

# OTELO, NOSSO CONTEMPORÂNEO: LANÇANDO OLHARES PÓS-COLONIAIS E DECOLONIAIS SOBRE A TRAGÉDIA OTELO

## OTHELLO, OUR CONTEMPORARY: LAUNCHING POSTCOLONIAL AND DECOLONIAL VIEWS ON THE TRAGEDY OTHELLO

*Fernando Borges Barcellos*

Centro Universitário Una

**Resumo:** *Circuito Iago* é uma performance na qual a tragédia *Otelo*, de Shakespeare, foi transcriada pelo autor. Nela, ele cruza elementos da obra com problemas contemporâneos, como golpes políticos, feminicídio, transfobia e racismo. Seu objetivo é identificar, nas vilanias da tragédia, ecos que ressoam na atualidade. Tendo como motivação esse processo de criação, neste artigo foram analisadas as vilanias do primeiro ato de *Otelo*, através do diálogo com teorias pós-coloniais e decoloniais, focando na representação racista de Otelo por Iago e outros personagens.

**Palavras-chave:**

Shakespeare; Otelo; Tragédia; Estudos decoloniais; Dança contemporânea.

**Abstract:** *Iago's Circuit* is a performance in which Shakespeare's tragedy *Othello* has been transcreated by the author. In it, he intertwines elements of the work with contemporary issues such as political coups, femicide, transphobia, and racism. The aim is to identify, in the villainies of the tragedy, echoes that resonate in the present day. Motivated by this creative process, this article analyzes the villainies of the first act of *Othello* through a dialogue with post-colonial and decolonial theories, focusing on the racist representation of Othello by Iago and other characters.

**Keywords:** Shakespeare; Othello; Tragedy; Decolonial studies; Contemporary dance.

*Recebido em: 07/02/2025*

*Aceito em: 29/04/2025*

## Prólogo

Em *Circuito Iago*<sup>21</sup>, transcriei o texto literário *A tragédia de Otelo, o mouro de Veneza*, de William Shakespeare, em uma performance de dança. Nesse processo de transcrição, conceito proposto por Haroldo de Campos (2015a, 2015b, 2006)<sup>22</sup> para designar traduções de alguns textos literários de uma língua para outra, não me atendo à fábula do texto, mas busco compreendê-lo como um celeiro de palavras, sons, imagens, cores, afetos, vazios e discursos, os quais posso manipular livremente em função da dramaturgia que pretendo criar em minha performance. Ao fazer tal manipulação, frequentemente acabo profanando a couraça canônica que blinda o texto shakespeariano – trabalhando-o, retrabalhando-o, reutilizando-o e bagunçando-o – em uma tentativa de devolver a ele certo frescor, certa liberdade que os processos de canonização acabam por suprimir.

Talvez transcrever um texto literário em dança, profanando a couraça canônica que o protege, seja, na contemporaneidade, uma estratégia decolonial. Helen Tiffin nos sugere que as literaturas/culturas pós-coloniais são contradiscursivas, uma vez que são constituídas de manobras subversivas que releem e reescrevem os registros históricos e ficcionais europeus. Particularmente no campo da literatura pós-colonial, a autora discute a estratégia do *contradiscorso canônico*, em que “um escritor pós-colonial toma um personagem ou personagens, ou as premissas básicas de um texto canônico britânico, e desvela aquelas premissas, subvertendo o texto de acordo com suas intenções pós-coloniais”<sup>23</sup> (TIFFIN, 2003, p. 97). Acredito que tanto a subversão quanto a reelaboração crítica presentes nas estratégias contradiscursivas canônicas também figuram em minhas transcrições. Considero que as manobras que utilizo para transcrever, as quais releem e

---

<sup>21</sup> Um vídeo da performance na íntegra está disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=3j00RsmKxqw>. Ainda, disponibilizo a videodança *Circuito Iago*, criada em 2020 (durante a pandemia de COVID-19), uma transcrição da performance presencial: <https://www.youtube.com/watch?v=WT0Ri5IkAP4>.

<sup>22</sup> Ao empregar esse termo, Campos (2015a, 2015b, 2006) pretende enfatizar a ideia de transformação em processos tradutórios em oposição à ideia de fidelidade. Para uma discussão mais detalhada sobre a utilização do conceito de transcrição na transposição de textos literários para performances de dança, consultar o artigo *Entre a dança e a tragédia* (BARCELLOS; SOARES, 2020), bem como minha tese de doutorado, *Otelo e Circuito Iago: metáforas no processo de transcrição da tragédia em dança* (BARCELLOS, 2023).

<sup>23</sup> Tradução minha do original: “a post-colonial writer takes up a character or characters, or the basic assumptions of a British canonical text, and unveils those assumptions, subverting the text for post-colonial purposes”.

reescrevem os registros ficcionais shakespearianos, são manipulações do texto. Seguindo Cyril Aslanov (2015) e sua perspectiva de que traduzir é manipular, eu manipulo o texto shakespeariano tanto no sentido de um cientista e seus reagentes e vidrarias, quanto no sentido de um “enganador” que inventa novos sentidos – não necessariamente contidos no texto fonte – em suas transcrições. Mark Burnett e Ramona Wray (2006), ao discutirem adaptações cinematográficas da obra shakespeariana no século XXI, indicam que talvez sejam justamente as modificações que emergem das adaptações dos textos “originais” de Shakespeare que os tornam familiares no presente.

