

CURSO DE LETRAS

Ádria Grazielle Pinto

TRADUÇÃO TRANSCULTURAL NO FILME *O*: OTHELO ONTEM E HOJE

Santa Cruz do Sul

2015

Ádria Grazielle Pinto

TRADUÇÃO TRANSCULTURAL NO FILME *O: OTHELO ONTEM E HOJE*

**Monografia apresentada ao Curso de Letras, da
Universidade de Santa Cruz do Sul, como
atividade integrante do currículo normal do
curso.**

Orientadora: Ana Cláudia Munari Domingos

Santa Cruz do Sul

2015

*But I will wear my heart upon my sleeve
For daws to peck at: I am not what I am*

(Shakespeare, Othello)

RESUMO

Esta monografia discute a relação intersemiótica entre o filme *O*, dirigido por Tim Blake Nelson e escrito por Brad Kaaya (2001), e a obra *Othelo*, de Shakespeare, contemplando o conceito de tradução transcultural a partir dos estudos de Thaís Flores Nogueira Diniz. Defendendo uma concepção de adaptação que ultrapassa a mera duplicação e considerando os diálogos possíveis entre os signos verbais do drama e o cinema, a análise é centrada nos protagonistas – Othelo/Odin e Iago/Hugo – e salienta as inúmeras particularidades correspondentes a cada personagem, a partir da leitura de estudiosos como Jan Kott, Barbara Heliadora, Emma Smith, Martin Lings e outros.

Palavras-chave: William Shakespeare. *Othelo*. *O*. Tradução transcultural. Tradução intersemiótica.

ABSTRACT

This monograph discusses an intersemiotic relation between the movie *O*, directed by Tim Blake Nelson and written by Brad Kaaya (2001), and Shakespeare's play *Othello*, contemplating the concept of cross-cultural translation based on the studies of Thaís Flores Nogueira Diniz. Defending a conception of adaptation that goes beyond a simple duplication and considering the possible dialogues between the verbal signs of drama and cinema, this analysis focus on the protagonists - Othello/Odin and Iago/Hugo - and stresses the numerous particularities corresponding to each character from the reading of scholars such as Jan Kott, Barbara Heliadora, Emma Smith, Martin Lings and others.

Keywords: William Shakespeare. *Othello*. *O*. Cross-cultural translation. Intersemiotic translation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. O TEATRO DE SHAKESPEARE	9
1.1 Os primórdios	9
1.2 O teatro elisabetano	10
1.3 Shakespeare, o bardo inglês	16
1.4 Othelo, o mouro de Veneza	19
1.4.1 Origem da obra	19
1.4.2 A tragédia do ciúme e da inveja	21
2. DOS PALCOS PARA A TELA	27
2.1 Sétima arte: um culto ao movimento.....	27
2.1.1 As primeiras sessões: a criação do mágico.....	28
2.2 O cinema como mercadoria.....	30
2.3 O diálogo entre a literatura e o cinema.....	32
2.3.1 Adaptações cinematográficas: a tradução transcultural.....	33
2.3.2 Shakespeare no cinema.....	37
2.4 <i>O</i>	40
3. ANÁLISE DO FILME	43
3.1 A adaptação transcultural presente na transposição fílmica <i>O</i>	43
CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
REFERÊNCIAS	79

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Folha de rosto da publicação do Primeiro Fólio de 1623.....	16
Figura 2 – Orson Welles, 1952, no papel de Othelo.....	38
Figura 3 – Adaptação de Sergey Bondarchuk, 1955.	39
Figura 4 – Laurence Fishburne interpretando Othelo na versão americana de 1995.	39
Figura 5 - Capa original do filme O.	41
Figura 6 – Capa brasileira.....	41
Figura 7 – Dean Brable e Odin.....	44
Figura 8 – O uniforme da equipe é composto pelas cores da bandeira americana.....	45
Figura 9 – A logomarca também carrega as cores da bandeira.....	46
Figura 10 - Bandeira americana colocada ao fundo.....	46
Figura 11 - Bandeira disposta de forma estratégica na entrada da escola.	47
Figura 12 - Faixada da escola Palmetto Grove.....	47
Figura 13 – Bandeira americana ao fundo.....	47
Figura 14 – Desi informa seu pai sobre o seu relacionamento com Odin.	49
Figura 15 – Diferente de Desdêmona, Desi apresenta uma atitude irreduzível.	49
Figura 16 – Hugo admitindo sua ambição.....	50
Figura 17 – Duke estabelecendo a importância de Hugo durante o jogo.....	50
Figura 18 – O momento em que Hugo aprisiona o falcão.....	51
Figura 19 – Figura 37: Imagem do falcão capturado.....	51
Figura 20 – A imagem ilustra o momento em que Hugo passa a controlar a ave.....	51
Figura 21 – Hugo manipulando as duas estrelas do time: o falcão e Odin.....	52
Figura 22 – Odin chega à academia.....	52
Figura 23 – Hugo sutilmente menciona a aproximação de Desi e Mike.	52
Figura 24 – Assim como o falcão, Odin é aprisionado por Hugo.....	53
Figura 25 – Hugo inicia o seu jogo de manipulações.....	53
Figura 26 – Odin recebe o troféu de jogador mais valioso da temporada.....	54
Figura 27 – Odin divide o mérito com Mike.....	54
Figura 28 – Momento em que o nome de Mike é anunciado.	54
Figura 29 – Reação de Hugo ao ver seu pai, Odin e Mike juntos.....	55
Figura 30 – Hugo questiona seu pai.....	55
Figura 31 – Momento em que Duke convida Hugo para jantar em seu escritório.....	56
Figura 32 – Imediatamente Duke esclarece o motivo do jantar: para falar sobre Odin. 56	
Figura 33 – Hugo ironizando sobre quem seria o favorito de seu pai.	56
Figura 34 – Odin começa a desconfiar da aproximação de Desi e Mike.....	57
Figura 35 – Odin começa a observar Mike e Desi juntos.....	58
Figura 36 – As duas referências ao texto original: a cor verde e o salgueiro.	59
Figura 37 – Momento em que Hugo encoraja Mike a se aproximar de Desi.	59
Figura 38 – O salgueiro.	60
Figura 39 – Outra referência ao salgueiro.	60
Figura 40 – Momento em que ocorre o estupro.....	61
Figura 41 – O sentimento de inveja que é alimentado por Emily.....	61
Figura 42 –Emily é tratada com frieza por Hugo.....	62

Figura 43 – Momento em que Emily aparece com o lenço.	63
Figura 44 – Hugo demonstra algum sentimento passional por Emily.....	63
Figura 45 – Hugo cobre o rosto de Emily com o lenço, responsável por unir o casal. ..	63
Figura 46 – Momento em que Odin, assim como Othelo, presenteia Desi com o lenço.64	
Figura 47 – Odin explica a procedência do lenço.	65
Figura 48 – Emily encontra uma oportunidade para roubar o lenço de Desi.	65
Figura 49 – Momento em que Hugo dá o lenço a Mike,.....	65
Figura 50 – Em O, Hugo planeja matar Mike com uma arma.....	66
Figura 51 – O plano de Iago é fazer com que a morte de Mike pareça suicídio.	67
Figura 52 – Odin encontra Desi dormindo.	67
Figura 53 – Um copo com as digitais de Mike é colocado no quarto de Desi.	68
Figura 54 – Desi aceita sua morte de forma passiva	68
Figura 55 – Assim como Othelo, Odin mostra-se irredutível na decisão de matar Desi.68	
Figura 56 – Momento em que Hugo decide matar Roger.	70
Figura 57 – Imagem dos corpos de Mike e Roger ao chão.	70
Figura 58 – Emily compreende o plano de Hugo.	71
Figura 59 – Odin afirma à Emily que Desi entregou o lenço a Mike.....	71
Figura 60 – Momento em que Emily esclarece o verdadeiro paradeiro do lenço.....	71
Figura 61 – Hugo dispara contra Emily.....	72
Figura 62 – Assim como Othelo, Odin comete suicídio.	73
Figura 63 – Momento em que Hugo é levado pela polícia.....	74
Figura 64 – É possível ouvir, ao fundo, Hugo narrando a sua vontade de ser notado. ..	74
Figura 65 – Hugo repete as suas primeiras palavras.	75
Figura 66 – Imagem das pombas, que antes estavam soltas, agora presas.....	75

INTRODUÇÃO

Reconhecido mundialmente como o maior escritor da língua inglesa e o dramaturgo mais influente do mundo, William Shakespeare é um dos principais responsáveis por alterar os rumos do teatro em Londres, consolidando um forte sentimento de nacionalismo entre os ingleses. Suas peças – expoentes não apenas do teatro elisabetano, mas do próprio gênero em sua concepção original – exemplificam, apaixonadamente, a complexidade do espírito do homem em relação à sua existência. Abordando assuntos atemporais como as relações interpessoais e sociais, entre indivíduos e instituições, e centralizando seus temas em elementos emocionais, como escaladas de poder, ascensão, queda, inveja, ciúmes, o Bardo de Avon faz de seus grandes monólogos um reflexo das inúmeras particularidades do indivíduo ao escrever comédias, tragédias e dramas históricos que tratavam de um assunto inesgotável: a natureza do homem. São tidas como algumas referências, a respeito de sua genialidade, obras como *Hamlet*, *Rei Lear*, *Romeu e Julieta*, *A tempestade* e a obra que analisaremos neste trabalho, *Othelo*.

A magnitude de suas obras sustenta-se até os dias atuais graças, também, à interação do teatro com outra arte: o cinema. A união entre a linguagem audiovisual e a verbal, proporcionada pela sétima arte, fez com que a indústria cinematográfica se consolidasse, entre outros aspectos, como um agente perpetuador de obras clássicas, não apenas do teatro, mas principalmente da literatura, utilizando-se de seu caráter massivo para alcançar um público heterogêneo, sendo capaz de atingir novos espectadores ao apresentar uma obra consagrada em um contexto diferenciado.

A transmissão da cultura contemporânea reside, sobretudo, no signo imagético (*video games*, videoclipes, novela, cinema, propagandas, HQ's e etc.), caracterizando, muitas vezes, o texto como fonte secundária de informação. Porém, a influência exercida pela literatura sobre o cinema pode ser comprovada desde a invenção da sétima arte, seja pela relevância das composições, ou, até mesmo, pelo apelo comercial que a obra literária emana, deixando a critério dos roteiristas a decisão do uso parcial ou da apropriação total das ideias contidas nos livros. O laço criado entre essas duas artes, a literatura e o cinema, desencadeou uma série de estudos a respeito da origem, categorização e importância acerca do termo “adaptação”.

Avaliado durante muito tempo como “certo” ou “errado” o conceito de adaptação vem sofrendo fortes transformações. Além da relativização da noção de origem, e do fim da busca pela fidelidade na transposição, as ideias sobre transposições fílmicas passam a enfatizar que

os textos devam ser considerados signos um do outro. A semelhança entre uma obra e outra pode ocorrer de forma sutil, desde que permita uma referência mútua entre os textos, muitas vezes dada pelo leitor ou, ainda, inexistente porque não percebida. Essa equivalência pode estar limitada apenas a inter-relações evidentes que justifiquem a afirmação dos textos como signos um do outro. Essa conceituação acerca do termo tradução mostra-se relevante para que determinada obra possa ser considerada uma adaptação de outra.

Devido à grande variedade de enfoques que o termo adaptação permite, escolhemos, neste trabalho, encarar o resultado da apropriação cinematográfica como obra independente e original ao traçar as linhas gerais para o posterior aprofundamento do conceito de tradução transcultural, conceito que é definido quando uma obra instalada em um determinado espaço é transportada para um contexto contemporâneo, mantendo um diálogo com o texto-fonte, apesar das transformações sofridas.

O elo entre dois períodos distintos pode ser encontrado ao observar a narrativa do filme *O* (2001), dirigida por Tim Blake Nelson e escrita por Brad Kaaya, em que há presença de uma interlocução transcultural entre um drama contemporâneo estadunidense e uma tragédia elisabetana reproduzida em um palco de 1603. Utilizando as ideias abordadas por Thaís Flores Nogueira Diniz, Barbara Heliadora, Emma Smith, Jan Kott, Frank Kermode, Martin Lings e outros, discutiremos a relação intersemiótica entre o filme *O* e a tragédia *Othelo* de William Shakespeare.

Centralizando a análise nos protagonistas – Othelo/Odin e Iago/Hugo –, examinaremos a figuração dessas personagens, contrastando a figura clássica do herói e do antagonista elisabetano com a reprodução contemporânea apresentada pelo filme, ao mesmo tempo em que pontuamos outros elementos culturais que são transferidos ou mantidos do drama para a obra cinematográfica.

Dessa forma, a presente monografia se enquadra na linha de pesquisa “Processos narrativos, comunicacionais e poéticos”, do Departamento de Letras da UNISC, cujo objetivo é investigar os processos de conhecimento e de sentido inerentes à leitura de obras narrativas ficcionais, entre elas o teatro, o cinema e a literatura.

1 O TEATRO DE SHAKESPEARE

1.1 Os primórdios

O Teatro nasceu com a humanidade. A necessidade de exteriorizar sua importância no mundo e, conseqüentemente, posicionar-se como sujeito social, sempre se fez presente na vida do homem. Motivado por diversas circunstâncias, o ser humano compreendeu, desde sua origem, que era possível comunicar-se utilizando o corpo como ferramenta.

Mesmo sendo o princípio da arte cênica alvo de inúmeras formulações, podemos, no entanto, apontar dois pontos que são apresentados, de comum acordo, entre as diversas teorias: a necessidade do jogo, característica da personalidade do homem indiferente de sua época; e a incontida ânsia de ser outro, de representar ante seus semelhantes uma versão de si mesmo ou de seus próprios deuses, tornando-os acessíveis a seus anseios, medos e necessidades (PEIXOTO, 1980).

Etimologicamente, a origem da palavra Teatro remete ao verbo grego *theastai*, aproximando o seu sentido ao “ver” ou “contemplar”. Inicialmente, o termo designava o local onde aconteciam as apresentações para, mais tarde, indicar qualquer tipo de espetáculo. O sentido que a palavra desperta hoje em nós definiu-se no séc. XVII, justamente a partir do domínio de Shakespeare no drama inglês.

O prestígio atribuído a essa arte está diretamente associado à capacidade inesgotável do ator em apresentar-se aos olhos dos espectadores sem revelar ao público sua personalidade íntima, criando veracidade à atuação. Para que essa conjuração seja convertida em teatro, infere-se a necessidade de um espaço, um homem responsável por ocupar este espaço e outro homem a observá-lo. Entre o vão que discerne esses três elementos faz-se presente o sentimento de cumplicidade que prepara o espectador para receber a mensagem da cena que vislumbra.

O Teatro, atualmente palco de dramatizações daquelas mesmas histórias mitológicas até as mais hodiernas formas de representar as ações do homem, possuía, em sua origem, um caráter ritualístico. Acredita-se que suas primeiras manifestações possam ser remontadas a partir das sociedades primitivas.

Do ponto de vista da sua evolução como gênero, a única dessemelhança entre o teatro primitivo e as encenações contemporâneas está no número de acessórios cênicos do qual o ator dispõe. Margot Berthold (2000), em *História mundial do teatro*, lembra que

O artista de culturas primitivas e primevas arranja-se com um chocalho de cabaça e uma pele de animal; a ópera barroca mobiliza toda a parnafernália cênica de sua época. Ionesco desordena o palco com cadeiras e faz proclamação surda-muda da triste nulidade da incapacidade humana. O século XX pratica a arte da redução. Qualquer coisa além de uma gestualização desamparada ou um ponto de luz tende a parecer excessivo. (BERTHOLD, 2000, p. 1)

Concordando com Berthold, no excerto destacado, é possível afirmar que o único instrumento que perdura como essencial para a existência da encenação é, na verdade, o corpo do artista. É através de seu corpo que o ator é capaz de evocar os diversos mundos que deseja, percorrendo, por completo, a escala da emoção representativa. Além de usar o corpo do ator como ponte entre o teatro primitivo e o contemporâneo, podemos ressaltar outra característica responsável pela comunicação desses dois períodos distintos: em todos os lugares e épocas o teatro incorporou os dois extremos da personalidade do homem, transitando do gênero mais escrachado da comédia grotesca à rigidez das encenações ritualísticas. Podemos encontrar essa forma de humor nas danças e pantomimas de animais, cuja tendência pende ao grotesco, o que, conseqüentemente, provoca o riso.

O fator condicionador do conteúdo da expressão teatral é estabelecido pelas necessidades da vida, pelas concepções religiosas e socioeconômicas, pela cultura, enfim. É a partir de seu contexto que o homem torna-se capaz de transcender-se em presença de seus semelhantes. A personificação dos poderes da natureza, as danças imitativas como forma de entender e, simbolicamente, controlar fatos relacionados à sobrevivência e os esforços para angariar ajuda dos deuses, caracterizam-se como verdadeiras sementes do Teatro.

À medida que ocorre a organização das sociedades tribais e seu desenvolvimento até às primeiras comunidades, podemos observar a afirmação do gênero em um sentido mais próximo ao que conhecemos hoje. O “Teatro como espetáculo” torna-se uma realidade, e a criação de trupes entre os nativos de algumas sociedades primitivas promove viagens de clãs para outras aldeias e outras ilhas, firmando o ato de representar como uma compensação para a rotina da vida.

1.2 O teatro elisabetano

O Renascimento, Renascença ou Período Renascentista, que ecoou na Inglaterra por meados do século XVI, consolidando um forte sentimento de nacionalismo entre os ingleses, pode ser definido como um movimento cultural que marca a transição do feudalismo para o

capitalismo, carregando consigo grandes transformações relacionadas a várias áreas da vida social. Essa Era de descobertas propulsionou o sentimento do individualismo, encorajando o despertar da originalidade que, associada à ascensão de novas classes de mercadores responsáveis pela fragmentação do poder que até então era absoluto, e aliado ao crescente número de estrangeiros que apareciam na Inglaterra, ostentando seus trajes e hábitos, tornaram-se responsáveis por revelar uma gama de novas crenças, desencadeando uma revolução nas mentalidades da época.

