



PENGUIN



CLÁSICOS

WILLIAM SHAKESPEARE

OTELLO



WILLIAM SHAKESPEARE, dramaturgo, poeta e ator inglês, nasceu, crê-se, a 23 de abril de 1564 em Stratford-upon-Avon, numa família de comerciantes bem-sucedidos. Apesar de poucos registos terem chegado até nós sobre esta época, terão constado da sua educação a aprendizagem do latim e a leitura extensiva dos autores clássicos. Aos 18 anos, casou com Anne Hathaway, com quem teve três filhos: Susanna e os gémeos Hamnet e Judith.

Em 1594, junta-se à companhia de teatro The Lord Chamberlain's Men, mais tarde renomeada The King's Men, em Londres, com que trabalharia até ao fim da sua carreira. Entre 1585 e 1613, a produção dramática de Shakespeare é inigualável: *Ricardo III* e *Henrique IV* são as suas primeiras produções teatrais, seguidas de *Tito Andrónico*, *Comédia de enganos* e *Dois senhores de Verona*. Mais tarde, seguir-se-ão *Sonho de uma noite de verão*, *O mercador de Veneza*, *Como quiserem*, *Muito barulho por nada*. Com *Romeu e Julieta* e *Júlio César*, Shakespeare abre o caminho para a escrita daquelas que viriam a ser as suas obras-primas, maioritariamente escritas nos primeiros anos do século XVII: *Hamlet*, *Otelo*, *Rei Lear*, *MacBeth*, *António e Cleópatra*, *Coriolano*. No final da sua carreira, conclui *Cimbelino*, *O conto de inverno* e *A tempestade*.

Apesar de a maioria das suas peças ter sido publicada com considerável êxito enquanto viveu, só mais tarde se compreendeu a verdadeira dimensão do seu génio e o carácter inovador do seu trabalho. A extensão da sua influência ultrapassa as fronteiras do tempo, do espaço e da língua inglesa, verificando-se em escritores de todo o mundo, do século XVII aos dias de hoje, além de romper com os próprios limites linguísticos, sendo observável em manifestações artísticas de todo o tipo, como na música, na pintura e na sétima arte, bem como nas fundações da psicanálise, pela mão de Sigmund Freud.

Considerado um dos poetas mais importantes da língua inglesa e um dos dramaturgos mais influentes de sempre, o legado do «bardo de Avon», que se estende por 39 peças de teatro (comédias e tragédias), 154 sonetos e 3 poemas épicos, desperta, até hoje, a admiração e o entusiasmo de quem estuda e interpreta a sua obra.

DANIEL JONAS nasceu no Porto em 1973. Publicou vários livros de poemas, entre os quais *Sonótono* (Prémio PEN 2007), *Nó* (Grande Prémio de Poesia Teixeira de Pascoas 2014) e, mais recentemente, *Oblívio* (Prémio dst e Prémio António Gedeão de 2018). O conjunto da sua obra foi galardoado com o Prémio David Mourão-Ferreira/Cátedra Aldo Moro da Universidade de Bari e foi um dos sete poetas europeus nomeados para o Prémio Europeu da Liberdade atribuído pela cidade de Gdansk, pelo seu livro *Passageiro frequente*. O seu último livro é *Cães de chuva* (Assírio & Alvim, 2021). Traduziu vários autores, entre os quais Chaucer, Milton, Pirandello, Huysmans e Wordsworth. Colabora regularmente com teatro e leciona nos ensinos básico e universitário.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO À TRAGÉDIA DOMÉSTICA DE OTELO	vii
A Tragédia de Otelo, o Mouro de Veneza	1
PERSONAGENS	3
ATO 1	
Cena 1	5
Cena 2	12
Cena 3	16
ATO 2	
Cena 1	31
Cena 2	42
Cena 3	43
ATO 3	
Cena 1	57
Cena 2	59
Cena 3	60
Cena 4	79
ATO 4	
Cena 1	89
Cena 2	100
Cena 3	110
ATO 5	
Cena 1	115
Cena 2	122

INTRODUÇÃO À TRAGÉDIA DOMÉSTICA DE OTELO

Tomando a psicologia isabelina dos humores, que atribui tanto à inveja como ao ciúme um tronco comum na ordem de estados de espírito, os males de Otelo e Iago partilham a sua natureza, comungando uma espécie de sentimento de *exílio*. Assim, tanto Otelo, enquanto estrangeiro, como Iago, no seu rancor em relação ao privilégio, assumiriam uma condição de expatriados. A diferença entre ambos é que o exílio do estrangeiro Otelo não é imposto. Aliás, enquanto patente militar, ele é, de certo modo, subsumível a uma classe prestigiada de emigração. Iago, por seu turno, talvez mais vertiginosamente cerebral, reivindica, inversamente, uma amargura resultante de um mérito pessoal não reconhecido pelos seus pares. O seu exílio é o do cidadão entristecido pela percepção de que os seus conterrâneos não lhe pagaram de acordo com os seus méritos. Esta *dramática* e crónica condição começa, na verdade, no nome titular da tragédia, *Otelo*, deste modo investindo, como tantas vezes acontece em Shakespeare, no seu herói as matérias dos seus assuntos. O rancor de Iago poderia muito bem ser, a esta luz, a melancolia de alguém que se crê injustiçado nas suas pretensões ao reconhecimento dos seus pares, entristecido no esquema dúbio de uma meritocracia opaca, obliterado no próprio protagonismo que atribui ao seu general a centralidade da obra. A fúria de Iago seria a fúria contra o seu autor, o primeiro a negar-lhe privilégios de fama. O nome da peça é, em si, uma desfeita apontada a este carácter frio que funciona como um pivô para toda a mecânica da tragédia, o encenador por

excelência. Ele distribui os papéis da sua autoria pelas personagens da sua criação. Como verdadeiro estratega da articulação do drama, Iago distribui o seu jogo de tarefas práticas por todas as personagens, as quais deverão responder a uma sugestão comportamental. Assim, o plano e as *indicações cénicas* de Iago chegam a todos: Otelo, Cássio, Rodrigo, até Brabâncio, sem descurar Emília e, claro, Desdémona.