Na introdução do livro *Shakespeare nosso contemporâneo*, de Jan Kott (2003), Ramos (2003) nos sugere que o autor polonês também contribuiu para borrar o cânone literário que tem se formado a partir do bardo:

No século XX continuaram ocorrendo contribuições importantes à formação de um cânone literário a partir do autor inglês, e, nesse sentido, o livro de Jan Kott, *Shakespeare nosso contemporâneo*, talvez não esteja entre os mais importantes da vasta hermenêutica que se produziu, sendo lido, pelo ponto de vista dos estudos literários, com restrições. Para os criadores do teatro e do cinema da segunda metade do século XX, contudo, o livro serviu como uma verdadeira bússola, e teve um efeito transformador digno das grandes reviravoltas e reinvenções de Shakespeare na história de sua recepção. (RAMOS, 2003, p. 7)

Por meio de sua teoria, Kott manipulou a obra shakespeariana para produzir ensaios analíticos que revelam aspectos que podem nos interessar na contemporaneidade. Foi fundamental para meu processo de transcrição de *Otelo*, por exemplo, a ideia apresentada por ele de que Iago não é apenas um gênio do mal como gostariam de crer os comentadores românticos, mas um diretor de teatro infernal, ou um diretor maquiavélico, pois “não basta a Iago urdir a tragédia, ele quer também encená-la até o fim, distribuir os papéis a todos ao seu redor e ele mesmo atuar” (KOTT, 2003, p. 109). Decorre daí a análise feita pelo crítico polonês de que há em *Otelo* um paradoxo fundamental que faz com que Iago, em sua insistência de que o mundo é vil e feito de patifes, se afunde naquilo que incessantemente tenta provar:

Se retirarmos de *Otelo* seu verniz romântico, tudo que é melodrama e ópera, a tragédia do ciúme e a tragédia da confiança enganada transformam-se numa disputa entre *Otelo* e Iago sobre a natureza do mundo. Como é este mundo: bom ou mau? Quais são os limites do

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 16 n. 2, jul-dez 2025

sofrimento? Qual o sentido do breve intervalo que separa nascimento e morte? (...) Iago demonstrou que o mundo é feito de patifes e de tolos. Destruiu todos a seu redor. E destruiu a si mesmo. Encaminha-se ao suplício nessa tragédia que ele mesmo montou. E demonstra que não merecia compaixão. Nem o mundo, nem ele. (...) O mundo é vil, ele tinha razão. E o fato de ter razão é que o destrói. (KOTT, 2003, p. 110)

*Circuito Iago*, a performance que transcriei a partir de *Otelo*, é estruturada em cinco atos como a tragédia fonte. Conectados, eles compõem uma dramaturgia que denomino de *circuito*, em uma referência a circuitos elétricos, bioquímicos ou até mesmo de treinamento físico, nos quais unidades separadas são articuladas para produzir um sistema único. Em cada ato, promovo o atravessamento – ainda que nem sempre de modo tão evidente – entre elementos de *Otelo* e acontecimentos ou problemas contemporâneos catastróficos: golpes motivados por conspirações políticas, feminicídio, transfobia e racismo. Proponho-me, assim, a identificar, nas vilezas da tragédia, ecos que ressoem na contemporaneidade, transcriando-os em cena. Neste artigo, motivado pelo processo de transcrição de *Otelo* em *Circuito Iago*, discutirei as representações racistas de Otelo no primeiro ato da tragédia shakespeariana. Embora eu tenha dedicado toda minha pesquisa de doutorado à análise do processo de transcrição mencionado, neste artigo, deixarei de lado a performance *Circuito Iago*, e tomarei como objeto apenas o primeiro ato do texto shakespeariano, produzindo uma espécie de *spin off*<sup>24</sup> da minha própria pesquisa.

Debater questões de raça, particularmente racismo, em *Otelo* é algo controverso<sup>25</sup>. Na história crítica da peça, há autores, como Samuel Taylor Coleridge (1930), que defende que a etnia de Otelo não é relevante para a peça, e outros mais modernos, influenciados pela abordagem dos estudos culturais, como Eldred Jones (1965) e Virginia Vaughan (1994), que advogam pelo contrário. Meu ponto de vista é que pior do que indagar se a negritude de Otelo é importante para a análise da peça ou não é o reiterado esforço de críticos, ao longo da história da peça, de apagarem sua origem étnica, ou em outras palavras, embranquecê-lo. Um exemplo marcante dessa tentativa de branqueamento é a

---

<sup>24</sup> Na linguagem cinematográfica, um *spin off* é um filme que é um desdobramento de outro, mas não funciona como uma sequência. Na sequência, há certa continuidade narrativa. No *spin off*, pode-se, por exemplo, tomar um personagem que mal aparece em um filme, e produzir toda uma nova sequência centrada nesse personagem.

