

## 4 Descrição e análise dos dados

Neste capítulo, trabalharemos com os textos das peças e com os paratextos que os acompanham, com o intuito de localizar e examinar como a discriminação aparece nos textos-fonte e nos textos-meta. Antes, porém, gostaríamos de fazer uma pequena apresentação dos tradutores brasileiros cujas versões foram utilizadas.

### 4.1 Apresentação dos tradutores

Na apresentação dos tradutores gostaríamos de focar em particular sua inserção no contexto das traduções de Shakespeare. A partir dos paratextos contidos nas edições, ou de outros textos relacionados, tentamos depreender o conceito de tradução que norteia o trabalho, bem como os objetivos de cada tradução analisada. Tratando-se de um texto teatral, procuramos verificar também se os textos foram traduzidos com vistas à encenação ou se foram alguma vez encenados.

#### **Barbara Heliodora**

Barbara Heliodora, tradutora, crítica teatral e pesquisadora, é considerada uma das maiores autoridades brasileiras em Shakespeare, tendo já traduzido um total de 30 peças, das quais 20 estão publicadas. A tradutora pretende em breve terminar a versão do teatro completo por encomenda da editora Nova Aguilar. No momento, foi lançado o primeiro volume do projeto, onde estão incluídas as tragédias (*Titus Andronicus*, *Romeu e Julieta*, *Julio César*, *Hamlet*, *Otelo*, *o mouro de Veneza*, *Macbeth*, *Rei Lear*, *Antonio e Cleópatra*, *Coriolano* e *Timon de Atenas*) e as chamadas “comédias sombrias” (*Bom é o que acaba bem*, *Medida por medida*, e *Troilus e Cressida*). A editora planeja publicar o volume das comédias em 2007, e encerrar o projeto com as peças históricas em 2008.

Em termos de crítica shakespeariana, Barbara Heliodora já publicou três livros – *A expressão do homem político em Shakespeare* (Paz e Terra, 1978), *Falando de Shakespeare* (Perspectiva, 1997), que contém um ensaio dedicado a

*Otelo*, e *Reflexões Shakesperianas* (Lacerda, 2004) – além de ensaios publicados em jornais, revistas e órgãos especializados como o *Shakespeare Survey*<sup>1</sup>.

As três versões de Barbara Heliodora utilizadas no presente trabalho, publicadas pela Lacerda Editores – *Otelo* (1999), *O mercador de Veneza* (1999) e *Titus Andronicus* (2003) –, seguem formato idêntico, com a mesma diagramação e os mesmos textos de apresentação na quarta capa e orelha. O nome da tradutora consta na capa, enquanto a quarta capa destaca sua importância como tradutora e estudiosa de Shakespeare, além de professora, crítica, ensaísta e jurada na área do teatro. Essas três edições contêm uma breve introdução, assinada por Barbara Heliodora, que se restringe à peça em si, não mencionando nada sobre a tradução. Das três peças, *Titus Andronicus* é a única a conter notas da tradutora, num total de cinco, mas que se limitam a traduzir as frases em latim no original (notas 1, 3, 5), esclarecer uma alusão à gramática de William Lilly (c. 1468-1522), bastante usada no tempo de Shakespeare (nota 2), e a apontar a ausência de um verso no original inglês, e que, portanto, não pode ser traduzido (nota 4).

Entretanto, há uma outra edição de *O mercador de Veneza*, junto com *A comédia dos erros*, publicada pela Editora Nova Fronteira (1990), que é um pouco mais generosa, contendo uma “Introdução Geral” sobre Shakespeare e uma “Nota da Tradutora”, em que esta explicita o objetivo de suas traduções e sua decisão de não incluir aparato crítico:

Essas traduções, enfim, são endereçadas simplesmente a quem faz teatro e a quem gosta dele. Foi, por isso, mesmo, omitido todo aparato crítico e, sempre na esperança de encontrar, na tradução, o equivalente mais próximo do original, é apresentado aqui apenas o texto, entregue à imaginação do leitor. (Shakespeare, 1990: 8)

Destacamos ainda nessa citação o conceito de tradução apresentado por Barbara Heliodora, a saber: “o equivalente mais próximo do original”. Em outra parte dessa mesma nota a tradutora explicita ainda mais o seu conceito de equivalência, que parece ser o de um nível de proximidade muito forte com o original, principalmente no que tange à forma:

Sempre tive a convicção de que a forma e o conteúdo são igualmente relevantes para o prazer a ser fruído da encenação ou mesmo da leitura das obras dramáticas de William Shakespeare, e minha premissa para a tarefa foi sempre a de

<sup>1</sup> O site oficial da tradutora ([www.barbaraheliodora.com](http://www.barbaraheliodora.com)) contém maiores informações sobre seu trabalho, além de reproduzir entrevistas, resenhas, artigos e conferências (acesso em 02/03/2007).

procurar preservar a forma na esperança de poder passar adiante o infinito prazer que essas mesmas obras sempre me proporcionaram. (Shakespeare, 1990:7)<sup>2</sup>

Contactada a tradutora, esta informou não haver resenhas ou críticas sobre as peças em questão. Entretanto, há resenhas sobre seu trabalho em geral, reconhecido por críticos e por tradutores, como Macksen Luiz e Paulo Vizioli. Esse último aprecia o trabalho de Barbara Heliadora por tentar aproximar a linguagem de Shakespeare à comunicação diária, mas critica algumas pequenas falhas gramaticais e descuidos em relação à métrica, com um considerável índice de “versos de pés quebrados”, na opinião do crítico, que os atribui à opção pelo decassílabo (Martins, 1999: 171).

### **Carlos Alberto Nunes**

Carlos Alberto da Costa Nunes, médico, poeta e tradutor, nasceu em 1897 e faleceu em 1990. Autor do poema *Os Brasileiros* e dos dramas *Estácio* e *Moema*, traduziu e publicou *Clavigo e Stela*, de Goethe, *Judith*, de Hebel, o teatro completo de Shakespeare, a *Iliada* e a *Odisséia*, de Homero, a *Eneida*, de Virgílio, as obras de Platão (*Diálogos* e *Cartas*). Foi eleito em 1956 para a Academia Paulista de Letras.

Suas versões de Shakespeare, publicadas pelas editoras Melhoramentos e Ediouro, podem ser facilmente encontradas em volumes com uma única peça (Coleção Universidade), ou em volumes com duas peças, ambos contendo ilustrações em preto e branco do artista inglês John Gilbert (1817-1897). Esses volumes de bolso contêm aparato crítico limitado a uma breve apresentação e a um prefácio também pouco extenso antecedendo cada peça, sendo que não é atribuída autoria a nenhum desses textos. A edição carece de notas do tradutor. As peças se encontram disponíveis ainda reunidas numa edição de um único volume intitulado *Teatro Completo*, caso em que, além das notas introdutórias e dos prefácios, vêm acompanhadas de uma “Introdução Geral e Plano da Publicação do Teatro Completo”.

A estratégia de tradução de Carlos Alberto Nunes pode ser encontrada nessa “Introdução Geral e Plano de Publicação do Teatro Completo”, que

---

<sup>2</sup> Para mais informações sobre a tradutora e seu projeto tradutório, vide Martins, 1999: 169-72.

acompanha o volume de tragédias da Ediouro e se repete no de comédias e “dramas”:

Em todo o decurso do trabalho, procurei manter-me fiel ao texto inglês, traduzindo, sem discrepância, em prosa ou verso as passagens do original, conservando as rimas com todo o capricho da sua distribuição. (s/d, p. 10)

Caracterizam o trabalho de Nunes uma “dicção erudita, sintaxe elaborada e atenção à exegese” (Martins, 1999: 255), aspectos que, para alguns críticos, como por exemplo Barbara Heliodora, Margarida Rauen e Nelson Archer, podem dificultar a leitura ou mesmo uma possível encenação das peças<sup>3</sup>.

As traduções de Carlos Alberto Nunes foram elaboradas na década de 1950, tendo sido vertidas as 37 peças que compunham, na época, o cânone shakespeariano.

