonizado e colonizador, o branco e o negro, e como esse sistema favoreceu a dominação europeia sobre o outro racial. Para o autor, o homem branco precisava se proteger, e temia que o negro o dominasse e, a fim de conter essa ameaça o branco rebaixou o negro ao nível de um animal.

Dentro das diretrizes do cristianismo, o homem branco teria que controlar seus impulsos sexuais. Desse modo, o negro colocado como um animal, se distanciava da civilidade do homem branco. As relações entre o colonizado e o colonizador, transitavam também entre a disputa pela masculinidade, pois como pagão, e por isso selvagem, o negro era denominado como aquele que não tinha controle de seus impulsos de agressividade e, sobretudo, de seus impulsos sexuais. Essas disputas também eram relacionadas ao medo da miscigenação. Portanto, o corpo do homem negro atraía e causava repulsa através do seu exotismo. Fanon explica essa questão satirizando a maneira que o homem branco enxergava o homem negro: “Quanto aos pretos, eles têm a potência sexual. Pensem bem, com a liberdade que têm em plena selva! Parece que dormem em qualquer lugar e a qualquer momento. Eles são genitais” (FANON, 2008, p. 138). Assim sendo, a imagem do Otelo de Olivier, com o peito desnudo e os pés descalços, nos leva a pensar que sua caracterização: focada em sua pele à mostra e na sensualidade, reforça essa visão estereotipada do homem negro. Olivier explica:

Eu deveria andar suavemente como um leopardo preto. Sensual. Ele deveria crescer da terra, a rica terra marrom, aquecida pelo sol. Tirei meus sapatos e em seguida minhas meias. Descalço, senti o movimento chegar até mim. Vagarosamente ele veio, gracioso, digno e sensual (OLIVIER, 1986, p. 155, tradução nossa).³⁹

³⁹ I should walk like a soft black leopard. Sensuous. He should grow from the earth, the rich brown earth, warmed by the sun. I took of my shoes and then my socks. Barefoot, I felt the movement come to me. Slowly it came: lithe, dignified and sensual (OLIVIER, 1986, p. 155).

A despeito das outras características, Olivier explica que Otelo era diferente de todos os outros personagens de Shakespeare, pois ele era um estrangeiro, e assim, o mouro deveria falar como um estrangeiro que aprendeu a língua de maneira bem cuidadosa (OLIVIER, 1986, p. 155). No prefácio do livro, *Pele negra máscaras brancas*, Gordon explica a visão de Fanon em relação a linguagem e o colonialismo.

A questão da língua também levanta outras questões mais radicais sobre seu papel na formação dos sujeitos humanos. Fanon argumentava que a colonização requer mais do que a subordinação material de um povo. Ela também fornece os meios pelos quais as pessoas são capazes de se expressarem e se entenderem. Ele identifica isso em termos radicais no cerne da linguagem e até nos métodos pelos quais as ciências são construídas. Trata-se do colonialismo epistemológico (FANON, 2008, p. 15).

Na peça *Othello* de Shakespeare, encontramos na caracterização do personagem do mouro, elementos que nos remetem à visão do outro, dentro da perspectiva do colonialismo: No primeiro ato, na primeira cena da peça, ao alertar Brabâncio que sua filha não estava em casa, e havia se casado escondido com Otelo, Iago se refere ao mouro como um animal: “[...] Neste momento um bode velho e preto cobre sua ovelhinha [...]” (SHAKESPEARE, trad. HELIODORA, 1999, p.17). Já na segunda cena, ainda do primeiro ato, Brabancio confronta Otelo, e através de sua fala, percebemos que o fato de Otelo ser um mouro, portanto negro, o pai de Desdêmona não acredita que sua filha tenha se casado por vontade própria. Ele acredita que Otelo possa ter enfeitiçado sua filha, pois era um estereótipo relacionado aos mouros acreditar que eles usavam magias por serem pagãos, e diz: “Ladrão, onde escondeste minha filha? Sendo danado, tu a encarceraste [...]”; “[...] haveria jamais (para ser chacota), de fugir da tutela para o negrume. De um peito como o teu, que só traz susto? [...]”; “[...] Julgue o mundo se não fica bem claro. Que nela usaste sórdidas magias [...]” (SHAKESPEARE, trad. HELIODORA, 1999, p.26).

Percebemos, portanto que, Olivier ao explicar a maneira que imaginava que o personagem do mouro deveria falar no palco, reproduz a visão do colonizador para o colonizado. Ou seja, “um estrangeiro que aprendeu a língua do colonizador de maneira cuidadosa” pode nos remeter à ideologia de dominação. Ademais, Olivier explica que sua maneira de falar teria que ser bem cuidadosa, um mouro que não falava veneziano de maneira natural (OLIVIER, 1986, p. 155). O ator fez um trabalho vocálico para que sua voz mudasse de tom. Dessa forma, seu sotaque e sua entonação vocal são completamente diferentes dos outros personagens. A maneira que Olivier trabalhou seu sotaque, ao

alongar o som de algumas palavras, e a imposição estridente de sua voz, nos remete a sonoridade semelhante que era reproduzida pelos atores dos *black minstrel shows*, ao imitarem o *black plantation dialect*, dialeto dos negros escravizados das plantações.

Ao desenvolver a forma de caminhar do mouro, Olivier explica: “Eu precisava do ‘caminhar’, e deveria relaxar meus pés” (OLIVIER, 1986, p. 155). O ator criou, então, um gingado arrastado, puxando uma das pernas de maneira suave, gingando de um lado para o outro. Os críticos da época chamaram essa forma peculiar de andar, de *the walk*, que foi considerado uma das excelências em sua representação de Oliver.

O ator, como em outras de suas atuações no teatro, tem uma presença de palco muito forte. Seu personagem Otelo é marcante e domina a cena. Porém, embora saibamos que Olivier tenha tido a intenção de criar o mouro como um homem forte e gracioso, sentimos certo estranhamento ao observarmos o ator em cena. Os críticos contemporâneos à montagem da peça consideraram o mouro de Olivier como um dos mais grandiosos papéis que o ator já havia representado. Não duvidamos o quanto desenvolver a caracterização do mouro tenha sido trabalhoso. Porém, ao analisá-la, em nosso contexto, sobretudo à luz das obras de Fanon, e Lott, percebemos que sua maquiagem, em conjunto com seu gingado, o caminhar, e a sua gesticulação exagerada, reproduzem estereótipos racistas. Olivier explica que seu trabalho era tentar exprimir a realidade e elucida que os momentos que ele se via verdadeiramente como Otelo, eram aqueles em que ele se convenciu de ser um negro. (OLIVIER, 1986, p. 158). E nos perguntamos, o que significava tornar-se o outro, o que significava ser um negro para Olivier? Gordon explica:

Na maioria das discussões sobre racismo e colonialismo, há uma crítica da alteridade, da possibilidade de tornar-se o Outro. Fanon, entretanto, argumenta que o racismo força um grupo de pessoas a sair da relação dialética entre o Eu e o Outro, uma relação que é a base da vida ética. A consequência é que quase tudo é permitido contra tais pessoas e, como a violenta história do racismo e da escravidão revela, tal licença é freqüentemente aceita com um zelo sádico. A luta contra o racismo anti-negro não é, portanto, contra ser o Outro. É uma luta para *entrar* na dialética do Eu e do Outro (FANON, 2008, p. 16).