Desdémona goza de um curioso regime de excepção. Ela é, de entre todas as personagens, a que parece ter os mecanismos de desarmar a bomba Iago. Não é claro que esta resposta fraca a Desdémona resulte de uma inclinação afectiva por parte do vilão, mas ela tem o condão de atenuar o seu carácter maléfico, uma condição verificável na chegada a Chipre, quando os dois se envolvem num despique juvenil sobre tipos de mulheres e respectivas psicologias. O movimento de Iago revela então uma espécie de inversão estranha num mundo geralmente misantropo, em que o vilão declarado se vem a revelar, inesperadamente, o mais virtuoso dos homens em relação à sua senhora. O seu intelecto sofre, diante dela, de uma paralisia, mostrando-nos, no seu lugar, os modos de um tímido enamorado. E mesmo quando, mais à frente, ele sugere a Otelo a via do uxoricídio, parece haver, no debate sobre como fazê-lo, e na sua rejeição da hipótese veneno em benefício de estrangulamento, o ensaiar de um gesto reversível, ou seja, a possibilidade de garantir na asfixia manual um acto passível de ser cancelado *in extremis*. Seja como for, Iago parece padecer de um desinteresse sexual que descobriu no cinismo metódico uma mais satisfatória alternativa, embora a certa altura reconheça ter, ele também, por ela «fome». Não sabemos se este pretenso apetite é uma auto-sugestão a que Iago se convence como forma de incorporar o unanimismo másculo em torno de Desdémona, mas certamente esta confissão não empata aquela admirável ingenuidade, dir-se-ia hormonal, com que Iago se comporta quando verdadeiramente testado diante da presença física do objecto do seu insinuado apetite.

Escrita provavelmente em 1603, *A tragédia de Otelo, o mouro de Veneza*, é, muito possivelmente, uma peça sobre a condição feminina. As três mulheres, Desdémona, Emília e Bianca, sofrem às mãos das três principais personagens masculinas com que emparceiram um ciclo de maus-tratos físicos e psicológicos. Pertencem a três estratos sociais diferentes, bem como a três estratos de tristeza diferentes. A melancolia de Desdémona, que sucede à sua jovialidade, concentra-se num momento musical. *A canção do salgueiro* é uma passagem de testemunho e uma evocação de uma criada, sintomaticamente chamada Bárbara, que lha ensinou, uma criada de sua mãe que fora, por sua vez, vítima de um «estroina», e de um desgosto amoroso. A evocação da malograda Bárbara é mais um modo de neutralizar qualquer privilégio social e unir todas as mulheres da peça num mesmo choro. E todas, à excepção da meretriz Bianca, morrem. A morte na tragédia, como mecanismo, serve um tipo de função de limpeza moral, um lavar de palco, das imundícies que poluíram o espaço cénico. As personagens são vivas e finitas apenas durante a razão narrativa que as chamou à vida para num ciclo eterno as destruir. O palco deve ser lavado daquele suor moral que o poluiu e todas as personagens escoraçadas da existência.

Em certo sentido, Iago vive para sempre. Não lhe assistimos a um fim, em grande medida porque o *diabolo* não tem fim. Na abrangente galeria vilanesca shakespeariana, a personagem de Iago é, possivelmente, a mais notável. Talvez, intrigados pelo seu comportamento (e é possível que mais nenhuma outra personagem das tragédias nos leve tão contundentemente a este ponto), nos perguntemos: o que o move? Esta pergunta, suspeitamos bem cedo, não precede a resposta. É precisamente por intuirmos uma resposta moralmente pouco satisfatória que perguntamos. A resposta é: nada o move. Ou antes, move-o uma inteligência maligna superior que é tão vertiginosa quanto alheada dos seus efeitos. No limite, a extraordinariamente criativa encenação maléfica que Iago chama a si logo desde início — de facto, antes da sua entrada

em cena, no primeiro momento da peça, ela já vem a ser trabalhada antes sequer da sua existência material — é indiferente aos seus próprios efeitos, até mesmo aos efeitos sobre o seu próprio criador. Como um grande artista, de uma inteligência exuberante, Iago cria o seu mundo, independentemente de com ele poder vir a ser anulado. As vítimas, incluindo ele mesmo, parecem ser mais ou menos uma questão secundária. Se se mostra indiferente ao destino universal, é porque, a par de um gosto artístico, retira um gosto científico, filosófico, das suas experiências. As suas experiências envolvem pessoas, e o que lhes acontece após passarem pelo *factor Iago* é a derradeira motivação do próprio, enquanto agente acelerador do seu destino. Talvez por isso mesmo ele seja eterno na peça, indomável à natureza mortal que se impõe aos demais. Ele fica inclusivamente para se ver acontecer, para ver o que *lhe* acontece. Se, como diz a certo passo Otelo, «não tem nos pés os cascos que se conta» terem os diabos, é porque o teatro resolveu transformá-lo em pessoa e porque as decisões malignas, no limite, são responsabilidade moral dos seus autores. Na verdade, os cascos do *diablo* foram transferidos e incorporados nas escolhas morais das personagens, numa espécie de comunhão maligna, uma última ceia satânica que envolve os intervenientes. Nesta última ceia que precede a mortandade geral, perfila-se a maldade geral, a falha interior, a corrupção espiritual de cada um. Provavelmente às mulheres se poderia atribuir o lugar correspondente de *traidoras* desta ceia, pela excepcionalidade de pureza que trazem ao banquete diabólico.

Em *Otelo*, a noção de grandeza, de virtude e elevação morais é uma aparente preocupação dos seus militantes. O problema decisivo na rixa entre Cássio e Montano é que ambos truncam este nobre e elevado espírito de serviço e de código militar que é constante no discurso do general Otelo. Este manifesta uma constante preocupação com o seu compromisso com o dever e mesmo a sua sexualidade não é tanto uma função da sua idade relativamente avançada (a diferença de idades entre os dois, Otelo e Desdémone,

é considerável), mas um desinvestimento que advém deste código de conduta estrito que o nobre general nutre pela sua profissão. As suas dificuldades em ver são um modo simbólico de manifestar a murchidão do desejo e a queda da sua possibilidade carnal um anúncio curioso da sua lassidão espiritual.

Em Milton, por exemplo, Lúcifer, o príncipe da luz, tornado uma sombra de luz, reverbera contra a luz plena do seu criador, exemplificado no seu solilóquio que dá conta da ofensa que experimenta em contemplar esse astro invejado, o Sol:

Ó tu que com a glória por coroa,
 No teu domínio solo por Deus passas
 Do novo mundo; à vista do qual, pálidas,
 Escondem estrelas as miúdas fronte; chamo-te,
 Mas não com voz de amigo, e uso o nome
 Ó sol pra te dizer como te odeio
 Os raios que me lembram de que alturas
 Caí, de tão mais altas que o teu globo;

Esta figura tutelar é uma tríade: pai, Deus e o Sol. Noutro lado, perorando sobre a sua teologia dos raios, um paciente de Freud, o juiz Schreber, via no Sol uma expressividade delirante, algo que fala linguagem humana, um órgão de um ser superior e que se escuda atrás dele. O boletim clínico refere impropérios que Schreber proferia contra o astro, que empalideceria perante tais aleivosias.¹ Os impropérios são restos de rebeldia que Schreber devia ao pai, e partilha-os igualmente com Deus e com o Sol, heterónimos paternos. A identificação do mito solar com a divindade e com o pai é confirmada por Schreber, ao dividir também o Sol em superior e inferior. Esta inquietação com a figura do pai, apesar de apresentar uma sujeição póstuma à sua vontade, revela um conflito ainda activo de pulsões de igual grau em que uma não cedeu por ora à outra. No caso de Schreber, o Sol mede a carga delirante e o estado progressivo da cura.