### **Fernando Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes**

Infelizmente não foram encontradas informações biográficas para o tradutor Cunha Medeiros. Quanto a Oscar Mendes, além de tradutor, foi autor, com bibliografia que inclui as obras *Estética Literária Inglesa* e *Seara dos Romances*, e introduções a volumes como *Romances Urbanos e Romances Indianistas*, de José de Alencar. Suas versões incluem *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brönte; *A boa terra*, de Pearl S. Buck; *A casa soturna*, de Charles Dickens; *O idiota* e *Os irmãos Karamazov*, de Dostoievski; *Romanceiro Gitano e outros poemas*, de Federico Garcia Lorca; *Doutor Jivago*, de Boris Pasternak; *Contos de terror, de mistério e morte, Histórias extraordinárias, Contos Escolhidos, Poemas e ensaios, e Poesia e Prosa* (obras escolhidas) de Edgar Allan Poe; *Guerra e Paz*, de Tolstoi e *O Leque de Lady Windermere*, de Oscar Wilde<sup>4</sup>.

A tradução de *Otelo*, a primeira feita integralmente em prosa, faz parte do projeto editorial da José Aguilar, que tinha por objetivo transpor para o português

<sup>3</sup> Para mais informações sobre o conceito de tradução de Nunes e a recepção de suas versões, ver Martins 1999: 248-57; para um comentário sobre as escolhas lexicais do tradutor, ver O’Shea, J. R. (1997) “*Antony and Cleopatra* em tradução”. Em William Shakespeare. *Antônio e Cleópatra*. Tradução e notas José Roberto O’Shea. São Paulo: Mandarim.

<sup>4</sup> Para mais informações biográficas sobre Oscar Mendes, vide [www.ctts.dcu.ie/OscarMGuimaraesTRASNABIO.html](http://www.ctts.dcu.ie/OscarMGuimaraesTRASNABIO.html) e [www.anenet.com.br/biografias/biografia\\_oscardmendes.htm](http://www.anenet.com.br/biografias/biografia_oscardmendes.htm)

do Brasil toda a obra de William Shakespeare. As obras completas foram primeiro publicadas em 1969, em três volumes, com novas reimpressões em 1988 e 1989 pela Nova Aguilar, atual detentora dos direitos autorais.

As peças são agrupadas segundo os gêneros a que pertencem: o Volume I contém as tragédias; o Volume II, as comédias e as chamadas “peças finais” (*Péricles, príncipe de Tiro, Cimbelino, A tempestade e Conto do inverno*); e o Volume III, os dramas históricos e os poemas. Uma sinopse e dados históricos precedem cada peça, que são seguidas também de notas dos tradutores. Entretanto, o aparato crítico dos volumes difere entre si: o Volume I contém uma “Introdução Geral” que consta de uma “Nota Editorial” (que explicita a proposta da editora e apresenta a organização dos volumes); um quadro cronológico das peças segundo o *First Folio*; um estudo crítico de autoria de C. J. Sisson intitulado “Shakespeare”, em tradução de Cunha Medeiros; um ensaio de Oscar Mendes, “A vida de Shakespeare na vida do seu tempo”; uma cronologia da vida e da obra do dramaturgo inglês, também por Mendes; e “Nota Introdutória” às tragédias, pelo mesmo ensaísta e tradutor. No Volume II encontram-se as “Notas Introdutórias” às comédias e às chamadas “peças finais”. Por fim, o Volume III inclui um apêndice à edição, reunindo um glossário de personagens e registro de topônimos. Os textos introdutórios apresentam várias ilustrações, assim como cada peça também vem precedida de uma gravura, à exceção de *Péricles*.

A meta da editora é apresentada ao leitor na “Nota Editorial”, a saber, produzir “uma edição que, embora não sendo crítica, coloque ao alcance do grande público e dos estudiosos de literatura inglesa uma tradução o mais fiel possível ao texto do autor” (p. 12). Essa mesma nota reconhece a importância da tradução para a difusão das obras do Bardo: “Shakespeare não é apenas o escritor mais lido na Inglaterra. É também um dos mais lidos no mundo inteiro, através das numerosas traduções que de sua obra numerosa têm sido feitas para as mais diversas línguas” (p. 11).

Não há referência à encenação de nenhuma das peças. A recepção dessas versões parece limitar-se a dois artigos do crítico, tradutor e poeta José Lino Grünewald, que resume assim a “característica básica” desse trabalho:

é uma completa e detalhada obra de divulgação, mas nunca destinada a *scholars* ou iniciados. Restariam para esses as notas, os registros de topônimos, os glossários de personagens. (Grünewald, *apud* Martins, 1999: 275)

## Onestaldo de Pennafort

Onestaldo de Pennafort (1902-1987), além de poeta, realizou traduções do simbolista francês Verlaine (*Festas galantes*, 1934 e *Poesias escolhidas*, 1945) e de Shakespeare, de quem traduziu *Romeu e Julieta* (1938) e *Otelo* (1956), trabalhos que se tornaram reconhecidos na área de literatura, teatro e também de estudos da tradução<sup>5</sup>.

Pennafort recebeu elogios, por exemplo, do crítico Eugênio Gomes, que o considerou “intérprete de fina sensibilidade lírica” (1960: 30); do diretor da primeira encenação de *Otelo*, Adolfo Celi, para quem “a tradução, conservando rigor estético e fidelidade ao espírito do original, consegue ser simples, humana e, num termo teatral, ‘corrida’” (*apud* Shakespeare, 1995: IX); e de outro poeta e tradutor de Shakespeare, Manuel Bandeira, que elogiou a “grande força e estrita fidelidade” (*apud* Shakespeare, 1995: quarta capa). Entretanto, em análise posterior, o crítico teatral Macksen Luiz (1997) considera as traduções de Pennafort “extremamente traidoras dentro de uma necessidade enorme de buscar uma fidelidade, uma reprodução quase obsessiva de uma essência shakespeariana”. Para Macksen Luiz, a tradução de Pennafort reflete a época de produção da tradução, em que se buscava uma tradução “erudita”, que acabava por se revelar “quase jurídica no sentido do floreio, do barroco, do parnasianismo, enfim, de um estilo carregado” (*apud* Martins 1999: 167)

A tradução de Pennafort é considerada por Antônio Monteiro Guimarães a “primeira tradução de *Othello* realizada, ou pelo menos publicada no Brasil, se não nos enganamos, a primeira na língua portuguesa vazada em verso e prosa como o original inglês” (*apud* Shakespeare, 1995: XXXVII, nota 2)<sup>6</sup>. Foi

<sup>5</sup> Para mais informações sobre o tradutor e a recepção de suas duas traduções de Shakespeare, vide Martins, 1999: 167-9.

<sup>6</sup> *Otelo*, assim como as outras obras de Shakespeare, foi primeiro introduzido no Brasil através de traduções portuguesas, como as de D. Luis de Bragança (1882) e do Dr. Domingos Ramos (Gomes, 1960: 28-9). Posteriormente surgiram imitações baseadas em traduções francesas, como as de J. C. Craveiro, da adaptação livre de Vigny, encenada por João Caetano, de cujo paradeiro não se conhece nada (Gomes, 1960: 30), e a tradução de Domingos José de Gonçalves de Magalhães (1838), a partir da imitação de Jean-François Ducis, encenada por João Caetano. Celuta Gomes, em sua pesquisa bibliográfica sobre Shakespeare no Brasil, registra como a primeira tradução de *Otelo* feita por um brasileiro a do maranhense José Antônio de Freitas, editado em Lisboa em 1882 (Gomes, 1964: 157). Entretanto, a tradução não é considerada “brasileira” por ter sido publicada por editoras portuguesas, já que seu autor era radicado em Portugal. (Martins, 1999: 154).

resultado de uma encomenda da Companhia de teatro Tonia-Celi-Autran, visto que Pennafort já havia apresentado uma tradução bem-sucedida de *Romeu e Julieta*, a pedido do Ministério da Educação e Saúde<sup>7</sup>. A publicação de *Otelo* foi praticamente simultânea à encenação da peça em 1956 (*apud* Shakespeare, 1995: XIII) e garantiu a Pennafort o Prêmio de Tradução, concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte.

Esta edição de *Otelo* faz parte da coleção “Shakespeare Bilíngüe” da Editora Relume Dumará, composta por cinco títulos, realizados por diferentes tradutores: *Noite de reis* (Sergio Flaksman), *A tempestade* (Geraldo Carneiro), *O Rei Lear* (Jorge Wanderley), e *Os dois cavalheiros de Verona* (Paulo Mendes Campos).