<sup>25</sup> Para uma discussão mais detalhada sobre questões de raça em *Otelo*, ver: (1) Richard Harp e Steven Hrdlicka, *The critical backstory*, e (2) Imtiaz Habib, *Othello: The state of the art*, ambos em *Othello: A critical reader*, editado por Robert C. Evans (2015); e (3) Michael Neill, *Introduction*, em *Othello*, editado por Michael Neill (2008).

ideia de que Otelo não seria um homem negro africano, mas um indivíduo árabe de pele mais clara. Neill (2008) aponta que, de fato, na Europa do século XVII, a designação “mouro” era empregada tanto para falar de homens negros do norte africano e da África subsaariana, quanto de muçulmanos, independentemente de sua etnicidade. Entretanto, o autor defende que a linguagem da peça – particularmente os termos racistas empregados por Iago, Rodrigo e Brabâncio, os quais serão analisados neste artigo – não deixa dúvidas de que Shakespeare escreveu o personagem de Otelo tendo em mente um homem negro africano.<sup>26</sup>

Eu não acredito que todas as análises de *Otelo* têm que focar em questões raciais; aliás, há aspectos da peça que podem perfeitamente ser investigados sem enfatizar a etnia de Otelo<sup>27</sup>. Contudo, acredito ser impossível ignorar sua bagagem étnica, seja qual for a abordagem analítica; é necessário pelo menos reconhecer que ele é um personagem negro. Ignorar deliberadamente sua negritude, defendendo que ele deve ser encenado por um ator branco, como Coleridge o faz, é inevitavelmente racista. Concordo com Michael Neill (2008), que pontua que, na experiência de leitura de *Otelo*, leitores modernos frequentemente se deparam com um paradoxo ao considerarem questões raciais:

Falar de raça em *Otelo* implica em cair, inevitavelmente, em algum grau de anacronismo, enquanto ignorar tal aspecto é suprimir algo fundamental para a tragédia. *Otelo* é um trabalho que transita em construções étnicas que são, ao mesmo tempo, equivocadamente parecidas e confusamente diferentes das ideias de “raça” do século XX, para as quais elas são, todavia, reconhecivelmente ancestrais. (NEILL, 2008, p. 125)<sup>28</sup>

Segundo Kott, Iago comprova em *Otelo* que o mundo é vil. É, de fato, vil um mundo em que Otelo, um homem negro, é chamado por Iago de carneiro preto e velho, demônio, cavalo da Barbária que tem parentes que relincham e são corcéis e petiços, num esforço de convencer Brabâncio, pai de Desdêmona, de que sua filha jamais se casaria com uma

---

<sup>26</sup> Um indício de que esta ideia é bastante disseminada, inclusive no universo acadêmico, foi a reprovação deste artigo em um dossiê sobre literatura e negritude em outro periódico, com a justificativa de que Otelo não seria negro, mas árabe, e assim minha análise não teria fundamento.

<sup>27</sup> Um exemplo é a análise conduzida por Ken Jacobsen (2009) sobre as relações entre Iago e Otelo. O autor defende que esses personagens travam uma guerra retórica, na qual Iago, com seu estilo maquiavélico, busca substituir o estilo tradicional de Otelo. Sua análise não leva em consideração questões de raça, uma vez que tal aspecto parece ser menos relevante para tal discussão.

<sup>28</sup> Tradução minha do original: *To talk about race in Othello is inevitably to fall into some degree of anachronism, while to ignore it is to efface something fundamental to the tragedy. Othello is a work that trades in ethnic constructions that are at once misleadingly like and confusingly unlike the Twentieth Century ideas of "race" to which they are, nevertheless, recognizably ancestral.*

figura tão primitiva a não ser por feitiçaria. É inequivocamente vil um mundo em que Otelo, louco de ciúmes, mata sua esposa sufocada com um travesseiro no leito de amor dos dois, porque Iago o convenceu de que ela o havia traído com Cássio. Desse modo, neste artigo, tomarei o primeiro ato de Otelo (“nosso contemporâneo”) e lançarei olhares decoloniais e pós-coloniais sobre suas vilanias, buscando comentar principalmente o tratamento racista que Otelo recebe nas falas de Iago e outros personagens. A escolha de analisar somente o primeiro ato da peça é estratégica. Enfatizar o racismo presente neste ato em particular – no qual compreendo que Otelo recebe um tratamento mais explicitamente racista – pode “escurecer” a leitura do resto da peça. Utilizo “escurecer” com um sentido duplo. Primeiro, como um substituto provocativo de “iluminar”, baseado nas reflexões de Butler sobre obscuridade e discurso: “quem inventa os protocolos de claridade e aos ideais de quem eles servem? O que a insistência em padrões paroquiais de transparência como requisitos para todas as comunicações aniquila? O que a transparência mantém obscuro?” (BUTLER, 1999, p. xix)<sup>29</sup>. E segundo, sugerir que, após abordar o primeiro ato de *Otelo* em termos de questões raciais, manteríamos tal abordagem em mente durante a leitura dos outros atos da peça.