A cura é a vanglória em poder fixar os olhos no Sol sem ser por ele deslumbrado, que é o mesmo que dizer fixar os olhos no pai sem por ele ser encandeado ou, mais exactamente, castrado. Freud notara que S. Reinach, na sua obra *Cultes, mythes et religions* [*Cultos, mitos e religiões*], observara que esta mesma propriedade de poder fitar o Sol de frente é usada pelas águias como teste de legitimidade das suas crias. As águias, cujo voo altaneiro já evoca uma proximidade com o astro, provam as suas crias pelo tempo em que miram o Sol sem pestanejar, sob pena de serem expulsas do ninho. A águia que submete as crias a tal exame comprova a descendência, e nesse sentido o Sol é o pai. Como Jung também afirmara, os homens apenas deslocaram na neurose os mesmos produtos psíquicos das culturas animistas e totémicas e as forças primitivas produtoras de religião. Aliás, o mito da castração é comumente ligado ao pânico da cegueira por uma vasta literatura que reflecte esta ansiedade. Ainda em *Samson Agonistes* [*Sansão Agonista*], Sansão questiona: «why was the sight/To such a tender ball as the eye confined?»², e reporta metaforicamente aquilo que é referencialmente imediato. *Tender ball* é metonímia para o órgão sexual masculino, e *eye* também, aqui sendo promovido à totalidade do eu (*I*).

Serve este excuro para sustentar que o apagão que a peça *Otelo* sofre (perguntamo-nos como seria encenar esta escuridão num teatro isabelino numa representação durante o dia)³ é o apagão da visão cada vez mais empobrecida do seu protagonista, o sintomaticamente «escuro» Otelo, que parece depender dos olhos de Iago para *ver*. Toda a virtude encontrada no que é claro e luminoso, a beleza que é sistematicamente lembrada no polissémico *fair*, que acolhe na ideia de claridade o substantivo de beleza, é tratada por um negrume opressivo durante praticamente toda a peça. Esta escuridão constante e impiedosa é uma radiação inversa do negro Otelo, um estrangeiro que está no centro da perversão virtuosa que irá ser desencadeada pelo ciúme de um anjo da luz chamado Iago. No confronto de Otelo escurecido pelo ponto

de *vista* de Iago, Desdémona tornar-se-á um Cristo crucificado e, por isso mesmo, a sua morte é a asfixia, sugestão que parte, como se viu, do mesmo Iago.

Mas toda a tragédia parece assentar num outro sentido, que é, de resto, identificado logo à partida. Quando, diante do Duque e dos senadores, Otelo especula as razões para o nascimento dos sentimentos de Desdémona, mostrando-se inseguro na cor da sua pele e na sua idade, e rejeitando nisto qualquer deslumbramento de carácter visual, alega que fora Otelo, o contador de histórias, quem encantara Desdémona (1:3). Que a afectividade da jovem nascesse ao ouvir-lhe a narração das suas bravuras faria de certo modo deslocar o centro nevrálgico da peça para o insidioso *oto* expresso no seu nome, um radical para o equipamento auditivo. Assim, este *oto*, a par do *hell* que alguém notou existir em *Othello*, reuniria afinal no nome do herói a súpula da tragédia: o *inferno de ouvir*.

Comecei por aludir a uma geminação das duas características que abrigam os nomes de Otelo e Iago, ou seja, ciúme e inveja. É possível que Shakespeare tivesse em vista uma história geográfica de África na esteira de uma famosa visita de um embaixador mouro a Londres em Agosto de 1600. O relato, da autoria de John Leo, um mouro criado em terras berberes, e publicado em Novembro de 1600, segue o interesse dessa corte berbere em Londres, comitiva que certamente terá sido brindada com uma actuação da companhia de Shakespeare, os Lord Chamberlain's Men. A essa visita, a qual teria impressionado Shakespeare, acresce o relato de Leo, que descreve os seus conterrâneos como «pessoas orgulhosas e com alto conceito sobre si mesmas, extraordinariamente crédulas e passíveis de se enfurecerem com facilidade, capazes de dar como possíveis toda a sorte de assuntos *impossíveis* que lhes sejam contados». Pode, enfim, ler-se: «nenhuma nação no mundo é tão sujeita ao ciúme; preferem perder as vidas a aceitar qualquer desgraça da responsabilidade das suas mulheres». ⁴ Ora, esta caricatura psicológica dos berberes é levada a um ponto

máximo de aproveitamento pelo dramaturgo em contraponto com um cenário lúbrico por excelência: Veneza. A *puta do Adriático* ofereceria um complemento por excelência à propensão zelosa de um general mouro, maduro, habitando entre estrangeiros, especificamente numa terra em que, para usar a descrição de Byron, uma mulher virtuosa é «aquela que se limita ao seu marido e a um amante». Veneza não era apenas a capital europeia do prazer, antes uma cidade onde mulheres virtuosas e cortesãs eram praticamente indistinguíveis, na forma de vestir e nas maneiras. A provável menor acuidade visual de Otelo parece ter aqui também a sua extensão, na medida em que o seu juízo é difuso e, nisto, também precisa ele da visão de Iago. Iago funciona como uma espécie de guia turístico para as baixezas de Veneza, aquele que vê claramente o que a sua miopia de estrangeiro deixa passar em claro. Ele é um tipo de lente suficientemente apta para o guiar às paisagens da sua escolha. E, mesmo quando as suas posições morais são alteradas consoante o interlocutor e a conjuntura, ele possui um filtro insidioso que oblitera o espectador para essa mesma mudança de princípios. Quando, por exemplo, o vemos no papel de confessor do Cássio caído em desgraça, sustentando que a reputação que este lamenta ter perdido não passa de «uma imposição ociosa e mais do que falsa, muitas vezes atingida sem mérito e quantas vezes perdida sem se merecer», Iago cumpre um papel de reacção aos papéis que distribuiu e que passa por uma imediata adaptação aos anseios da sua vítima. Por outro lado, em pleno momento de açar Otelo ao ciúme pretendido, vemo-lo a defender, convicta e inabalavelmente, a necessidade de preservação do bom nome («o bom nome é o que há de mais precioso»).