O volume traduzido por Pennafort é generoso em termos de aparato crítico: além de notas (inclusive uma contendo informações, partitura e letra da “Canção do Salgueiro”) e de dois textos do próprio tradutor (“Duas palavras” e “Alguns aspectos de Otelo”), há também uma introdução redigida pelo diretor da montagem de 1956, Adolfo Celi (“Otelo: Shakespeare/Pennafort”), uma “Nota introdutória” e “Notas à quarta edição” redigidas por Antônio Monteiro Guimarães, e um quadro cronológico preparado por Sérgio Flaksman (“Shakespeare e seu tempo”). A quarta capa reproduz uma crônica de Manuel Bandeira, publicada quando da encenação original, intitulada “A linguagem Shakespeariana de Onestaldo de Pennafort”, e que elogia o trabalho do tradutor. Completa o volume uma lista das obras de Onestaldo de Pennafort, incluindo poesia, ensaio, memória e traduções. Notamos, assim, o cuidado não só em destacar o tradutor, como demonstra a inclusão de seu nome na capa, mas também de situar o tradutor, garantindo sua visibilidade.

O caráter erudito dessa edição se nota, além disso, no cuidado com o texto em si. É das raras edições a demonstrar preocupação em citar o texto-fonte utilizado para a tradução: a edição Arden Shakespeare, organizada e comentada por H. C. Hart, de 1903. Entretanto, para a edição bilíngüe foi utilizada a edição Arden Shakespeare, organizada e comentada por M. R. Ridley, de 1958. Assim, devido a discrepâncias entre as edições entre si e dessas com a tradução, há uma “Nota Introdutória” e 122 notas preparadas por Antônio Monteiro Guimarães, que

---

<sup>7</sup> Sobre as condições em que o trabalho de tradução de *Otelo* foi realizado e suas motivações, ver o texto “Duas Palavras” de Onestaldo de Pennafort, que antecede a tradução.

se dedicam a cotejar e a explicar certas escolhas tradutórias que não estariam de acordo com o texto original inglês impresso junto com a tradução.

Outra preocupação textual encontra-se no exame das rubricas, fato também raro de se encontrar. Devido à diferença entre as edições originais, mencionada acima, Guimarães explica o procedimento editorial adotado para as rubricas nesta edição bilíngüe (“Nota introdutória”, p. XLVI). Além disso, o próprio Pennafort introduziu rubricas ao longo do texto, como se pode ver no seguinte comentário:

Ainda, e para encerrar, é preciso esclarecer que estão na tradução rubricas que não se encontram em qualquer uma das duas edições inglesas [exemplos]; é de se concluir que são da lavra do tradutor, o qual, no afã de desvendar para os leitores, mas sobretudo para os atores que um dia houvessem de dizer o texto, certas sugestões contidas nas falas e cujo entendimento não é trivial, ter-se-á facultado a liberdade de certos acréscimos neste capítulo das *stage directions* (p. XLVI).

### **Péricles Eugênio da Silva Ramos**

Além de tradutor, Péricles Eugênio da Silva Ramos (1919-1992) é poeta da chamada geração de 45, com dois livros de poesias publicados – *Lamentação Floral* (1946) e *Sol Sem Tempo* (1953), – e crítico literário, tendo organizado as poesias completas de Álvares de Azevedo, em edição crítica e anotada, em colaboração com Frederico José da Silva Ramos, além de antologias de poemas de Claudio Manoel da Costa e Fagundes Varela.

Como tradutor, seus trabalhos incluem obras de Herman Melville, William Butler Yeats, Virgílio, François Villon e John Keats. Especificamente de Shakespeare, verteu ao todo 45 *Sonetos de Shakespeare* e as tragédias *Hamlet*, *Macbeth* e *Otelo*.

O trabalho de Silva Ramos teve boa acolhida, como por exemplo, por Eugênio Gomes, que elogiou sua tradução de *Hamlet* e por João Moura Jr., que considera sua traduções dos sonetos, embora parciais, como as melhores que existem no Brasil, juntamente com as de Ivo Barroso. As críticas que foram feitas ao trabalho de Silva Ramos são a dificuldade de encenação, apontada por Barbara Heliadora, Décio Almeida Prado e João Marschner, devido aos versos longos e à dicção erudita; e a própria escolha pelo verso dodecassílabo, assinalada pelo tradutor e poeta Jorge Wanderley (Martins, 1999: 246).

É curioso que parece não haver material a respeito da recepção desta versão de *Otelo, o mouro de Veneza*, apesar do prestígio do tradutor. Tampouco foram referidas montagens utilizando-se do texto (Martins, 1999: 162).

Quanto ao conceito de tradução expresso por Péricles da Silva Ramos, este pode ser encontrado no prefácio à sua tradução dos sonetos shakespearianos:

Traduzir é, antes do mais, compreender; mas ninguém pode garantir que a nossa compreensão do texto seja exata ou ainda a única exata. Ainda que o fosse, não se poderia respeitar, escrupulosamente, a sonoridade das palavras, nem as evocações que essas palavras despertam com sua simples sonoridade. Traduzir é, assim, recriar, empreender uma aventura de compreensão e reexpressão de determinado texto. Não há traduções exatas; há, isto sim, reexpressões algumas vezes felizes de textos estrangeiros. (Eduardo, s/d, p. 9)

Vemos, portanto, uma definição bastante moderna do ofício, em que traduzir é também recriar e interpretar. Entretanto, o tradutor não descarta a importância dos aspectos formais do texto original, buscando, de fato, a maior correspondência formal e semântica possível<sup>8</sup>.

A edição de *Otelo, o mouro de Veneza* do Círculo do Livro, de 1983, é possivelmente uma reimpressão de alguma edição anterior, fato que não pode ser comprovado. O livro contém introdução e notas do tradutor, além de um texto sobre “o Autor e sua obra”, incluído ao final. A introdução analisa detalhadamente o texto-fonte do italiano Giraldi em que Shakespeare se baseou para sua tragédia. Outras fontes são ainda mencionadas, citando-se o trabalho do crítico Kenneth Muir sobre o tema. São mencionados ainda os trabalhos de S. L. Bethel (1952) sobre as imagens diabólicas na peça, e de William Empson acerca da repetição do termo “honest”. Ao final, o tradutor apresenta alguns comentários sobre sua escolha por traduzir em versos, não apresentando, porém, mais informações sobre a tradução.

---

<sup>8</sup> Para mais informações sobre o conceito de tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, inclusive suas normas tradutórias, vide Martins, 1999: 235-48.

## Beatriz Viégas-Faria

Além de tradutora, Beatriz Viégas-Faria é poeta – autora do livro *Pampa pernambucano* – e professora universitária, com doutorado em Linguística pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2003).

Apesar de vasta experiência com tradução e versão de textos científicos e técnicos, a preferência de Beatriz Viégas-Faria encontra-se na tradução literária. Nesse campo, já traduziu contos, romances e, finalmente, foi convidada pela L&PM para traduzir o teatro shakespeariano. Beatriz Viégas-Faria também ministra Oficinas de Tradução Literária, com enfoque em semântica e pragmática para aplicação na prática e no ensino da tradução literária.

*Otelo* (1ª edição 1999, reimpresso em 2004) constitui o volume 174 da coleção L&PM Pocket<sup>9</sup>, apresentada como “A maior coleção de livros de bolso do Brasil” (quarta capa). Ao final do livro encontram-se listados todos os títulos da coleção, acrescentados de quatro títulos que compõem outra coleção “L&PM pocket Saúde”.

No site da editora ([www.lpm.com.br](http://www.lpm.com.br))<sup>10</sup> consta um total de 16 obras de Shakespeare nesta coleção, sendo quatro traduzidas por Millor Fernandes – *A megera domada*, *Hamlet*, *O Rei Lear*, *As alegres matronas de Windsor* –, onze títulos traduzidos por Beatriz-Viégas – *A comédia dos erros*, *Júlio César*, *Muito barulho por nada*, *Noite de reis*, *Sonho de uma noite de verão*, *A tempestade*, *Antônio e Cleópatra*, *Romeu e Julieta*, *Macbeth* e *Trabalhos de amor perdidos* – e uma coletânea – “*Shakespeare de A a Z (Livro das Citações)*” – organizada por Sergio Faraco. Mais três títulos traduzidos por Beatriz Viégas-Faria encontram-se atualmente no prelo.

O site contém a reprodução de uma entrevista com um dos tradutores, Millôr Fernandes, publicada originalmente na Revista *Oitenta*, volume 5, em 1981, mas a referência é ao autor, não ao tradutor. Portanto, é dado um certo destaque ao trabalho de Millôr, mesmo que não como tradutor. Não constam, porém, referências à outra tradutora, Beatriz-Viégas Faria, ou ao organizador da coletânea, Sérgio Faraco. Vemos, portanto, que a editora se preocupa em

<sup>9</sup> A tradutora informou ter havido uma edição da tragédia publicada em 2003 pela Nova Cultural, em um volume contendo também *Macbeth* e *Romeu e Julieta*.