Após entrar em cena com seu gingado, tanto na peça quanto em grande parte do filme, o ator se fixa em um ponto na cena e, ao falar, joga suas costas para trás, envergando levemente sua cabeça, deixando suas mãos geralmente em destaque, acima dos quadris. Essa maneira de andar, o gingado e a posição do corpo envergado para trás, diferentemente da intenção de parecer “o andar de um leopardo preto”, como Olivier descreve a forma que havia imaginado Otelo, são características que têm algo em comum

às representações caricatas de personagens negros nos *blackface minstrel shows*. Como explicamos anteriormente, esse gingado tinha a intenção de imitar o *cakewalk*, dança comum dos negros escravizados.

O sucesso de Olivier como Otelo na peça, e no filme, marcam algumas das características principais atribuídas ao ator durante grande parte de sua carreira. As alternativas de adaptação utilizadas por Olivier eram focadas principalmente na caracterização do personagem. O ator trabalhou inicialmente os aspectos físicos e visuais do personagem para, em seguida, desenvolver através de gestos e de sua atuação, as questões psicológicas. Seu objetivo na caracterização do personagem Otelo era fazer com que o público valorizasse a maestria de seu trabalho como ator. Assim sendo, Olivier teve a intenção de criar um mouro verossímil ao que ele acreditava ser um negro em sua aparência física, suas vestimentas, sua fala e seu caminhar. Vaughan (2005) afirma que Olivier obteve sucesso naquilo que almejava, pois quando a peça estava em cartaz no *The National Theater*, o teatro não conseguia acomodar o número de pessoas que queriam assistir a peça para prestigiar a atuação do ator. Além disso, grande parte das críticas à peça eram relacionadas ao desempenho de Olivier e às sensações que seu trabalho causava no público. É importante demonstrar, no entanto, que segundo Vaughan, a fascinação que o personagem Otelo de Olivier causava em seu público, estava diretamente relacionada ao conceito de “dupla consciência”. Esse conceito foi desenvolvido por William Edward Burghardt Du Bois, que nasceu nos Estados Unidos em 1868, e foi considerado um dos maiores líderes políticos negros da metade do século XX no país. Historiador e sociólogo, Du Bois, escreveu sobre a dupla consciência em 1903, avaliando essa questão dentro do contexto sócio cultural dos Estados Unidos. Reconheceu a existência de dois mundos, os quais em sua visão eram separados por um véu, o mundo dos negros e o mundo dos brancos. Escreveu sobre a maneira que o negro construiu sua consciência de identidade, que definiu como “dupla consciência”. Esse termo se refere à identificação racial construída pelo negro em um primeiro momento, quando se enxerga como indivíduo e, em um segundo, quando enxerga e define sua identidade através dos olhos do branco. Notamos em Fanon a mesma colocação de Du Bois, porém o autor, em um contexto mais amplo, explica que a dupla consciência é uma herança do colonialismo:

O negro tem duas dimensões. Uma com seu semelhante e outra como branco. Um negro comporta-se diferentemente com o branco e com outro negro. Não há dúvida de que esta cissiparidade é uma consequência direta da aventura colonial (FANON, 2008, p. 33).

Portanto, o homem branco coloniza a identidade do homem negro, e molda uma nova imagem, de acordo com seus interesses, e a impõe. Assim, nasce a dupla consciência, através da falta de consciência do homem branco. Lott (1993) define os *blackface minstrel shows*, em sua obra como “a falta de consciência dos homens brancos durante o século XIX”. Dessa forma, concluímos que a prática do *blackface* foi mais uma maneira de reprodução da dominação da supremacia branca sobre a identidade do homem negro na sociedade norte-americana:

O negro é uma espécie de sétimo filho, nascido com um véu e aquinhoado com uma visão de segundo grau neste mundo americano -um mundo que não lhe concede uma verdadeira consciência de si, mas que apenas lhe permite ver-se por meio da revelação do outro mundo (DU BOIS, 1999, p. 54).

Assim sendo, a fascinação do público predominantemente branco, em relação ao Otelo de Olivier, estava relacionada à consciência dupla. Eram atraídos ao teatro para assistir em um primeiro momento, a brilhante atuação de Olivier, representando um homem negro. Porém, em seu imaginário poderiam conseguir identificar, através da caracterização do personagem de Olivier, semelhanças relacionadas as suas ansiedades, estranhamentos e curiosidades, no que seria para eles em seu imaginário, a representação da identidade de um homem negro, ou seja, para eles a forma estereotipada de Olivier representar definia o que era um homem negro “real”. Para ilustrar essa questão, Bamber Gascoigne, um crítico da peça de 1964, afirma que era possível em um piscar de olhos, perceber dois pontos fascinantes ao assistir a peça, um deles era a presença da maestria de Olivier como ator no palco, e o segundo era conseguir enxergar o próprio Otelo:

Ele anda como um Negro, fala como um Negro: de suas canelas sem pêlos, pálpebras caídas, os estipulados "lábios grossos" do texto e um andar folgado com os quadris rolando... as inflexões estranhas na sua voz ou a risada do fundo da garganta, com que ele se defende das estocadas preliminares de Iago (VAUGHAN, 2005, p. 102, tradução nossa).⁴⁰

Como pontuamos em nossa introdução, “os negros são construídos como negros”. Olivier caracterizou seu personagem com diversas características relacionadas aos estereótipos relacionados aos negros, que advém das relações coloniais e que de certo modo, estão até hoje impregnadas no imaginário de nossa sociedade. Podemos dizer, no

⁴⁰ He walks like a Negro, talks like a Negro: from his hairless shins, drooping eye-lids, the stipulated “thick lips” of the text and a loose hip-rolling walk...to the uncanny inflexions in his voice or the deep-throated chuckle with which he parries Iago’s preliminary thrusts (VAUGHAN, 2005, p. 102).

entanto, que Shakespeare fala através da caracterização de Olivier. Para Fanon (2008, p. 87), “o racismo colonial não difere dos outros racismos”. Lott explica por outro lado, que o público dos primeiros *minstrel shows*, acreditava que aqueles homens representando no palco dos espetáculos eram realmente homens negros (LOTT, 1993, p.20). Portanto, o imaginário do público de Olivier reproduz de forma semelhante as ansiedades, estranhamentos e a maneira estereotipada de enxergar o homem negro dos *blackface minstrel shows*.