## Ato 1 – Iago, um coreógrafo maquiavélico e racista

No primeiro ato de *Circuito Iago*<sup>30</sup>, construí uma sequência de ações que pretendem introduzir a figura de Iago. Tal figura é uma recriação a partir da personagem construída por Shakespeare. Na primeira parte da cena, danço em cima de um carrinho de mão, vestido de preto, usando uma balaclava preta, enquanto se ouve ao fundo uma colagem sonora composta por um movimento da ópera *Otelo*, de Verdi, e barulhos de sinos e do mar batendo nos cascos de embarcações. Em seguida, pergunto se o público saberia me dizer quem é Iago, e questiono se ele seria um vilão de uma tragédia shakespeariana que se passa em Veneza ou um coreógrafo maquiavélico, que lança tudo e todos para o seu circuito. Tal pergunta se baseia na perspectiva de Kott de que Iago é um diretor de teatro

---

<sup>29</sup> Tradução minha do original: “who devises the protocols of ‘clarity’ and whose interests do they serve? What is foreclosed by the insistence on parochial standards of transparency as requisite for all communications? What transparency keeps obscure?”.

<sup>30</sup> No vídeo da performance presencial, disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=3j00RsmKxqw>, o primeiro ato acontece entre 3’10” e 11’ 45”.

maquiavélico. A seguir, falo trechos da canção *Vampiro*<sup>31</sup>, de Jorge Mautner. Na sequência, desço do carrinho de mão e danço sustentando um ovo – em uma cena anterior solicitei ao público que, quando ele aparecesse, imaginasse-o como sendo a democracia brasileira – com uma colher, até que ele caia e se perceba que ele não está cru, mas cozido, e, portanto, não se espatifa, e sim resiste. Então, pergunto se o público imaginava que o ovo estava cozido, e sugiro que a democracia brasileira tem suas “surpresinhas”. Ao final, danço enterrando o ovo com a terra que está dentro do carrinho de mão, enquanto se ouve o hino nacional brasileiro distorcidamente executado pela cantora Vanusa<sup>32</sup>.

O objetivo dessa “manipulação” do primeiro ato de *Otelo* é, além de propor um atravessamento da primeira parte da tragédia com a crise política que o Brasil tem enfrentado pelo menos desde 2015, recriar a figura vil de Iago: um coreógrafo maquiavélico mascarado e manipulador, um verdadeiro “vampiro que nunca vai ter paz no coração” (VELOSO, 1979). No Ato I de *Otelo*, Iago se revela extremamente invejoso, e trama junto a Rodrigo um primeiro plano de vingança com o objetivo de derrubar Otelo: revelar ao pai de Desdêmona, Brabâncio, que o general negro havia se casado em segredo com sua filha. Buscarei apontar no texto expressões utilizadas por Iago e demais personagens no Ato I para se referir a Otelo que podem ser interpretadas como manifestações de racismo.

Antes, porém, vale salientar que utilizar o termo racismo para discutir alguns elementos de *Otelo* – composta entre 1601 e 1604 (PEREIRA, 2017) – não me parece de modo algum um anacronismo. Miranda (2009), ao discutir sobre as controvérsias em torno da cor da pele de Otelo, revela-nos que é equivocada a ideia de que Shakespeare conhecia homens negros apenas como escravizados. Segundo a autora, contos populares de viajantes daquela época descreviam sociedades africanas e reis, nobres, eruditos e mercadores de diferentes cores, e assim não seria algo extraordinário para os ingleses um homem nobre que fosse negro, sobretudo se ele fizesse parte do enredo de uma peça teatral. Contudo, a autora descreve que a escravidão já era uma prática amplamente instaurada na Inglaterra elisabetana:

---

<sup>31</sup> Gravada por Caetano Veloso em 1979.

<sup>32</sup> Em março de 2009, em um evento na Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, Vanusa cantou o Hino Nacional Brasileiro, visivelmente alterada. O vídeo com a performance da cantora “viralizou” na internet. Em *Circuito Iago* recupero o áudio ironicamente: ele é reproduzido durante o enterro da democracia.

Sabe-se que na década de 1560, Sir John Hawkins e outros mais trouxeram um grande número de escravos da África Ocidental para a Inglaterra – havia tantos escravos que a rainha Elisabete I aprovou dois decretos de deportação a partir do fundamento de que eles estavam consumindo os alimentos que eram destinados ao povo inglês. (MIRANDA, 2009, p. 14)