Iago não deverá ser necessariamente visto como alguém dotado de uma inteligência superior, mas o seu faro prático e o seu cinismo transcendem claramente os recursos das outras personagens. A única pedra no caminho calculista de Iago é, precisamente, a sua incapacidade de entender as mulheres, ainda que naquela desgarrada com Desdémona presuma um entendimento da natureza

feminina. Em todo o caso, esse presumido entendimento reduz-se a uma mulher universal, a qual se vale de um único predicado: a astúcia em usar os seus atributos de mulher para obter a rendição de um homem. Para Iago não existe mulher, por mais feia ou burra que seja, que falhe no alcançar desse corolário, o qual, no seu entender, parece ser mais ou menos a meta para toda a mulher. E é justamente a *mulher* que ele falha em compreender — a sua mulher, Emília — que acaba por ser o eixo do desmascaramento colectivo e, em última análise, da sua estratégia cada vez mais intuitiva e ao sabor dos acontecimentos.

Iago é o anjo caído que, à semelhança do poema de Milton, foi traído nas suas expectativas. Quando Otelo lhe chama por fim «meu tenente», naquele momento em que o investe da missão de liquidar Cássio, Iago vê a reposição da justiça pessoal, o reconhecimento do mérito que vem reivindicando desde o primeiro diálogo com Rodrigo. Essa queda do estado bento da comunhão plena com o seu *pai* Otelo foi o motor da tragédia, o momento a partir do qual não houve mais recuo e uma força dinâmica imparável se impôs. Talvez o único não afectado por este dínamo tivesse sido Brabâncio, vítima de uma inesperada angústia pela insurreição filial, tal como o judeu Shylock de *O mercador de Veneza*, que, em movimento contrário, viu a sua filha Jéssica fugir da casa hebraica para se ir dar à perdição veneziana. As peças apresentam, aliás, pontos de contacto, desde logo o mesmo cenário geográfico que parece constituir-se como uma personagem de pleno direito, mesmo quando Veneza decide ir visitar Chipre. Chipre funciona como uma espécie de estância de veraneio que encapsula uma série de tensões que precisam de ser isoladas e resolvidas pelo bonecreiro Iago. Na verdade, e resolvendo-se prontamente a questão com os turcos, perguntamo-nos por que se decidiu levar toda aquela comitiva para Chipre. O que se passa em Chipre não se passaria em Veneza? Provavelmente a resposta andarà no laço que é feito a Iago, a necessidade de alerta, numa cidade com guarnições, tomada pelo medo, a prudência aconselhada ao estrito código

de conduta do soldado. A sobriedade a que Chipre obrigava, e que o nobre Otelo personifica, fora abalada pela devassidão veneziana identificada na imodéstia de Cássio. A gravidade militar do general Otelo não combina com a lassidão de modos do seu tenente. Ele vem de certo modo recordar a Otelo a diferença de dois mundos, a separação das águas, o mundo a que Desdémona pertence, que não é o seu. A adolescente Desdémona e o sexualmente adolescente Otelo pertencem a mundos diferentes e é pela mediação de Iago ao identificar a decadência de Cássio que essa consciência começa a cavar fundo no espírito de Otelo. É necessário extirpar esse mal. Veneza necessita de ser aniquilada em Chipre, um ponto intermédio e final para a expiação sacrificial de dois expatriados.

Otelo é classificado como uma tragédia doméstica em que as mulheres são, afinal, as vítimas de um machismo que as aliena. A comédia acima referida, *O mercador de Veneza*, escrita cerca de cinco anos antes, parece fornecer sobejo material preparatório para a presente tragédia. Não sendo uma comédia, *Otelo* é uma comédia estilhaçada que, curiosamente, prescindiu do alívio cómico do bobo ou pelo menos o manteve sem grande emprego, e muito por culpa novamente do talentoso Iago, cuja presença é de tal modo absorvente, as suas aptidões tão versáteis, que obnubilam os demais na sua vocação caleidoscópica. Ele é um bobo terrível mas igualmente hábil. A peça é, assim, uma comédia fragmentada, extensivamente polvilhada de humor, que apenas cessa os seus efeitos quando o *malfadado* lenço entra em acção. Desdémona, etimologicamente a malfadada, a da *má estrela*, é a vítima última deste lenço de que tão solenemente Otelo narra a origem. Fora oferta de uma feiticeira egípcia que o dera em tempos à sua mãe e nele incutido, talvez no seu bordado, um sinistro prenúncio, expectavelmente apenas aplicado às mulheres. A sua perda implicaria a perda do seu usuário. O lenço não acolhe apenas a pensão do seu autor para lidar com feitiços e magias, como fertilmente proposto em *Macbeth*, por exemplo, mas materializa uma imaterialidade. Como diz Iago, já na posse do fatídico lenço

que Emília encontrou perdido, «coisas sem substância/São provas concludentes no ciúme,/São escrituras sagradas. Isto serve./ O Mouro acusa já o meu veneno:/Ideias são venenos naturais.» E quem melhor do que Iago para conseguir de um modo universal inocular o veneno natural das *ideias*? O lenço é o símbolo, sintomaticamente leve, deste veneno que vai passando de mão em mão, levando a todos os seus efeitos, até mesmo a Bianca. A criação de Iago, a sua assinatura de autoridade, vai acabar por materializar-se naquele lenço que teatralmente funciona como uma micro-cortina que se vai fechar sobre a tragédia. Esse pano é a derradeira expressão de machismo. A mulher não pode perder de vista esse vademécum num mundo de homens onde a lei brutal da posse e do ciúme oblitera a mulher na sua individualidade, transformando-a em simples mercadoria. E mesmo na liberal e mercantil Veneza o trânsito natural da mulher parece ser, a avaliar por Desdémona, a passagem da sujeição paterna à submissão conjugal, numa linha de continuidade que procede de pai para marido, ou, no caso de Otelo, para outro *pai* ainda. Perder o lenço é perder um bem de troca, a partilha simbólica de uma posse.