O público de Olivier, predominantemente branco, respondia positivamente, ao seu personagem, aclamando sua criação. Desse modo, Olivier como um homem branco, criou o mouro a partir de uma construção social do imaginário dos homens brancos, buscando essas características em um primeiro momento em Shakespeare, e em seguida no imaginário de sua sociedade. Portanto, podemos afirmar que sua adaptação do personagem Otelo, reforçou a construção e a disseminação de questões que alimentavam um ambiente social “racista”. Assim sendo, é necessário salientar que a prática do *blackface*, chamada por Lott como uma prática que replica a falta de consciência do século XIX, se repete na peça *Othello* de 1964 e conseqüentemente em sua adaptação fílmica de 1965.

Retomando a visão de Olivier sobre seu personagem, é relevante também que pontuemos outras colocações do ator em relação a Otelo. Ele dizia que não sabia exatamente porque havia escolhido fazer mouro, pois em seu ponto de vista, o personagem tratava-se de um papel mal desenhado. Assim como Hugh Quarshie, o ator afirmava que era um papel extremamente difícil de ser interpretado, pois Shakespeare dava a Iago muito poder no enredo da peça. Desse modo, essa questão foi um problema para Olivier, já que era um ator muito vaidoso e queria sempre ser o centro das atenções. Destarte, devido a sua vaidade como ator, Olivier tinha a intenção que seu personagem roubasse a cena e, para tanto, exigiu ao diretor que não fosse dado tanto poder a Iago. O ator sugeriu que o personagem Iago precisava ser um ator de menos presença de palco e o papel foi dado a Frank Finlay, que desempenharia Iago em um patamar inferior a Otelo. Foram muitas as exigências de Olivier na produção da peça e conseqüentemente na adaptação do filme. O ator e o diretor John Dexter tiveram, no entanto, a intenção de criar um Iago que não fosse um vilão inteligente e poderoso. Iago seria apenas um oficial frustrado por não conseguir o posto que almejava e, assim, devido a sua frustração, seria um personagem tolo, e não simplesmente maquiavélico. Então Otelo não pareceria um personagem ingênuo ao ser manipulado por Iago e Olivier conseguiria manter-se em destaque.

O ator relata que tanto para ele, quanto para o diretor John Dexter, Otelo era um homem de valor, que experimentou fazer parte da nobreza veneziana, e sua destruição era o reconhecimento que ele tinha de si mesmo, ou seja, essa a imagem de ser “o outro”, um estrangeiro, que não poderia se encaixar no mundo civilizado. Portanto, ser exótico, não veneziano, o tornava vulnerável às manipulações de Iago. A consciência dramática de si mesmo, como um nobre guerreiro levou Otelo a ignorar a realidade (OLIVIER, 1986, p. 158).

É possível dizer que Olivier conseguiu compor Otelo de modo “original”, relacionado aos parâmetros utilizados na prática do *blackface*, e para a época, de maneira inovadora dentro do contexto de caracterização teatral. O ator estudou o personagem de forma cuidadosa, avaliando suas emoções e intenções, se preocupou com cada detalhe que faria do mouro de Veneza um personagem inesquecível para o público. Seja através da prática do *blackface*, através de sua maquiagem, do tom e extensão de sua voz, sua postura e a maneira de gesticular, ou através do desenvolvimento psicológico do personagem durante a peça, Olivier demonstrou um Otelo exótico, ingênuo, frágil no envolvimento amoroso com Desdemona, e ao mesmo tempo forte e determinado em relação às suas aspirações militares. O personagem é de certo modo equilibrado e comedido em um primeiro momento, e quando começa a cair nas manipulações de Iago se torna explosivo, sem controle emocional e paranóico. Suas gargalhadas estrondosas, a mudança do gesticular gentil para a histeria, da alegria à fúria, seu choro e seu desespero, marcam a transformação repentina de Otelo, que passeia entre a sutil ingenuidade à extrema violência e descontrole. “Se eu rugisse e gritasse, ou me comportasse de modo grotesco e o público comesse a rir, eu saberia que aliviaria sua tensão. Eles voltariam melhor para o final, mais receptivos para a tragédia” (OLIVIER, 1986, p. 152).

4.2. OTELO NA FACE DE ORSON WELLES

George Orson Welles nasceu nos Estados Unidos em 1915. Foi um importante escritor, roteirista, ator e diretor de cinema. Conhecido pelos seus trabalhos com adaptações de grandes obras para o rádio, cinema e televisão, Welles ganhou grande prestígio por escrever, produzir, dirigir, e atuar no filme *Citizen Kane* de 1941, o qual ainda é considerado pelos críticos como uma das maiores produções artísticas do cinema.

Welles ficou órfão quando adolescente, mas seu pai era um inventor e não o deixou desamparado, havia deixado uma herança ao filho. Welles ficou sob os cuidados de seu tutor, Maurice Bernstein, que o matriculou na *Todd School*, onde Welles descobriu seu talento para o teatro. Lá deu início à sua carreira durante o período escolar, onde começou a atuar no teatro experimental. Assim que se formou, mudou-se para Dublin, na Irlanda e estreou no renomado *Gate Theatre*, onde atuou em diversas peças incluindo *Hamlet*. Depois de passar um tempo em Dublin, voltou para Chicago e trabalhou na escola onde havia se formado, a *Todd School*, onde teve a oportunidade de estreitar seus laços com Shakespeare, participando na co-edição de algumas peças do dramaturgo.

Em seguida, em 1934, aos 19 anos, estreou na *Broadway* como ator, desempenhando o papel de Teobaldo, em *Romeo and Juliet*. Em 1936, dirigiu uma adaptação da peça *Macbeth*, que foi a primeira peça shakespeariana onde o elenco era formado apenas por atores negros. Welles adaptou o nome da peça pra *Voodoo Macbeth* e sua versão da trama se passava no Haiti e retratava rituais voduns haitianos. A peça alcançou grande sucesso e esteve em cartaz em diversas cidades dos Estados Unidos. Welles recebeu muitas críticas negativas, sobretudo da comunidade negra, pois sua adaptação refletia uma visão estereotipada e distorcida em relação à cultura africana. Havia tambores, e canções típicas dos rituais haitianos, e as roupas dos atores foram customizadas de acordo com a noção que os brancos tinham da vestimenta dos negros durante o período colonial. A peça foi taxada por alguns como uma comédia racista, pois a intenção de Welles foi de certo modo satirizar a cultura religiosa do povo haitiano. Através dessa peça, percebemos mais uma vez o ato de o homem branco pegar emprestada a cultura negra, reproduzindo-a como mero entretenimento. Porém, outros críticos parabenizaram Welles por ter aberto as portas e ter dado uma oportunidade para que atores negros estreassem na indústria do entretenimento norte-americana.