É fato que o sequestro de indivíduos escravizados da África foi uma prática extremamente lucrativa que integrou o conhecido *comércio triangular*, no qual *commodities*, bens manufaturados e indivíduos africanos sequestrados eram transportados pelo Oceano Atlântico entre a Europa, a África e as Américas, cada região ocupando o vértice de um triângulo imaginário. Para Fred Moten (2003), aliás, a tecnologia primária que uniu capitalismo e colonialismo foi a invenção necropolítica do escravizado, ou, em seus termos, da “*commodity* que fala”. Na realidade, no contexto colonial, especialmente nas Américas<sup>33</sup>, escravidão e racismo eram faces de uma mesma moeda: não havia escravidão sem racismo. Quijano (2005) nos oferece a perspectiva de que raça é um conceito que não existia antes da invasão e subsequente colonização do continente americano, e que foi uma invenção que serviu para legitimar as relações de dominação (entre elas a escravidão) impostas pela conquista. A colonização das Américas foi determinante para a construção da modernidade europeia e para a consolidação do capitalismo como novo sistema econômico mundial. Assim, além de instaurar um novo padrão mundial de poder, por meio da colonização, a Europa também operou formas de controle da subjetividade, da cultura, do conhecimento e de sua produção. Para obter tais resultados, eram estratégias frequentes (1) a expropriação das populações colonizadas a serviço do capitalismo e do eurocentrismo; (2) a repressão cultural; e (3) a transmissão forçada da cultura do dominador. Quijano nomeia tal lógica de dominação de colonialidade de poder. Mignolo (2017), seguindo o pensamento de Quijano, defende a ideia de que a colonialidade é o lado mais obscuro<sup>34</sup> da modernidade. Se, por um lado, a modernidade

---

<sup>33</sup> Atentemo-nos ao fato de que a invasão das Américas pelos espanhóis se deu a partir de 1492. Entre 1601 e 1604, a Inglaterra já estava amplamente inserida no contexto colonial.

<sup>34</sup> Aqui, proponho uma alternativa à tradução feita por Marco Oliveira. Entendo que a expressão “o lado mais escuro” pode ter conotação racista, uma vez que um dos sinônimos possíveis de escuro é negro (o que não acontece com obscuro). Como a palavra escuro é utilizada no texto de modo pejorativo, haveria uma ênfase, ainda que inconsciente, na negritude como algo negativo. Talvez até mesmo a palavra *dark* empregada por Mignolo pudesse ser corrigida (notemos que Butler (1999) não utiliza *dark*, mas *obscure*). Parece-me incoerente desconsiderar tal problemática em um texto que trata de colonialidade e, por consequência, de racismo.

construiu a civilização ocidental exaltando suas conquistas, por outro (seu lado oculto e mais obscuro), fê-lo por meio de práticas econômicas que dispensavam e descartavam a vida humana, entre elas a escravidão, legitimada pelo racismo que era justificado pelo conhecimento científico.

Poder-se-ia argumentar que a aplicação das teorias de Quijano (2005) e Mignolo (2017) para analisar *Otelo* é inadequada, já que elas foram elaboradas para o contexto das Américas, não da Europa. Entretanto, a ideia de colonialidade de poder que os teóricos nos apresentam defende que é impossível discutir a modernidade na Europa sem considerar a exploração das colônias, particularmente americanas. Além disso, se a Inglaterra era parte do transporte e do comércio de indivíduos escravizados que constituíram o comércio triangular – na verdade, foi um dos seus principais atores – não é absurdo considerar que as mesmas bases racistas que legitimaram a escravidão nas Américas eram disseminadas, em alguma extensão, também na Inglaterra.

Voltemos a *Otelo*. Quando, na cena I, Iago desperta Brabâncio no meio da madrugada para revelar que Otelo havia se casado secretamente com Desdêmona, acusa o general de roubo (um indício de que a mulher em *Otelo* é tratada como objeto, não sujeito), usando os termos “carneiro preto, velho” e “cavalo da Barbária”, e sugere ainda que os familiares de Otelo são animais que relincham:

IAGO Cristo! O senhor foi roubado, vista o casaco!  
O senhor foi golpeado na alma, no peito.  
Agora, nesse instante, um carneiro preto, velho  
Está cobrindo a sua ovelha branca. Levante,  
Toque o sino, conclame essa gente roncando –  
Ou o demônio vai transformá-lo em avô,  
Levante, vamos.

(...)

Agora só porque viemos lhe prestar um favor, já acha que somos baderneiros e deixa a própria filha ser montada por um cavalo da Barbária; não demora, o senhor vai ter sobrinhos relinchando para o senhor, corcéis por primos e petiços por parentes. (SHAKESPEARE, 2017, p. 137-138)

Otelo, negro e forasteiro, é tratado como um animal, assim como todos que forem de sua família. A animalização dos não europeus – particularmente os negros – pelos

europeus e o esforço em caracterizá-los como mais próximos de uma suposta natureza bárbara, primitiva, do que os brancos foram estratégias utilizadas para fundamentar o racismo e justificar, assim, as práticas de dominação, como nos aponta Quijano:

Dessa perspectiva eurocêntrica, certas raças são condenadas como “inferiores” por não serem sujeitos “racionais”. São objetos de estudo, “corpo” em consequência, mais próximos da “natureza”. Em certo sentido, isto os converte em domináveis e exploráveis. De acordo com o mito do estado de natureza e da cadeia do processo civilizatório que culmina na civilização européia, algumas raças – negros (ou africanos), índios, oliváceos, amarelos (ou asiáticos) e nessa sequência – estão mais próximas da “natureza” que os brancos. (QUIJANO, 2005, p. 129)