Ao resgatar as formas greco-romanas clássicas, o Renascimento passou a ser influenciado por características artísticas precedentes, que eram agregadas à visão antropocêntrica em pleno desenvolvimento. A arquitetura, por exemplo, retomou a harmonia da geometria euclidiana. Já nas artes plásticas, as esculturas – uma das características mais marcantes desse período – destacaram a figura humana que antes estava destinada a servir como segundo plano. Na pintura, o indício de transformação revelou-se através de duas grandes novidades: as representações realistas feita pelos pintores, e a utilização da tinta a óleo que reforçava os traços de realidade nas obras. Mas é no teatro que se consolida uma das grandes alterações nos cursos das expressões artísticas: o investimento, feito pelos dramaturgos da época, na revolução da estrutura formal e temática das peças (BERTHOLD, 2000).

Com o advento do Cristianismo, muitas espécies de representações teatrais, por serem consideradas pagãs, foram extintas. O teatro passou a ser usado como veículo de propagação de textos bíblicos, que eram dramatizados e representados por membros da Igreja. Em meados do século XII, o clero compreendeu que se reproduzissem essas mesmas dramatizações nas línguas locais de cada país, a sua popularização seria ampliada generosamente, pois, além de encantar com a encenação, as peças religiosas encantariam por seu conteúdo, que passaria a ser compreendido pela plateia local. É na transição do século XII para o século XIII, com a Inglaterra já cristianizada, que surgem essas peças cristãs na língua inglesa. A concentração da ação e a forte dramatização, que passaram a se destacar sobre o enredo das peças, são as responsáveis por levar as encenações para fora da igreja, conduzindo a responsabilidade das encenações às guildas (HELIODORA, 2008).

Com o passar do tempo, alguns membros dessas organizações artísticas perceberam que o que os motivava a encenar as peças era o entusiasmo pela arte de atuar, mais do que a identificação com os conteúdos apresentados nas peças. Bárbara Heliadora, crítica considerada uma das maiores autoridades no Brasil quando o assunto é Shakespeare,

esclarece, em *Shakespeare, sua época e sua obra* (2008, p. 65), como ocorreu o início dessa transição do teatro religioso para a produção teatral independente:

[...] ainda no século XIV, os primeiros artesãos que tomavam parte em espetáculos religiosos resolveram se tornar profissionais de teatro, eles aproveitaram, da tradição dos “ciclos” religiosos, o uso das carroças (chamadas *pageants*, palavra até hoje usada para carro alegórico) que serviam de palco, passando a usá-las também como transporte e camarim, quando não de abrigo.

Além de improvisarem novos palcos, os artistas se depararam com a necessidade de elaborar novos repertórios, já que foram proibidos de reproduzirem as antigas peças religiosas. Heliodora lembra que, apesar disso,

essa proibição teve a grande vantagem de tornar indispensável o aparecimento de novos autores, pois só um repertório variado permitiria ter duas ou três noites de espetáculos em um mesmo local. A par disso, é claro, os atores e o espetáculo também precisaram ser aprimorados, já que a atividade teatral perdia a plateia cativa das comemorações religiosas, e passava a viver, como até hoje, da bilheteria. (HELIODORA, 2008, p. 66)

Esse é o momento em que o teatro tornou-se uma espécie de fundação no país inglês. A expansão social, causada pela intensificação do comércio, viabilizou a expansão do ponto de vista dos ingleses. A autonomia financeira, consequência herdada da transação mercantil, possibilitou a inúmeros ingleses a oportunidade de partir para novos mundos, trazendo consigo as maravilhas visitadas em terras distantes. É justamente nesse momento que a Inglaterra entra em contato com a arte que era produzida ao redor de seus limites fronteiriços, transferindo para as composições do ocidente as novidades vistas e, entusiasmadamente, narradas pelos viajantes, como nos mostra Heliodora (1978, p. 168) ao exprimir a ideia de que “o mundo, de repente, estava transformado numa imensa cartola de mágico, da qual saía uma torrente de maravilhas que acicatavam a curiosidade ao invés de saciá-la”.

A abundância de ideias fornecida por esse momento antológico foi transferida para o teatro inglês, ocasionando a fundação de uma arte cênica excepcionalmente vívida que priorizava, como célula dramática, o questionamento de um indivíduo que, tomado por um sentimento de consciência em relação ao espaço que agora ocupava, passou a contestar a vassalagem e o conformismo.

Os artistas, responsáveis pelas organizações das peças, em seguida perceberam que a melhor maneira de vender sua criação artística era apresentá-la a um grupo de pessoas já reunido. Essa observação os levou diretamente aos pátios internos das hospedarias que, no

tempo de Shakespeare, desempenhavam um importante papel na vida social e econômica da sociedade londrina, atraindo a população que estava à procura de entretenimento. A estrutura física dos pátios internos das hospedagens era completamente diferente do cenário globular, a céu aberto, apresentado no teatro elisabetano.

Construído no formato de quadriláteros, os pátios contavam com um único portal de entrada, onde era permitida a passagem de espectadores e carroças. No lado oposto ao portão de acesso, situavam-se as carroças que, além de servirem de meio de transporte e camarins, serviam, também, como palco, permitindo que todos tivessem acesso visual à peça (HELIODORA, 1978).

O caminho percorrido dos pátios das hospedarias até o teatro a céu aberto não foi muito longo. James Burbage, ex-carpinteiro e ator inglês, foi o responsável por erguer, em 1576, o primeiro edifício feito especificamente com o propósito de servir como uma casa de espetáculos, batizando-o com o nome de Theatre. Essa agremiação foi construída fora dos domínios da cidade e, “portanto, livre do controle dos puritanos administradores municipais, para quem o teatro, como qualquer outro divertimento, era um pecado sem perdão” (HELIODORA, 2008, p. 67). Essa antecipação feita por Burbage consolidou-se como um acerto, dado que, pouco tempo após a construção do Theatre, foram fechados, pela jurisdição municipal, vários locais onde se realizavam espetáculos.

Burbage foi o responsável por introduzir mudanças significativas no desenvolvimento funcional do teatro elisabetano. Além da ampliação do espaço cênico, o palco foi protegido, parcialmente, por um telhado, e o local antes destinado às carroças cedeu seu posto para a criação de um novo espaço que seria chamado de “palco interior” (HELIODORA 2008). O teatro comportava níveis de arquibancadas que abrigavam os espectadores, que se sujeitavam a pagar mais caro para poder assistir ao espetáculo sentados, ao contrário do que acontecia nas exibições das hospedarias, onde todos acomodavam-se em pé defronte ao palco. Para evitar o desperdício do espaço, outro palco, conhecido como palco superior, foi construído. Este palco se manteria nas construções das casas teatrais posteriores, sendo muito bem explorado pelo dramaturgo de Avon, inspirando uma das cenas mais famosas de Shakespeare: o diálogo entre Julieta, posicionada no palco superior, e Romeu, no palco exterior (BERTHOLD, 2000).

A evolução da estrutura teatral se deu de forma gradativa. Os teatros foram tornando-se cada vez mais elaborados, confortáveis e numerosos. A construção de casas de espetáculos tornou-se comum e, logo após a construção do Theatre, mais oito teatros públicos foram construídos em sequência. Mas a concorrência não foi a única adversidade encontrada por

Burbage: o término de um acordo contratual do terreno onde se localizava o teatro ameaçava a continuidade dos espetáculos. A não renovação do contrato de arrendamento do terreno cedia ao dono, Giles Allen, o direito de posse do que tivesse sido construído em suas terras. Com as negociações sendo dificultadas pelo proprietário, os integrantes da companhia teatral aproveitaram o momento em que a ausência do locador fez-se oportuna e uniram-se determinados a transportar o máximo da estrutura que conseguissem para um novo terreno na margem do rio Tâmis. Nascia assim o famoso teatro “Globe”, cuja peça inaugural, apresentada em 1599, foi *Júlio César* (HELIODORA, 2008).

A arrecadação de fundos, para a construção e conservação do funcionamento do teatro, ocorreu através da organização de uma nova empresa que, por meio de cotas, fracionava o poder de controle dos artistas de acordo com o que lhes pertencia. Um desses artistas era Shakespeare que, nas palavras de Heliodora, “tornou-se a única figura, de todas que aparecem no período elisabetano, a participar do teatro em todos os seus aspectos: autor, ator, sócio da companhia de atores e, agora, sócio da casa de espetáculo” (2008, p. 70).

A despeito dos melhoramentos que eram implementados na estrutura dos teatros, as casas de espetáculos contavam com recursos visuais limitados. O palco, por exemplo, não possuía nenhuma iluminação especial, e como ratifica a professora inglesa Emma Smith, em seu livro *Guia Cambridge de Shakespeare* (2014, p. 260), este é o motivo de termos “aquelas cenas que se passavam à noite, como a abertura de *Hamlet*, em que os indicadores linguísticos repetitivos relacionados à escuridão tinham de fazer o trabalho que as técnicas visuais fariam no teatro moderno”. No entanto, as apresentações diurnas atraíam um público assíduo, que aumentava de maneira progressiva à medida que as apresentações tornavam-se mais populares.

A popularidade também se estendia ao elenco que era responsável por encenar as peças. Podemos citar como o ator trágico de maior evidência daquela época, segundo Emma Smith, o filho de James Burbage, Richard Burbage. Ao seu nome são relacionados papéis como Ricardo III, Hamlet, Lear e Othelo. Outra característica pertinente em relação às atuações desenvolvidas naquela época era o fato de que todos os atores eram do sexo masculino, sendo os papéis femininos, tais como Cleópatra e Lady Macbeth, representados por artistas masculinos mais jovens. Em um âmbito geral, a participação efetiva da mulher no teatro elisabetano era escassa. Apesar de as estimativas apontarem para um público de possivelmente 15 mil pessoas que assistiam às encenações, não há nenhuma referência concreta que assinala a participação de um público feminino na plateia dos espetáculos, sendo àquela época a presença da mulher nas casas de espetáculos associada à prostituição e à

promiscuidade. E, ao contrário do que profetiza um dos mitos que envolvem o teatro elisabetano, a Rainha Elizabeth nunca se fez presente em uma apresentação no Globe (SMITH, 2014).

Outra crença infundada, porém muito difundida, com referência ao teatro do período isabelino é a falta de adornos no palco. Smith (2014) reconhece a parcimônia adotada em relação aos adereços utilizados nas simulações, atestando que os objetos pequenos – adagas, coroas, bolsas, etc. – eram os mais corriqueiros, no entanto objetos grandes, por vezes, faziam-se necessários em cena: o banquete em *Macbeth*, por exemplo, exigia a presença de uma mesa, já a morte de Desdêmona, cena final da composição Othelo, requiritava o aparecimento de uma cama.

Atualmente a estrutura localizada às margens do rio Tâmis é, na verdade, uma réplica do que uma vez foi o Globe original. Em 1613 estava em cartaz a peça *Henrique VIII*, em seu primeiro ato, foram disparados canhões – que faziam parte da saudação ao rei – que acabaram por atingir a palha que recobria o teto do teatro, dando início a um incêndio que destruiria por completo a estrutura da casa de apresentações.

1.3 Shakespeare, o bardo inglês

Harold Bloom, aclamado crítico norte-americano, em *Shakespeare: a invenção do humano* (1998) inicia o capítulo introdutório com o seguinte questionamento: “Por que Shakespeare?”. A resposta dada por ele é simples e soberana: “Quem mais haveria de ser?”. A essência desse questionamento está na observação do conteúdo peculiar encontrado nas obras produzidas pelo bardo em comparação às obras produzidas por seus contemporâneos. É unânime a opinião de que a grandeza de Shakespeare encontra-se justamente na variedade de *personas* criadas por ele. “Ninguém, antes ou depois de Shakespeare, construiu tantos seres diferenciados” (BLOOM, 1998).

Reconhecido mundialmente como o maior escritor da língua inglesa e o dramaturgo mais influente do mundo, William Shakespeare nasceu em Stratford-upon Avon, no condado de Warwickshire, na Inglaterra, em abril de 1564. Boa parte dos acontecimentos relacionados à vida do poeta e dramaturgo é desconhecida, não passando de meras suposições. Até mesmo a imagem do famoso retrato que estampa a folha de rosto da coleção póstuma de seus dramas é vítima de contestação (SMITH, 2014).

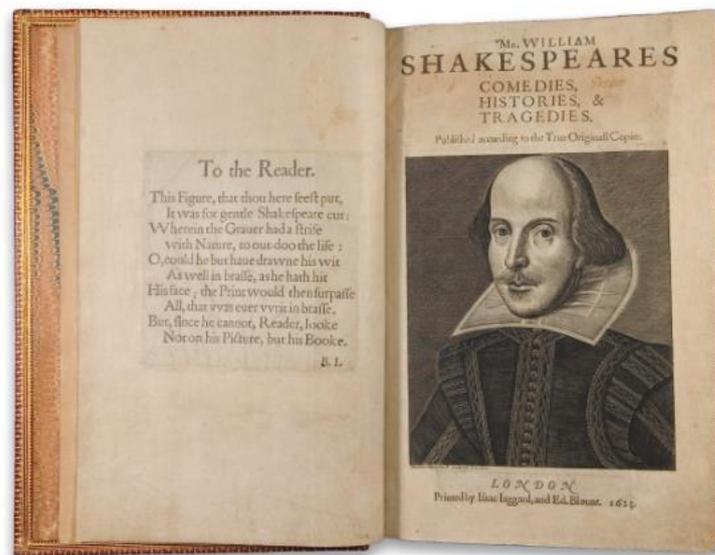


Figura 1 – Imagem que ilustra a folha de rosto da publicação do Primeiro Fólho de 1623.

Fonte: <http://commons.trincoll.edu/watkinson/files/2014/04/FFF1866.jpg>, acesso em 26 maio 2015

Além da polêmica em torno de sua aparência física, suposições a respeito de sua religião, preferência sexual e opinião política são frequentemente mencionadas. Mas entre todas as hipóteses levantadas destaca-se, segundo a estudiosa Emma Smith, a suspeita de que

William nunca tenha frequentado a universidade, contando apenas com os ensinamentos de uma escola do povoado, onde possivelmente aprendeu a gramática e a retórica que seriam exercidas mais tarde em suas peças.

É de conhecimento de todos que Shakespeare entrou no palco elisabetano em uma época em que já era assegurada ao ator profissional uma proteção social estável. A assistência, muito importante dada a hostilidade do clero naquela época, era garantida pelos nobres patronos que compreendiam o teatro como uma instituição a ser preservada e incentivada (BERTHOLD, 2000). Assim como muitos jovens, ele se mudou para Londres no momento em que a arte cênica alcançava o seu apogeu, deixando para trás sua família em Stratford.

Embora seja conhecido pelo vasto número de peças que produziu, as primeiras obras a serem discernidas como grandes composições do bardo foram as poesias. Os poemas narrativos *Vênus e Adônis* (1593) e *O estupro de Lucrecia* (1594) são considerados os responsáveis por consagrar Shakespeare no seu amplo círculo de leitores. As primeiras peças apresentadas em Londres incluem, segundo Emma Smith, *Henrique VI, Os dois cavalheiros de Verona* e *A megera domada*.

Shakespeare juntou-se à companhia de teatro em 1594 – antes da construção do Globe (1599) –, sob o mecenato de Lord Chamberlain, ocupando o posto de dramaturgo residente, quando passou a escrever exclusivamente para aquela companhia. Além de desempenhar o papel de criador e diretor das peças, trabalhou, também, como ator em suas próprias composições (e igualmente na de outros dramaturgos), conforme registrado no Primeiro Fólio de seus trabalhos. O seu nome passou a ser cada vez mais usado para vender suas peças – e às vezes até de outras pessoas –, sendo a nomenclatura Shakespeare associada à qualidade das comédias e tragédias que seriam apresentadas (SMITH, 2014).

Shakespeare compôs 38 peças em vinte e quatro anos. Aos quarenta e nove anos, escreveu sua última peça: *Os dois parentes nobres* (1613) – cuja criação foi dividida com John Fletcher. Veio a falecer três anos depois, no dia 23 de abril, data de seu aniversário (BLOOM, 2001). A relevância das obras de Shakespeare rendeu-lhe a ascensão da posição de autor para “deus mortal”, perpetuando seu nome, suas histórias, seus personagens e, principalmente, sua retórica na história da arte antiga e contemporânea. Harold Bloom (1998, p. 28) afirma que “é bem possível que sejam Falstaff e Hamlet os deuses mortais, em vez de Shakespeare [...]”, sem descartar, inclusive, a possibilidade de o mais brilhante e o mais inteligente entre os personagens do bardo terem, juntos, criado a imagem de seu criador. *Hamlet*, além de iniciar o período trágico do teatro shakespeariano, é considerada como a representação do amadurecimento artístico do dramaturgo.

Não se pode levar em consideração a precisão cronológica dos trabalhos de Shakespeare. Como esclarece Barbara Heliadora (2014), não existia nenhum interesse em registrar datas e fatos naquela época, porém, ao observarmos sua obra completa, é possível verificar marcas que indicam uma evolução natural em sua escrita. Segundo a teórica, o ambiente cultural londrino forçou Shakespeare a passar por todos os gêneros do teatro. Além de escrever peças em parceria com outros dramaturgos, o bardo compunha obras comerciais, que agradavam à plateia, com o intuito de lotar a casa de espetáculos.

A partir das datas das estreias, algumas delas apenas supostas, Shakespeare provavelmente iniciou-se na encenação com a comédia *Os dois cavalheiros de Verona* (1590; 1623), que, segundo Heliadora (2014), pode ser considerada como uma tentativa de “comédia romântica”. A segunda peça do autor, *Henrique VI* (1590-1591; 1595), é a responsável por inaugurar o gênero histórico no teatro elisabetano, dando forma ao que passou a ser chamado de “peça crônica”. A partir de 1592, o bardo dedicou-se a elaborar enredos sem a colaboração de outros dramaturgos. É nesse período que surgem as peças líricas, como *Sonhos de uma noite de verão* (1595-15-96; 1600), *O mercador de Veneza* (1596-1597; 1600) e *Romeu e Julieta* (1595-1596; 1597), sendo a última considerada o ápice da tragédia lírica, não tendo seu formato reproduzido posteriormente pelo autor. Em *Ricardo II* (1595; 1597) e *Rei João* (1596; 1623), Shakespeare produz suas únicas obras compostas integralmente por versos sem nenhum vestígio de prosa. É a partir de *Julio Cesar* (1599; 1623) que o inglês dedica-se ao gênero tragédia. Para Bárbara Heliadora, *Julio Cesar* é uma “tentativa de entrar na tragédia”. Em seguida a *Julio Cesar*, Shakespeare compôs sua a tragédia de maior prestígio: *Hamlet*.