Mais do que uma manifestação de machismo, o lenço veicula um terrível racismo em curso na peça. Otelo é o eterno menino inseguro da sua capacidade intelectual. Ele está perdido em Veneza, nos costumes de Veneza, embora se arrogue descender de uma linhagem real. Aliás, a nossa expressão *sangue azul*, ao designar um tipo de privilégio, esconde um implícito racismo: só quem é *fair* ou *claro*, e portanto não trabalha de sol a sol, poderia evidenciar esse contraste, obviamente limitado a quem apenas vive entre portas e a salvo de factores ultravioletas que normalmente indiciam o trabalhador braçal. Otelo é um nobre que, à luz da sociedade veneziana, não manifesta na pele a sua linhagem. As vozes de que Otelo parece dar conta nos seus acessos aparentemente epilépticos são registos destes ecos do escuro, de alguém que, à semelhança dos morcegos, se desloca privado de visão nativa. Um estrangeiro hiperconsciente da sua natureza,

Otelo não se enquadra na sociedade senão à custa de marcadores identitários fortes: a firmeza do general, o seu inalienável código de conduta, a sua sexualidade austera, todos os elementos absolutamente necessários para o manter sóbrio e atento (imagina-se que, à semelhança de Cássio, o vinho lhe seja absolutamente proibido). A par disto, é natural que o seu lenço fosse uma vital expressão de identidade que Desdémona dissipou. Ele sugere, como afirmei, um racismo implícito porque não apenas vem impregnado de exotismos, sugeridos na feitiçaria da sua origem, como a sua perda equivale à perda última do seu original possuidor, que se vê dessa forma devolvido a um trânsito díspar de sons e ecos que desorientam a sua navegação naquela sociedade. Num curioso momento em que nos mostra pela primeira vez possuir uma certa profundidade psicológica, Otelo, referindo-se a Desdémona, diz:

Marota de primeira! Estou perdido,
Mas amo-te! E quando não te amar
Regressará o *caos*.

Deduzimos que Desdémona, a da *má estrela*, passou a servir como estrela-guia ao forasteiro (e ao agora passível de divã) Otelo. O lenço convoca a dupla perda, a da mulher e a da terra. As provas da traição que Otelo tanto pede são um estertor de quem se agarra à materialidade do lenço como a um bilhete de identidade. A sua perda é a perda de tudo. E, tal como nos sugeria a descrição mourisca de Leo, Otelo preferirá perder a vida a aceitar a desgraça de perder a mulher.

Mas o racismo presente na peça não é apenas de carácter xenófobo. Emília, num grande momento de evocação de outro estrangeiro, o judeu Shylock, lamenta outro tipo de ostracismo, de índole desta feita misógina. Diz ela:

Também temos sentidos. Que cheiramos
E vemos, e provamos doce e amargo

Do mesmo modo. [...] Não temos nós paixões?
E gosto por desporto? E fraquezas?
Então que nos preservem: de contrário,
O que nos fazem, mandam-nos fazer.

«As mulheres são o negro do mundo», já diz Lennon. Parecem ser o judeu também.

Daniel Jonas

O autor deste texto não escreve segundo o novo Acordo Ortográfico

NOTAS

¹ Cf. Freud, Sigmund, *The Schreber Case* (Penguin Classics: 2002).

² *Por que foi a vista/confinada a tão tenra bola como o olho?*

³ A tragédia de Otelo foi pela primeira vez levada à cena num dia de Todos-os-Santos de 1604, pelos King's Majesty's Players em Whitehall.

⁴ Cf. Introdução a William Shakespeare, *Othello*, in *The Arden Shakespeare*, ed. E.A.J. Honigmann (London: Bloomsbury, 2015), p. 4, *passim*.

A Tragédia de
Otelo,
o Mouro de Veneza

PERSONAGENS

- OTELO *o Mouró [um general ao serviço de Veneza]*
BRABÂNCIO *pai de Desdémóna [um senador veneziano]*
CÁSSIO *um lugar-tenente ilustre [ao serviço de Otelo]*
IAGO *um vilão [o porta-estandarte de Otelo]*
RODRIGO *um cavalheiro crédulo [de Veneza]*
DUQUE *de Veneza*
SENADORES *de Veneza*
MONTANO *governador de Chipre [substituído por Otelo]*
CAVALHEIROS *de Chipre*
LUDOVICO e *um nobre veneziano [primo de Desdémóna]*
GRACIANO *um nobre veneziano [tio de Desdémóna]*
MARINHEIRO BOBO
DESDÉMONA *mulher de Otelo [e filha de Brabâncio]*
EMÍLIA *mulher de Iago*
BIANCA *uma cortesã [e amante de Cássio]*

Mensageiro, Arauto, Oficiais, Cavalheiros, Músicos e Serviços
Cena: Ato 1, em Veneza; Atos 2-5, num porto de Chipre

ATO 1

Cena 1

Veneza. Uma rua. Entram RODRIGO e IAGO.

RODRIGO

Ora! Não digas isso, levo muito a mal
Que tu, Iago, a quem confio a bolsa,
Como se fosse tua, saibas disto.

IAGO

Raisparta! Se me ouvísseis! Afastai-vos
Se alguma vez sonhei com tal.

RODRIGO

Disseste-me
Que lhe sentias ódio.

IAGO

Desprezai-me
Se não. Três cidadãos dos mais notáveis,
Em petição pra me fazer tenente,
Chapéus nas mãos, falaram-lhe em pessoa.
Palavra de honra, não mereço menos.
Mas ele quer a sua e, obstinado,
Ilude-os com bombásticos motivos
Forrados todos a expressões de guerra
E em conclusão
Rebate os meus patronos. Diz: «Decerto
Terei escolhido já o meu tenente.»

E quem é ele?
 Um grande aritmético, deveras!
 Um tal de Miguel Cássio, de Florença,
 (Que mal empregue numa bela esposa)
 Que nunca armou no campo um esquadrão
 E de artes de batalha sabe tanto
 Como uma solteirona — um teórico,
 Versado em conselhos de académicos;
 Tão mestres quanto ele. Mera lábria
 Sem prática — enfim, foi o eleito,
 E eu, que lhe provei o que valia
 Em Rodes, Chipre e noutras terras
 — Cristãs, pagãs —, aqui sem vento encalho
 Perante um guarda-livros. Este caixa
 Será o seu tenente em boa hora
 E eu levo a insígnia à Sua Mouraria!

RODRIGO

Meu Deus, pudesse eu ser o seu carrasco.

IAGO

Não tem remédio. Espinhos do serviço.
 A promoção depende da afeição
 E não de insígnias nobres, onde o próximo
 Sucede ao anterior. Dizei-me agora:
 Poderia eu ligar-me com afinco
 Ao Mouro?

RODRIGO

Se fosse eu, não o seguia.

IAGO

Senhor, vamos com calma.