Rodrigo, ainda na mesma cena, também se dirige a Otelo de modo racista ao sugerir a Brabâncio que sua filha havia sido conduzida “até o braço bruto de um mouro lascivo (...) um forasteiro errático e extravagante que é daqui e de tudo o que é lugar” (SHAKESPEARE, 2017, p. 139). Voltarei a essa descrição de Rodrigo em breve. Antes, comentarei a reação de Brabâncio ao constatar que sua filha de fato havia fugido com o general. O pai se desespera, e diz preferir que Desdêmona tivesse fugido com Rodrigo (quem ele afirma desprezar no início da cena, mas que é, não esqueçamos, branco) do que com Otelo, e sugere ainda que sua filha poderia ter sido enfeitizada pelo mouro para cometer tamanha traição. O que Brabâncio parece dizer é que ele pode suportar qualquer coisa, menos ver sua filha casada com um estrangeiro negro, a quem atribui a imagem de feiticeiro. Extremamente estereotipada, está implícita em tal representação a ideia de que todo indivíduo negro dominaria a arte da feitiçaria, e que só seria possível a um homem negro e forasteiro como Otelo conquistar uma mulher branca como Desdêmona por esses meios. Essa ideia é confirmada pela fala de Brabâncio na cena seguinte (II), quando encontra Otelo e o confronta:

BRABÂNCIO Ladrão imundo, onde escondeste minha filha?  
Tu a enfeitizaste, na tua desgraça, Mouro,  
Eu pergunto a todo bom senso que há no mundo,  
Não está ela presa aos jugos da magia?  
Ela, uma moça tão linda, terna e feliz,  
Tão avessa à união a ponto de rejeitar  
Os jovens mais ricos e airosos do país...  
Quando é que ela, atraindo a chacota geral,  
Trocaria o seu tutor pelo peito escuro

De uma coisa como tu, de algo que dá medo?  
Que o mundo me julgue se não for claro e óbvio  
Que tu a aturdiste com tuas magias sujas,  
Abusando da frágil moça com poções  
Que abatem os sentidos. Isso vai a juízo,  
É provável e palpável ao menor raciocínio.  
Por isso eu te prendo e também te detenho  
Como alguém que deprava o mundo e faz usança  
Da arte proibida e atentatória à Lei. (SHAKESPEARE, 2017, p. 145)

Seria possível aproximar o esforço de Brabâncio, em reiteradamente atribuir a Otelo a imagem estereotipada de feiticeiro – o que continuará no início da cena III, em que ele defende sua causa diante do Duque de Veneza –, com as ideias de Boaventura de Sousa Santos (2007). O autor defende que o pensamento moderno ocidental é abissal, o que significa que ele se constitui a partir da divisão da realidade social em dois universos: um que está “deste lado da linha” e outro que está “do outro lado da linha”. Para Santos, “a divisão é tal que ‘o outro lado da linha’ desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer forma de ser relevante ou compreensível” (SANTOS, 2007, p. 71). Otelo parece ser para lago, para Brabâncio e para Rodrigo aquele que vem “do outro lado da linha”, e é – como descrito na passagem de Rodrigo que citei anteriormente – “um forasteiro errático e extravagante que é daqui e de tudo o que é lugar”. Ora, ele não é “deste lado da linha”, e, portanto, é forasteiro; ele é errático, daqui e de tudo o que é lugar e, assim, de lugar nenhum; e ele é extravagante, já que não existe para este lado da linha como realidade: é, então, inexistente.

Quando Brabâncio atribui insistentemente a Otelo a imagem de feiticeiro, parece antecipar a lógica do pensamento abissal, o qual, no campo do conhecimento, “consiste na concessão à ciência moderna do monopólio da distinção universal entre o verdadeiro e o falso, em detrimento de dois conhecimentos alternativos: a filosofia e a teologia” (SANTOS, 2007, p. 72). Brabâncio, imerso em sua lógica *protoabissal*, não consegue compreender o casamento de sua filha com um homem estrangeiro e negro. Curiosamente, aquilo que ele não consegue entender só pode ser explicado como sendo da ordem daquilo que está “do outro lado da linha”, isto é, tal enlace só poderia ocorrer através do que ele chama de feitiçaria, arte que talvez faça parte do rol de conhecimentos que Santos denomina de incomensuráveis e incompreensíveis para “este lado da linha”:

A linha visível que separa a ciência de seus “outros” modernos está assente na linha abissal invisível que separa de um lado, ciência, filosofia e teologia e, do outro, conhecimentos tornados incomensuráveis e incompreensíveis por não obedecerem, nem aos critérios científicos de verdade, nem aos dos conhecimentos, reconhecidos como alternativos, da filosofia e da teologia. (SANTOS, 2007, p. 73)