Hamlet (1600; 1603), junto com *Othelo*, *Rei Lear* e *Macbeth*, faz parte do notável quarteto trágico do bardo, representando uma “tragédia icônica sobre a vingança de um herói ensimesmado preso a um melodrama familiar e a uma crise existencial” (SMITH, 2014, p.78). É na personagem mais famosa de Shakespeare que a reflexão se sobrepõe à ação, dando origem a um dos monólogos mais reproduzidos da literatura. Em *Rei Lear* (1605-1606; 1608), o dramaturgo nos apresenta, através da insanidade de um rei, a tragédia desoladora da velhice que desencadeia um colapso político e familiar. Já em *Macbeth* (1606; 1623) nos deparamos com um suspense repleto de culpa e selvageria. Nessa tragédia entramos em contato com a figura autônoma de Lady Macbeth que, atormentada pela culpa, comete suicídio (SMITH, 2014).

Completando o quarteto de tragédias escritas pelo bardo, mencionamos a obra responsável por apresentar à literatura um dos antagonistas mais cruéis e audaciosos da história do teatro elisabetano, contrapondo-se à história de um dos heróis mais passivos de Shakespeare: *Othelo, o mouro de Veneza* (1603; 1622).

1.4 *Othelo, o mouro de Veneza*

1.4.1 Origem da obra

Escrita em 1603 e apresentada na corte em 1604, o papel de Othelo foi originalmente interpretado pelo ator de maior destaque do grupo King'sman, Richard Burbage. Há evidências de que algum ator comediante era o responsável por interpretar o papel de Iago. Segundo Emma Smith (2014), a cor de Othelo era, provavelmente, indicada pelo uso de tinta preta e uma peruca de lã.

Desempenhar o papel do mouro pode ser compreendido como um dos desafios da peça na época. Começando pelos séculos de atores brancos que se passavam por negros com o uso da maquiagem, passando pela tradição de contar apenas com alguns atores negros nas companhias em meados do século XIX, até atingir a dominância de atores negros no século XX (SMITH, 2014).

A história do mouro que, enganado por seu alferes, assassina a sua inocente esposa, consolidou-se como um marco atemporal na história da arte literária e cinematográfica, viajando por diversos cenários e culturas através de suas inúmeras releituras.

Jean-François Ducis, por exemplo, era um poeta e dramaturgo francês que, mesmo sem falar inglês, adaptou traduções em prosa das peças de Shakespeare. Em 1792, apresentou em Paris uma de suas adaptações de *Othelo* – feita de acordo com seu gosto pessoal. Ducis considerava a peça do bardo muito violenta para os franceses, a despeito da tradição inglesa, transformou a personagem negro em moreno, a fim de não escandalizar a plateia feminina. Em sua peça, Desdêmona não perdia o lenço, pois, sendo o lenço uma peça do enxoval feminino, tornava-se impossível mencionar aquela palavra. A situação foi contornada ao fazer com que Desdêmona perdesse apenas o seu diadema. Othelo, na versão de Ducis, não sufocava sua amada, pois o final da peça de Shakespeare era considerado, pelo dramaturgo, demasiadamente primitivo. A solução encontrada foi substituir o travesseiro por um punhal. Os espectadores não gostavam de cenas sangrentas, portanto no momento em que Othelo

ergueria a mão para ferir mortalmente sua esposa, um enviado de Veneza adentrava o quarto e exclamava: “Bárbaro, que fazes?” (KOTT, 2003).

Othelo foi representado na França pela segunda vez em 1829, na tradução de Alfred de Vigny. Em *Shakespeare nosso contemporâneo*, Jan Kott (2003) estabelece que “é a partir desse momento que a peça se torna a mais “século XX” de todas”. Não apenas a mais romântica, mas também a mais bem roteirizada, tornando-se uma peça histórica, psicológica e realista que convinha a todos os teatros do século XIX. É, muitas vezes, direcionada a um subgênero bastante popular na época: a tragédia doméstica. Em vez de exibir os personagens da nobreza presentes na tragédia clássica, a peça exalta o cenário de um lar burguês em que a figura patriarcal obstrutora – Brabâncio, pai de Desdêmona – é contornada, e o herói¹ da peça, enganado.

Contemplando todos os elementos já presentes na peça, *Othelo* alcançou em 1887, através de Verdi, sua versão ópera, tornando-se o único sucesso autêntico na história das adaptações shakespearianas para a cena lírica (KOTT, 2003).

A tragédia de Shakespeare encontrou sua fonte de inspiração nos contos de *Hecatomithi*, obra do italiano Giovanni Batista Giraldo – popularmente chamado de Cinthio (SMITH, 2014). Como outros dramaturgos, Shakespeare voltou-se para autores antigos, utilizando seus textos como base para suas peças, desenvolvendo apenas aspectos que julgava pertinentes para seus dramas. Essa observação não desmerece a capacidade de criação de Shakespeare, pois *Othelo* se sustenta, apesar da inspiração, como uma obra autêntica, composta por personagens com características próprias, que transcendem o original.

Quando se trata de Shakespeare, a questão autoral é amplamente questionada, mas teóricos respeitáveis no meio literário defendem a grandiosidade da escrita do bardo. Harold Bloom (1998, p. 540), por exemplo, exalta a criação do dramaturgo quando diz que “mesmo a leitura mais superficial de Chintio [...] revelará Iago como uma invenção radical de Shakespeare, e não mera adaptação do perverso porta-bandeira da história original”.

Na obra do italiano, o alferes apaixonava-se perdidamente por Desdêmona, mas falha em sua missão de seduzi-la. O anônimo alferes supõe que seu fracasso diante da tentativa de corromper a fidelidade que é dedicada ao mouro por sua esposa é consequência da paixão de Desdêmona por um, igualmente anônimo, capitão. O alferes decide então livrar-se de seu oponente ao provocar ciúme no mouro com a intenção de tramar a morte de Desdêmona e do

¹Segundo o conceito de Barbara Heliodora (2014), designamos “herói” à figura do protagonista.

capitão. Na versão original, o alferes, na presença e com o consentimento do mouro, espanca Desdêmona até a morte. Arrependido, mais tarde o Mouro despede seu Alferes que, só então, passa a odiar o general.

Já na obra de Shakespeare a história é completamente transformada ao estabelecer, para a trama e para Iago, um novo ponto de partida: a promoção não concedida (BLOOM, 1998).

A versão shakespeariana, que explora as várias faces da alma, aborda, como tema principal, o ciúme. Shakespeare concebeu uma dimensão clássica a esse sentimento corriqueiro, tornando Othelo o símbolo do ciúme desmedido e irracional. Ao explorar, como pano de fundo, as batalhas marítimas de Chipre, o bardo apresenta o mundo de um general negro inserido em um mundo de brancos, em que Iago – figura correspondente ao alferes anônimo na obra de Cinthio – conduz a história para seu final trágico motivado pelo sentimento de inveja que lhe é despertado a partir da promoção concedida ao seu colega Cássio.

Acreditando ser desmerecida essa promoção, Iago inicia seu plano de vingança contra o mouro, levando-o a acreditar que Desdêmona o está traindo com seu amigo e tenente Cássio. Ao longo da peça, Iago, servindo-se da ajuda de Rodrigo (um cavalheiro veneziano), e aproveitando-se da inocência de sua esposa Emília, trama, genuinamente, contra todos os seus alvos. Sem escrúpulos, utiliza-se da desordem e do amor de Othelo para cumprir seu propósito.

1.4.2 A tragédia do ciúme e da inveja

A incumbência do verdadeiro artista é refutar as tradições obsoletas a fim de encontrar uma nova forma de expressão para que a necessidade de manifestar seus sentimentos seja suprida por completo. Desde que a arte dramática tornou-se um objeto de estudo, a capacidade de criação artística ganhou destaque, tornando-se um componente crucial para a formação da essência de uma peça. É possível estabelecermos que a essência das peças de Shakespeare esteja na figuração do homem em contato consigo mesmo. Em *Othelo*, nos é apresentada a vontade humana em conjunto com seus sentimentos mais primitivos. Ao contrário de outras tragédias, como *Hamlet* e *Macbeth*, por exemplo, a história do mouro não

conta com o sobrenatural para servir de gatilho ou explicação ao mal que é infligido aos personagens, mas sim, apenas, com a sagacidade da mente humana.

A tentativa de definir a tragédia do ciúme em termos teóricos pode ser feita através das palavras de dois grandes filósofos que se dedicaram ao estudo do gênero: Aristóteles e Hegel. A poética aristotélica (sd, p. 300) define a tragédia como “a imitação dos caracteres, das paixões e das ações humana”, sobretudo “da felicidade e da infelicidade”, intencionando conservar uma identificação entre os seres humanos em meio a atividades humanas. Aliada à essa percepção, podemos somar à elucidação do filósofo grego alguns conceitos de Hegel que ilustra questões relativas à ação dramática e ao conflito. Em *Introdução à dramaturgia*, Pallottini cita a concepção hegeliana ao explicar que “a poesia dramática nasce da necessidade humana de ver a ação representada; mas não pacificamente, e sim através de um conflito de circunstâncias, paixões de caracteres, que caminha até o desenlace final” (PALLOTTINI, 1983, p. 16).

Em *Othelo*, o conflito circunstancial pode ser apresentado em três subdivisões: a motivação de Iago – causada pela colisão de seus interesses e paixões, que proporciona o sentimento de traição –; o plano criado pelo alferes – com a finalidade de solucionar o equívoco que, em sua opinião, foi cometido –; e, por fim, o desfecho da vontade do antagonista, que segue seus objetivos, consciente do resultado final.

No primeiro ato, cena I, Iago, ao conversar com Rodrigo, esclarece o motivo de seu ódio pelo mouro mencionando a promoção de tenente dada a Miguel Cássio:

Iago: Três grandes nomes da cidade, pessoalmente empenhados em me ver promovido a tenente dele, foram com ele falar, chapéus nas mãos. [...] Para concluir, dá por improcedente a causa de meus mediadores. “Seguramente” diz ele, “já escolhi o meu oficial”. E quem é ele? Seguramente, um grande aritmético, um tal de Miguel Cássio, um florentino.² (I,i, p. 13)

Essa divergência é responsável pela movimentação na peça, cujo conflito tem sua dinâmica aumentada proporcionalmente à vontade de vingança do antagonista. O desenvolvimento da tragédia é consequência do plano criado pelo antagonista. Após deixar explícito seu ódio pelo mouro, Iago, que é um bom observador, encontra uma forma de vingar-se de Othelo atacando sua fraqueza: o amor de Desdêmona.

²Todas as citações referentes à obra *Otelo, o mouro de Veneza* são retiradas do livro SHAKESPEARE, WILLIAM. *Otelo*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: LP&M, 2012, variando apenas o número da página.

A partir desse momento, Iago encara os outros personagens da peça como um intermédio para concretizar sua vontade. Utiliza-se do sentimento de admiração de Rodrigo pela figura de Desdêmona para velar sua verdadeira intenção:

Iago (para Rodrigo): Chame o pai dela, faça com que ele acorde, vá atrás dele, envenene seus prazeres, proclame sua presença nas ruas, inflame os parentes dela e, embora ele more num clima fértil, faça com que ele se infeste de moscas; embora sua alegria seja alegria, ainda assim, joguem-se tais nuances de vexação sobre essa alegria de modo que ela venha a perder o brilho. (I, i, p. 15)

Rodrigo é levado a acreditar que Iago o ajudará a conquistar o amor de Desdêmona, por ser o plano do alferes compatível com sua vontade, sem saber da verdadeira intenção do antagonista. A genialidade da peça encontra-se na personalidade motivada de Iago que, além de ter energia suficiente para enganar todos os personagens da peça ao mesmo tempo, cria uma trama densa, em que nenhum acontecimento é por acaso.

Após conquistar a confiança de Rodrigo, o alferes mira em seu próximo alvo: Miguel Cássio. Um desentendimento entre o cavaleiro e o tenente proporciona a aproximação esguia de Iago que, com toda sua elegância, sugere a Miguel Cássio que se aproxime de Desdêmona para que ela, através da influência que exerce sobre o mouro, interceda por ele.

Iago: Vou lhe dizer o que deve fazer. A esposa do nosso general é agora o general. [...] Vá até ela e confesse-se de coração aberto; importune-a para ajudá-lo a conseguir seu posto de volta [...]

Cássio: É um bom conselho, esse que me dá. (II, iii, p.71)

Assim como o restante dos personagens da peça, Miguel Cássio acata o conselho de Iago, exaltando a personalidade amiga e honesta do alferes.

Podemos considerar como atestado da ausência de escrúpulos na personalidade de Iago o jogo sentimental com o qual o alferes envolve sua esposa. Ao longo da peça são apresentados vestígios de que Emília não é devidamente correspondida por seu marido, o que deixa transparecer sua ânsia em ter um relacionamento tão apaixonado quanto considera a relação do mouro com Desdêmona – sua senhoria. Ao observar a carência de sua mulher, o alferes usufrui dessa necessidade de atenção, fazendo com que Emília facilite a execução de seu plano:

Emília: Fico feliz por ter encontrado este lenço. Esta é a primeira lembrança que ela ganhou do mouro. Meu volúvel marido... e mais: teimoso... por uma centena de vezes quis comprar-me com galanteios para que eu surrupiasse este lenço. Mas ela gosta tanto deste mimo... que ela o guarda sempre consigo, para beijá-lo, para com

ele conversar. Encomendarei dele uma cópia exata, e com essa presentarei Iago. O que ele pretende fazer com o lenço, apenas os céus sabem; eu não. Quanto a mim, não pretendo nada além de satisfazer as fantasias de meu esposo. (III, iii, p. 91)

Emília sustenta até o final da peça a inocência acerca do plano infame de seu marido, descobrindo suas verdadeiras intenções apenas no desfecho da tragédia.

Após conquistar o auxílio de seus alvos secundário, Iago finalmente conduz Othelo à sua queda, plantando, de maneira sutil, a dúvida em relação à fidelidade de Desdêmona e de seu tenente recém-promovido, utilizando como argumento a aproximação entre os dois:

Iago: Meu nobre senhor...

Othelo: O que dizes, Iago?

Iago: Miguel Cássio, quando o senhor cortejava esta que agora é sua esposa, ele sabia de seu amor por ela?

Othelo: Sabia, desde o primeiro instante. Por que perguntas?

Iago: Para a mera satisfação da curiosidade de meus pensamentos. Não é por mal. (III, iii, p. 83)

Mais tarde, suas suposições são reforçadas através do lenço que, surrupiado por Emília, acaba nas mãos de Cássio

Iago: [...] Diga-me apenas uma coisa: o senhor não viu, às vezes, nas mãos de sua esposa, um lenço com um bordado de moranguinhos?

Othelo: Presenteei-a eu mesmo com um lenço assim; foi o primeiro mimo que lhe dei.

Iago: Disso eu não estava a par. Todavia, um lenço assim... tenho certeza de que era de sua esposa... vi Cássio usando hoje para enxugar a barba.

Othelo: Se for o mesmo lenço...

Iago: Se for o mesmo lenço, ou qualquer outro que tenha sido dela, isso depõe contra ela, juntamente com as outras provas. (III, iii, p.97)

É nesse momento que Iago se torna o detentor absoluto do desfecho dessa situação. Ele conquista a capacidade de executar seu plano da maneira que lhe for mais conveniente. Iago brinca, simultaneamente, com todos aqueles que se envolvem em suas artimanhas, sua maneira maldosa de agir pode ser comparada a uma teia de aranha, onde um fato se entrelaça a outro. Antes de plantar a dúvida em Othelo, o alferes já havia aproximado Cassio de Desdêmona para que sua inquietação tivesse algum fundamento.

A personagem de Iago é constantemente categorizado como um indivíduo dotado de uma brilhante atividade intelectual e total ausência de moral. Alguns críticos modernos tradicionais acentuaram a importância de Iago ao ponto de esmaecer o esplendor heroico de Othelo (BLOOM, 1998), mas é preciso ressaltar que faz parte da personalidade do mouro

abster-se de julgamentos a respeito da lealdade daqueles que o cercam. Othelo acredita na possibilidade de traição somente porque Iago lhe apresenta provas do ato, e não porque desconfia, desde o início, de Miguel Cássio. De fato, o que conduz o mouro à ruína é a sua incapacidade de confiar em si, o que o leva a duvidar da veracidade do amor de Desdêmona por não ser capaz de compreendê-lo. E além da traição, a outra possível motivação do mouro seria a defesa de sua honra. Othelo é um negro em um mundo de brancos, venceu memoráveis batalhas marítimas, adquiriu o respeito dos venezianos e casou-se com Desdêmona que, além de ser branca, é filha do senador de Veneza.

Consciente de sua capacidade de manipular os personagens da peça, Iago impõe às pessoas o fim que considera justo, tornando-se o detentor das ações que dão ritmo à peça. Martin Lings, em *A arte sagrada de Shakespeare* (2004, p. 117), declara que “um aspecto fundamental da arte dramática é a criação de necessidades imperativas nas almas enfeitiçadas da plateia, para depois lhe apresentar a maravilhosa satisfação destas necessidades”. A imperatividade que domina a última metade de *Othelo* alcança seu clímax na cena em que Iago finalmente convence o mouro de que o desfecho que Desdêmona e Cássio merecem é a morte. Para o alferes, a esposa do mouro merece morrer sufocada em sua cama, móvel que carrega uma carga simbólica importante na peça:

Othelo: Arranja-me algum veneno, Iago... esta noite. [...]

Iago: Não o faça com veneno. Estrangule-a em sua cama, o mesmo leito por ela contaminado.

Othelo: Isso. Boa ideia. Agrada-me a noção de justiça aí embutida.
(IV, i, p. 120)

Apesar de sua intenção inicial incluir a morte de Miguel Cássio que, devido à incompetência de Rodrigo, não foi concretizada, e de ter matado sua própria esposa, deixando o espectador sem saber se isso era ou não parte do seu plano, Iago atinge um triunfo quase que total. Seria incabível a imagem do alferes apunhalando o mouro uma vez que sua verdadeira vontade era atormentar e brincar com o espírito de Othelo. A ironia de Shakespeare se eleva ao final da peça quando o general percebe, somente depois de ter matado sua esposa, que fora ele o enganado o tempo todo por Iago. Não existindo outra solução para a remissão de seu pecado, Othelo decide apunhalar-se, reproduzindo o desfecho de todo o herói elisabetano.