Dentro das questões da branquidade que tratamos anteriormente, bem como as colocações de Fanon no que diz respeito ao homem negro se enxergar através dos olhos do branco, encontramos na adaptação de Welles algumas contradições. O diretor foi condecorado por empregar atores negros, que no palco, de certo modo satirizavam suas raízes culturais, as raízes culturais africanas. Acreditamos ser pertinente relacionar essa questão com a visão de Lott ao explicar que “os brancos alienavam os negros do controle sobre elementos de sua cultura, e sobre sua própria representação cultural em geral”

(LOTT, 1993, p.18)⁴¹. Portanto, de acordo com os estudos de Lott, podemos dizer que Welles adaptou *Macbeth* em um dos formatos possíveis dos *blackface minstrel shows*, que ao contrário dos espetáculos comuns do século XIX, onde atores brancos se travestiam de negros, todos os atores eram negros. Embora os atores fossem negros, eles representavam a cultura africana de maneira estereotipada. Optamos em dar ênfase a essa adaptação, em particular, para demonstrar que assim como Olivier, Welles como um artista do século XX, vivia as mesmas ansiedades que seu contemporâneo, no que se refere às questões raciais e de gênero latentes no imaginário cultural da sociedade de sua época.

Dando sequência à carreira de Welles no teatro, após esse feito, o ator fundou a companhia teatral *Mercury Theatre*, onde trabalhou na adaptação da peça *Julius Caesar*. Em 1938, se destacou por seus trabalhos na rádio "*The Mercury Theatre on the Air*". Em 1940, aos 24 anos, foi contratado pela produtora cinematográfica RKO, para escrever e dirigir dois filmes. Welles tentou fazer uma adaptação de *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, mas não levou o projeto à diante. Porém, esse contrato rendeu a ele o filme, *Citizen Kane* com o qual recebeu o Oscar de melhor roteirista em 1941.

Ao longo de sua carreira, o ator deixou diversos filmes e documentários inacabados, inclusive uma adaptação de *Don Quixote* entre os anos de 1957 e 1972. Segundo Galery (2017, p.1, no prelo) em 1960, devido a dificuldades financeiras, Welles abandonou o projeto de filmar *The Merchant of Venice*, onde ele faria o papel de Shylock. Welles trabalhou como diretor em 19 filmes atuou como ator e também como narrador em aproximadamente 100 filmes. Entre filmes inacabados e problemas relacionados a sua vida pessoal, Welles foi aclamado e também muito criticado pela mídia durante sua carreira. Foi considerado por muitos críticos como uma pessoa difícil de lidar, devido ao seu temperamento explosivo. Um homem boêmio, que não sabia controlar seus gastos, muitos de seus filmes ficaram inacabados devido a má administração financeira do ator. Retomando *Citizen Keane*, considerado uma das mais grandiosas obras primas do ator, Welles foi elogiado pelo uso de técnicas cinematográficas pioneiras em sua época. Welles inovou através dos movimentos das câmeras que captaram o espaço de maneira ampla, dando a sensação de profundidade nas cenas. O efeito criado por Welles de filmar as cenas de baixo para cima fazia com que os atores, sobretudo Kane, passasse a impressão de imponência e poder. Welles contou a história através das questões psicológicas de cada

⁴¹ [...] whites, of course, and it finally divested black people of control over elements of their culture and over their own cultural representation generally (LOTT, 1993, p.18).

personagem, e através das câmeras, conseguiu expressar os mais variados sentimentos. A noção de voltar no tempo, através da narrativa do filme combinada às imagens, também foi uma técnica inovadora, o filme não segue um estilo linear dos acontecimentos. A técnica do cuidadoso manuseio das câmeras para dar a noção de movimento, de dentro de um ambiente para fora, por exemplo, nunca havia sido usada anteriormente na história do cinema. Stam explica que “Welles sempre foi um transgressor de regras, uma figura rebelde que se opôs à prática teatral e cinematográfica dominante” (STAM, 2005, p.73). Stam explica que Welles desenvolvia seus filmes pensando no prazer de seus espectadores, e que ele era capaz de captar a essência das obras que adaptava. Welles não tinha receio em inovar: em suas adaptações, transformava. Era capaz de extrair a “essência” das obras de arte com que trabalhava para através delas, recriar outras. Sua capacidade criativa, em adaptar obras de grande prestígio, muitas delas com recursos financeiros limitados, fazia de Welles nas palavras de Stam, “o mágico por trás de seus filmes” (STAM, 2005, p.74).

Retomando o relacionamento de Welles com Shakespeare, é sabido, no entanto, que tanto no teatro, como no cinema, Welles percebia o dramaturgo como um ícone canônico da cultura Inglesa. O ator explica que nenhuma de suas adaptações jamais conseguiria chegar aos pés da excelência da obra do dramaturgo. Os solilóquios das peças de Shakespeare ganharam ênfase em algumas de suas adaptações, onde por meio de uma técnica particular, Welles usava o foco da câmera, dando um close no ator, para transmutar para o cinema, essa prática teatral. Pode-se dizer então que Welles criou um estilo próprio no ato de filmar Shakespeare.

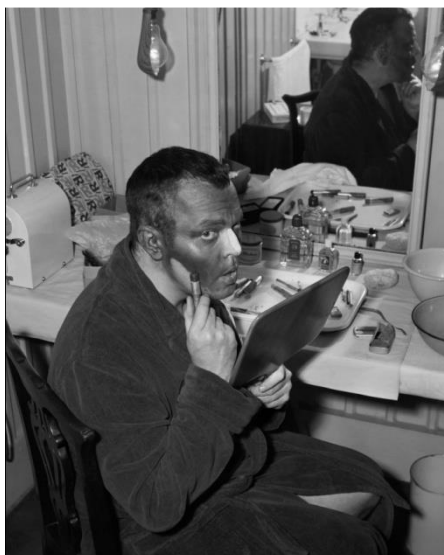
Em 1948, quando Olivier estava filmando *Hamlet*, Welles começou a desenvolver a adaptação fílmica *Macbeth*. Não diferente da maioria dos seus trabalhos, Welles conseguiu a “mágica” de produzir o filme com o orçamento limitado. Porém, seu filme foi alvo de críticas rigorosas e inevitavelmente, a maioria delas comparava sua adaptação fracassada à excelente realização de Olivier através de *Hamlet*. Nesse mesmo ano, Olivier foi condecorado com o título de Sir. Recebeu o Oscar de melhor ator. A inevitável euforia dos críticos europeus fez com que Olivier fosse considerado um dos maiores atores shakespeariano de todos os tempos.