<sup>10</sup> Acesso em 02/03/2007.

mencionar o nome dos tradutores, mas não fornece informação alguma a seu respeito. O tratamento diferenciado entre os tradutores ocorre na própria diagramação de capa das traduções da coleção: o nome de Beatriz Viégas-Faria aparece apenas na quarta capa dos livros, enquanto o de Millôr Fernandes está na capa, o que revela que a editora sente um certo prestígio em associar o nome deste último à tradução realizada, com certeza devido ao seu reconhecimento como autor e jornalista.

Entretanto, percebe-se na edição do livro *Otelo* a intenção dos editores de destacar o trabalho da tradutora por ter ganhado o “Prêmio Açorianos de Tradução”, informação esta que consta na quarta capa, embora nada seja mencionado sobre o prêmio em si: “Esta nova versão de *Otelo* [*sic*: sem itálico para o nome da obra] para o português, ganhadora do Prêmio Açorianos de Tradução, é um trabalho brilhante, fiel e contemporâneo de Beatriz Viégas-Faria”.

Através dessa citação, depreende-se também o conceito de tradução que permeia a obra: “brilhante”, atestando a importância da qualidade, “fiel”, seguindo o que é esperado pelo senso comum de uma tradução (comprovado também pela rubrica “Texto integral” que consta também na quarta capa); e “contemporâneo”, talvez funcionando como chamariz para os leitores que recebem uma linguagem difícil para um texto clássico.

A edição se caracteriza pela ausência de quaisquer outros paratextos, além da quarta capa, com exceção de um parágrafo “Sobre o Autor” que precede a obra. Contactada a tradutora, esta comunicou não ter referências de resenhas ou quaisquer outras notícias sobre a tradução da peça, salvo a menção entre os ganhadores do Prêmio Açorianos na imprensa do Rio Grande do Sul, no ano seguinte (2000). Essa referência apenas incluía o livro na listagem de todos os premiados daquele ano em Literatura, na categoria Melhor Tradução em Língua Inglesa, mas sem tecer quaisquer comentários a respeito do trabalho.

A peça foi encomendada para complementar o projeto “Shakespeare integral” da coleção L&PM, iniciada com a reimpressão das quatro traduções feitas por Millôr Fernandes, não tendo em vista uma possível encenação.

## Jean Melville

Infelizmente não foi possível localizar informações a respeito de Jean Melville, além dos títulos de livros traduzidos que constam no site da editora. Embora contactada, esta não forneceu dados sobre o tradutor.

*Otelo, o mouro de Veneza* (2004) da editora Martin Claret faz parte da coleção “A obra prima de cada autor”, definida como “um projeto com mais de 300 volumes de importantes autores brasileiros e de outras nacionalidades” (orelha de *Otelo*). No livro consta uma relação dos livros publicados pela editora nesta e na outra coleção da mesma casa editorial, a “Série Ouro”, “livros com mais de 400 p [sic]”, segundo a “Relação dos livros publicados” da editora que precede a obra.

O objetivo da editora, expresso de diversas maneiras nos exemplares, pode ser resumido em um só: popularizar o livro, tanto em função de preço quanto disponibilidade. Na orelha da edição de *Otelo*, explica-se que:

Em formato de bolso e preço acessível, estes agradáveis volumes vêm preencher uma lacuna editorial: livros clássicos de leitura obrigatória que estavam (a maioria) ausentes das nossas livrarias e pontos alternativos de venda; (...)

E na apresentação que integra o mesmo volume, é dito que:

a Filosofia [sic] de trabalho da MARTIN CLARET consiste em criar, inovar, produzir e distribuir, sinergicamente, livros da melhor qualidade editorial e gráfica, para o maior número de leitores e por um preço economicamente acessível.

No site da editora, [www.martinclaret.com.br](http://www.martinclaret.com.br)<sup>11</sup>, constam nove títulos de Shakespeare na referida coleção “A obra prima de cada autor”: *Hamlet* (traduzido pela equipe de Tradutores da Martin Claret), *Macbeth* (tradução de Jean Melville), *A megera domada* (tradução de Alex Marins), *O mercador de Veneza* (tradução de F. C. Cunha Medeiros e Oscar Mendes), *Rei Lear* (tradução de Pietro Nasseti), *Romeu e Julieta* (tradução de Jean Melville), *A Tempestade* (tradução de Carlos Alberto Nunes), *Sonho de uma Noite de Verão* (tradução de Jean Melville). Incluímos aqui os nomes dos tradutores, mas no pequeno resumo disponível sobre cada obra na internet estes não aparecem, caracterizando sua total invisibilidade.

---

<sup>11</sup> Acesso em 02/03/2007.

Essa pouca expressividade do tradutor não se restringe, porém, ao site; no livro o nome de Jean Melville é incluído na folha de rosto, mas não há nenhuma informação sobre o tradutor, tais como dados biográficos, outros trabalhos de sua autoria, nem mesmo sobre as outras traduções de Shakespeare realizadas. Verificamos, contudo, que, além das outras versões de Shakespeare mencionadas acima (*Macbeth*, *Romeu e Julieta*), Jean Melville parece ser um tradutor prolífico e diversificado, já tendo vertido clássicos de literatura e filosofia ingleses (H. Rider Haggard, *As minas do Rei Salomão*; Oscar Wilde, *De Profundis e A balada da prisão de Reading*), americanos (R. W. Emerson, *Ensaio*), gregos (*Édipo-Rei e Apologia de Sócrates*, *Banquete de Platão*), franceses (Montesquieu, *O Espírito das Leis*; Fustel de Coulanges, *A cidade antiga*), italianos (Maquiavel, *Escritos Políticos*) e alemães (Max Weber, *Ciência e Política*, Nietzsche, *A gaia ciência*).

Na edição de *Otelo* há um prefácio comum a todos os livros da coleção intitulado “A história do livro e a Coleção ‘A obra prima de Cada Autor’”, além de um texto sobre “Shakespeare e o seu palco universal”, cuja fonte é mencionada como *Grandes Vidas, Grandes Obras, Seleções do Reader’s Digest*, Lisboa, Portugal, 1980. Há ainda um resumo sinóptico da peça seguido de um parágrafo que contém “Informações históricas sobre a origem da tragédia”. Completam ainda um “Perfil Biográfico” e uma “Cronologia” de William Shakespeare ao final do volume.

As notas, num total de 60, versam sobre dificuldades de tradução (como as notas 1, 6, 15, 24), inclusive trocadilhos (como as notas 18, 19, 20), explicam metáforas (como a nota 13), ajudam a entender a encenação (como as notas 4, 9, 22), ou esclarecem alusões a expressões ou conhecimentos da época (como as notas 11, 12, 14, 16, 20, 27).

Devido à total ausência de paratextos do tradutor ou da editora, não foi possível avaliar a concepção de tradução que norteia o trabalho, tampouco os objetivos específicos de traduzir Shakespeare, além dos expressos de modo geral para a coleção. Também não foi encontrado material relativo à recepção das traduções.



Figura 1 -  
Artista desconhecido  
*Abd el-Ouahed ben Messaoud ben Mohammed Anoun,*  
*Retrato do Embaixador Mouro na Corte da Rainha Elisabeth I*  
c. 1600  
Universidade de Birmingham

## 4.2 Análise das peças

### 4.2.1

#### “Mislike me not for my complexion”: O Príncipe de Marrocos em *O mercador de Veneza*<sup>12</sup>

##### 4.2.1.1

##### Textos-fonte

A primeira referência à peça *O mercador de Veneza* é encontrada em 1598 no *Stationer's Register*<sup>13</sup>, havendo ainda outra entrada posterior em 1600. Foram publicadas duas edições *Quarto* (Q1 e Q2)<sup>14</sup>, em 1600 e 1619 respectivamente, e ainda uma terceira edição no *First Folio* (F1) de 1623<sup>15</sup>. Parece provável que as edições Q2 e F1 tivessem sido impressas a partir de cópias feitas a partir do Q1.