Ao categorizar Shakespeare como um dos cânones da literatura ocidental, Bloom justifica que a diferença entre a escrita do bardo e seus “rivais” é apresentada através do caráter de mutabilidade psicológica de suas personagens, aproximando-as da complexidade do ser humano real. Nenhum outro escritor, antes ou depois, foi capaz de nos proporcionar a

ilusão de autenticidade na representação de personalidades diversas e fantásticas (BLOOM, 2001). Talvez esteja mesmo instalado na psique dos personagens de Shakespeare o motivo pelo qual eles perduram até hoje na história da literatura, seja através de menções, representações ou adaptações de suas histórias originais.

O *Othelo* de 1603 transita, atualmente, nos mais variados nichos sociais e culturais, passando a ser conhecido pelo público, também, através de releituras cinematográficas. As representações do mouro vão desde roteiros que conservam a essência da peça, como é o caso da adaptação de Orson Welles, de 1952. E, também, a peça que apresenta um Othelo branco, como ocorreu em 1997, ano em que o ator Patrick Stewart representou o papel de um Othelo branco cercado por um elenco majoritariamente negro.

A questão racial abordada pela peça tem, frequentemente, flertado com temas da atualidade. Uma versão escrita para televisão em 2001 por Andrew Davis apresenta Othelo como um chefe de polícia contemporâneo em Londres, e a montagem teatral sul-africana dirigida por Janet Suzman, criada em 1987, utiliza o cenário do apartheid para criar sua versão do mouro. Em 2001, Tim Blake Nelson, a partir do roteiro de Brad Kaaya, dirigiu o filme *O*, cujo nome em português foi traduzido para *Jogo de intrigas*. Esse longa é responsável por situar a história do mouro em uma *high school* americana em que Odin – correspondente a Othelo –, além de ser o único negro da escola, é a estrela do time de basquete Pallmeto Groove Hawks.

2 DOS PALCOS PARA A TELA

2.1 Sétima arte: um culto ao movimento

A evolução do drama e os esforços para se reproduzir a realidade por meios artificiais, como a pintura figurativa e a fotografia, por exemplo, contribuíram para o surgimento do que chamamos de sétima arte, o cinema. Em comparação com as outras artes que tentavam exprimir um instantâneo da realidade, a cinematografia contava com um elemento revolucionador: o movimento – fundamental para produzir a impressão da realidade. Carregando na síntese do seu nome a origem grega *kinéma* – atos, movimentos –, o cinema pode ser abordado como a arte da imagem em movimento. Seu campo de produção e estudo tem relação com a ciência óptica, ao reunir as formas de linguagem que têm sentido no visual e ainda podem ser expressas pela arte: som, imagem, movimento, cor, volume, palavra.

Como esclarece Joari Reis em *Breve história do cinema* (1995), a obsessão em relação à captura da essência do movimento fez-se presente na metafísica dos gregos, no racionalismo de Descartes e, principalmente, nas produções de Leonardo da Vinci – responsável pelo rascunho de uma “câmara escura”. No século XVII avançamos para a “lanterna mágica”, antecessor dos aparelhos de projeção modernos. Já no século seguinte duas grandes descobertas fomentaram o progresso na criação do cinema. Em 1727, pesquisas feitas pelo professor alemão Johann H. Schulze revelaram que os sais de prata eram sensíveis à luz, criando assim a base da fotografia, ao mesmo tempo, usando como referencial de pesquisa uma teoria de Isaac Newton, datada de 1680, o abade Nollet constatou que os olhos humanos são capazes de reter uma imagem no fundo de sua retina quando a mesma é motivada por uma fonte luminosa, porém ao desaparecer a causa da excitação, a experiência persiste ainda por cerca de um décimo de segundo. Ao notar isso, Nollet concluiu que seria possível trocar, desde que rapidamente, uma figura luminosa por outra sem que os olhos percebessem. É através dessa descoberta que se originou a ilusão de movimento criada pelo cinema.

No século XIX, um conjunto de inovações técnicas impulsionou a pesquisa acerca da reprodução da imagem em movimento. Entre 1826 e 1895, embasados pelo processo fotográfico descoberto por Nollet, foram inúmeros os trabalhos apresentados na Europa e Estados Unidos cujo objetivo e dedicação remetiam à invenção de mecanismos que dessem movimentos à imagem fotográfica. Surgiram, então, na segunda metade do mesmo século, um grande número de aparelhos, com diferentes denominações e variações significativas no seu processo básico de funcionamento. Aparelhos como o “zoopraxinoscópio” – responsável por

empregar a técnica da “cronofotografia”, em que uma sequência de fotos cria a ilusão de movimento –, o “finacístiscópio” – dois discos de papelão que, girando na direção inversa, iludem os olhos do espectador –, o “traumatrópio” – disco de papelão que gira velozmente pela ação de um elástico – e, por fim, o “Zootrópio” – uma aprimoração do invento de Plateau, que proporciona a várias pessoas a observação de um “pequeno espetáculo” (REIS, 1995).

Nessa breve “pré-história” do cinema, os Estados Unidos surgem ao longo do percurso através de seu inventor máximo, Thomas Alva Edison. Em 1892, é criado o revolucionário “Cinetoscópio”. O apetrecho conflagrou a prática da reprodução de imagens em movimentos através de seu sistema de roldanas, porém carregava em si a desvantagem de não projetar a imagem que reproduzia, limitando a sua observação a uma pessoa por vez e eliminando qualquer possibilidade de exposições coletivas. A curiosidade em relação ao movimento atingia um novo patamar, a técnica de reprodução da imagem em movimento já havia sido conquistada, o desafio passou a ser a projeção dessas mesmas imagens em movimento.

O aprimoramento em relação a essa questão se deu a partir de pesquisas que abrangeram os campos da física, química e biologia. Depois de muitos testes e análises dos aparelhos até então inventados, surgiu, em 1895, o primeiro projetor de imagens: o Cinematographo (REIS, 1995). Os responsáveis pela invenção foram dois irmãos franceses, Auguste Marie Louis Nicholas Lumière e Louis Jean Lumière, conhecidos no mundo da sétima arte como “os irmãos Lumière”. Combinando particularidades das invenções até então criadas, os irmãos Lumière desenvolveram um sistema de progressão de película que, devido a um conjunto de engrenagens, permitia o avanço de um “fotograma” projetado a uma velocidade de 16 a 18 quadros por segundo (REIS, 1995).

A criação do Cinematographo assinalou a noite de 28 de dezembro de 1895 como “a noite em que ocorrera a primeira projeção coletiva da história do cinema”.

2.1.1 As primeiras sessões: a criação do mágico

Distante do glamour do cinema atual, as primeiras projeções ocorridas na noite de 28 de dezembro não passavam de filmes curtos, filmados com uma câmera parada, em preto e branco e sem som. Entre os vídeos apresentados, um destacou-se por causar emoção e surpresa nos espectadores. O curta apresentava um trem chegando à estação, a locomotiva em

questão chegava de longe e projetava-se sobre a tela, ocupando todo o seu espaço e causando sustos à plateia devido à verossimilhança dada pelas imagens em movimento.

Ao referir-se à primeira sessão de cinema dos Lumière, o crítico cinematográfico Jean-Claude Bernardet (2011) responsabiliza a reação da plateia a um dos efeitos da cinematografia: a possibilidade da ilusão. Segundo o cineasta, a grande novidade apresentada pelos irmãos foi a possibilidade de oferecer uma fantasia que, por algum tempo, tornou-se real. Segundo ele,

o cinema dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela, brigas verdadeiras, amores verdadeiros. Mesmo quando se trata de algo que sabemos não ser verdade [...] a imagem cinematográfica permite-nos assistir a essas fantasias como se fossem verdadeiras; ela confere realidade a essas fantasias. (BERNARDET, 2011, p. 12)

A primeira sessão foi acompanhada por 33 pessoas, entre elas o entusiasta da magia chamado George Méliès que compreendeu a essência do encanto causado pela projeção de imagens em movimento. Após o término da sessão, o ilusionista francês demonstrou interesse na invenção dos irmãos franceses, oferecendo uma quantia considerável para adquirir o projetor. Até aquele momento, a sessão de cinema sustentava um caráter técnico, divergindo da concepção de entretenimento já antecipada por Méliès e, por esse motivo, os irmãos Lumière não cederam à proposta do mágico, admitindo que a criação do aparelho projetor não passava de uma curiosidade científica. Mais tarde, após George Méliès adquirir e aprimorar um aparelho semelhante ao Cinematographo e começar a fazer pequenas produções fílmicas a partir desse aparelho, os irmãos franceses atentaram para o apelo comercial de sua invenção, abrindo franquias por diversos países da Europa (BERNARDET, 2011).

As primeiras películas não passavam de ingênuos registros do cotidiano. Após a descoberta da trucagem, feita casualmente por Méliès, a dramatização cinematográfica adquiriu caracterização própria, abandonando as raízes da encenação teatral. O cinema transcendeu a simples exibição dos fatos passando a narrar e a expor o ponto de vista de seu realizador (REIS, 1995).

Essa transição ocorreu de forma lenta a partir de observações da arte fotográfica. A nova forma de expressão plástica, que procurava mostrar a imagem nos seus mais variados e possíveis ângulos, espalhou-se pelo mundo, destacando-se nas duas maiores potências da época, Estados Unidos e ex-União Soviética. Foi nas mãos do americano Griffith e do russo Eisenstein que o cinema abandonou seu posto corriqueiro de entretenimento para alçar o status de uma poderosa indústria (REIS, 1995; BERNARDET, 2011).

2.2 O cinema como mercadoria

A união da linguagem audiovisual e da verbal, proporcionada pelo cinema, fez com que a indústria cinematográfica se consolidasse como uma das formas de artes mais amplas e democráticas, capaz de alcançar um público heterogêneo. Como afirma Walter Benjamin (2014), no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, “[...] a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra”. Foi através desse sistema de cópias que o mercado cinematográfico se expandiu, consagrando-se, posteriormente, como uma arte rentável.

É ainda no final do século XIX que a febre capitalista atinge a sétima arte, transformando-a em uma mercadoria, passando a ser encarada como um alvo valioso pelas produtoras de filmes. Nos Estados Unidos, essa guerra mercantil originou a criação de duas companhias famosas pela rivalidade: “BiographicCo” e “VitagraphCo”. As duas companhias eram conhecidas pelos inúmeros processos judiciais que acionavam entre si (REIS, 1995).

Na França a situação se repetia. Os cineastas começaram a produzir e distribuir seus filmes. Foi nesse período que surgiram produtoras como a “Star Film”, criada por Méliès, “Société Gaumont”, cuja responsabilidade era de Léon Gaumont e “Compagnie Pathé”, dirigida pelos irmãos Pathé (BERNARDET, 2011).

As sessões de cinema eram responsáveis por reunir um público animado, todos encantados com a nova descoberta. Joari Reis (1995) afirma que as primeiras sessões aconteciam em locais comunitários, muitas vezes impróprios para esse objetivo. A assiduidade do público espectador estimulou os exibicionistas ao ponto de investirem nos locais em que seriam feitas as projeções, dando início à construção de luxuosos prédios que acomodassem o público. Os grandes investimentos eram fruto da solidificação da sétima arte como exercício rentável, porém na metade do segundo decênio do século a frequência dos espectadores diminuiu significativamente. O cinema estava ameaçado pela falta de novidade em suas produções.

Por cerca de 30 anos o cinema mudo reinou de forma absoluta, consagrando como um de seus gênios o ator Charles Spencer Chaplin, que, inspirado em outro ator, Max Linder, criou Carlitos – um de seus personagens mais famosos e lembrados. Em fevereiro de 1913 espalhou-se a notícia de que Thomas Édison havia projetado uma fita cujas imagens estavam sincronizadas a um fonógrafo, inventado por ele mesmo, que era capaz de reproduzir as falas

dos atores em cena. Inicialmente a invenção foi alvo da descrença dos produtores e dos grandes estúdios americanos. Em meados de 1926, grandes companhias de cinema, como Paramount, Fox, Metro, Universal, entre outras, rejeitaram a ideia de incorporar os aparelhos de registro e reprodução de som em suas filmagens. Dentre os renomeados estúdios apenas um considerou a possibilidade de apostar no cinema falado, foram os irmãos da produtora Warner os responsáveis por apresentar ao mundo a primeira exibição cinematográfica sonora com o filme *O cantor de Jazz* (BERNARDET, 2011).

Antes mesmo de pertencer aos artistas, o cinema carregava em si o apelo comercial. No início não existiam direitos autorais e, como explica Joari Reis (1995, p. 32), “o sistema de comercialização, no princípio, garantia ao exibidor a propriedade da fita”. Porém Charles Pathé, no ano de 1907, em pleno auge da comercialização cinematográfica, instituiu um acordo em que seus filmes poderiam ser alugados através de um sistema de “pacotes” bem similar ao que acontece atualmente. O método de aluguel de fitas, inventado por Pathé, espalhou-se ao redor da Europa como uma ideia positiva por convir comercialmente aos exibicionistas e cineastas, até chegar a Nova Iorque, que vivia em plena “guerra de patentes”.

Ao depararem-se com a nova forma encontrada pelos franceses para a distribuição de rolos fílmicos, os americanos iniciaram a fundações como, por exemplo, Trust, que eram responsáveis por ditar leis ao comércio de exibições. A entrada dos franceses nessas organizações era efetuada de maneira controlada, fazendo com que se tornassem minoria no mercado americano. Uma das regras ditadas pela companhia era a limitação da distribuição coletiva, fazendo com que somente os seus associados pudessem adquirir filmes produzidos pelos seus pares (REIS, 1995).

É a partir da criação de grupos como Trust, apoiado pelos republicanos, que surgem os conjuntos “Independentes”, que eram apoiados pelos democratas. Nascida de uma parceria entre pessoas que não compactuavam com o sistema de distribuição vigente na época, o grupo de cineastas independentes, em que atuavam nomes como William Fox, Carl Laemmle, Johnm Murdock e outros que faziam sucesso na história do cinema de estúdio, decidiram mudar-se, abandonando o tempo úmido e nublado para adotar como novo local de trabalho a ensolarada e luminosa Califórnia.

Nicho de empresas cinematográficas, Hollywood – como anuncia o letrero mundialmente famoso –, é um distrito da cidade de Los Angeles, situado no estado da Califórnia. Considerado o símbolo do poderoso cinema estadunidense, Hollywood também é encarada como um dos polos culturais mais influentes do mundo por concentrar em seus arredores algumas das mais famosas e poderosas produtoras cinematográficas.

O trajeto percorrido de Nova Iorque a Los Angeles deu-se por dois motivos: o clima somada à diversidade de cenários encontrados na região que favoreciam as filmagens, e o desejo de distanciar-se do controle de patentes efetivas na época. Especula-se que a migração tenha ocorrido por volta de 1910, mas não se sabe ao certo qual teria sido o primeiro estúdio a edificar-se no local. Ao falar de Hollywood, Reis (1995) esclarece que dois anos após a partida dos novos cineastas em busca de um lugar mais apropriado e calmo para suas filmagens, 7 dos 12 mil produtores cinematográficos registrados nos Estados Unidos já pertenciam ao grupo do cinema independente.

A queda definitiva da associação Trust aconteceu quando o candidato do Partido Democrata, Woodrow Wilson, assumiu o poder na Casa Branca, sancionando, logo em seguida, uma lei que iria contra os princípios difundidos pela organização, garantido a liberdade de mercado que vigora até hoje no país.

A solidificação conquistada pela sétima arte, expressão artística que se desenvolveu durante a primeira metade do século XX, pode ser atribuída a um meio de comunicação que triunfou durante a segunda metade do mesmo século, a televisão. Sendo o meio televisivo um dos coletivos mais baratos e de maior circulação nos nichos sociais contemporâneos, seu papel na propagação de filmes concretiza certo ideal de democracia, pois é a partir da televisão que o filme chega a pequenas cidades e lugares desprovidos de salas de cinema, evitando que o indivíduo tenha de deslocar-se atrás do entretenimento. O repertório reproduzido por essas duas mídias remete, em grande parte, a outra expressão artística, a literatura.

2.3 O diálogo entre a literatura e o cinema

O diálogo entre a literatura e o cinema começou desde as primeiras narrativas na tela. Constantemente as teorias de ambas as artes abordam as afinidades e particularidades existentes na relação entre o signo verbal e o visual. O teórico David Bordwell, em *On the history of film style*, nos mostra que já na década de 20 surgiram as primeiras discussões a respeito da junção entre duas ou mais artes, priorizando-se a afinidade existente entre elas. A ideia de manter um diálogo entre as duas formas narrativas ecoou na década de 50, período em que teóricos argumentavam que o cinema, ao contrário da música ou da pintura abstrata, era uma arte que contava histórias, aproximando-se da literatura e do teatro (BORDWELL, 1997).

Sempre existem complexidades na união entre dois signos distintos, o signo literário concretiza-se através da palavra, enquanto o cinema utiliza a linguagem visual – a imagem e a imagem em movimento – e a linguagem sonora – música, ruídos –, além da linguagem verbal falada e, também, a escrita; assim, o cinema é capaz de transcender o jogo de palavras da literatura, no entanto o cinema não prescinde do material verbal. Em *Entre dois Atlânticos: um andarilho atravessa ao road movie*, Ana Cláudia Munari Domingos e Antonio Hohlfeldt explicitam que “propor uma narrativa cinematográfica é, antes de tudo, estender-se sobre o verbal, seja na criação de um roteiro, seja na roteirização de outro texto” (DOMINGOS; HOHLFELDT, 2013, p. 33). É a partir da palavra que a sétima arte se concretiza.

A relação transtextual que ocorre entre a literatura e o cinema desencadeou uma série de estudos e teorias a respeito do processo de transposição intersemiótica – na qual um signo é representado em outro –, abordando, inicialmente, questões relativas ao grau de fidelidade devotado ao texto literário para, posteriormente, expandir-se a criações de conceitos capazes de transformar a concepção arcaica acerca do termo “adaptação cinematográfica”.