4.2.1. Representando *Othello* 1952

Todos os filmes são políticos, até mesmo uma comédia de baixo nível. Porque refletem sua época, seu autor. Quanto mais engajado politicamente for o autor do filme, mais clara será a mensagem- com a condição de que o autor tenha disciplina suficiente para não fazer os personagens darem diretamente a mensagem. Se os personagens fazem isso, o filme morre. [Orson Welles]

Em 1951, Olivier convidou Welles para dirigir ou atuar uma peça no *St. James Theatre*, em Londres, e sugeriu que ele trabalhasse alguma peça de Shakespeare. Como Welles não tinha recursos suficientes, seu filme *Othello* ainda estava sendo editado. Desse modo, Welles decidiu produzir *Othello*, pois pensou que essa adaptação poderia servir de propaganda para seu filme, que seria lançado em breve. Devido a má fama conquistada por Welles, os críticos europeus questionaram a escolha de Olivier, pois além de dirigir, Welles desempenharia na peça o ator principal. A comparação entre a excelência dos dois atores foi mais uma vez inevitável. Olivier interferiu na direção da peça e moldou o personagem do mouro de acordo com suas aspirações. Vale dizer que, no palco, Welles desempenhou Otelo de uma forma completamente diferente da maneira em que atuou ao representar o mouro em seu filme. No teatro, o ator se caracterizou através da prática do *blackface* usando uma maquiagem bem escura da que fora utilizada na caracterização de seu personagem no cinema. Além disso, devido às influências de Olivier, o mouro no teatro era vaidoso, seu temperamento era explosivo, passeava entre a delicadeza e a ira. Abaixo, segue uma imagem de Welles, se maquiando, no processo de caracterização de seu personagem Otelo.

Figura 4 – Orson Welles se caracterizando como Otelo em 1951



Fonte:http://bcs.bedfordstmartins.com/webpub/english/shakespeare1e/spotlight%20plays/Othello/Othello%20Images/33.19_OrsonWells.jp

Após a estréia da peça, a opinião crítica ficou dividida, muitos elogiaram o desempenho e a criatividade do ator, pois sua produção se assemelhou muito à amplitude cinematográfica de Welles, os atos da peça foram divididos através de cortes, ao abrir e fechar das cortinas. A filha de Welles, Chris Welles Feder, em seu livro, *In My Father's Shadow: A Daughter Remembers Orson Welles*, de 2009, explica que uma vez seu pai foi cumprimentar a Rainha Elisabeth II e o Duque de Edimburgo. Como havia acabado de sair do teatro, onde fazia Otelo, disse a tais autoridades: “Eu acabei de sair do teatro *St. James*, onde eu estava matando Desdemona – ou Shakespeare, depende de qual jornal vocês chegarem a ler” (FEDER, 2009, p. 115). Portanto, Welles tinha noção que sua atuação como Otelo dividia a opinião dos críticos da época. O último trabalho de Welles como diretor de teatro foi em 1960, na peça *Rhinoceros*, na qual Olivier foi o co-diretor e ator principal. Como ator, diretor, produtor e escritor, a magnitude de Welles estava definitivamente voltada para suas realizações como cineasta. Criou filmes independentes, antes mesmo de existir essa categoria. E trouxe muito de sua experiência como radialista para inovar a parte sonora de seus filmes, onde misturava os sons do ambiente com outros gravados em estúdio.

Othello, lançado em 1952, foi uma das adaptações shakespearianas que o ator mais gostou de dirigir e atuar, já que Welles considerava a peça uma das mais grandiosas tragédias de Shakespeare. A adaptação fílmica de 1952 foi filmada em Veneza, Marrocos, Roma e na região da Toscana. O filme demorou aproximadamente quatro anos para ser finalizado devido à falta de recursos financeiros. O primeiro produtor do filme havia declarado falência, então Welles começou a investir o dinheiro que ganhava como ator em outros trabalhos para a produção do filme. Em 1978, Welles lançou o documentário *Filming Othello*, onde explica quais foram suas aspirações ao desenvolver a adaptação, e como ela foi produzida. Ao assistir ao documentário, é interessante observar que o seu foco com a produção de *Othello* no cinema foi completamente diferente da concepção artística de Olivier. Welles prioriza sua criação, ou seja, o filme como um todo, uma obra de arte, e não somente sua atuação. Em contraste, o foco de Olivier foi principalmente voltado à sua caracterização e seu desempenho como ator.

Welles começa o documentário, dizendo que não vai definir se considera *Othello* um filme bom ou ruim. Ele se dava por satisfeito, pois como seu filme continuava a ser reproduzido em diversas partes do mundo, para ele, significava que existia alguma vida em sua adaptação. Explica que precisou de uma grande inspiração para desenvolver o filme bem como seu personagem. E se reconhece como um ator que tem mais sucesso trabalhando com o cinema. Esclarece que não quer soar de maneira arrogante, mas se define como um ator que não desempenha um papel, mas fotografa. E continua dizendo que o mundo que retratou em cena e as técnicas cinematográficas que utilizou, são uma metáfora e refletem o colapso do que se passa na mente do mouro. Em suas palavras, sua intenção foi “enaltecer a natureza romântica e heróica de Otelo” (WELLES, 1978). Vaughan explica que ao contrário da maioria das adaptações fílmicas da peça, que exploram as questões raciais do personagem Otelo, a adaptação de Welles minimiza essas questões mantendo o foco na relação entre Otelo e Iago (VAUGHAN, 1994, p.199).

É importante salientar, no entanto, que Welles também utilizou a prática do *blackface* em sua caracterização. Pintou-se de negro, para obviamente se diferenciar da nuance do tom de pele dos outros atores, uma vez que sua intenção, assim como a de Olivier, era manter-se mais próximo às convenções da peça shakespeariana.

Figura 5 – Orson Welles caracterizado como Otelo em 1952



Fonte: <http://www.gettyimages.com/photos/Orson>

welles?excludenudity=true&sort=mostpopular&mediatype=photography&phrase=orson%20

Otelo precisava ser caracterizado como um mouro. Como podemos notar na figura acima, onde observamos Welles, o ator branco lado a lado à caracterização de Otelo. Ao contrário de Olivier, não sentimos o mesmo impacto visual. Sua pele é maquiada com

um tom cinza, não tão escuro e reluzente quanto o tom de pele escolhido por Olivier, e seus olhos e lábios não foram destacados com maquiagem. Contudo, precisamos salientar que o filme de 1952, diferentemente do *Othello* de 1965, foi gravado em preto e branco. Mesmo minimizando a cor de sua pele, pintar-se de negro, como explicamos anteriormente, continua sendo uma questão contraditória. Precisamos observar, entretanto que ao contrário do Otelo de Olivier, Welles não criou seu personagem baseando-se nos estereótipos relacionados aos mouros e aos negros. Pode ser que Welles tenha feito a escolha de minimizar as questões raciais em sua adaptação, por ter sido severamente criticado ou até mesmo acusado de racismo, através de sua produção *Voodoo Macbeth*, em 1936.

Como colocamos anteriormente, o mouro de Olivier causa impacto por ter reproduzido uma caricatura. Já o mouro de Welles, se destaca em cena pelo homem forte e imponente. Otelo não se difere tanto dos outros personagens ao observarmos seu figurino. Apesar de aparecer nas cenas iniciais usando um turbante, adereço específico dos povos árabes e africanos, suas roupas são elegantes. Seu corpo não fica a mostra como o peito negro desnudo de Olivier. Suas roupas são bem trabalhadas, parecem ser vestimentas de uma figura muito importante. O figurino é composto por túnicas sofisticadas, capas bordadas e peles, e no momento que Otelo volta da guerra, ele usa uma armadura assim como os outros soldados. Desse modo, seu figurino não passa a noção do “diferente” relacionado ao exótico. Otelo é diferente dos outros personagens por passar a impressão de ser soberano.