Ao contrário do que ocorre em *Tito Andrônico* e em *Otelo*, em que discrepâncias existentes nos diferentes textos originais repercutem no trabalho de tradução, não há nos trechos relevantes para este trabalho variações significativas entre as edições *Quarto* e *Folio* de *O mercador de Veneza* que sejam refletidas nas versões em português. Essa pouca oscilação pode ser explicada pelo fato de o Q1 de *O mercador de Veneza* ser considerado um “good” *Quarto*, ou seja, uma publicação que apresenta poucos problemas textuais, enquanto as outras duas

<sup>12</sup> Todos os exemplos em inglês foram retirados da edição Arden, editada por John Russell Brown ([1955] 1969). Nas citações retiradas de editores e de dicionários foi mantida a formatação original (uso de itálico, negrito, aspas, colchetes, abreviações, etc.).

As edições para os textos originais ingleses utilizadas neste trabalho foram selecionadas entre as de maior divulgação (Arden, New Cambridge, Penguin, Oxford), mas não procuramos seguir um critério de uniformidade, ou seja, não utilizamos sempre as mesmas edições para todas as peças.

<sup>13</sup> No período elisabetano o *Stationer's Register* detinha o monopólio da publicação de livros. Assim, o integrante de uma companhia teatral que desejasse publicar uma peça deveria registrar seu título, mediante o pagamento de uma taxa, detendo, então, os direitos autorais sobre a obra. Muitas peças não eram registradas, carecendo, portanto, de direitos autorais. Por outro lado, a ausência de registro não significava que uma cópia fosse pirata (“bad”), já que muitos textos corruptos eram registrados. (cf. Wells, 1981 e Halliday, F.E., 1964).

<sup>14</sup> Na época de Shakespeare os livros eram publicados em dois formatos, segundo o tamanho. Nas edições *Quarto*, a folha de papel é dobrada duas vezes, de modo a formar quatro folhas ou oito páginas para publicação, enquanto nas edições *Folio* a folha de papel é dobrada apenas uma vez de modo a formar duas folhas, ou quatro páginas. A maior parte das edições de Shakespeare foi primeiro publicada no formato *Quarto*. Em relação aos *Quartos*, faz-se a distinção entre “good” e “bad” quartos, sendo os últimos considerados textos corruptos, ou piratas, por apresentarem muitas lacunas de significado, omissões, alterações na ordem das palavras, sinônimos, cenas ou versos interpolados da própria peça ou de outras, além de problemas métricos, como versos impressos como prosa e prosa como verso (Cf. Halliday, 1964: 49).

<sup>15</sup> O *First Folio* designa a primeira edição das obras de Shakespeare, reunidas por dois amigos e colegas, os atores John Heminges e Henry Condell. O volume, publicado em 1623, reúne trinta e seis peças, das quais dezesseis inéditas.

peças baseiam-se em textos originais conflitantes (caso de *Otelo*) ou mesmo em cópias em mau estado (caso de *Tito Andrônico*).

#### 4.2.1.2 Contexto de produção

Apesar de o Príncipe de Marrocos limitar-se a uma breve aparição como parte do grupo dos três pretendentes à mão de Pórcia, é expressivo o número de alusões à sua raça e à sua origem africana no texto. A crítica shakespeariana costuma, assim, se deter na questão da cor, seja situando o Príncipe no conjunto do cânone shakespeariano, seja comparando-o especificamente a seu compatriota Otelo.

Em relação à segunda possibilidade, citamos, a título de exemplo, a nota final que o crítico Wilson Knight ([1930] 1970) apresenta como adendo posterior a seu clássico artigo sobre a imagística de *Otelo*:

ADDITIONAL NOTE (1947)

Any valuable discussion of Othello's physical appearance and general status as a 'noble Moor' must take full account of Morocco's self-description in *The Merchant of Venice*. Imaginatively, the two conceptions are almost identical, the one being a first sketch of the other. (Wilson Knight, [1930] 1970: 119)

Em relação à primeira questão citada acima – a cor do Príncipe –, a crítica se debruça sobre o adjetivo “tawny”, que aparece na rubrica que assinala a entrada do personagem – “Enter the PRINCE of MOROCCO, a tawny Moor all in White”.

No Oxford English Dictionary (OED), o adjetivo “tawny” é definido como: “Name of a composite colour, consisting of brown with a preponderance of yellow or orange; but formerly applied also to other shades of brown. A. as adj. Having, or being of, this colour.”

A palavra pode ainda ser usada para designar uma pessoa de cor, uso que o OED registra como arcaico: “3. A brown-skinned person; = tawny-moor. arch.” Nesse sentido, o dicionário registra também o substantivo composto, remetendo ainda para “Blackamoor”: “tawny-moor. Obs. [f. tawny + Moor n.2: cf.

Blackamoor.] A name given to the tawny or brown-skinned natives of foreign lands; prob. originally to natives of northern Africa”.

Entretanto, os estudiosos tentam identificar o que essa palavra designaria especificamente para os elisabetanos, se teria a mesma conotação que hoje, principalmente quando comparado ao outro termo utilizado na época, “blackamoor”, como pode ser visto no verbete do OED citado acima e na distinção que faz G. K. Hunter:

It is sometimes supposed that the Elizabethans made a regular distinction between a blackamoor and a tawny moor. Morocco, in *The Merchant of Venice* is called a tawny moor, and the New Arden editor glosses this ‘in contrast to a black one’. Portia, however, says that he has ‘the complexion of a devil’ and in any normal usage this would mean ‘black’. The word tawny often seems to mean little more than dark (G. K. Hunter [note 101], [1964] 2000: 62-3).

Nota-se, nessa citação, que não há consenso entre os críticos: alguns considerando que “tawny” e “blackamoor” seriam sinônimos (caso de G. K. Hunter); outros defendendo que os dois termos designariam tons de pele diferente (caso do editor da Arden citado por Hunter). Independentemente da resposta, depreende-se que ambos termos denotam um estrangeiro demarcado pela cor, quando comparado com os ingleses. O próprio Hunter não apresenta uma definição precisa do vocábulo, na última oração do trecho citado, em que o crítico define “tawny” a partir de outro termo ambíguo, “dark”, e com qualificações também imprecisas, “little more than”. Poderíamos indagar: o que seria um tom de pele “little more than dark”? E ainda: o que seria “dark”?

É interessante observar que a segunda parte dessa nota – que remete à fala de Pórcia sobre “the complexion of a devil” – já trata de outra questão importante relacionada à cor, a saber, as implicações que a cor negra traria ao público daquela época, no caso, a associação com o diabo.

Comparemos agora a glosa da edição da Penguin para essa rubrica:

(stage direction) *The Prince of Morocco, a tawny Moor.* Shakespeare portrays two other Moors, Aaron in *Titus Andronicus* and Othello. In all three characters there is a concern with the dark skin, but in *The Merchant of Venice* and *Othello* the Moor is a figure of conscious dignity and nobility. Morocco was a tawny-Moor as opposed to a ‘Blackamoor’. Compare Aaron (*Titus Andronicus*, V. i. 27), who is a ‘tawny

slave'<sup>16</sup>, and Raleigh's phrase 'The Negro's which we call the Blacke-Mores'. (Penguin, p. 177)<sup>17</sup>.

Esse editor, W. Moelwyn Merchant, também trata do mesmo aspecto que Hunter, ou seja, a distinção entre “tawny” e “blackamoor”, mas opõe-se à idéia defendida por este de que os termos seriam quase sinônimos. Além disso, o editor apresenta todos os negros do cânone shakespeariano, citando Aarão e Otelo além do Príncipe, estabelecendo a diferença entre o primeiro – o vilão – e os dois últimos, que seriam nobres e dignos (“of conscious dignity and nobility”, nas palavras do crítico). Dessa forma, notamos a preocupação desse editor em apresentar uma possível visão dos elisabetanos a respeito dos negros, já assinalando a ideologia da época.

Finalmente, o editor da Arden, John Russell Brown, em seu comentário à rubrica, também opõe “tawny” a “black”, como os anteriores, mas nos parece mais ambíguo em relação à questão, ao utilizar a palavra “possibly” e ao citar o filho de Aarão, fruto da miscigenação de um negro com uma branca, como exemplo para “tawny”: “*S.D tawny Moor*] possibly, in contrast to a “black” Moor; in *Tit.*, Aaron's “coal-black” child is called “tawny” when its father considers that it is “half me and half thy [white-skinned] dam” (V. i. 27) (Arden, p. 32).