2.3.1 Adaptações cinematográficas: a tradução transcultural

Tanto a partir das Teorias do Cinema como a partir dos estudos da Literatura Comparada, o conceito atual de “adaptação” transformou-se a ponto de superar a relação entre origem e cópia, abandonando aquela constante busca pela fidelidade na transposição. As convicções contemporâneas sobre a relação entre um objeto e sua adaptação para outra linguagem tornaram maleáveis conceitos que, até então, eram rigorosos, conferindo um caráter de tradução ao resultado dessa relação.

Para Thaís Flores Nogueira Diniz (1999), a ampliação do significado presente no termo tradução mostra-se relevante para que determinada obra possa ser considerada uma adaptação de outra, já que a semelhança entre as composições pode ocorrer de forma sutil, possibilitando referência mútua entre os textos, muitas vezes dada pelo leitor ou, ainda, inexistente, porque não percebida. Essa equivalência pode estar limitada apenas a inter-relações evidentes que justifiquem a afirmação dos textos como signos um do outro, atingindo o sentido amplificado do processo de adaptação, que é entendido como uma procura de equidade entre dois sistemas distintos através do uso de seus próprios meios de representação.

O conceito de adaptação, que é popularmente difundido, refere-se a filmes cujas histórias teriam sido primeiramente narradas por obras literárias; no entanto, a compreensão

geral acerca desse termo vem sofrendo uma ampliação capaz de abranger textos que vão além do literário, como, por exemplo, o balé e a ópera.

A circulação de filmes cujo enredo advém ou mesmo remete a obras literárias permeia o currículo comercial da sétima arte, apresentando desde características claras, como a hipertextualidade, até conceitos mais subjetivos, como a intertextualidade. Ainda há dúvidas a respeito do título da primeira composição literária a ter sua história narrada nas telas, mas, a página *Filmsite* (2015), plataforma que se dedica a pesquisar a respeito da história do cinema, aponta dois nomes: *Sherlock Holmes Baffled*, um curta de 30 segundos feito nos Estados Unidos em 1900 que apresenta pela primeira vez a personagem mais famosa do escritor Arthur Conan Doyle, e *Alice in Wonderland*, de Lewis Carroll, um curta de 9 minutos de duração que data do ano de 1903.

Além de se consagrarem como obras literárias, os dois textos triunfaram ao longo da história das adaptações cinematográficas, recriando-se em diversas versões que ora transpuseram elementos de seu enredo – a história de Sherlock Holmes, por exemplo, além de virar uma franquia de filmes, também deu origem a uma aclamada série britânica –, ora se modificaram através de questões estilísticas – a versão de Tim Burton para *Alice in Wonderland* (2010) destoou dos filmes que até então vinham sendo produzidos, apresentando cenários carregados de uma fotografia gótica que remonta ao estilo pessoal do diretor.

Embora a noção de fidelidade ainda persista e às vezes até atrapalhe as produções atuais, cada vez mais as transposições consagram-se como produtos que vão além de um derivado de alguma obra considerada a original (DINIZ, 1999). Podemos citar como exemplo da evolução acerca do conceito de adaptação o título *Les liaisons dangereuses – Ligações perigosas* na tradução brasileira –, um romance epistolar de Choderlos de Laclos, publicado no ano de 1782. A narrativa apresenta o cotidiano de um grupo de nobres que, através de cartas trocadas entre si, dedicam-se a planejar a corrosão da reputação dos que os cercam. Segundo o site *IMDb* – maior plataforma internacional de dados sobre o cinema –, uma das adaptações cinematográficas desse romance é datada de 1959 e foi dirigida pelo francês Roger Vadim que, em parceria com Claude Brulé, adaptou o roteiro de acordo com o romance, buscando manter-se fiel à narrativa criada por Choderlos.

Em 1988, o inglês Stephen Frears debutou em Hollywood ao dirigir o filme *Dangerous liaisons*, roteirizado por Christopher Hampton – que se baseou em sua própria adaptação da obra para o palco – estrelado por Glenn Close, John Malkovich e Michelle Pfeiffer. O filme foi rodado em construções históricas localizadas na França, reforçando o link com o cenário original da obra literária. Além de ser uma adaptação americana de um

livro e filme francês, *Dangerous liaisons*, afirmou-se como uma nova criação ao fundir cenários e figurinos que remetessem a uma determinada época e cultura, criando um diálogo com o texto fonte.

A grande inovação na adaptação do romance de Choderlos de Laclos partiu do diretor e roteirista Roger Kumble que, em 1999, escreveu e dirigiu o filme *Cruel intentions*, no Brasil lançado como *Segundas intenções*, transportando o enredo do romance francês do século XVIII para o século XX, ao ambientar a história em um cenário composto por jovens americanos. Quando afastada a ideia subjugadora de fidelidade em relação ao original, a tradução cumpre o papel de nos ligar a um texto sem que haja perdas, já que a intenção nunca é substituir a fonte, mas sim recriá-la. No momento em que não se considera mais a transposição como uma cópia do original, a tradução passa a ser vista como um processo de transformação. Essa transformação pode ocorrer a partir da cultura receptora que se torna o foco das atenções, distanciando-se da cultura de origem ao assumir um caráter de obra independente, como acontece na transposição fílmica de Roger Kumble. Em *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*, Diniz elucida que:

Os signos, quando combinados, podem criar estruturas significantes em um outro nível, o conotativo, implícito. A combinação, produzida em determinadas circunstâncias, resulta em significados imprevisíveis, construídos pelo leitor/espectador, que se encontra em outras circunstâncias, em outro momento, em outra cultura. Isto faz com que toda tradução seja transcultural. (DINIZ, 1999, p.72)

Ao transformar aspectos culturais presentes no livro de Choderlos de Laclos, o diretor americano Roger Kumble criou um novo contexto para o romance, afirmando-o como uma tradução transcultural da obra *As ligações perigosas*.

A partir dos estudos de Yuri Lotman e Uspensky (1986 apud DINIZ, 1999, p. 14), cultura é um sistema de signos responsável por organizar estruturalmente a vida do homem em termos de uma memória hereditária e que é expressa em um sistema de restrições e prescrições. Considerada como a repercussão do contato entre línguas e culturas diferentes, a tradução transcultural se faz necessária a partir do momento em que há o encontro de dois povos distintos que objetivam a comunicação entre eles. Antes da difusão da escrita, a tradução acontecia de forma oral, mas a partir do domínio da escrita a tradução passou a ser a conversão de um texto escrito de uma determinada língua para outra (DINIZ, 1999).

Se na literatura a ferramenta com a qual o tradutor trabalha é a palavra, no cinema a tradução é refletida através das múltiplas formas encontradas pelo diretor para comunicar algo ao seu público, desprendendo-se da linearidade que, em geral, nos é apresentada no romance.

Ao traduzir de maneira transcultural uma obra, o responsável pela tradução seleciona no texto fonte elementos que permitam que o novo texto cause um efeito similar no receptor, pois quando uma cultura é traduzida, com ela são traduzidos passado e presente, língua, tradição, costumes, ética, mentalidades, que vão permear o novo texto.

As transformações que ocorrem durante a tradução de uma peça de teatro para o cinema vão além das exigidas pela mudança do sistema semiótico, pois “a tradução intersemiótica já se caracteriza desde o momento em que um texto dramático é transformado em texto teatral, ou seja, é encenado no palco. O texto encenado já é, em si, uma tradução intersemiótica” (DINIZ, 1999, pg. 31).

Há diferenças relevantes entre a arte cênica e a cinematográfica, apesar de ambas terem a atuação como base de expressão. O ator de teatro não dispõe dos mesmos artifícios de um ator de cinema, pois o primeiro não conta com um recurso básico do qual dispõem o segundo: a edição. Por ser o teatro um espetáculo ao vivo, toda encenação teatral acaba por se tornar única, o nível da performance do ator nunca corresponde à anterior. Nas telas, ao contrário dos palcos, o intérprete não representa diante de uma plateia – e, portanto, não está suscetível a suas reações ou a incidentes –, mas sim diante de uma câmera. Além disso, sua atuação fica depois cristalizada, a representação é subjugada pelo elaborado processo de montagem de um filme, afastando o produto final da autenticidade contida no “aqui e agora” exercida pelo teatro. Ao falar sobre as diferenças entre o teatro e o cinema, Diniz (1999, p. 31) elucida que “o cinema é capaz de mostrar imagens realistas, mas seu sucesso não reside no grau de realismo que pode obter e, sim, na exploração dos recursos cinematográficos e no uso desses recursos para criar o contexto da ação”, diferenciando-se do teatro.

Ao transportar uma história do teatro para o cinema, a reprodutibilidade técnica também funciona como um agente propagador, perpetuando uma história já conhecida, que passa a abranger um público divergente daquele que frequenta as casas de espetáculos. O sucesso de Shakespeare nos palcos é repetido nas telas através da reprodução de personagens já consagrados, apresentando as obras do bardo para outro tipo de espectador. O texto, a poesia, os dramas e os personagens shakespearianos servem de matriz para inúmeras adaptações cinematográficas que, por tratarem de uma ampla diversidade em relação à histórias, estilos e culturas, tornam impossível a ideia de unificá-las em um conceito de tradução comum.

2.3.2 Shakespeare no cinema

Apresentando um volume considerável de produções em uma época de intensa atividade cênica na cena cultural elisabetana, William Shakespeare consagrou-se como um dos nomes mais citados e reproduzidos pela sétima arte.

É possível encontrar, em uma rápida pesquisa pelas plataformas cinematográficas disponíveis, filmes que retratem tanto suas obras como sua vida. As reproduções vão desde roteiros que transferiram na íntegra o texto original de suas obras, como é o caso da aclamada tragédia *Hamlet*, de 1996, dirigida e estrelada por Kenneth Branaghe considerada como uma das adaptações mais ousadas de uma peça do bardo. Já *Shakespeare apaixonado*, filme dirigido por John Madden e lançado em 1998, foca na vida do poeta – da qual pouco sabemos – preenchendo as lacunas através das datas de criação de suas obras. A construção dos diálogos é feita através de alguns trechos de suas peças, usados para movimentar o enredo. A polêmica relacionada à figura de Shakespeare é também refletida no cinema através de filmes como *Anônimo*, de 2011, que ironiza a falta de informações sobre a vida pessoal de Shakespeare, construindo a história a partir da hipótese de que o bardo não passaria de uma invenção criada pela corte, quando na verdade o responsável pela autoria das tragédias mais famosas do mundo seria o Conde de Oxford.

Não são apenas as tragédias de Shakespeare que marcam presença na sétima arte, suas comédias também são amplamente difundidas no cinema. As reproduções de obras criadas pelo bardo rompem com qualquer fronteira cultural que possa existir entre os personagens criados há 400 anos e os personagens reproduzidos atualmente. *Hamlet*, por exemplo, já foi reproduzido de acordo com o olhar de diretores das mais variadas nacionalidades, em várias épocas, apresentando tanto o texto original como traduções transculturais da obra. Em uma das versões de *Sonhos de uma noite de verão* o diretor americano Michael Hoffman uniu dois universos culturais: a reprodução estadunidense de uma obra inglesa em um ambiente que se refere à Itália do século XX. Em 1996 é lançado o título *Romeo + Julieta*. Baz Luhrmann foi o responsável por roteirizar e dirigir a versão contemporânea para a trágica história do amor não concretizado. Luhrmann inovou ao preservar as falas originais da peça e inseri-las em um novo cenário, diferente daquele apresentado nos palcos elisabetanos, unindo ao texto fonte uma fotografia moderna que resulta em uma obra cinematográfica memorável.

Há obras em que esse tipo de adaptação é mais evidente, por exemplo, quando a fábula é mantida, mas transposta para outra época. Neste caso, para que o texto funcione de forma similar, exercendo um efeito próximo ao original junto ao seu receptor, é necessário que

alguns elementos do texto sejam adaptados. Quando diz que a adaptação é um interpretante do texto anterior, Diniz aponta para a importância dos elementos culturais:

Um teoria de tradução deve, pois, preocupar-se com as exigências de um mundo em constante mudança, onde não só a linguagem, mas também a cultura, a história e a ideologia se misturam, passam de um texto para outro. (DINIZ, 1999, p. 37)

Além do aspecto cultural que é remodelado na nova esfera receptora, aspectos estilísticos também influenciam toda espécie de reescrita de um texto original, pois toda reescrita, independente de suas intenções, reforça uma ideologia e uma poética, manipulando o texto para funcionar de uma determinada maneira em uma cultura específica. Em seu aspecto positivo, a recriação de um texto conhecido do público, além de ajudar na evolução da literatura pode introduzir novos conceitos, gêneros e artifícios, pois a reescrita é a modelagem do poder de uma cultura sobre a outra (ZLATEVA, 1993:4 apud DINIZ, 1999).

As recriações da tragédia *Othelo* também contemplam as mais diversas categorias de adaptações cinematográficas. Uma das versões mais conhecidas da transposição da história do mouro para os cinemas data de 1952 e é dirigida e estrelada pelo célebre Orson Welles, responsável pela interpretação da personagem que dá nome à peça. Três anos depois, em 1955, o diretor Sergey Bondarchuk, um dos nomes mais importantes na indústria cinematográfica russa, apresenta a sua versão de *Othelo* em que também atua no papel do mouro. O cinema americano apropriou-se da tragédia do ciúme em 1995, ano em que o americano Oliver Parker trouxe às telas a sua versão da história do alferes diabólico, apresentando o ator Laurence Fishburne como Othelo e Kenneth Branagh como Iago.



Figura 2 – Orson Welles, 1952, no papel de Othelo.

Fonte: <https://armonte.files.wordpress.com/2014/04/otelo-orson.jpg>, acesso em 26 maio 2015.



Figura 3 – Adaptação de Sergey Bondarchuk, 1955.

Fonte: <http://allrus.me/sergei-bondarchuk-irina-skobtseva/>, acesso em 26 maio 2015.



Figura 4 – Laurence Fishburne interpretando Othelo na versão americana de 1995.

Fonte <http://www2.uol.com.br/vivermente/artigos/img/otelo4.jpg>, acesso em 26 maio 2015.

É a partir do diálogo explícito com o texto fonte que os três filmes citados resgatam a trágica história do mouro de Veneza. A ordem cronológica dos acontecimentos, os nomes dos lugares e a ordem social da peça são mantidos nas transposições citadas.

Rompendo com o ideal utópico de fidelidade para com o texto fonte, é recriada, em 2001, mais uma adaptação da história de Othelo, porém em um cenário completamente diferente. Tim Blake Nelson nos apresenta, através do roteiro de Brad Kaaya, uma tragédia contemporânea cujo diálogo com o texto shakespeariano é estabelecido de forma muitas vezes sutil, através de inferências ao longo do filme.

1.5 O

Lançado no ano de 2001, *O* é responsável por recriar a tragédia do ciúme ao apresentar a história de Odin James (Mekhi Phifer), o jogador de maior prestígio da equipe de basquete de Palmetto Grove Academy. Além do reconhecimento proveniente do seu talento no esporte, Odin também é popular pelo fato de namorar Desi Brable (Julia Stiles), filha do reitor, e por ser o único aluno negro da instituição. A equipe de basquete é comandada por Duke Foulding (Martin Sheen), pai de Hugo Foulding (Josh Hartnett) – um dos jogadores do time Palmetto Grove Hawks. Também fazem parte da história personagens como Emily (Rain Phoenix), namorada de Hugo e melhor amiga de Desi; Mike (Andrew Keegan), jogador do time de basquete e amigo de Odin e Roger (Elden Henson), um estudante rico, filho do dono da instituição, que serve de peão para o plano de Hugo.

Admirador confesso do talento de Odin, o técnico Duke decide premiar o pupilo ao conceder-lhe o troféu de “jogador mais valioso” em uma premiação que evidencia, através de um emocionado discurso, que a admiração nutrida por Odin ultrapassa a relação de técnico e jogador, aproximando-se da relação entre pai e filho. Ao receber o prêmio, o jogador não aceita completamente para si o mérito que lhe é concedido e acaba dividindo o título com outro jogador, Mike. A celebração do laço mantido entre o treinador e os dois alunos acontece diante dos olhos de Hugo, expondo a frágil relação que mantém com o seu treinador e pai. A partilha do prêmio com Mike também é mal vista, sendo encarada como uma promoção “desmerecida”, dada a um jogador de nível inferior ao seu.

A combinação desses acontecimentos gera um sentimento de ciúmes em Hugo que usa sua habilidade para se vingar do pai, Odin e Mike, ao acarretar um desfecho trágico para todos os personagens, recriando, assim, uma das tragédias mais marcantes do dramaturgo inglês William Shakespeare.

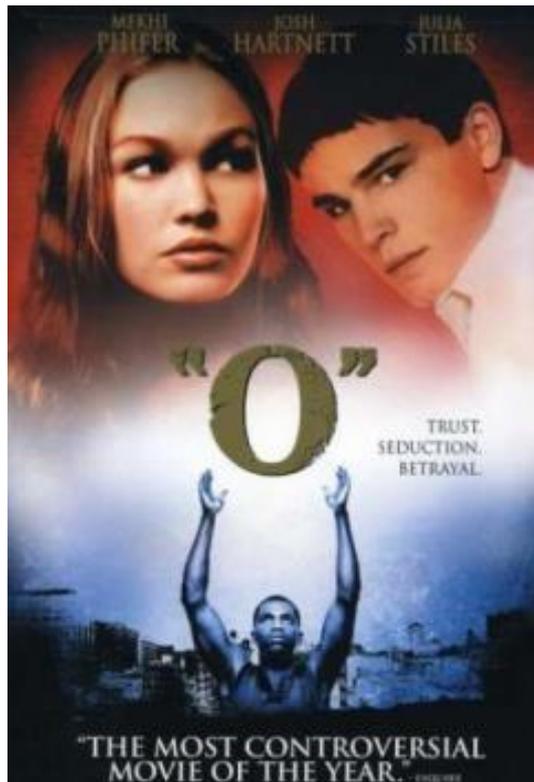


Figura 5 – Capa original do filme O.