Vaughan explica que a versão de Welles teve o objetivo de destacar a disputa masculina pelo objeto de desejo, a mulher, Desdemona. Essa disputa entre os dois personagens se dá através de uma intensa batalha psicológica, onde possuir Desdemona implicaria em uma questão de poder. Em seu documentário, Welles explica que os efeitos visuais criados por ele em seu filme são reflexos de um casamento perverso, não entre Otelo e Desdemona, mas entre Iago e Otelo. É evidente que Welles colocou muito de si mesmo em sua adaptação. “Construído por um homem, conhecido pela sua dificuldade em lidar com mulheres, o filme de Welles cria um fetiche através do corpo da mulher e demonstra a tirania do olhar masculino” (VAUGHAN, 1994, p.200)⁴². A disputa de poder masculino sobre a mulher está diretamente imbricada à disputa de poder relacionada às

⁴² Constructed by a male auteur who was known to have difficulty in his own relationships with women, Welles' *Othello* fetishizes the female body and demonstrates the tyranny of the male gaze (VAUGHAN, 1994, p.200).

questões raciais que tratamos anteriormente em nosso trabalho. Lott explica que em algumas apresentações dos *blackface minstrel shows* era comum que os homens se vestissem de mulheres. Assim como a figura do negro gerava medo e curiosidade, os homens também tinham medo do poder feminino. O autor explica que: [...] “a ressonância desregrada da negritude, e da feminilidade, emergiram da moldura dramática para a pública, que eram usadas pelos homens através de seu domínio político, fazendo com que os negros e as mulheres fossem colocados à margem da sociedade” (LOTT, 1993, p.28)⁴³. É importante salientar, no entanto, que nos *minstrel shows*, a caracterização dos personagens em mulheres retratavam a imagem da mulher negra. Obviamente, esse processo se dá por meio das mesmas convenções relacionadas à noção “dupla consciência”, de Bhabha, ou seja, as heranças colônias permitiram que o homem branco criasse em seu imaginário a identidade da mulher negra. Existem muitos estudos que abordam esse tipo de questão, porém, não poderíamos deixar de enfatizar as idéias de uma intelectual negra, norte-americana, cujos trabalhos são de imenso valor acadêmico por discutirem questões raciais, de classe e gênero, através da abordagem feminista. Gloria Jean Watkins, nascida em 1952, conhecida pelo seu pseudônimo bell hooks, explica que:

[...] Mais que qualquer grupo de mulheres nesta sociedade, as negras têm sido consideradas “só corpo, sem mente”. A utilização de corpos femininos negros na escravidão como incubadoras para a geração de outros escravos era a exemplificação prática da idéia de que as “mulheres desregradas” deviam ser controladas (HOOKS, 1995, p. 464-478).

Torna-se necessário reconhecermos que os preconceitos, a objetificação e as dificuldades que as mulheres brancas encontraram e viveram na sociedade, seja durante o período renascentista, ou durante o século XIX, ou até mesmo nos dias de hoje são, a perder de vista, muito inferiores às questões vividas pelas mulheres negras. Sabemos quão complexo e valioso seria abordar esse assunto, e se o fizéssemos, nossa pesquisa tomaria outro caminho. Desse modo, nosso foco é demonstrar como Orson Welles adaptou *Othello* dando ênfase às questões de gênero que ressoam no texto de Shakespeare, “que constroem Desdemona como um objeto da ansiedade sexual masculina” (VAUGHAN, 1994, p.200). Podemos observar no texto de Shakespeare que é, sobretudo, através das falas de Iago que o dramaturgo explora as questões de gênero em sua peça. O alferes, em diálogo com

⁴³ In each of these instances the “unruly” resonances of blackness and femaleness emerged from the dramatic frame into public, where they were put to new uses by men in a political realm that obviously excluded both blacks and women (LOTT, 1993, p.28).

Cássio, sobre Bianca, descreve as mulheres como se o papel delas fosse somente para a satisfação sexual masculina: “[...] Dé pé, só brincam; trabalham deitadas” (SHAKESPEARE, trad. HELIODORA, 1999, p. 53). Cássio então lhe diz que as mulheres não falam. Em seguida Iago responde descrevendo sua esposa: “Fala até demais. Pro meu gosto. Quando quero dormir. Ela reflete, com a mão no coração [...]” (SHAKESPEARE, trad. HELIODORA, 1999, p. 53). E continua a explicar que a função da mulher é: “Dar de mamar e falar de costura” (SHAKESPEARE, trad. HELIODORA, 1999, p. 53).

A partir dessas passagens, podemos perceber que Welles concorda com o preconceito de gênero delineado na peça. Em seu documentário o ator explica que: “o papel da mulher na sociedade é limitado” (WELLES, 1978). Assim sendo, ele desenvolve sua adaptação fílmica mostrando a necessidade do homem assegurar sua honra através do ato de violência contra a mulher. E em seu documentário explica que, a seu ver, jamais uma mulher faria o que Otelo fez. “As mulheres perdoam, não matariam por ciúmes se amassem o homem” (WELLES, 1978). O preconceito de gênero é evidente na fala do ator, como: “As mulheres são o que os homens querem que elas sejam, um ideal definido pelos homens” (WELLES, 1978).

Vaughan (1994) explica que durante a filmagem de *Othello*, Welles já havia escolhido os papéis masculinos quando contratou uma atriz italiana para o papel de Desdemona. A atriz não dominava a língua inglesa, mas para o diretor que tinha muitas habilidades em edição de som, esse era um aspecto não muito importante, pois ela poderia ser dublada em estúdio. Lea Padovani teve um caso com Welles, mas o trocou por outro membro de sua equipe de filmagem, tendo sido por isso substituída por outra mulher. Cécile Aubry era uma atriz francesa que foi escolhida devido ao seu temperamento ingênuo e delicado. Porém a atriz abandonou o papel para trabalhar em outro filme. Welles deu, dessa forma, continuidade às gravações sem Desdemona. A terceira candidata ao papel foi Betsy Blair, mas como Welles e MacLiammoir a consideravam muito moderna por ter uma postura de mulher independente, continuaram a procurar por outra atriz que se encaixasse no perfil de mulher ingênua e submissa que procuravam. Encontraram então Suzanne Cloutier que se encaixava no tipo físico perfeito da mulher que eles idealizaram: “um bom porte, face angelical, pura em suas expressões, uma voz gentil e uma aura de inocência” (VAUGHAN, 1994, p.205)⁴⁴.