Para tentar resolver a questão da cor do Príncipe, Bernard Harris ([1958] 2000) recorre a fontes extraliterárias, analisando talvez a única pintura do período elisabetano que retrata um mouro e, mais significativo ainda, um “Moor of rank”, ou seja, um mouro de elevada posição social: o retrato do embaixador da Mauritânia enviado à corte de Elizabete I em 1600. Harris justifica assim o valor desse quadro para os estudos literários:

For those concerned with the theatre its interest is two-fold. First, although it lacks the direct relevance to stage-history attaching to Peacham's sketch of Aaron, it may well assist a producer of *The Merchant of Venice* when he comes to the stage direction, 'Enter Morochus, a tawny Moore all in white'. The second point of theatrical interest is at once more speculative and much more significant. The picture presents 'ocular proof' of what the Elizabethans saw as a Moor of rank. (Harris, [1958] 2000: 23)

<sup>16</sup> Na verdade, conforme relato do godo, é o próprio Aarão quem se refere ao seu filho com Tamora como “tawny slave”; a referência não é ao próprio Aarão.

<sup>17</sup> Nas citações retiradas das diferentes edições do original inglês, indicaremos o nome da edição seguida do número de página.

Essa citação ilustra bem o interesse da crítica shakespeariana em saber ao certo qual seria a visão elisabetana de um mouro. Entretanto, mesmo sem se conseguir recuperar a visão da época, o importante é que um “Moor” era uma figura cuja entrada em cena sinalizava um Outro, um estrangeiro, que não pertencia àquele grupo e cujo fenótipo o marcava já com certos atributos negativos aos olhos do público.

Em suma, a relevância de examinar a figura do Príncipe de Marrocos reside no fato de esse personagem poder ser considerado um esboço para Otelo, não só por ser a representação de um mouro digno e nobre, mas também na medida em que levanta as mesmas questões que serão abordadas posteriormente na tragédia homônima: (i) a problemática da cor (que continua sem ser definida claramente); (ii) a associação da época entre a cor negra e o diabo; e (iii) a conseqüente desestabilização causada pelo fato de uma pessoa de cor ocupar posição social elevada.

#### **4.2.1.3 Contexto de recepção**

##### **Paratextos**

Nenhum dos tradutores faz menção específica ao Príncipe de Marrocos nos paratextos, o que é de se esperar, visto que se trata de personagem com pouca expressividade na trama.

##### **Análise das ocorrências de discurso racista**

Para facilitar a leitura e compreensão dos trechos, optamos pela seguinte forma de apresentação dos dados: reproduzir o original inglês, seguido das traduções para português, a fim de melhor contextualizar a ocorrência, visto que alguns exemplos encontram-se agrupados em uma única fala ou trecho. Posteriormente serão apresentadas tabelas contendo cada ocorrência de discurso racista individualmente, dispostas em três colunas: tradutor / tradução / estratégia. Nesta última coluna também incluímos notas sobre as modificações feitas pelo tradutor que justifiquem a classificação proposta para a estratégia.

A participação do Príncipe, como já citamos, se limita a chegar a Belmonte, pleitear a mão de Pórcia, escolher os cofres segundo o ritual imposto pelo pai desta, ser frustrado em seu intento e sair de cena. Mas mesmo antes de sua entrada, na primeira alusão ao Príncipe, quando é anunciada a Pórcia sua chegada, já é feita uma referência à sua cor:

*Serv[ingman]*. The four strangers seek for you, madam, to take their leave; and there is a forerunner come from a fifth, the Prince of Morocco, who brings word the Prince his master will be here to-night.

*Por*. If I could bid the fifth welcome with so good heart as I can bid the other four farewell, I should be glad of his approach; if he have the condition of a saint and the **complexion of a devil**, I had rather he should shrive me than wive me.  
(I. ii. 117-25)

Na fala de Pórcia, vemos o contraste estabelecido entre “saint” e “devil”, sendo o último identificado por sua tez. A glosa da edição Arden remete à correspondência entre a cor negra e o diabo: “124. *complexion.... devil*] Cf. *John*, IV.iii.121-1; and *Lust’s Dominion* (pf. 1600), Dodsley, xiv.122, speaking of a Moor: “truth to tell, /Seeing your face, we thought of hell” (Arden, p. 21). Já a edição da Penguin se limita a mencionar *Otelo*, sem explicitar a alusão: “Complexion of a devil. Compare *Othello*, V.2.134: ‘And you the blacker devil” (Penguin, p. 171).

Nas traduções, notamos que é mantida a mesma associação “negro/diabo” em português:

*Carlos Alberto Nunes*

Se ele tiver a compostura de um santo e **a cor do diabo**, melhor fora que, em vez de desposar-me, me confessasse.

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

Mesmo que tivesse as qualidades de um santo e **o aspecto de um diabo**, eu o preferia para confessor a tê-lo como marido. (p. 447)

*Barbara Heliadora*

(...); mas se ele tiver natureza de um santo, com **aspecto de diabo**, eu prefiro o convento ao casamento. (p. 301)

A análise do exemplo revela:

*Ocorrência [1]*  
**complexion of a devil**

*Categoria de discurso racista*  
 alusão à cor negra + associação com o diabo

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	<b>a cor do diabo</b>	<b>o aspecto de um diabo</b>	<b>aspecto de diabo</b>
Estratégia	<i>manutenção</i>	<i>atenuação</i> omissão da cor negra do diabo	<i>atenuação</i> omissão da cor negra do diabo

A questão relevante para a tradução seria o significado da palavra “complexion”. O OED define o original inglês “complexion” no sentido em que era usado no tempo de Shakespeare e no sentido moderno da palavra:

† **1. a.** In the physiology and natural philosophy of the Middle Ages: The combination of supposed qualities (*cold* or *hot*, and *moist* or *dry*) in a certain proportion, determining the nature of a body, plant, etc.; the combination of the four ‘humours’ of the body in a certain proportion, or the bodily habit attributed to such combination; ‘temperament’. *Obs.* Exc. *Hist.*

**4. a.** The natural colour, texture, and appearance of the skin, *esp.* of the face; orig. as showing the ‘temperament’ or bodily constitution. (Now, without any such notion, the ordinary sense.)

Dessa forma, vemos que em inglês moderno a palavra refere-se à tez, principalmente do rosto, acepção esta escolhida por Carlos Alberto Nunes. Cunha Medeiros/Oscar Mendes, e Barbara Heliodora, por sua vez, omitem a referência ao fenótipo da raça negra ao preferirem “aspecto”, que não é tão específico, por isso nos parece que se trataria de uma atenuação da ideologia racista.

Independentemente da cor, o diabo é sempre descrito como repugnante e perverso, e a mera comparação do Príncipe com o diabo já o representaria negativamente, como atestam algumas acepções dicionarizadas do termo: “7. Derivação: por metáfora (da acp. 2). Uso: pejorativo. Pessoa perversa, ruim, de mau gênio. 8. Derivação: por metáfora (da acp. 2). Uso: pejorativo. Pessoa de aparência física desagradável, feia” (*Houaiss*) e “4. Pessoa má, de mau gênio, feia, atrevida, petulante, importuna, etc.” (*Aurélio*). O *Houaiss* ainda registra a expressão “ser o d. [diabo] em pessoa”, que seria “1 ser muito feio; ter aparência horrenda, assustadora; 2 ser muito mau, perverso, maquiavélico”.

No próximo ato temos a entrada do príncipe:

[scene I – Belmont.]  
*[Flourish Cornets.] Enter [the Prince of] MOROCCO (a tawny Moor all in white), and three or four followers accordingly, with PORTIA, NERISSA, and their train.*  
 (II. i)

Já mencionamos acima as glosas que tratam do adjetivo “tawny”, definido pelo OED como “a brown-skinned person”, mas que segundo alguns críticos poderia ser sinônimo de negro.

Nessa rubrica, o editor da Arden também destaca a cor da roupa do Príncipe, emblemática para o público elisabetano: “S.D white] Morocco who claims he is as good as anyone else (cf. L. 7), dresses in the colour of sanctity (cf. *Wint.*, III. iii. 22-3)” (p. 32) e chama a atenção também para o séqüito que o acompanha: “S.D. accordingly] i.e., complexioned and dressed as Morocco (p. 32)”<sup>18</sup>.

Quanto às traduções, temos:

*Carlos Alberto Nunes*

Toque de cornetas. Entram o Príncipe de Marrocos, com séqüito, Pórcia, Nerissa e outras pessoas

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

Fanfarras de cornetas. Entram o PRÍNCIPE DE MARROCOS, seguido de séqüito; PÓRCIA, NERISSA e outros acompanhantes.

*Barbara Heliodora*

(Fanfarras. Entram o Príncipe de Marrocos – **um mouro trigueiro, todo de branco** – e três ou quatro seguidores, com Pórcia, Nerissa e seu séqüito.)