Ainda me referindo à citação de Rodrigo a qual fiz anteriormente, ele se refere a Otelo como “lascivo”. Ao Duque, Brabâncio afirma que Desdêmona lhe foi “roubada... abusada, corrompida” (SHAKESPEARE, 2017, p. 149) por Otelo. Nessas passagens, o homem negro é hipersexualizado, descrito como um depravado, um perverso sexual: extremamente voluptuoso, rouba mulheres brancas, sedu-las, estupra-as e as corrompe. Tal imagem do homem negro é discutida por Bell Hooks no ensaio *Reconstruindo a masculinidade negra*. A autora relata que, ao ingressar em uma universidade predominantemente branca, deparou-se com teorias que tratavam a masculinidade do homem negro de modo homogêneo, sem levar em conta a complexidade dos papéis de gênero que eram tão familiares para ela a partir da experiência em sua comunidade segregada no sul dos Estados Unidos. Tais teorias sugeriam que “todos os homens negros eram atormentados por sua inabilidade de realizar o ideal falocêntrico masculino do modo como foi articulado pelo patriarcado supremacista branco capitalista” e desse modo estabelecem “uma representação rasa e unidimensional no lugar dessa complexidade vivida” (HOOKS, 2019, p. 173-174). Desse modo, a representação hipersexualizada de Otelo, sugerida por Rodrigo e Brabâncio, não se distancia do retrato da masculinidade negra que emerge das obras citadas por Hooks, pois

constrói os homens perpetuamente como “fracassados”, que são “fodidos” psicologicamente, perigosos, violentos, maníacos sexuais, cuja insanidade é influenciada pela incapacidade de realizar seu destino masculino falocêntrico em um contexto racista. (HOOKS, 2019, p. 174)

Tal representação da masculinidade negra é extremamente racista, e ironicamente é corroborada pelo destino trágico de Otelo que, louco de ciúmes, mata Desdêmona sufocando-a com um travesseiro (poderíamos analisar esse assassinato na contemporaneidade como um típico caso de feminicídio) no leito de amor dos dois.

## Epílogo

Mas esperem, duas palavras antes de irem<sup>35</sup>. Durante o primeiro ato da tragédia, Iago, Rodrigo e Brabâncio tentam construir uma imagem animalésca de Otelo, estratégia que, segundo Quijano (2005) e Mignolo (2017), visa fundamentar as diferenças raciais que justificam a escravidão: os negros, sendo mais próximos da natureza, são corpos desprovidos de razão e, deste modo, inferiores aos brancos. Além disso, Otelo é frequentemente representado como o Outro invisível, inexistente e incompreensível, cujo saber está “do outro lado da linha”, impossível de ser explicado pela lógica do pensamento abissal (SANTOS, 2007). Ainda, o trio de personagens citados sugere que o general é um perigoso e violento maníaco sexual, o que para Hooks (2019) contribui para a perpetuação de uma visão racista da masculinidade negra, a qual sempre é articulada em função do patriarcado supremacista branco capitalista. O trágico destino de Otelo, que mata sua esposa por ciúmes, parece corroborar pelo menos com a visão do homem negro violento e perigoso, frustrado diante da impossibilidade de concretização do ideal de masculinidade branca.

Talvez não tenha sido a intenção de Shakespeare reforçar a representação racista de Otelo; se Otelo fosse um homem branco, provavelmente também mataria sua esposa, pois sua honra masculina – elemento principal de sustentação do patriarcado no período de escrita de *Otelo*, quando os estados nacionais estavam se constituindo na Europa (LUGARINHO, 2013) – havia sido manchada. Mas Otelo é um homem negro, e isso faz toda a diferença. Talvez um homem branco jamais fosse representado como um bicho, um feiticeiro, um forasteiro de lugar nenhum, ou um violento depravado sexual. A descrição de Otelo no primeiro ato da peça é incontestavelmente racista. Paradoxalmente, a ação final abominável do próprio general – assassinar sua esposa por ciúmes – poderia servir para confirmar tal descrição. Outro caminho, porém, seria especular que Otelo parece tentar subverter tal representação, renunciando-a ao escolher o próprio fim. O general narra o modo como gostaria de ser lembrado, e ele não é, de maneira alguma, estereotipado e racista, mas de uma humanidade incolor, ou seja, ultrapassa as diferenciações de cor:

---

<sup>35</sup> É assim que Otelo inicia seu monólogo final.

Falem de mim como sou. Não abrandem nada,  
Nem usem de malícia. Falarão de alguém  
Que amou muito, mas com insensatez, alguém  
Pouco propenso ao ciúme, mas que, defraudado,  
Perpetrou ato extremo, cuja mão, como a do pobre  
E baixo indiano, jogou fora uma pérola  
Mais cara que sua tribo; cujos olhos baixos,  
Mesmo que pouco afeito aos líquidos humores,  
Derramam lágrimas tão fartas quanto os bálsamos  
Dos arbustos árabes. Sim, transcrevam isto.  
(SHAKESPEARE, 2017, p. 259)

Na sequência, Otelo se apunhala. Talvez os motivos pelos quais ele se suicida vão além da culpa ou da loucura, explicações mais imediatas. Em seu monólogo final, Otelo não parece estar completamente louco ou desesperadamente consumido pela culpa; pelo contrário, parece resignado. O general havia sido manipulado durante toda a tragédia por um homem branco, Iago, mas decidiu não deixar seu destino final na mão dos brancos de Veneza. Se só lhe restava morrer (Otelo certamente seria condenado à morte pelo assassinato de Desdêmona, e provavelmente seu carrasco seria, mais uma vez, um homem branco), que morresse pelas suas próprias mãos. Mãos negras. Talvez o suicídio de Otelo, mais do que um “fim terrível”, como proferiu Ludovico no ato final, possa ser lido como um ato limite de resistência contra o racismo ao qual foi constantemente submetido.