⁴⁴ [...] a good figure, angelic Grace, purity of expression, a gentle voice, and an aura of innocence” (VAUGHAN, 1994, p.205).

A busca pela atriz que desempenharia o papel de Desdemona, ou seja, o descarte daquelas que não se encaixavam no papel, demonstram uma situação de dominação masculina. Afinal, para Welles, Desdemona precisava apenas ser um bonito corpo e rosto em cena. O contraste entre luz e sombra foi cuidadosamente elaborado pelo diretor. O corpo de Desdemona é evidenciado, seu colo, seus cabelos e seu rosto, como explica Vaughan, é como se as lentes da câmera fossem substituídas pelo olhar patriarcal (VAUGHAN, 1994, p.207)⁴⁵. Muitas das falas de Desdemona foram cortadas, e em algumas cenas, quando Otelo fala, ela o observa e o escuta calada. E o mouro a observa, olha atentamente para seu corpo, assim como a câmera que nos dá a noção desse mesmo movimento.

Assim, voltando às constatações de Quarshie, observamos através da adaptação fílmica de Welles que além das questões raciais serem problemáticas na peça, as questões de gênero também, sobretudo ao serem transportadas para contextos mais recentes. Como exemplificou o intelectual, um ator negro desempenhando Otelo reforçaria o estereótipo racista atribuído ao personagem principal. Desse modo, a adaptação fílmica de Welles reforça a visão renascentista da mulher, que encontramos no texto de Shakespeare, ou seja, a mulher que serve de objeto sexual ao homem, que precisa servi-lo e sua existência se resume apenas em cumprir com suas responsabilidades de esposa. Caso contrário, será descartada pelo marido. “[...] o corpo feminino apenas por provocar o desejo masculino, pode tornar-se um locus de perturbação e violência. (VAUGHAN, 1994, p.216)⁴⁶.

⁴⁵ The substitution of the camera for the patriarchal eye [...](VAUGHAN, 1994, p.207).

⁴⁶ [...] a woman's body, just by provoking male desire, could become a locus of perturbation and violence (VAUGHAN, 1994, p.216).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro capítulo, observamos que Quarshie afirma, através de sua análise da peça, que os estereótipos raciais criados por Shakespeare em *Othello* de 1604, e que foram conseqüentemente reproduzidos em algumas de suas adaptações, são um reflexo da maneira do homem branco enxergar o negro. Além de abordar as questões raciais da peça, o ator destaca o preconceito de gênero enraizado no texto shakespeariano. Acreditamos que a análise de Quarshie é de suma importância para o meio acadêmico, e merece ser destacada. Afinal de contas, tecer críticas a respeito de uma das principais tragédias shakespearianas, de um dos mais exaltados dramaturgos brancos, pode não ser uma tarefa fácil, nem mesmo para um teórico negro, em uma sociedade em que o meio acadêmico é predominantemente branco. De acordo com Fanon:

Em outras palavras, o negro não deve mais ser colocado diante deste dilema: branquear ou desaparecer, ele deve poder tomar consciência de uma nova possibilidade de existir; ou ainda, se a sociedade lhe cria dificuldades por causa de sua cor, se encontro em seus sonhos a expressão de um desejo inconsciente de mudar de cor, meu objetivo não será dissuadi-lo, aconselhando-o a “manter as distâncias”; ao contrário, meu objetivo será uma vez esclarecidas as causas, torná-lo capaz de *escolher* a ação (ou a passividade) a respeito da verdadeira origem do conflito, isto é, as estruturas sociais (FANON, 2008, p. 95,96).

Quarshie se destaca, portanto, por inovar e adaptar a peça de modo a retirar dela as referências raciais que subjogam, diminuem e distorcem a identidade do homem negro. Existe, em sua adaptação, na qual todos os personagens da peça eram negros, um confronto entre o homem negro e o colonizador. Pois ao recusar o papel de Otelo, dentro dos modelos convencionais da peça, o ator não se mostra passivo às estruturas sociais que a ele foram impostas.

Abordamos também a importância de contextualizar a peça ao analisar a relação entre os textos de Cinthio e Africanus, com *Othello*. Encontramos vários elementos dos dois textos que ressoam na obra de Shakespeare e, a partir deles, conseguimos conjecturar sobre as fontes utilizadas pelo dramaturgo para escrever a peça e analisar como pode ter sido desenvolvido parte do processo criativo, bem como refletir sobre as características do personagem Otelo. Explicamos que Quarshie acredita que a intolerância racial introduzida em *Othello* revela aspectos da peça que poderiam ser interpretados como racista. Gostaríamos de acrescentar que ao decorrer de nossa pesquisa tornou-se claro que o dramaturgo não carrega essa intolerância racial sozinho, ele acompanha a visão alienada de sua sociedade: “[...] a própria natureza da humanidade se aliena na condição colonial

[...]” (BHABHA, 1998, p. 72). Desse modo, Shakespeare reproduz o imaginário cultural da sociedade renascentista e cria a imagem de identificação de Otelo: “Os olhos do homem branco destroçam o corpo do homem negro e nesse ato de violência epistemológica seu próprio quadro de referência é transgredido, seu campo de visão perturbado” (BHABHA, 1998, p. 72). Portanto, para exemplificar essa colocação, gostaríamos de dar ênfase a uma questão importante: Africanus era um homem negro que queria fazer parte da sociedade branca. Desse modo, absorveu a visão eurocêntrica e escreveu sobre os povos africanos através do olhar do homem branco, o europeu cristão, mudando seu “quadro de referência”.

Podemos dizer que quando os brancos colonizaram Africanus, tomando dele suas raízes culturais, impondo uma nova língua, cultura e religião, “embranqueceram” o discurso do autor para que o mesmo fosse capaz de ser aceito na sociedade européia. E Africanus não questionou isso, viveu o que lhe foi imposto. Em seus textos, talvez um pouco equivocados, reforçou a imagem do mouro, do negro e da população africana, de acordo com os estereótipos comuns do imaginário cultural da sociedade branca da época.

Assim, podemos observar que o personagem Otelo de Shakespeare, como um homem negro, foi construído pelo dramaturgo a partir desses estereótipos negativos pontuados por Fanon acima. Pensamos que as interpretações do mito bíblico de Cam, que vinculam a cor negra a um castigo imposto por Deus, devido ao pecado sexual, como explicamos anteriormente, interferiram diretamente na construção da identidade do homem negro, no inconsciente do branco cristão e, a partir dessa crença, foram moldados os estereótipos racistas. Assim sendo, desde o contexto elisabetano até os dias de hoje, apesar das consideráveis mudanças que ocorreram no mundo devido à luta dos movimentos negros, pouco foi transformado na maneira em que o homem branco constrói o homem negro:

A pele negra se divide sob o olhar racista, deslocada em signos de bestialidade, de genitália, do grotesco, que revelam o mito fóbico do corpo do branco inteiro, não diferenciado. E o mais sagrado dos livros – a Bíblia -, portanto ao mesmo tempo a insígnia da cruz e a do império, encontra-se estranhamente desmembrado (BHABHA, 1998, p. 138).