O exemplo pode ser assim analisado:

*Ocorrência [2]*

**a tawny Moor all in white**

*Categoria de discurso racista*

alusão à cor negra

<sup>18</sup> O editor da Penguin também esclarece “accordingly”, mas sem se referir ao aspecto físico do grupo: “matching, in accord” (p. 177).

Tradução	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliadora
Solução	---	---	<b>um mouro trigueiro, todo de branco</b>
Estratégia	<i>omissão</i> [da cor do Príncipe]	<i>omissão</i> [da cor do Príncipe]	<i>manutenção</i>

Bastante significativa é a omissão total da descrição encontrada na rubrica em duas traduções. Barbara Heliadora empregou o termo “trigueiro”, definido no Dicionário *Aurélio* como “Que tem a cor do trigo maduro; moreno, bistrado, triguenho” e no *Houaiss* como “cuja cor é escura como a do trigo maduro; moreno” e “pessoa que apresenta a cor do trigo maduro; moreno”. Essa escolha é significativa, na medida em que é tão ambígua quanto o original inglês, pois, como vimos acima, não há consenso a respeito da cor designada pelo termo “tawny”. Talvez a opção por um termo ambíguo tenha sido também reflexo do que ocorre no Brasil atualmente, onde:

- evita-se utilizar um termo que designe a raça do indivíduo, preferindo-se uma palavra que designe a cor da pessoa, como ressalta Castro (2000), ao apontar “uma tendência pela escolha de expressões do tipo: pessoa bem morena, pessoa escura, ou pessoa de cor ao invés de, simplesmente, pessoa mulata ou pessoa negra” (p. 40); e
- as palavras que descrevem o tom de pele não têm significado fixo, podendo abarcar um espectro muito amplo de matizes de pele:

Outra questão ligada à diversidade de itens lexicais designadores de indivíduos mulatos encontrados nas descrições dos informantes é a subjetividade que envolve a classificação racial de indivíduos em nossa sociedade. Os resultados mostram que uma mesma cor de pele pode ser considerada como branca, mulata ou negra, além de todas as outras variações lexicais que podem ser consideradas equivalentes (até certo ponto) a esses três termos. (Castro: 2000: 79-80)

Ao privilegiar um termo eufemístico para designar a cor do personagem, assinalamos também a estratégia de domesticação de Bárbara Heliadora. A única omissão feita pela tradutora é o adjetivo “accordingly”, que define visualmente o séquito do Príncipe, mas, diante da omissão total pelos outros tradutores,

consideramos que Barbara Heliodora foi a única a se preocupar em apresentar ao leitor uma imagem do Príncipe e seu cortejo.

Após a rubrica, inicia-se a cena com a fala do Príncipe:

*Mor.* Mislike me not for my **complexion**,  
 The **shadowed livery** of the burnish'd sun,  
 To whom I am a neighbour, and near bred.  
 Bring me the **fairest** creature northward born,  
 Where Phoebus' fire scarce thaws the icicles,  
 And let us make incision for your love,  
 To prove whose blood is reddest, his or mine.  
 I tell thee, lady, this **aspect** of mine  
 Hath fear'd the valiant; by my love, I swear  
 The best-regarded virgins **of our clime**  
 Have lov'd it too: **I would not change this hue**,  
 Except to steal your thoughts my gentle queen.  
 (II. i. 1-12)

Notamos que, em seu discurso de apresentação, o Príncipe é muito consciente de sua cor, como se nota pela grande número de alusões ao tema. Além de “complexion” logo no primeiro verso, encontramos a seguir o termo advindo da heráldica, “shadowed”, apontado nas duas edições já mencionadas, como relacionado aqui com a cor do Príncipe de Marrocos:

shadowed] shaded, umbrated (a heraldic term of blazonry). Cf. *Song of Solomon*, i. 6: “I am black, because the sun hath looked upon me”. (Arden, p. 32)

*Shadowed livery* a heraldic term for a shaded or umbrated device or cognizance. Since ‘umbrated’ means ‘drawn in outline’, allowing the true colour of the ‘field’ to show through, Morocco implies that his dark skin is mere outline or superficial appearance, allowing the true colour of his blood to show through. (Penguin, p. 178)

Outra alusão à cor, talvez mais sutil, seria o termo “aspect”, ao remeter para o aspecto físico do Príncipe: “*aspect* look, visage (accented on the second syllable)” (Penguin, p. 178)

Não incluímos a alusão a “burnish'd sun”, apesar de remeter ao sol africano e à crença difundida na época elisabetana de que a epiderme negra era causada pela exposição excessiva ao sol (Callaghan, 1996: 196), por acreditarmos que “sun” dá continuidade à imagem inicializada com “shadowed” no mesmo verso e que se trata de uma metáfora que irá se opor mais tarde ao sol europeu descrito pelo verso “Where Phoebus' fire scarce thaws the icicles”, ficando, portanto difícil de categorizar isoladamente.

Em contraponto à cor negra, temos a referência a “fair”, visto que o Príncipe se compara especificamente a habitantes do norte da Europa<sup>19</sup>; o mesmo adjetivo, porém, designa “belo”, nesse caso atribuindo implicitamente valores positivos à cor branca, conforme atesta o verbete do OED:

**A.** *adj.* (In all the older senses formerly used antithetically with *foul*. This is now *obs.* or *arch.* exc. with the ns. *weather*, *means*.)

**I.** Beautiful.

**1.** Beautiful to the eye; of pleasing form or appearance; good-looking. Phrases, *fair to see* (arch.); *fair and free* (obs. or arch.).

No longer in colloquial use; in literature very common, but slightly *arch.* or *rhetorical*.

**a.** of persons; chiefly with reference to the face; in mod. use, almost exclusively of women. Also of the body or its parts.

O contraste entre as raças reaparece ainda quando o Príncipe se refere a “this aspect of mine” e às “best-regarded virgins of our clime” (estabelecendo uma diferença entre seu povo e o de Pórcia, categorizando a oposição “Us” e “Them”)<sup>20</sup>, e encerra o discurso quando o Príncipe afirma que não trocaria “this hue” por outra.

Em suma, numa fala tão curta, encontramos cinco alusões à tonalidade de pele, feitas pelo próprio Príncipe. As versões para português são:

*Carlos Alberto Nunes*

MARROCOS

Não vos desagradeis de mim por causa  
de minha **compleição, libré sombria**  
do sol ardente, do qual sou vizinho  
e que me fez crescer. Apresentai-me  
a mais **bela** criatura das que vieram  
à luz no norte, onde o calor de Febo  
mal o gelo desmancha, porque logo  
incisões em nós mesmos pratiquemos  
por vosso amor, a fim de que se veja  
qual sangue é mais vermelho: o meu ou o dele.  
Afirmo-vos, senhora, este **conspecto**  
já infundiu medo em bravos, e vos juro

<sup>19</sup> Cf. a definição do OED: “**II. 6.** Of complexion and hair: Light as opposed to dark.”

<sup>20</sup> No caso, na expressão “our clime”, o pronome no plural pode ser interpretado como plural de majestade, como o fazem Carlos Alberto Nunes e Cunha Medeiros/Oscar Mendes, à diferença de Barbara Heliadora, que prefere o pronome no singular; o Príncipe inicia seu discurso, porém, com o pronome no singular, talvez por estar pleiteando a mão de Pórcia como indivíduo, e alterna para o plural de majestade ao afirmar sua condição de prestígio e de Príncipe em sua própria terra, contrastando com sua condição de estrangeiro aqui, perante Pórcia. Outros exemplos em nosso *corpus* utilizando-se da mesma expressão “our clime” para denotar a diferença entre nativos e estrangeiros são *Tito Andrônico* IV.ii.68 (exemplo 14 do *corpus*) e *Otelo*, III.iii.232 (exemplo 13 do *corpus*)

por meu amor, que as virgens mais famosas  
**de nosso clima** amor lhe consagraram.  
**de cor não trocarei**, gentil rainha,  
 senão somente para conquistar-vos. (p. 117-8)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

PRÍNCIPE DE MARROCOS: Não me desdenheis por causa de  
 minha **libré escura** do sol de bronze de que sou vizinho e perto  
 de quem fui criado. Trazei-me o mais **branco** ser nascido ao  
 Norte, onde o fogo de Febo funde apenas os pedaços de gelo; e  
 por vosso amor, faremos incisões para saber qual o sangue mais  
 vermelho, o dele ou o meu. Posso garantir-vos, senhora, este  
**rosto** aterrorizou os bravos. Juro pelo amor que me inspirais  
 que as virgens mais admiradas **de nossos climas** também o  
 amaram. **Não quereria, pois, mudar de cor**, a não ser que  
 pudesse com isto conquistar vossos pensamentos, minha gentil  
 rainha. (p. 451)