Se o sigo é pra servir os meus propósitos.
 Nem todos somos mestres, nem os mestres
 São todos de seguir. Decerto vedes
 Que há muito pobre tolo com artrite
 Que se esfalfou em vida plo patrão
 E em grata sujeição se deu em troca

Do que comer, e, velho, foi corrido.
 Açoitem-me esses tansos. Outros há
 Que, sob a aparência do dever,
 Só pensam em si mesmos. E, a coberto
 Do zelo que dedicam aos senhores,
 Prosperam. E mal enchem os seus bolsos
 A si se honram. Boas almas estas,
 E destas me reclamo. Cavalheiro,
 Tão certo quanto serdes vós Rodrigo,
 Se eu fosse o Mouro, não seria Iago.
 Segui-lo não é mais do que seguir-me.
 E não é por amor nem por dever,
 Senão por aparência e proveito.
 Pois quando as minhas obras demonstrarem
 As íntimas feições do coração
 Na sua plenitude, em breve tenho
 O coração na manga para o bico
 Das galhas. Eu não sou o que eu sou.

RODRIGO

O Lábios-Grossos só com muita sorte
 Se livra desta!

IAGO

Ide ao pai dela,

Acordai-o, maçai-o, irritai-o,
 Enchei-o de boatos, incensai-lhe
 Os parentes, enchei-lhe o oásis
 De moscas. Por mais pura que ela seja,
 Dissolvi-lhe a alegria na vergonha
 Até ficar sem cor.

RODRIGO

É esta a casa dele. Vou chamá-lo.

IAGO

Força, com tom de alarme e pelas almas,
 Como se ardesse o centro da cidade
 À noite por incúria.

RODRIGO

Ei! Ei! Brabâncio! Ei! *Signior* Brabâncio!

IAGO

Ei! Ei! Brabâncio! Ei! Ladrões! Ladrões!

Valei à vossa filha, à casa, à bolsa!

Ladrões! Ladrões!

Entra BRABÂNCIO [em cima], à janela.

BRABÂNCIO

Porque gritais assim tão assustados?

O que se passa?

RODRIGO

Signior, estão todos dentro, os da casa?

IAGO

As portas estão fechadas?

BRABÂNCIO

Mas porquê?

IAGO

Senhor, fostes roubado! Ponde roupa.

Forrai o coração para um desgosto:

Está um carneiro preto velho a pôr-se

Na vossa ovelhinha branca neste instante!

Chamai os cidadãos, picai os sinos,

Ou o diabo faz de vós avô.

Pra fora, vá!

BRABÂNCIO

O quê? Está tudo doido?

RODRIGO

Senhor, reconheceis a minha voz?

BRABÂNCIO

Eu não. Quem sois vós?

RODRIGO

Sou eu, o Rodrigo.

BRABÂNCIO

Pois já cá faltava!

Mandei-te pores-te a milhas desta casa.

Parece-me ter sido muito claro:

Esquece a minha filha. Que deslante

Vazares-me aqui à porta os teus maus vinhos,
Armado em fanfarrão, a perturbar
A minha paz!

RODRIGO

Senhor, senhor —

BRABÂNCIO Mas podes ter certeza,
Meteste-te co'algum em posição
De te cobrar bem caro.

RODRIGO

Senhor, esperai!

BRABÂNCIO

Roubado, que conversa! Isto é Veneza.
Não vivo numa granja.

RODRIGO

Bom Brabâncio,

Com toda a estima, venho honestamente —

IAGO Chiça, senhor, sois capaz de vos recusardes servir a Deus,
se o diabo quiser. Nós vimos aqui com toda a lealdade, mas
preferis meter na cabeça que somos rufias, e isso é mais impor-
tante do que ter um cavalo berbere a cobrir-vos a filha. Ides ter
netos a nitrir ao pé de vós, puros-sangues, ginetes nos genes!

BRABÂNCIO Quem é este ordinário?

IAGO O que vos vem dizer, caro senhor, que a vossa filha e o
Mouro andam a brincar à besta de dois costados.

BRABÂNCIO

Seu pulha!

IAGO

E vós sois um senador!

BRABÂNCIO

Vais-mas pagar, Rodrigo. Sei quem és!

RODRIGO

Senhor, o que quiserdes. Mas insisto,
Se for do vosso agrado e entendimento,
E em parte creio ser, que a vossa filha
Nesta hora carne-peixe da matina
Se desse à guarda mais que duvidosa
De um mero gondoleiro pra ir dar

Aos bárbaros abraços de um Mouro —
 e estais por dentro disto e o permitistes,
 Trouxemos uma ofensa sem perdão.
 Mas se ignorais, pois dizem-me as maneiras
 Que não vos merecemos o reparo.
 E não me afastaria dos bons modos
 Pra assim menosprezar vossa excelência.
 A filha, se procede sem licença,
 Repito, rebelou-se incivilmente,
 Unindo dons, dever, beldade e espírito
 A um qualquer estranho forasteiro
 De aqui e toda a parte. Mas suplico-vos:
 Se a encontrardes dentro, no seu quarto,
 Soltai sobre mim a lei do Estado
 Por este meu perjúrio.

BRABÂNCIO Velas, luz!

Dai-me uma vela, acordai-me a casa!
 Isto vem ao encontro do meu sonho,
 E crê-lo verdadeiro já me oprime.
 Luz, disse, luz!

Sai.

IAGO Adeus, devo deixar-vos.

Não me convém a mim nem ao meu posto
 Ficar a produzir, aqui ficando,
 Intrigas contra o Mouro. Sei que o Estado,
 Por mais puxões de orelha que lhe dê,
 Não pode em segurança dispensá-lo,
 Pois quere-o a combater em Chipre e já,
 Que a guerra está aí, e há muitas vidas
 Que importa proteger, nem outro homem
 Lhes dá mais garantias — é por isso,
 Pois tenho-lhe um enjoo dos diabos,
 Por disso depender a minha vida,
 Forçoso dar sinais de lealdade,
 Que, enfim, são só sinais. Darão com ele

Num pouso, de seu nome Sagitário,
E ali estarei com ele. Bem, adeus. *Sai.*

Entra BRABÂNCIO em roupão de noite com Criados e tochas.

BRABÂNCIO

Diabos, é verdade, não está cá,
E o tempo que há de vir é só desgraça
E amargura. Muito bem, Rodrigo,
Onde a viste? — Catraia miserável! —
Disseste com o Mouro? — Ah, pai sofre! —
E dizes que era ela? — Quem diria!
Engana-me! Que te disse? Mais velas,
Quero todos de pé! Estarão casados?

RODRIGO

Sim, creio que estarão.

BRABÂNCIO

Oh, céus, como foi que saiu? Traição de sangue!
— Pais, jamais vos fieis nas vossas filhas,
Por mais que as conheçais. — Não há poções
Que se usam pra explorar as inocentes?
Há quem abuse assim, não é, Rodrigo,
Decerto já ouviste?

RODRIGO

Sim, de facto.