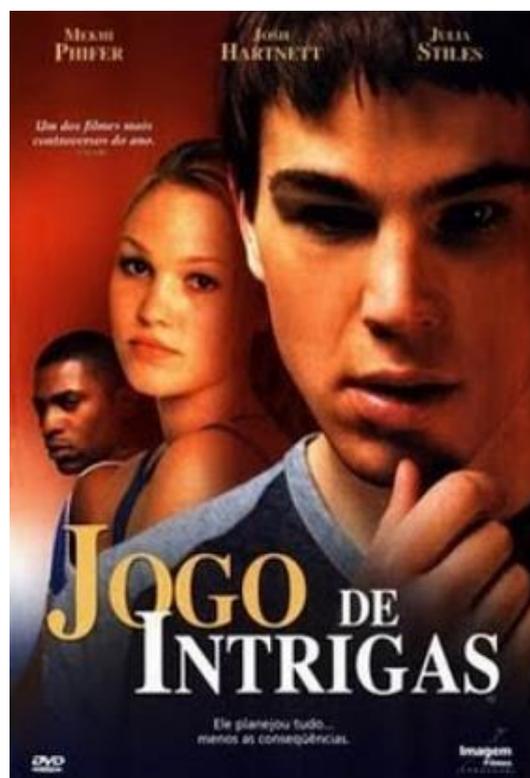


Figura 6 – No Brasil, o nome escolhido para promover o filme foi Jogo de intrigas.

Idealizado pela produtora Imagem Filmes, a data do lançamento original do filme *O* era previsto para abril de 1999, porém devido ao massacre de Columbine, ocorrido no dia 20 de abril do mesmo ano, o filme teve sua estreia adiada por dois anos. A recriação da fábula em um contexto contemporâneo rendeu, em 2001, a Tim Blake Nelson o prêmio *Golden Space Needle Award* de melhor diretor, além de ter sido indicado, na mesma categoria, ao prêmio *Tokyo Grand Prix*, afirmando a qualidade da transposição fílmica.

No capítulo a seguir, analisaremos, com base nos fundamentos teóricos já citados, a transposição da peça inglesa *Othelo* para um ambiente estadunidense contemporâneo, atentando-nos aos diálogos existentes entre os dois textos.

3 ANÁLISE DO FILME

3.1 A adaptação Transcultural presente na transposição fílmica *O*

Mais do que proporcionar a criação de narrativas, o cinema propicia novas maneiras de rerepresentar histórias já contadas, a partir da reformulação de algum de seus elementos, como, por exemplo, a mudança do contexto em que essa história acontece. A palavra “contexto”, etimologicamente, implica elementos que aparecem, metaforicamente, “ao longo” do texto, já que texto e contexto, em última instância, são inseparáveis (STAM, 2006). Um dos contextos observados nesta análise é a construção de uma nova estrutura espaciotemporal, realizada durante a transformação do signo linguístico para o cinematográfico, em que a história deixa-se transpor de um período para outro sem perder sua essência.

Em alguns casos, o tempo entre a publicação de um romance e a produção de seu equivalente fílmico ocorre em momentos próximos, como forma de aproveitar o reconhecimento comercial do primeiro para emplacar o segundo. Já em outras situações, como a da adaptação do filme *O*, a distância que separa a publicação do texto-fonte e a produção da adaptação fílmica pode ultrapassar séculos, e mesmo milênios, como no caso da conhecida *Iliada* (1961) de Giorgio Ferroni, amenizando a busca pela fidelidade, ao mesmo tempo em que estimula a necessidade de inovação.

O arquétipo de transposição em que é feita uma adaptação no contexto espaciotemporal limita-se, muitas vezes, a questões ideológicas e sociais, conduzindo o cineasta à opção de reconstruir o romance – evitando anacronismos –, ou atualizar sua fábula para o contemporâneo. Essa última escolha geralmente explicita tendências em voga no momento da produção, pois “cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação” (STAM, 2006, p. 48).

Na transposição *O*, a presença da cultura americana se consolida através de referências imagéticas, sonoras e enciclopédicas, necessárias, certamente, pelo espaço em que a história agora ocorre. Essa presença é evidenciada no destaque dado ao basquete, por exemplo, um esporte essencialmente americano, conhecido como um símbolo das periferias dos Estados Unidos e em que os negros exercem uma supremacia esportiva em relação aos brancos.

Na peça, o mouro constrói sua reputação através das vitoriosas batalhas contra Chipre, em que ele se consagra como peça fundamental para o sucesso de Veneza à frente do inimigo. Othelo, cuja origem é a dos povos oriundos da África do Norte, é uma figura solitária em um

mundo que não lhe pertence; seus inimigos não se restringem apenas às fronteiras de Veneza, a inimizade devotada ao nobre mouro é alimentada dentro de seu próprio exército. Apelidado de “lábios grossos” pelas pessoas que o cercam, Othelo é vítima do preconceito de pessoas que julgam sua cor como condição para seu sucesso.

Na adaptação fílmica, as batalhas marítimas foram substituídas pelas disputas em quadras de basquete, e Odin, nome que representa o deus da guerra – numa referência às guerras da personagem que o inspira –, é o responsável por elevar, através de seu talento, o time à vitória. Assim como na peça, Odin também é deslocado de seu ambiente natural e realojado em uma atmosfera que não lhe pertence. É estudante de uma escola bem conceituada em que é reconhecido como detentor de uma carreira promissora no mundo do basquete, ao mesmo tempo em que sofre o estigma de garoto suburbano cujo passado envolve drogas e problemas com a polícia.

A criação de um passado turvo para representar a situação social de Odin é uma forma contemporânea de dialogar com a situação vivida por Othelo que, por causa de sua origem, não era bem visto pelas pessoas que o cercavam. Na peça, o mouro é acusado por Brabâncio de ter enfeitado Desdêmona; já na adaptação, as falas que acusavam o mouro de ser sujo (por conta de sua origem) e de pouca confiança são substituídas pelos diálogos de Odin que, após ser acusado de utilizar-se de meios indignos para fazer com que Desi o namorasse, ratifica estar livre de seu passado “sujo”.



Figura 7 – Dean Brable afirma que Desi foi forçada a ficar com Odin contra sua vontade.^{3 4}

³ “E eu tenho uma testemunha que afirma que ele forçou-a.”

⁴ As traduções dos diálogos do filme são de nossa responsabilidade.

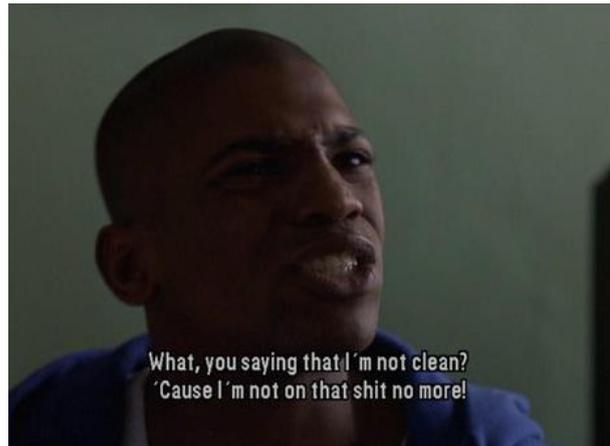


Figura 11 – Odin negando o uso de drogas.⁵

A origem suburbana, o passado conturbado e as acusações do uso de substâncias remontam às indelicadezas direcionadas ao mouro no decorrer da tragédia de Shakespeare, porém, no filme, a questão racial não é abordada explicitamente pelos personagens, a não ser por Odin que, constantemente, menciona sua cor, e a cor de sua namorada, através de piadas, insinuando uma inferioridade diante da cor de Desi.

A americanização instala-se, também, em outros níveis, alguns mais sutis que outros. A trilha sonora do filme, por exemplo, composta por *rap* e *hip hop*, reforça a ideia preconcebida que associa o basquete ao cenário periférico americano. Outro sinal de aculturação é apresentado através do uniforme (e no logotipo) do time Palmetto Grove Hawks.



Figura 8 – O uniforme da equipe é composto pelas cores da bandeira americana.

⁵“O que você está dizendo? Que eu não estou limpo? Porque eu não uso mais aquelas porcarias.”



Figura 9 – Assim como o uniforme, a logomarca, que apresenta o mascote do time, também carrega as cores da bandeira.



Figura 10 – Bandeira americana colocada ao fundo.

É nítida a combinação das cores branca, azul e vermelha, com a finalidade de resgatar a imagem da bandeira americana ao mesmo tempo em que consolida um aspecto importante do drama: a disputa entre exércitos, reforçando o sentimento de nação. A busca pela autoria e pela atualização cultural (por se tratar de uma história americana hodierna acerca de uma narrativa inglesa do séc. XVII) se consolida, também, por meios mais evidentes, como o uso estratégico da bandeira americana, enfatizando o processo de transculturalidade.



Figura 11 – Bandeira disposta de forma estratégica na entrada da escola.



Figura 12 – Faixada da escola Palmetto Grove. Além de exibir a bandeira americana, a escola remonta a estrutura de senado, criando um diálogo com a peça.



Figura 13 – Bandeira americana ao fundo.

Além de remontar a estrutura do senado americano, a arquitetura frontal da escola Palmetto Grove estabelece um diálogo com a peça ao evocar o ambiente de trabalho do senador Brabâncio – pai de Desdêmona.

Para o filme ajustar-se ao contexto contemporâneo em que se situa a história da adaptação audiovisual, alguns elementos hierárquicos tiveram de sofrer alterações para corresponder aos sentidos dados pela obra de Shakespeare. Em *O*, o poder outorgado à figura de Dean Brable – pai de Desi – é restringido à função de diretor da escola, colocação que, devido à importância do basquete para o enredo do filme, é subjugada pela imagem oponente de Duke, o técnico do time Palmetto Grove Hawks, personagem que corresponde ao Doge de Veneza (Duke of Venice, na língua inglesa).

A relação de subordinação estabelecida entre Desdêmona e sua criada Emília também sofre modificações significativas na adaptação de Tim Blake Nelson. No filme, Desi e Emily pertencem ao mesmo plano, já que ambas são estudantes, e Emily é sua colega de quarto e melhor amiga, o que destoa do contexto de senhora/serviçal do drama inglês ao mesmo tempo em que preserva a aproximação das duas personagens. Assim, o que Emily inveja é o relacionamento romântico que sua melhor amiga mantém com Odin, querendo para si o mesmo tipo de amor (que ela não possui com seu namorado, Hugo).

Apesar de representarem a mesma personagem, Desdemôna e Desi apresentam comportamentos divergentes com relação à figura paterna e amorosa. O relacionamento de Desdêmona com Othelo, assim como acontece na adaptação, não é aprovado pelo seu pai. É através das palavras ásperas de Rodrigo, ao anunciar que “um bode preto e velho está cobrindo sua branca ovelhinha” (I, i, p. 16), que Brabâncio descobre sobre o relacionamento mantido entre sua filha e o mouro. Ao confrontar o casal, o senador ouve de sua filha um discurso em que é exposto o caráter submisso de sua união com Othelo.

Desdêmona: [...] O senhor é soberano em matéria de dever, e tenho sido até agora sua filha. Mas eis aqui o meu marido, e, tanta obediência quanto minha mãe mostrou ao senhor, dando preferência ao senhor e não ao próprio pai, assim venho eu requerer meu direito de professar minha obrigação para com o mouro, meu amo e senhor. (I, iii, 33)

Na adaptação, diante da ira de seu pai que acusa Odin de impor um relacionamento à Desi, a atitude da personagem evidencia um comportamento autossuficiente em relação à Dean Brabel, fugindo da personalidade complacente de Desdêmona ao impedi-lo de tomar as rédeas de sua vida.



Figura 14 – Desi informa seu pai sobre o seu relacionamento com Odin.⁶

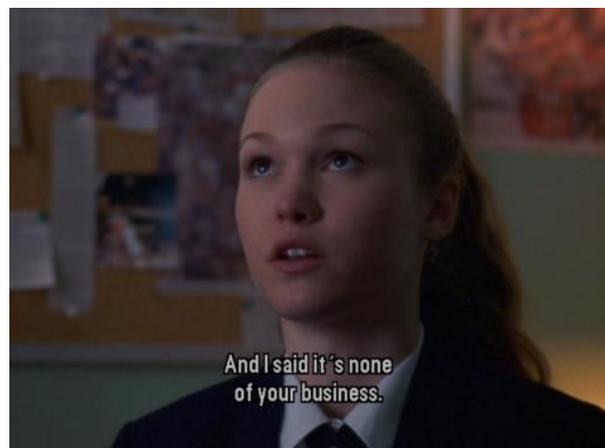


Figura 15 – Diferente de Desdêmona, Desi apresenta uma atitude irreduzível.⁷

Talvez seja através da personagem Hugo que a transculturalidade seja evidenciada de maneira incontestável. O roteiro de Brad Kaaya confere à personagem Hugo uma nova identidade, com certa independência de sua fonte, que aproxima as figurações de Hugo e Iago entre si. Como reforça o crítico literário norte-americano Harold Bloom, “Shakespeare não confere antepassados e antecedentes a Iago. Podemos apenas inferir sobre o relacionamento prévio entre o alferes e seu capitão” (BLOOM, 2000, p. 546). Já no filme nos deparamos com uma visão intimista a respeito da vida pessoal de Hugo e do relacionamento distante com seu pai e treinador, dados que preenchem as lacunas da obra de Shakespeare, sem corromper seu sentido. No filme, Hugo é atormentado pela necessidade de destacar-se diante dos olhos da figura paterna, porém ele esbarra no jogador-destaque do time.

⁶“Odin e eu estamos juntos há quatro meses.”

⁷“E eu disse que não é da sua conta.”

A personalidade ambiciosa de Hugo nos é apresentada logo nas primeiras cenas da adaptação em que, ao som da ária “Willow song”, da ópera de Verdi, Hugo expressa o desejo de ser um falcão, admitindo que a vida inteira sempre quis voar como um. O falcão, ave de rapina que representa o time de basquete da escola Pallmeto Grove, é conhecido pela sua habilidade de voo e pelo seu comportamento perspicaz, porém, nas cenas que seguem, nos é esclarecido que, durante as partidas de basquete, Hugo atua apenas como uma “isca”, deixando toda a glória para seu colega Odin, o falcão do time.

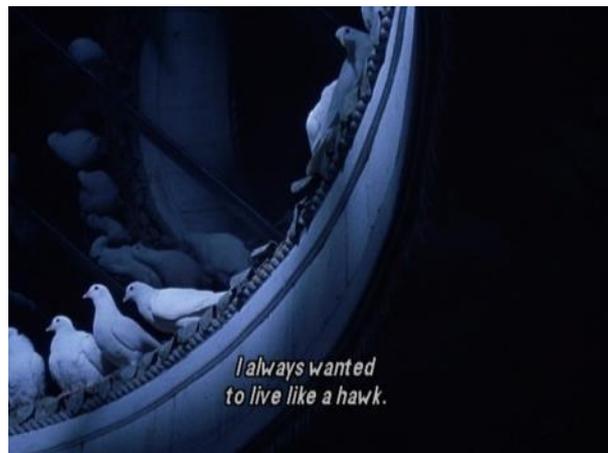


Figura 16 – Hugo admitindo sua ambição.⁸



Figura 17 – Duke estabelecendo a importância de Hugo durante a partida de basquete.⁹

A imagem das pombas em contraste com a fala da personagem (e o decreto do treinador Duke) possibilita uma conexão entre o que Hugo realmente é e o que ele quer ser. A

⁸“Toda a minha vida eu sempre quis viver como um falcão.”

⁹“E lembrem-se, rapazes, Hugo e Todd são iscas.”

partir do momento em que Hugo passa a controlar as ações de Odin, paralelamente, ele rouba o mascote do time, mantendo-o aprisionado.



Figura 18 – O momento em que Hugo aprisiona o falcão, o que coincide com o momento em que o seu plano contra Odin é iniciado.



Figura 19 – Figura 37: Imagem do falcão capturado.



Figura 20 – A imagem ilustra o momento em que Hugo passa a controlar a ave.



Figura 21 – Hugo manipulando as duas estrelas do time: o falcão e Odin.

As imagens do falcão aprisionado podem ser comparadas, visualmente, à sucessão de frames em que Hugo sugere que há algo a mais entre Mike e Desi.



Figura 22 – Odin chega à academia.



Figura 23 – Hugo sutilmente menciona a aproximação de Desi e Mike.¹⁰

¹⁰“Escuta, Mike sabia que você e Desi estavam juntos?”



Figura 24 – Assim como o falcão, Odin é aprisionado por Hugo .¹¹



Figura 25 – Hugo inicia o seu jogo de manipulações.¹²

A cena cujo instante está captado acima desfruta das possibilidades técnicas da sétima arte. A fotografia, os planos e os ângulos e a edição das imagens da cena – que se passa em uma academia, durante uma série de exercícios que é cumprida por todos os jogadores do time –, exhibe uma visão sugestiva dos equipamentos. Utilizando-se de planos médios e próximos em vários ângulos, o diretor produz uma cena íntima, fazendo com que o equipamento pareça barras de uma cela, como se Hugo fosse aprisionando Odin em seu plano. A academia representa como que um mecanismo, a máquina da intriga que começa a funcionar, mostrando-nos que, assim como o falcão, Odin está sob o poder de Hugo.

Na peça de Shakespeare, a grande motivação encontrada por Iago é o sentimento de inveja que o assola ao saber que Cassio foi promovido a tenente de Othelo, por acreditar ser desmerecida essa promoção. No filme *O*, a motivação de Hugo, além de ser reforçada pela

¹¹ “Você confia em Mike?”

¹² “Qual é, cara? Por que esse papo?”

relação áspera que ele mantém com seu pai, é consolidada através da divisão do título oferecido a Odin de “jogador mais valioso” com Mike, minando as expectativas que Hugo alimentava de ocupar uma posição de destaque no time de seu pai.



Figura 26 – Odin recebe o troféu de jogador mais valioso da temporada.



Figura 27 – Odin divide o mérito com Mike.



Figura 28 – Momento em que o nome de Mike é anunciado.



Figura 29 – Reação de Hugo ao ver seu pai, Odin e Mike juntos ao longo da premiação.

A frágil relação entre Hugo e seu pai se torna imprescindível à dramaticidade do roteiro. Logo nos primeiros cinco minutos do filme, pouco antes de anunciar o título que seria concedido a Odin, Duke informa a todos que o ama como se ele fosse seu próprio filho, afastando-se do relacionamento distante que mantém com seu filho legítimo, Hugo. A disputa pela atenção do treinador também fora das quadras é a grande responsável por fortalecer a motivação de Hugo, já que, em um contexto hodierno, a simples divisão de um prêmio não se sustentaria como origem de toda a tragédia que a adaptação carrega em si.