Apesar dos filmes *Othello* de 1952 e *Othello* de 1964 usarem abordagens bem diferentes em suas adaptações, como já pontuamos anteriormente, encontramos neles uma semelhança. Ambas adaptações fazem referências ao cristianismo. Em *Othello* de 1952, o

filme inicia com um cortejo fúnebre, onde um homem carrega uma cruz. Várias pessoas caminham seguindo o cortejo, e carregando os corpos de Otelo e Desdemona. Welles explica em seu documentário que “[a] câmara tinha a intenção de causar o sentimento torturante de instabilidade [...]”, “[...] A oposição entre o paganismo e o cristianismo [...]” (WELLES, 1978). Já em Olivier, o crucifixo está presente como um adereço do figurino do ator e, no momento de transição entre o civilizado e o bárbaro, Otelo o arranca do peito, voltando as suas origens pagãs. Assim, essas referências ao cristianismo estão relacionadas à idéia de dominação racial. O olhar do colonizador cristão para o colonizado pagão. Concluimos que tanto na peça *Othello* de 1604 como nas duas adaptações, o cristianismo é colocado em oposição ao paganismo, enfocando a figura de Otelo. O mouro, por ser um estrangeiro, não consegue fazer parte da sociedade veneziana. E sua “diferença”, ou seja, sua identidade construída pelo branco cristão como a de um homem pagão é o que gera todos seus conflitos e sua própria destruição.

Desse modo, gostaríamos de retomar a epígrafe introdutória do nosso trabalho, onde Franz Fanon descreve seus sentimentos, como um homem negro, dentro da sociedade dominada pela branquidade. O autor exprime o desejo de ocupar um lugar igualitário ao lugar de prestígio ocupado pelo homem branco. Acreditamos que não teria uma melhor maneira para concluirmos nossa pesquisa, pois ao lermos a colocação de Fanon, é como se pudéssemos atribuir sua fala à Otelo. O homem negro, o mouro, portanto, o pagão, nos explica seu amor por Desdemona, e através dessa passagem, é possível interpretar o sentimento de Otelo na peça:

Da parte mais negra de minha alma, através da zona de meias-tintas, me vem este desejo repentino de ser branco. Não quero ser reconhecido como negro, e sim como branco. Ora — e nisto há um reconhecimento que Hegel não descreveu — quem pode proporcioná-lo, senão a branca? Amando-me ela me prova que sou digno de um amor branco. Sou amado como um branco. Sou um branco. Seu amor abre-me o ilustre corredor que conduz à plenitude... Esposo a cultura branca, a beleza branca, a brancura branca. Nestes seios brancos que minhas mãos onipresentes acariciam, é da civilização branca, da dignidade branca que me apropro. (FANON, 2008, p. 69).

Fanon está sendo evidentemente irônico, desse modo, concluimos que, por se tratar de uma temática altamente extensa, este trabalho cuidou de observar alguns fatos que envolvem a prática do *blackface* não tendo, no entanto, pretensões de estar fechado a novas análises sob outros escopos teóricos que podem ir desde as teorias voltadas estritamente aos estudos culturais, bem como aos estudos da linguagem, até as que estão voltadas a questões sociológicas e históricas mais específicas. Por isso, é importante

salientar que nosso objetivo principal tem sido analisar as adaptações fílmicas sob o abrigo da prática do *blackface* através da noção de branquidade. Assim, buscamos compreender um pouco mais sobre as representações raciais e como o racismo foi construído e tem seu lugar na sociedade, não deixando de salientar que essa pesquisa está aberta, portanto, a, num passo de nível acadêmico superior, articular novos horizontes que auxiliarão ainda mais na compreensão das noções de definição racial, e do racismo que estão inseridos em nossa sociedade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSMANN, Aleida. Canon and Archive. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Ed.). **Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook**. Berlin: Walter De Gruyter, 2008. p. 97-107.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas: Unicamp, 2011.

ASSMANN, Jan. **Communicative and Cultural Memory**. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Ed.). **Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook**. Berlin: Walter De Gruyter, 2008a. p.109-118.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. O discurso na vida e o discurso na arte. In: DIETZSCH, M. J. (Org.) **Espaços da linguagem na educação**. São Paulo: Humanitas, 1999.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental**. São Paulo: Objetiva, 1995.

BRADY, Frank. **Citizen Welles**. London: Hodder & Stoughton, 1989.

COMPAGNON, A. **O Demônio da Teoria: literatura e senso comum: tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DU BOIS, W.E.B. **As Almas da Gente Negra**.. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**: Salvador: Editora UFBA, 2008.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

FISHER, James. **Historical Dictionary of American Theater: Beginnings**. New York: Rowman & Littlefield, 2015.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 6 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. SOVIK, Liv (Org.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

JACKSON, Russel. **The Cambridge Companion to Shakespeare on Film**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura um conceito Antropológico**. 6 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LENTRICCHIA, Frank e MCLAUGHLIN, Thomas (Orgs). **Critical Terms for Literary Study**. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

LOOMBA, Ania; ORKIN, Martin (Eds.). **Post-colonial Shakespeares**. London: Routledge, 1998.

LOTT, Eric. **Love and Theft**. New York: Oxford University Press, 1993.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude usos e sentidos**. São Paulo: Autêntica, 2009.

OLIVIER, Laurence. **Confessions of an Actor**. New York: Simon and Schuster, 1982.

OLIVIER, Laurence. **Laurence Olivier on Acting**. New York: Simon and Schuster, 1986.

PANOFSKY, Erwin. **Estilo e meio no filme**. In: LIMA, Luiz Costa (org.). Teoria da cultura de massa. Trad. César Bloom. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

QUARSHIE, Hugh. **Second Thoughts About Othello**. International Shakespeare Association Occasional Paper No. 7. Chipping Campden: Clouds Hill Printers, 1999.

SHAKESPEARE, William. **Otelo: o mouro de Veneza**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Ed, 1999.

SHAKESPEARE, William. **Othello**, Arden Shakespeare: *third Series*, E. Honigmann (ed). London: Thomson Learning, 2005.

SHAPIRO, James. **Shakespeare in America: An Anthology from the Revolution to Now**. New York: The Library of America, 2014.

STAM, Robert. **A Literatura através do Cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SÜSSEKIND, Pedro. **Shakespeare: o gênio original**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

VAUGHAN, Virginia Mason. **Othello: a contextual history**. New York: Cambridge University Press, 1996.

VAUGHAN, Virginia Mason. **Performing Blackness on English Stages 1500-1800**. New York: Cambridge University Press, 2005.

WARE, Vron. (org.). **Branquidade:** *identidade branca e multiculturalismo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

WRIGHT, Louis B. **The Significance of Othello:** Othello. New York: Washington Square Press, 1957.