BRABÂNCIO

Chamai o meu irmão. — Casasse ao menos
Contigo! — Uns pra aqui, outros pra ali! —
Sabes onde encontrá-la com o Mouro?

RODRIGO

Penso que sim, se for do vosso agrado
Reunir uns quantos guardas e seguir-me.

BRABÂNCIO

Em frente! Hei de bater a muitas portas
Que se hão de abrir pra mim. — Armai-vos, vá!
Preciso de uma escolta para a noite.
Rodrigo, vamos. Hei de compensar-te. *Saem.*

Cena 2

Veneza, outra rua. Entram OTELO, IAGO e Criados com tochas.

IAGO

Tirei a vida a muitos em batalha
Mas diz-me a consciência que é errado
Assassinar a frio: sou clemente
Por vezes neste ofício. Um dez vezes
Quis apunhalá-lo aqui, nas costelas.

OTELO

Melhor assim.

IAGO

Mas eram só asneiras
O que dizia, insultos, impropérios,
Contra a vossa honra,
E só com a indulgência que me resta
A custo me contive. Mas, senhor,
Confirmastes as núpcias? Sede certo:
Tem muitas amizades o *Magnífico*,
E a sua voz empata em qualidade
A dupla voz do duque: há de anular-vos
O casamento ou querer forçar a lei
A quantas restrições lhe permitir
O alcance do seu cabo.

OTELO

Venha a fúria;
Servi a *Signoria*, e os meus préstimos
Hão de calar as queixas. Não se sabe
— E, quando houver virtude na vaidade,
Farei anúncio público — descendo
De família real, e os meus deméritos
Não mostram reverências que as não peçam
De igual maneira à sorte que lhes coube.
E crê, Iago, não amasse eu Desdémoma,

Não queria circunscrita e confinada
A minha condição livre e sem casa
Por ouro algum. Mas vê, que luzes são?

IAGO

São o pai e os amigos que se ergueram.
É melhor entrardes.

OTELO

Não, que me encontrem.

Os meus dons, o meu título, a minha alma
Perfeita hão de falar por mim. São eles?

IAGO

Por Jano, não parece.

Entram CÁSSIO e Oficiais com tochas.

OTELO

Os servidores do Duque? E o meu tenente?
Que a paz seja com todos, meus amigos.
O que há?

CÁSSIO

General, o duque saúda-vos

E requisita ver-vos de imediato,
Agora neste instante.

OTELO

Que será?

CÁSSIO

Assuntos sobre Chipre, adivinho;
São coisas importantes. As galés
Mandaram uma dúzia de emissários
Seguidos, esta noite, e muitos cônsules,
Tomados ao seu sono, ali se encontram
No palácio do duque, e ansiosos
De ver-vos, pois, não estando vós em casa,
A mando do Senado três brigadas
Mandou por vós.

OTELO

Que bom que me encontrastes:

Somente uma palavra aqui na casa
E irei.

Sai.

CÁSSIO

Porta-estandarte, ele, aqui?

IAGO

Abordou um navio de tesouro:
Se o saque for legítimo, está feito.

CÁSSIO

Não estou a compreender.

IAGO Casou.

CÁSSIO Com quem?

IAGO

Ora, com...

Entra OTELO.

Capitão, vamos?

OTELO

Estou pronto.

CÁSSIO

E aqui está outro grupo que vos quer.

Entram BRABÂNCIO, RODRIGO e Oficiais, com tochas e armas.

IAGO

É Brabâncio: general, resguardai-vos.

Não vem com bons intuitos.

OTELO Hei! Parai!

RODRIGO

Signior, é o Mouro.

BRABÂNCIO Apanha, que é ladrão!

Ambas as partes desembainham as espadas.

IAGO

Vós, Rodrigo! Senhor, sou todo vosso.

OTELO

O orvalho oxida espadas, embainhai-as.

Bom *signior*, temo mais a vossa idade

Do que essas armas vivas.

BRABÂNCIO

Vilão, onde meteste a minha filha?

Danado como és, enfeitiçaste-a!

Ninguém com dois de testa pode achar

A estas horas? Como? Mas trazei-mo:
A minha causa é nobre, o próprio duque,
Os senadores, meus pares, tomarão
Decerto esta afronta como sua.
Pois se ações assim têm livre-trânsito,
Pagãos e escravos servem pra estadistas.

Saem.

Cena 3

*Uma sala de Conselho. DUQUE e SENADORES, sentados
à mesa, assistidos por Oficiais.*

DUQUE

Os relatórios são inconsistentes.
Não são credíveis.

PRIMEIRO SENADOR Muito desconformes.

Os meus dizem que há cento e sete barcos.

DUQUE

Cento e quarenta, os meus.

SEGUNDO SENADOR Os meus, duzentos.

Não estão de acordo quanto à estimativa.

E quanto a conjeturas, nestes casos

Há sempre inconsistências — mas concordam

Em que uma armada turca orça a Chipre.

DUQUE

Ao que parece, isso é garantido:

A discrepância é pobre salvaguarda.

Num ponto coincidem: são notícias

Assustadoras.

MARINHEIRO [*de dentro*] Ho! O-ho, o-ho!

Entra um MARINHEIRO.

OFICIAL

Um mensageiro das galés.

DUQUE

O que há?

MARINHEIRO

Os turcos estão a postos para Rodes,
Assim fui incumbido de informar
Pelo *signior* Angelo.

DUQUE

E esta alteração?

PRIMEIRO SENADOR

Não faz sentido,

Não tem razão de ser: é um engodo
Que visa confundir-nos. Ponderando
Na importância de Chipre para os turcos,
Chegamos facilmente à conclusão
De que é do seu interesse capturá-la
O quanto antes, pois levanta menos
Problemas defensivos do que Rodes,
Aliás em poderio militar
Não tem comparação. Com isto em vista
Não cola a inépcia turca como tese,
Que fossem arriscar o proveitoso
Deixando para último o mais fácil
Em nome de perigos sem sustento.

DUQUE

Não estão a ir pra Rodes, isso é certo.

OFICIAL

E aqui mais novas.

Entra um MENSAGEIRO.

MENSAGEIRO

Os otomanos, nobres senadores,
Seguindo no seu curso para Rodes,
Uniram-se ali com outra armada —

PRIMEIRO SENADOR

Já o esperava; quantos, saberás?

MENSAGEIRO

Trinta barcos; e agora reestimam
 O rumo de regresso, para Chipre,
 Segundo fazem crer. *Signior* Montano,
 O vosso servidor leal e bravo,
 Com toda a devoção vos faz saber
 E clama por reforços.

DUQUE

Está confirmado, é Chipre.
 Marcus Luccicos não está na cidade?