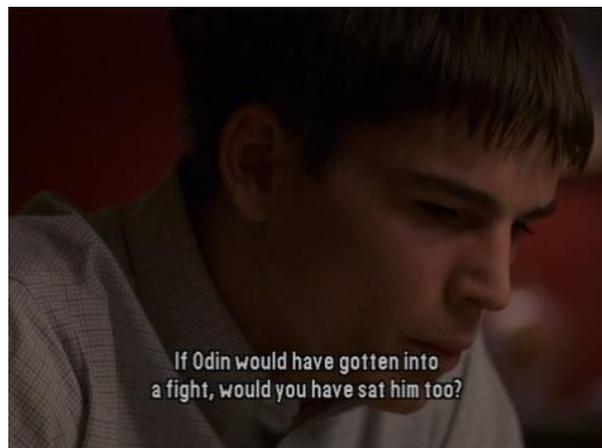


Figura 30 – Hugo questiona se seu pai também expulsaria Odin caso ele estivesse envolvido na briga.

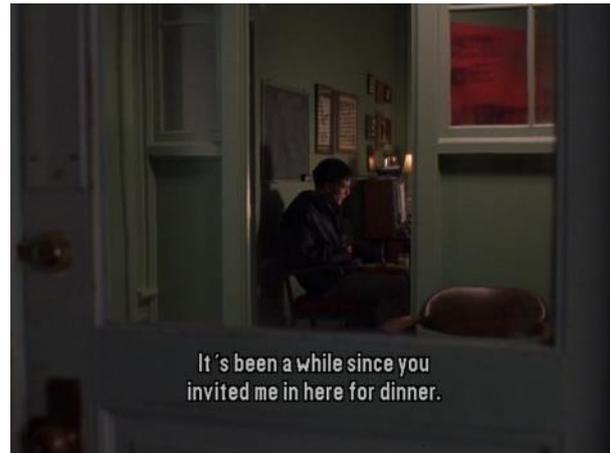


Figura 31 – Momento em que Duke convida Hugo para jantar em seu escritório.¹³



Figura 32 – Imediatamente Duke esclarece o motivo do jantar: para falar sobre Odin.¹⁴



Figura 33 – Hugo ironizando sobre quem seria o favorito de seu pai.¹⁵

¹³“Faz um tempo desde que você me convidou para jantar aqui.”

¹⁴“O que há com Odin?”

¹⁵“É, pai... quem é o seu favorito agora?”

A combinação dos momentos capturados acima esclarece como a insatisfação e o ciúme de Hugo recebem destaque, em momentos estratégicos, ao longo da construção da narrativa, ao mesmo tempo em que justificam as ações da personagem.

Embora o filme se concentre na vida íntima de seu antagonista, afastando-se do texto fonte em que não tomamos conhecimento algum do passado de Iago, não há mudanças significativas na modernização da promoção, pois, assim como Miguel Cássio, Mike foi promovido por um representante superior, pelo líder de seu time. É através das cenas que representam a adaptação do ciúme que podemos encontrar uma das grandes traduções na transposição fílmica. Em sua peça, Shakespeare faz com que a intriga seja criada pela incitação verbal entre Iago e Othelo, movimentando-a durante a história. A personagem ruma à queda a partir de uma pequena dúvida, implantada de forma aparentemente sutil, mas engendrada verbalmente, em Othelo. No filme, essa inquietação e esse jogo de intriga se dão principalmente de forma visual. Hugo, assim como Iago, planta sutilmente a dúvida em Odin, mas apenas como forma de iniciar o seu plano contra o colega de time. A manipulação discursiva, presente na peça, administrada pelo alferes, aparece de forma mais tênue na adaptação cinematográfica. É através do recurso imagético, característica principal do cinema, que acompanhamos a ruína do protagonista, inserindo um conteúdo descritivo que não existe em *Othelo*.



Figura 34 – Ao ver Mike e Desi comemorando a vitória do Pallmeto, Odin começa a desconfiar da aproximação entre os dois.



Figura 35 – Odin começa a observar Mike e Desi juntos.



Figura 40 – A desconfiança de Odin o leva a questionar Desi sobre seu relacionamento com Mike.

Desfrutando dos recursos disponibilizados pela narração cinematográfica, a transposição fílmica permite à personagem de Odin fortalecer a sua desconfiança ao observar sua namorada e Mike juntos – algo que é negado a Othelo, cuja desconfiança é alimentada, primeiramente, pelas palavras e atos de Iago. Na tragédia shakespeariana, o alferes brinca, utilizando-se do jogo de palavras, com a sanidade do mouro ao proferir uma de suas frases mais famosas:

Iago: Acautele-se, meu senhor, contra o ciúme. É ele o monstro de olhos verdes que zomba da carne com que se alimenta. Vive feliz o corno que, certo de seu destino, não ama a quem ofende. Mas, ah, que minutos desgraçados passa aquele que adora, porém duvida, suspeita, porém ama com intensidade! (III, iii, 86)

No filme, esta definição acerca da essência do ciúme é mostrada através do exame da fotografia ao permitir que contemplemos a exibição da cor verde em diversos cenários. Em *O*,

o verde está associado aos momentos em que Odin é alvejado pelo sentimento de desconfiança, além de estabelecer uma ligação com o plano de Hugo.



Figura 36 – Dois momentos em que Odin encontra Desi e Mike conversando. Nesta cena é possível reparar duas referências ao texto original: a cor verde e o salgueiro.

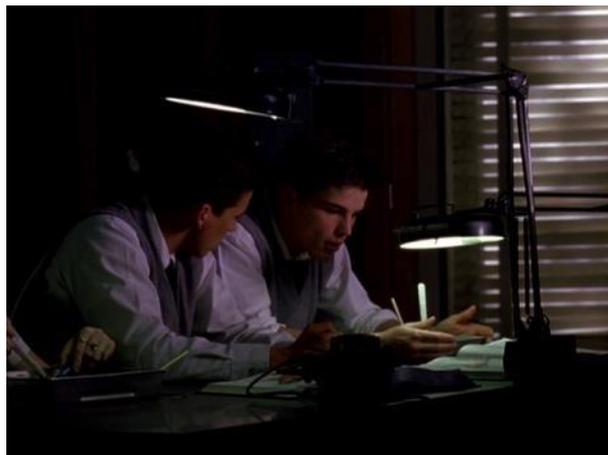


Figura 37 – Momento em que Hugo encoraja Mike a se aproximar de Desi. A única fonte de iluminação presente na sala pertence às lâmpadas verdes dispostas na mesa.

Outra sutileza encontrada em *O* refere-se à canção Willow Song, cantada por Desdêmona no Ato IV. Após ser insultada por Othelo, que a acusa de traí-lo com Miguel Cássio, Desdêmona recolhe-se a seus aposentos e, na companhia de Emília, fala sobre Bárbara, uma antiga criada de sua mãe, contando como aprendera com a ama uma triste canção que lamentava o fim de um caso de amor.

Desdêmona: Minha mãe tinha uma criada chamada Bárbara. Ela estava apaixonada. E o homem por quem se apaixonara mais tarde ficou louco e abandonou-as. Ela cantava uma música, sobre um salgueiro, uma canção antiga, muito antiga, mas que era a expressão de sua sorte, e ela morreu cantando essa música. Justo essa música hoje não me sai da cabeça. (IV, iii, p. 138)

A canção mencionada acima cita a frase “Cantem: salgueiro, meu verde salgueiro” (IV, iii, p. 139) e encarrega-se de anunciar a tragédia que se segue nos próximos atos. No filme, há referências diretas ao salgueiro, a imagem da árvore está presente na adaptação do início ao fim, predizendo a tragédia de Desi.



Figura 38 – O salgueiro é uma das imagens que iniciam a adaptação, e é, também, com a imagem do salgueiro que o filme é finalizado.

Na adaptação, a representatividade da árvore também cumpre o papel de anunciar uma agressão contra Desi. Odin e sua namorada planejam passar o final de semana juntos em um motel chamado “The Willows”, porém a idealização de um momento romântico se transforma em pesadelo a partir do momento em que Desi é estuprada por seu próprio namorado.



Figura 39 – Outra referência ao salgueiro. Neste caso, o nome do motel, The willows – salgueiro, em inglês – precede uma cena de violência contra Desi.



Figura 40 – Momento em que ocorre o estupro.

O motel The Willows, além de resgatar toda a simbologia presente no texto-fonte, também é o único espaço para o qual a cena se desloca além da cidade onde se localiza a escola, representando os atos em que, no drama de Shakespeare, os acontecimentos se dão em Chipre.

O ato de transformar por completo pequenos elementos, como a representação do ciúme e a hierarquização das personagens, ao longo da adaptação, ampliou a atuação de alguns personagens no filme se comparada à função que os mesmos ocupavam na peça. Ao estabelecer um status igualitário entre Emily e sua amiga Desi, por exemplo, a personagem, cuja incumbência na peça era apenas servir, passa a ter voz e vontade no filme. Em *O*, o ciúme não se restringe a Odin, Emily também é vítima deste sentimento e, assim como a estrela do time de basquete, passa a agir a favor de seu desejo.

O que Emily inveja é o amor e cumplicidade que testemunha ao ver sua colega de quarto e Odin juntos. Assim como Iago, Hugo mantém a namorada em segundo plano, desdenhando sua importância, tratando-a com indiferença. A insatisfação de Emily é exposta ao longo da narrativa de forma sugestiva.



Figura 41 – O diretor evidencia, através dos olhares em Emily o sentimento de inveja que é alimentado pela amiga de Desi.

É por intermédio dos olhares e gestos de Emily que o sentimento de emulação transparece. Porém, a demonstração desse sentimento ultrapassa as insinuações sugeridas pela fotografia do filme, concretizando-se nas ações da personagem.

Tal qual a peça, Emily rouba o lenço dado à Desi para, mais tarde, entregar a Hugo, com a intenção de agradá-lo. Entretanto, no texto de Shakespeare, Emília é induzida por Iago a roubar o pertence de Desdêmona, pois este já sabia o fim que daria ao presente do mouro. Ao presenciar uma oportunidade, Emília furta o lenço sem ponderar as consequências de seus atos, caracterizando a personagem como vítima da mente diabólica de Iago, o que consequentemente a isenta do desfecho que sua atitude proporciona. Em *O*, a personalidade de Emily afugenta o semblante de submissão apresentado na peça, pois a personagem age por si mesma e não sob a influência de Hugo. Para Emily, o lenço de Desi também representa uma chance de conquistar a atenção de seu namorado; contudo, ao contrário de Emília, a personagem não se preocupa em mascarar seu roubo, ela entrega o lenço verdadeiro a Iago.

O momento em que Emily conquista o apreço de Hugo, transformando a maneira como seu namorado lhe trata, manifesta-se nas cenas abaixo:



Figura 42 – Assim como na tragédia de Shakespeare, Emily é tratada com frieza por Hugo ¹⁶

¹⁶“Emily: Eu tenho uma coisa para você. / Hugo: Você tem coisas para vários meninos.”



Figura 43 – Momento em que Emily aparece com o lenço que pertencia à bisavó que Odin e foi dado, como presente, à Desi.¹⁷

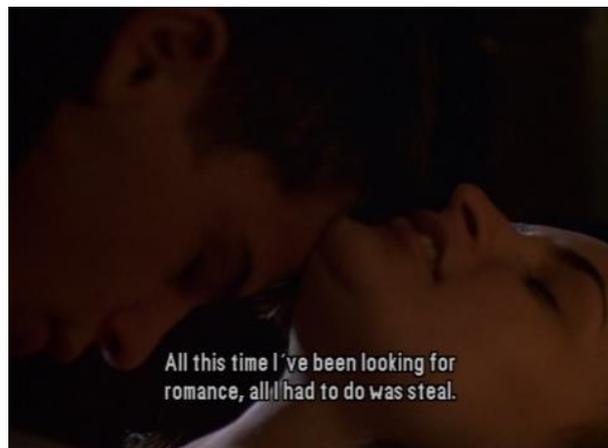


Figura 44 – Único momento em que Hugo demonstra algum sentimento passional por Emily.¹⁸



Figura 45 – Hugo cobre o rosto de Emily com o lenço, responsável por unir o casal.¹⁹

¹⁷“Você é demais!”

¹⁸“Todo esse tempo eu estive procurando por romance, e tudo o que eu tinha de fazer era roubar.”

Ao transformar Emília – ama de Desdêmona – em Emily – colega de quarto e amiga de Desi –, traduziu-se, também, sua personalidade e posicionamentos, proporcionando autonomia à personagem adaptada, encaixando-a, perfeitamente, no contexto cultural oferecido pelo filme.

As mudanças destinadas à namorada de Hugo, assim como outras ao longo do roteiro, se tornam necessárias em uma adaptação transcultural, pois evita que a obra seja vítima de anacronismos toscos, o que impediria seu público receptor de identificar-se com o enredo. No entanto, podemos observar, na adaptação *O*, o resgate incólume de alguns elementos que, mesmo pertencendo somente à esfera cultural do texto fonte, foram trazidos para o contexto adaptado, criando correlações óbvias que exercem a função de aproximar as duas obras ao fazer menções claras ao texto que serviu de inspiração.

No filme em questão, podemos observar duas particularidades presentes à tragédia de Shakespeare: o lenço dado a Desi e o tipo de morte à qual a namorada de Odin é submetida. Esses elementos foram preservados de forma proposital, sobrevivendo à transculturalidade presente no filme *O*, apesar da possibilidade de tradução, concretizando-se, assim, como filetes de fidelidade para com o hipotexto.

O lenço aparece no filme na mesma sequência (considerando que a adaptação segue a mesma cronologia da obra na qual se inspira) em que é introduzido na peça teatral. Assim como no drama de Shakespeare, somos informados, pelo próprio Odin, que o lenço seria uma peça estimada por ter pertencido à sua bisavó. Carregado de simbologia, o lenço cumpre o papel que lhe é designado: engatilha o sentimento de certeza em Odin/Othelo a respeito da traição de Desi/Desdêmona, ao mesmo tempo em que proporciona à Emily/Emília uma chance de aproximação com Hugo/Iago.



Figura 46 – Momento em que Odin, assim como Othelo, presentearia Desi com o lenço.²⁰

¹⁹ “Você só pegou emprestado por um tempo.”

²⁰ “Odin: Tem mais de cem anos. / Desi: É um pouco além da conta pro seu bolso.”

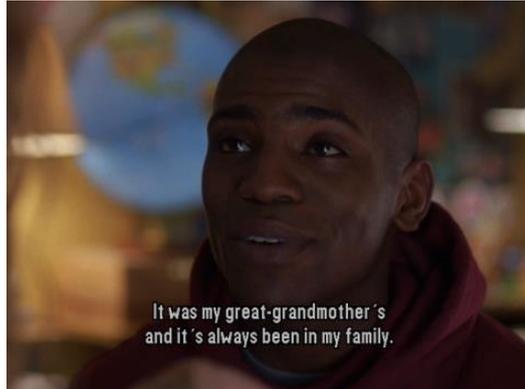


Figura 47 – Odin explica a procedência do lenço.²¹



Figura 48 – Momento em que Emily encontra uma oportunidade para roubar o lenço de Desi.



Figura 49 – Momento em que Hugo dá o lenço a Mike, reproduzindo as atitudes do antagonista Iago.

Ao observarmos a sucessão de traduções construídas ao longo da narrativa fílmica de *O*, podemos constatar que a preservação de um elemento como o lenço (antigo adorno que pertence à família de Odin há décadas) torna-se incongruente se comparado ao ambiente

²¹ “Era da minha bisavó, [o lenço] sempre esteve na minha família.”

responsável por acomodar a adaptação contemporânea de Tim Blake Nelson. Contudo, a maior discrepância encontrada no filme instala-se na morte de Desi, acontecimento que parece ter sido resgatado, quase que por completo, das cenas angustiantes de Othelo.

Para Desdêmona, a morte é acompanhada por um simbolismo singular, pois, após ser imbuído das suspeitas de Iago, Othelo ordena que sua esposa dispense Emília e o espere deitada em sua cama. Acatando o pedido de seu marido, Desdêmona solicita à sua criada que arrume a cama com os lençóis de sua noite de núpcias, reforçando a importância que a cama já exercia na peça – lugar em que Desdêmona passou sua primeira noite com o mouro. E é sobre os lençóis, lugar da união entre alma e espírito destes amantes que são um o complemento do outro (LINGS, 2004), que Desdêmona é sufocada pelas mãos de seu marido.

Apesar de não evocar o mesmo simbolismo que conjura na peça, é a cama que recebe o corpo inanimado de Desi. Utilizando o mesmo método de Othelo, Odin pede para que sua namorada dispense Emily e o espere sozinha em seu próprio quarto, para, mais tarde, finalizar o plano de Hugo sufocando-a até a morte, não dando chances para que a personagem se defenda.

Em *O*, o plano de Hugo é completamente reformulado, uma vez que, ao utilizar sua capacidade de controlar Roger – personagem que no filme corresponde a Rodrigo –, ele moderniza as circunstâncias da morte de Mike.



Figura 50 – Em *O*, Hugo planeja matar Mike com uma arma.

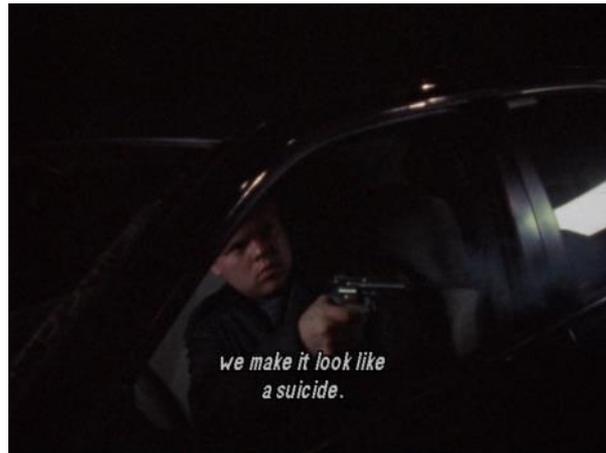


Figura 51 – O plano de Iago é fazer com que a morte de Mike pareça suicídio.²²

Hugo planeja a morte de Mike e Desi sem envolver-se em nenhuma delas. Para matar Mike, a personagem conta com a ajuda de Roger que, de acordo com seu plano, seria o responsável por disparar contra o jogador de uma forma que sugerisse a tentativa de suicídio. Já a responsabilidade da morte de Desi recai sobre Odin, cuja função seria matar a namorada e, através da implantação de um copo com as digitais de Mike, culpá-lo pelo crime. O cenário imaginado por Hugo desenha-se pela brutalidade na morte das personagens, porque, assim como Iago, ele não é afligido pelo sentimento de piedade. Porém, a morte de Desi torna-se inverossímil se comparada com a morte de Mike e dos demais personagens, pois o tipo de morte escolhida por Hugo não se encaixa no padrão estabelecido pelo filme, um padrão que recorre ao revólver para finalizar a trajetória de suas personagens.