Propus-me ao exercício criativo de tecer uma ligeira análise do suicídio de Otelo tendo em vista a discussão feita anteriormente, construída em torno da representação racista do personagem. Não gostaria que tal exercício conduzisse à ideia equivocada de que Otelo é um herói que se martiriza, apagando a violência absolutamente infundada que foi o assassinato de Desdêmona. A morte de uma mulher por seu marido jamais será justificável. A ideia de que o suicídio de Otelo talvez possa ser lido como um ato de resistência contra o racismo não exclui ou anula o crime abominável que ele cometeu. Não penso que Otelo seja uma vítima das circunstâncias, mas um homem que, inflado ou não por Iago, fez suas próprias escolhas, as quais não são sem consequências.

## Referências

ASLANOV, Cyril. *A tradução como manipulação*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BARCELLOS, Fernando Borges. *Otelo e Circuito Iago: metáforas no processo de transcrição da tragédia em dança* [tese]. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2023.

BARCELLOS, Fernando; SOARES, Leonardo Francisco. Entre a dança e a tragédia: análise das performances *Édipo* e *Circuito Iago* como traduções intersemióticas das tragédias *Édipo Rei* e *Otelo*. *Estação Literária*, N. 25, v. 1, p. 26-43, 2020. Disponível em: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/38211/pdf>. Acesso em: 5 jan. 2022.

BURNETT, Mark; WRAY, Ramona. *Screening Shakespeare in the Twenty-First Century*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. 10th Anniversary Ed. London: Routledge, 1999.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 31-48.

\_\_\_\_\_. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (org.). *Haroldo de Campos - Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015a. p. 77-104.

\_\_\_\_\_. Tradução/ Transcrição/ Transculturação. In: TÁPIA, M.; NÓBREGA, T. M. (org.). *Haroldo de Campos - Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015b. p. 155-156.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Coleridge's Shakespearean Criticism*, Vol. 1. Editado por Thomas Middleton Raysor. Cambridge: Harvard University Press, 1930.

EVANS, Robert C. (ed.) *Othello: A critical reader*. 2015. London, New York: Bloomsbury Arden Shakespeare.

HOOKS, Bell. Reconstruindo a masculinidade negra. In: \_\_\_\_\_. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

JACOBSEN, Ken, Iago's Art of War: The "Machiavellian Moment" in *Othello*. *Modern Philology*. Vol. 106, No. 3, 2009, p. 495-529. Disponível em: [https://www.jstor.org/stable/10.1086/605074?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/10.1086/605074?seq=1#metadata_info_tab_contents). Acesso em: 26 nov. 2021.

JONES, Eldred. *Othello's countrymen: The African in English Renaissance Drama*. Londres: Oxford University Press, 1965.

KOTT, Jan. Os dois paradoxos de Otelo. In: \_\_\_\_\_. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LUGARINHO, Mário César. Masculinidade e colonialismo: em direção ao "homem novo" (subsídios para os estudos de gênero e para os estudos pós-coloniais no contexto de língua portuguesa). *Abril – NEPA / UFF*, [S.I.], v. 5, n. 10, p. 15-38, 2013. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29682>. Acesso em: 26 dez. 2019.

MIGNOLO, W. D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. Tradução de Marco Oliveira. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. V. 32, n. 94, p. 1-18, 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v32n94/0102-6909-rbcsoc-3294022017.pdf> Acesso em: 25 dez. 2019.

MIRANDA, C. A. As controvérsias raciais em Otelo de William Shakespeare. *Revista Letras*. Curitiba, N. 77, p. 13-25, 2009. Disponível em:

<<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/14576/12211>>. Acesso em: 25 dez. 2019.

MOTEN, Fred. *In the break: the aesthetics of the Black radical tradition*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2003.

NEILL, Michael. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. *Othello*. Edited by Michael Neill. New York: Oxford University Press, 2008. p. 1-180.

PEREIRA, L. F. Introdução. In: SHAKESPEARE, W. *A tragédia de Otelo, o mouro de Veneza*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, E. (org.) *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em:

[http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12\\_Quijano.pdf](http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf).

Acesso em: 25 dez. 2019.

RAMOS, L. F. Apresentação. In: KOTT, J. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Novos estudos - CEBRAP*, São Paulo, n. 79, p. 71-94, 2007. Disponível em:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002007000300004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000300004&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 26 dez. 2019.

SHAKESPEARE, W. *A tragédia de Otelo, o mouro de Veneza*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

TIFFIN, Helen. Post-colonial literatures. In: ASCROFT, B.; GRIFFITHS, G; TIFFIN, H. (ed.) *The post-colonial studies reader*. Londres: Routledge, 2003.

VAUGHAN, Virginia Mason. *Othello: A contextual history*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

VELOSO, C. *Vampiro*. Verve, 1979. Vinil (4min).