PRIMEIRO SENADOR

Está em Florença.

DUQUE

Escrevei-lhe; despachai-vos, é urgente.

SENADOR

E aqui Brabâncio e o Mouro valente.

Entram BRABÂNCIO, OTELO, CÁSSIO, IAGO, RODRIGO
 e *Oficiais*.

DUQUE

Meu bravo Otelô, devo empregar-vos
 Numa campanha contra os otomanos.
 [*para* BRABÂNCIO] Não reparei em vós, *signior*, bem-vindo.
 A vossa sabedoria fez-nos falta.

BRABÂNCIO

E a vossa a mim. Excelência, perdoai-me.
 Não foi o meu lugar nem compromissos
 Nem mesmo o bem comum que me arrancaram
 À cama, pois a angústia que me invade
 É tão incomportável, tão tremenda,
 Que engole toda a mágoa à sua volta
 E fica imperturbável.

DUQUE

Que se passa?

BRABÂNCIO

A minha filha, a minha filha!

PRIMEIRO SENADOR

Morta?

Além do que pertença ao choque e à fúria,
 Por isso não me servem de consolo
 Palavras de defesa. Mas se ouvirdes,
 Agraciais um tosko mas honesto
 Discurso sobre amor, feitiços, drogas,
 Encantamentos, mágicas potentes —
 É disto que me acusam por igual —
 Tomei-lhe a filha.

BRABÂNCIO Espírito sensível,
 Quietos, uma donzela que enrubesce
 Por nada; vexaria a natureza,
 A idade, a terra, a honra, e tudo o mais,
 Pra se embeijar por beijos que a apavoram?
 Que julgamento torpe e imperfeito,
 Achar que a perfeição desertaria
 As leis da natureza, sem a culpa
 Das forças ardilosas do inferno
 Na sua conceção. Assim insisto
 Que lhe drogou o sangue com misturas,
 Ou com algum feitiço a encantou
 Pra os seus efeitos.

DUQUE Faltam evidências.
 Sem provas manifestas e seguras
 Não há senão roupagens e pareças
 De acusações com base na aparência.

PRIMEIRO SENADOR
 Mas, Otelo, falai:
 Acaso sujeitastes, pervertestes,
 Forçastes a vontade da donzela?
 Ou consentiram ambos num encontro
 De espíritos recíprocos?

OTELO Exorto-vos,
 Mandai chamar a dama ao Sagitário,
 Que fale aqui diante do seu pai.

Notei que não tardava a estar de volta,
 E novamente ouvidos curiosos
 Daria ao meu discurso; e, atento,
 Escolhi a altura certa, os meios certos,
 Pra lhe valer um cândido pedido,
 Que lhe contasse a minha vida toda,
 Acaso alguma parte que escutara
 Mas não inteiramente. Consenti,
 E seduzi-lhe amiúde as suas lágrimas
 Perante a comoção de um episódio
 Amargo quando jovem. No final,
 Pagou-me as dores com um mundo de suspiros,
 Jurou-me que era incrível, mais que incrível,
 Que dava pena, a pena que lhe dava;
 Não queria ter ouvido, mas mais queria
 Que lhe fizera assim o céu um homem.
 E, grata, acrescentou que se um amigo
 Quisesse cortejá-la, era ensinar-lhe
 A minha história. Ao que lhe tornei
 Que me estimava a mim plos meus perigos
 E eu a ela porque os lamentava.
 Foi este o meu bruxedo e mais nenhum:

Entram DESDÉMONA, IAGO e Serviçais.

Aqui chega a senhora, confirmai-o.

DUQUE

A minha filha não lhe escaparia.
 Bom Brabâncio, as coisas são o que são:
 As armas más são sempre preferíveis
 A mãos despidas.

BRABÂNCIO

Peço-vos, ouvi-a.

Se nos disser que quis o galanteio,
 Que eu sofra na cabeça a injusta culpa
 Que atribuí ao homem. Minha filha:
 A quem diríeis, entre todos nós,

Dever mais obediência?

DESDÉMONA

Diria que me sinto dividida.

Nobre pai,

A vós me liga a vida, a educação:

E a vida, a educação, ambas me ensinam

A respeitar-vos; amo a quem obedeço

Enquanto filha. Eis porém meu esposo:

E quanta obrigação de minha mãe

Vos coube em preferência ante seu pai,

É quanta vos reclamo professor

Ao Mouro, meu senhor.

BRABÂNCIO

Adeus, está feito.

Passemos, vossa graça, a afãs do Estado.

Que pena seres minha e não adotada.

Vem cá, Mouro:

De coração te dou o que, não fosse

Pertença tua já, de coração

Te não daria. E, filha, pelo menos

Há um consolo aqui e grande: és única.

Senão a tua fuga custaria

Grilhões aos teus irmãos. — Senhor, está feito.

DUQUE

Permiti-me ajudar com uns provérbios

Que sirvam de suporte aos namorados

E a todos vós.

O que não tem remédio a si se amansa

Na mágoa que lhe fez morrer a esperança.

Chorar um mal passado dá igual

E é passo pra chamar-se um novo mal.

Quando a má-sorte toma o que é de alguém,

Sofrer-se com paciência é seu desdém.

Quem foi roubado e ri rouba o ladrão

E a si se rouba só quem é chorão.

«Calar-me? Hei de falar tão livre como o vento.»

Otelo, destacado general mouro ao serviço do Estado de Veneza, apaixona-se pela bela e jovem Desdémoma, oriunda de uma abastada família veneziana. Iago, alferes de Otelo, dominado pela raiva de ter sido preterido, em favor de Cássio, numa promoção a capitão, denuncia a união secreta entre os dois amantes, a Brabâncio, pai de Desdémoma, provocando a sua ira. Não logrando o seu intento de destruir Otelo, Iago convence-o de que Desdémoma o trai com Cássio, assim desencadeando uma série de ações que precipitarão o mais funesto dos desfechos.

Otelo é uma das mais importantes e belas tragédias de Shakespeare, cuja notável densidade psicológica expõe a queda inevitável de um homem consumido pela paixão e pelo ciúme. Uma tragédia sobre poder, racismo, amor e traição, tão relevante hoje como em 1603, ano em que foi escrita por um dos mais inovadores e geniais escritores do Cânone Ocidental.

P E N G U I N



C L Á S S I C O S

Tradução e introdução de Daniel Jonas



Schwarzer Fürst
(O príncipe negro),
1927 (Óleo sobre tela)
Paul Klee

© Bridgeman Images

ISBN 9789897845130



9 789897 845130 >

penguinlivros.pt

penguinlivros



Penguin
Random House
Grupo Editorial