Assim como Othelo sentiu-se compelido a matar sua esposa para manter sua honra, Odin sente-se obrigado a seguir com os planos de Hugo, sem refletir sobre o resultado de suas ações.



Figura 52 – Odin encontra Desi dormindo.

²² “Nós vamos fazer com que pareça suicídio.”



Figura 53 – Um copo com as digitais de Mike é colocado no quarto de Desi.



Figura 54 – Desi aceita sua morte de forma passiva.²³

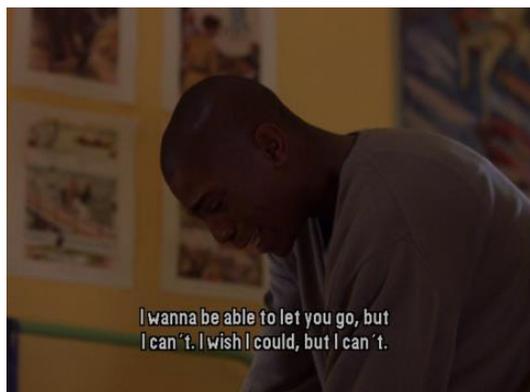


Figura 55 – Assim como Othelo, Odin mostra-se irredutível na decisão de matar Desi.²⁴

Como o episódio do lenço, as características originais nas quais ocorrem a morte de Desdêmona são preservadas. Odin, da mesma forma que Othelo, sufoca sua namorada até a

²³“Eu vi o Mike com o lenço. Ele está morto.”

²⁴“Eu queria ser capaz de deixar você escapar, mas eu não posso. Eu queria, mas eu não posso.”

morte – forma que já foi substituída em uma encenação de 1792 por ser muito primitiva (KOTT, 2003, p. 104). A manutenção desses elementos no filme, sem a adaptação ao contexto hodierno, acaba por inserir certa incoerência para o espectador. Sem confirmação da traição de Desi e sem apresentar quaisquer outros indícios de violência ou descontrole, Odin resolve a questão de uma maneira inconcebível naquele universo em que ele é admirado e importante em seu grupo, colocando por terra tudo aquilo pelo qual tinha se empenhado, sem refletir sobre as consequências que, na sociedade contemporânea, são diferentes daquele contexto em que a mulher está hierarquicamente abaixo do homem.

Do mesmo modo, tanto o gesto decidido de Odin, sufocando sua amada, como a passividade de Desdêmona, que sequer pede socorro, não parecem refletir a passionalidade característica de um drama moderno. Para o espectador que espera acusações, brigas e a violência dos dramas contemporâneos, a morte silenciosa de Desdêmona transforma realmente a história em uma tragédia, cujo significado é compreendido, por leitores de todos os tempos, pela hamartia, que aqui também se realiza. No entanto, a forma como se realiza não corresponde ao contexto cultural em que se insere. Como sinaliza Kott (2003, p. 107), o palco de Shakespeare é o lugar em “que o mundo sai dos eixos, que o caos retorna e a própria ordem da natureza é ameaçada”.

Ao longo da cena paira a ideia de que Odin não sabe, ao certo, se conseguirá matar Desi, mas em algum momento, durante o beijo, ele sucumbe aos sentimentos implantados anteriormente por Hugo. A intercalação de cortes, que projetam Emily chegando ao dormitório a tempo de ver Odin matando sua colega, pode levar o público (que desconhece a peça) a acreditar que talvez ela salve Desi. Mas, o filme se mantém fiel à sua fonte de inspiração, nos apresentando uma cena onde a morte imita aquela de outros tempos.

O desfecho da adaptação mantém o caráter hodierno que nos é apresentado durante o filme, uma vez que o plano de Hugo, assim como o de Iago, falha ao ser executado, conduzindo a personagem a resolver o desastre que iniciou. Na tragédia de Shakespeare, Miguel Cássio é atingido pela espada de Rodrigo, porém Cássio escapa do golpe mortal, graças ao seu casaco, que impede que seja atingido com seriedade. Na adaptação, ao apontar a arma para Mike, Roger perde o controle da situação e acaba sendo dominado pela pessoa que deveria matar. Hugo, ao ver a situação, atinge Mike na cabeça, com uma ferramenta, paralisando-o momentaneamente. É nesse momento que Roger dispara a arma contra Mike, acertando sua perna e excluindo a possibilidade de alegação de suicídio como causa da morte da personagem. Ao perceber o descontrole da situação, Hugo cumpre o seu papel de

antagonista maquiavélico e encontra na morte dos dois personagens a solução para aquele problema.



Figura 56 – Momento em que Hugo decide matar Roger.



Figura 57 – Imagem dos corpos de Mike e Roger ao chão.

Sem condições de voltar atrás, Hugo, que começa a perceber as falhas de seu plano, segue em direção ao dormitório para verificar a situação em que se encontra Odin e, ao chegar, depara-se com a imagem inconsolada de Emily ao ver, na cama, o corpo inanimado de sua amiga. É neste momento que se revela a Odin a verdadeira intenção de Hugo.



Figura 58 – Emily compreende o plano de Hugo.²⁵



Figura 59 – Odin afirma à Emily que Desi entregou o lenço a Mike.²⁶



Figura 60 – Momento em que Emily esclarece o verdadeiro paradeiro do lenço.²⁷

²⁵ “Me diga que Odin está mentindo. Me diga que você não disse a ele que Desi o estava traindo.”

²⁶ “Então ela deu à ele [Mike] o meu lenço. Eles [Mike e Desi] estavam rindo de mim.”

²⁷ “Hugo: Cale a boca, Emily! / Emily: Hugo estava com aquele lenço.”



Figura 61 – Hugo dispara contra Emily, matando sua namorada. No filme, seu corpo cai ao lado da cama de Desi reconstruindo a fala de Emília ao pedir que a deitassem ao lado de sua senhora.

A figura de um vilão clássico, como Hugo, se faz necessária em uma esfera na qual o herói – Odin – é enganado e manipulado pelo antagonista sem motivos que não apenas os pecados do próprio vilão, como a ambição e a inveja. O mundo em que Odin consente com o assassinato de Mike e concorda em matar sua própria namorada precisa de uma figura como a de Hugo para servir de impulso ao erro do herói, transferindo a responsabilidade de tantas mortes para o vilão e, assim, transformando o herói trágico em vítima dessa sociedade. Em *Othello*, o esfacelamento da imagem heroica do mouro acontece em seu monólogo (V, ii, p. 167), no qual deixa explícito o reconhecimento de seus erros:

Othelo: Por gentileza, esperem! Duas palavrinhas antes que os senhores se vão. Prestei alguns serviços ao Estado, e isso é sabido. Mas, agora, outro assunto: suplico aos senhores que, em suas cartas, quando relatarem esses atos infelizes, falem de mim como sou. Que nada fique atenuado, mas que se esclareça também que em nada houve dolo. Depois os senhores devem mencionar este que amou demais, com sabedoria de menos; este que não se deixava levar por sentimentos de ciúme, mas, deixando-se levar por artimanhas alheias chegou aos extremos de uma mente desnorteada; este cuja mão, como faz o índio mais abjeto, jogou fora uma pérola mais preciosa que toda a sua tribo; este que, de olhos baixos, apesar de não ser de seu feitio mostrar-se comovido, agora derrama lágrimas de maneira pródiga, como as árvores das Arábias derramam sua goma medicinal. ... Ponham isso no papel, e mais: contem que uma vez, em Alepo, quando vi um turco de má índole, turbante na cabeça, espancando um cidadão de Veneza e difamando o Estado, tomei pelo pescoço o cão circuncidado e golpeei-o... assim.

[Apunhala-se]

Preservando o padrão utilizado por Shakespeare, que designa uma morte dramática a suas personagens, Othelo apunhala o próprio peito, encerrando, da melhor forma, sua tragédia.

Depois de esclarecida a inocência de Desi, e o fato de que sua morte, assim como a de Emily, foi consequência de uma intriga de Hugo, Odin sabe o que acontecerá em seguida. Entretanto, ele se desvencilha da imagem clichê de um negro que mata sua namorada branca em virtude de ter despertado preconceitos ou por culpa de sua origem humilde, e nega que suas atitudes tenham relação com seu passado, alegando que o real motivo encontra-se na mente diabólica de Hugo e que ele não passa de um menino negro que foi enganado por um branco:

Odin: Alguém aqui sabe a verdade. Alguém aqui precisa contar a maldita verdade. Minha vida acabou. Já era! Mas quando todos vocês estiverem por aí, vivendo suas vidas, sentados, conversando sobre o negro que pirou no colegial, tenham certeza de estar contando a verdade. Digam que eu amava aquela garota, pois eu a amava, mas fui manipulado. Ele confundiu minha cabeça, ele estragou tudo! Não sou diferente de nenhum de vocês. Minha mãe não era uma viciada, eu não era um bandido. Não foi nenhum traficante que armou contra mim, foi esse aluno branco, de uma escola burguesa, que está aqui. ... Digam que de onde eu venho eles fazem assim.²⁸

[*Dispara contra si*]

A figura de Odin estampa a imagem do herói moderno que, despidido de preocupações a respeito de sua reputação ou honra, admite ter sido enganado, reconhecendo sua impotência diante de Hugo.



Figura 62 – Assim como Othelo, Odin comete suicídio.

²⁸ Somebody here knows the truth. Somebody needs to tell the goddamn truth. My life is over. That's it. But when all of you are out of here living yours, sitt in a round talking about that nigger that lost it back in high school, you make sure you tell them the truth. You tell them I loved that girl. I did. But I got played (points to Hugo). He twisted my head up, he fucked it up. My mom ain't no crackhead. I wasn't no gangbanger. It wasn't some hood rat, grugdealer that tripped me up. It was this white prep-school mother fucker standing right there. ... You tell them where I'm from did make me do this.

Ao pronunciar “digam que de onde eu venho eles fazem assim”, mesmo após explicar que sua origem não definiu seus atos, Odin abre margem para que o espectador questione a fonte que inspira a elucidação de sua situação. Ao observarmos a adaptação de forma panorâmica, atentando-nos aos pequenos detalhes que remetem ao texto-fonte, e às pequenas “homenagens” feitas à história do mouro ao decorrer do filme, podemos presumir que a inspiração encontrada por Odin, para solucionar sua circunstância, tenha partido de sua verdadeira origem: a obra *Othelo*, e não em sua herança familiar.

Tal qual a tragédia inglesa, o filme termina com indícios de que Hugo receberá punição pelos seus atos. A ânsia de ser notado é saciada. Os mesmos repórteres que estavam na cidade para cobrir a performance de Odin, em seu último jogo pela escola, passam a cobrir a fatalidade tramada pelo filho do treinador.



Figura 63 – Momento em que Hugo é levado pela polícia.



Figura 64 – É possível ouvir, ao fundo, Hugo narrando a sua vontade de ser notado.²⁹

²⁹ “Todos irão prestar atenção em mim.”



Figura 65 – O filme termina com Hugo repetindo as suas primeiras palavras. Ao analisar a combinação da imagem e legenda, podemos sugerir uma vontade de Hugo de libertar-se de seu pai.³⁰

A combinação feita através da edição de imagens, em que há a mescla de cenas da tragédia com as palavras de Hugo, exteriorizando sua vontade de ser notado, proporcionam uma das imagens mais sugestivas do filme.



Figura 66 – Imagem das pombas, que antes estavam soltas, agora presas.

Ao início da primeira “batalha” em quadra, Duke caracteriza Hugo apenas como uma “isca” e, apesar de reconhecer as habilidades de seu filho – e, talvez, por conhecer, também, suas fragilidades –, decide apostar na imponência de Odin, conduzindo a mente diabólica da personagem a concluir que, para destacar-se, é preciso anular a supremacia de seu predador.

³⁰“Toda a minha vida eu sempre quis voar, içar vôo, plainar sobre tudo e todos.”

Essa é a engrenagem que movimenta as ações de Hugo que, apesar de ser tão singelo quanto uma pomba, julga ser nobre, tal qual o gavião. Apesar de sentir a necessidade de destacar-se diante de seu pai, sente, também, a ânsia de escapar de seus julgamentos. E ainda que teça planos surpreendentes, acaba preso, vítima de sua ambição, retornando à sua posição de isca.

A concepção de uma história em que o herói é dominado pelo antagonista apenas para satisfazer suas vontades, contraria a ordem natural à qual estamos acostumados, especialmente se o vilão apresentar-se como uma figura vulnerável, como é o caso de Hugo, que tem seu comportamento justificado no seio familiar, tornando-se digno de pena apesar da vilania. Desde o início do filme é possível constatar a fragilidade da personagem que, apesar de tentar sobressair-se, na tentativa de alcançar a glória que julga merecer, é ofuscado pelo brilho de outro, tornando-se apenas um coadjuvante de sua própria história. Hugo não é o que quer ser, não tem o que julga merecer e quer apenas o que, em sua cabeça, lhe pertence.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Traduzir dos palcos para as telas a complexidade das personagens criadas por Shakespeare apresenta-se, muitas vezes, como um grande desafio aos tradutores. Apesar de serem considerados como dois espetáculos que se utilizam da encenação para movimentar a ação presente em sua arte, teatro e cinema caracterizam-se, também, por suas diferenças. A fundamentação dessas duas expressões artísticas que utilizam o corpo de uma pessoa para transmitir sua fábula está enraizada em princípios divergentes: a representação teatral conta quase que somente com o desempenho do ator para atingir seus objetivos, enquanto que no cinema sua performance é editada e transformada para que combine com a proposta do filme, alterando, assim, a forma de concepção de suas personagens.

O resgate de um texto composto em um período extinto (como se caracteriza atualmente o período elisabetano) exige modificações significativas para que o filme apresente uma história em que há a possibilidade real de identificação entre a tradução e seu público-alvo. É dessa necessidade de aproximação entre obra e audiência que se origina a transculturalidade presente na transposição *O*, em que notamos a transformação, quase que total, de uma história já contada.

Ao adaptar a narrativa do mouro de Veneza para um cenário contemporâneo, o filme passa a dialogar com um novo público receptor que devota à nova composição um caráter de autenticidade, sem sentir necessidade de resgatar a imagem do texto-fonte, fazendo com que a transposição sustente-se como obra independente. Em *O*, a recriação das personalidades adaptadas funcionam por instalarem seus personagens em um ambiente cultural passível de identificação.

Ao fugir da caracterização arcaica destinada a Othelo, Iago, Desdêmona e às outras personagens da tragédia, o filme volta-se para um novo nicho. A figuração de Odin abrange as mesmas temáticas que o mouro evoca na peça, porém a forma como elas são anunciadas diferem-se da peça de Shakespeare. Se a história de um capitão mouro que, apesar de consagrar-se através de memoráveis batalhas marítimas, é ridiculamente enganado por seu alferes, soa incongruente para a nossa realidade atual, o relato de um aluno negro que se destaca em uma escola americana bem conceituada através de seu talento para o basquete e, ao fazer isso com naturalidade, desperta o ciúme e a inveja de seu colega de equipe, torna-se completamente verossímil.

A veracidade encontrada em *O* sobre excede a transformação do enredo e a atualização do protagonista, pois as motivações responsáveis por levar as personagens à

queda se concretizam como autênticas ao refletir o antagonismo de Iago na personalidade perturbada de Hugo, através da criação de justificativas para seus atos.

Ao justificar a vilania de Hugo resgatando aspectos pessoais de sua vida, *O* distancia-se da maldade injustificável de Iago que parece brincar com as demais personagens da peça apenas para satisfazer sua personalidade sádica, ao contrário de seu equivalente no filme, que procura apenas abocanhar o que, em sua concepção megalomaniaca, lhe pertence.

Após compararmos o dialogismo presente entre as obras, podemos enfim concluir que a adaptação *O* conserva, em parte, a relação antagônica entre as personagens protagonistas, preservando alguns aspectos do drama de Shakespeare, ao mesmo tempo em que se utiliza de recursos próprios para sustentar a autenticidade dessa analogia, que, por se tratar de uma adaptação transcultural, exige modificações.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s. d.].

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Disponível em: <http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/A%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reprodutibilidade%20t%C3%A9cnica.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2014.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

_____. *O cânone ocidental*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BORDWELL, David. *On the History of Film Style*. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 1997.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução*. Ouro Preto: UFOP, 1999.

DOMINGOS, Ana; HOHLFELDT, Antonio. Entre dois Atlânticos: um andarilho atravessa ao road movie. In: SOUZA, Ricardo Timm de; GERBASE, Carlos (Orgs.). *Literatura e cinema: encontros contemporâneos*. Porto Alegre: Fapa, 2013. p. 33 - 63.

HELIODORA, Barbara. Os teatros no tempo de Shakespeare. In: LEÃO, Liana de Camargo (Org.). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008. p. 68 -79.

_____. *A expressão do homem político em Shakespeare*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. Trad. Mateus Soares de Azevedo e Sérgio Sampaio. São Paulo: Polar Editorial & Comercial, 2003.

LINGS, Martin. *A arte sagrada de Shakespeare*. Trad. Mateus Soares de Azevedo e Sérgio Sampaio. São Paulo: Polar Editorial & Comercial, 2004.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

REIS, Joari. *Breve história do cinema*. Pelotas: EDUCAT, 1995.

SHAKESPEARE, WILLIAM. *Otelo*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: LP&M, 2012.

SMITH, Emma. *Guia Cambridge de Shakespeare*. Trad. Petrucia Finkler. Porto Alegre: LP&M, 2014.

STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Cinema, v. 51, p. 19 – 53, 2006.

VÍDEO

HELIODORA, Barbara. *A evolução de Shakespeare*, 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=e9rs2DgpI98>>. Acesso em: 29 maio 2015.

FILMOGRAFIA

KAAYA, B. NELSON, T. B. *O*. [Filme-vídeo]. Produção de Brad Kaaya, direção de Tim Blake Nelson. Imagem Filmes, 2001. DVD, 95 min. color. son.