*Barbara Heliadora*

MARROCOS

Que não vos seja hostil o meu **aspecto**,  
**Reflexo obscuro** do meu sol em chamas,  
 Vizinho junto ao qual sempre vivi.  
 Trazei-me o nórdico mais **lindo e claro**,  
 Que venha de onde o sol mal toque as neves,  
 E se, por vosso amor, sangramos ambos,  
 Não mais rubro que o meu será seu sangue.  
 Garanto-vos, senhora, que este **rosto**,  
 Se espantou bravos – dentre os **de meu clima** –  
 Pode dizer também que foi amado  
 Por moças nobres: e **eu não trocaria**  
**O tom de minha pele** a não ser  
 Para atrair-vos, ó minha rainha.  
 (p. 40)

Passemos ao exame de cada ocorrência:

*Ocorrência [3]*

**Complexion**

*Categoria de discurso racista*

alusão à cor negra

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliadora
Solução	<b>compleição</b>	---	<b>aspecto</b>
Estratégia	<i>manutenção</i>	<i>omissão</i>	<i>manutenção</i>

Ocorrência [4]  
**shadowed livery**

*Categoria de discurso racista*  
alusão à cor negra

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	<b>libré sombria</b>	<b>libré escura</b>	<b>reflexo obscuro</b>
Estratégia	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>

Ocorrência [5]  
**fairest**

*Categoria de discurso racista*  
alusão à cor branca

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	<b>bela</b>	<b>branco</b>	<b>lindo e claro</b>
Estratégia	<i>manutenção</i> omissão da alusão à cor branca: “fair” como “belo	<i>intensificação</i> explicitação da alusão à cor branca: “fair” como “branco	<i>intensificação</i> explicitação da alusão à cor branca: “fair” como “lindo e claro”

Ocorrência [6]  
**aspect**

*Categoria de discurso racista*  
alusão à cor negra

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	conspecto	rosto	rosto
Estratégia	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>

Ocorrência [7]  
**of our clime**

*Categoria de discurso racista*  
demarcação entre grupos

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	<b>de nosso clima</b>	<b>de nossos climas</b>	<b>de meu clima</b>
Estratégia	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>

Ocorrência [8]

**I would not change this hue**

*Categoria de discurso racista*

alusão à cor negra

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	<b>de cor não trocarei</b>	<b>Não quereria, pois, mudar de cor</b>	<b>Eu não trocaria O tom de minha pele</b>
Estratégia	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>

Analisando cada uma das cinco alusões nessa fala, verificamos o seguinte:

- apenas uma tradução – a de Cunha Medeiros/Oscar Mendes - omitiu alguma das informações iniciais, no caso a referência a “aspect”;
- a metáfora heráldica “shadowed”, que segundo a exegese seria uma referência à etnia, suscitou a escolha de adjetivos distintos, mas todos ligados ao mesmo campo semântico de cor, por isso consideramos manutenção em todos os casos.
- o adjetivo “fair” recebeu tratamento diferenciado, sendo que Carlos Alberto Nunes escolheu “belo”; Cunha Medeiros/Oscar Mendes “branco”, o que efetua uma comparação visual entre as raças, e Barbara Heliodora expandiu o adjetivo “fair” nas duas acepções possíveis no contexto, “claro e lindo”, reforçando assim a diferença entre o Príncipe e os povos nórdicos. Vemos, portanto, que, no contexto de produção, houve uma alusão à raça branca, ao mesmo tempo em que se estabeleciam implicitamente atributos positivos a essa raça branca; entretanto, no contexto de recepção, cabe ao tradutor decidir por algum campo semântico, o que afeta a reprodução do discurso racista. Por exemplo, se “fair” for traduzido por “belo”, reproduz-se a ideologia de atribuir implicitamente características positivas ao indivíduo branco. Com a opção por “branco”, a ideologia é reproduzida através da distinção de raças, em que a cada raça são atribuídos valores pré-estabelecidos. O uso de dois adjetivos em português reproduz ambos aspectos da ideologia;
- a escolha de Carlos Alberto Nunes do vocábulo “conspecto”, definido no *Aurélio* como “presença, vista, aspecto”, contrasta com “rosto” de Cunha Medeiros/Oscar Mendes e Barbara Heliodora por seu registro mais

erudito, característico do tradutor. Entretanto, todos reproduzem o conceito de aparência física;

- todos os tradutores mantiveram “cor” para “hue”, segundo a acepção 2 do verbete do OED, fazendo referência à tez do Príncipe: “2. External appearance of the face and skin, complexion”;
- o verbo modal “would” em inglês pode conter idéia de volição ou de condição; Carlos Alberto Nunes opta pelo primeiro conceito, em que o Príncipe afirma sua vontade com o verbo “trocarei”, no futuro do presente. Cunha Medeiros/Oscar Mendes parece reproduzir os dois aspectos quando usa o verbo “quereria”, e o tradutor ainda insere a conjunção conclusiva “pois”, como se o Príncipe tivesse exposto vários motivos para não trocar de cor e estivesse, portanto, justificando sua decisão. Barbara Heliodora se utiliza de futuro do pretérito, reproduzindo a idéia de condição do texto original.

Na resposta de Pórcia a esse discurso nos interessa apenas a ambigüidade da palavra “fair”:

*Por.* In terms of choice I am not solely led  
 By nice direction of a maiden's eyes;  
 Besides, the lott'ry of my destiny  
 Bars me the right of voluntary choosing.  
 But, if my father had not scanted me,  
 And hedg'd me by his wit to yield myself  
 His wife who wins me by that means I told you,  
**Yourself**, renowned Prince, then **stood as fair**  
 As any comer I have look'd on yet  
 For my affection.  
 (II. ii. 13-22)

Segundo o editor da Penguin, W. Moelwyn Merchant, o termo “fair” seria “an allusion to the early play on the colours tawny, white and red” (Penguin, p. 178). Já o editor da Arden, John Russell Brown, chama atenção para o jogo de palavras do texto, “a quibbling allusion to Morocco’s complexion” (Arden, p. 33), o que pode levar à idéia de o Príncipe estar disputando o direito à mão de Pórcia frente a outros candidatos, mas podendo estar, por ser negro, implicitamente em desvantagem. O jogo de palavras do original dá, assim, continuidade à idéia proposta no discurso do próprio Príncipe, em que este, ao se comparar a um nórdico, afirma estar em igualdade com um branco, mas, ao mesmo tempo a

necessidade dessa afirmação corrobora implicitamente a diferença e a desigualdade entre as raças, pela própria negação dessa diferença.

As versões brasileiras são:

*Carlos Alberto Nunes*

PÓRCIA –

As exigências de um olhar de jovem  
em nada influem nesta minha escolha.  
Demais, a loteria do destino  
que me tocou me priva do direito  
da livre escolha. Mas, se não me houvesse  
meu pai me restringido e limitado  
por seu próprio alvedrio, postulando  
que esposa eu fosse de quem me ganhasse  
pela maneira dita, ficaríeis  
frente à minha afeição, famoso príncipe,  
**tão favoravelmente colocado**  
como todos os outros pretendentes. (p. 118)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

Em minha escolha, não sou unicamente guiada pela impressão superficial de um olhar de donzela; além disto, a loteria de meu destino tira-me o direito de uma preferência voluntária. Mas, se meu pai não tivesse limitado minha liberdade e obrigado com sua prudência engenhosa a dar-me por esposa a quem me conquistar segundo os meios que vos disse, vós, príncipe afamado, **teríeis tantos direitos** à minha afeição como quaisquer dos pretendentes que vi até agora. (p. 452)

*Barbara Heliodora*

PÓRCIA

Em minha escolha eu não sou só guiada  
Pelo que me sugere o meu olhar;  
Além do que, a rifa do meu fado  
Proíbe-me que escolha livremente:  
Não tivesse o meu pai ditado as normas  
Pra conceder a outorga de mim mesma,  
Que me farão esposa de quem tenha  
O dom de me encontrar neste sorteio,  
O vosso **aspecto**, Príncipe, **seria**  
**Comparável** a todos os demais  
Dos pretendentes à minha afeição  
Que aqui já vi. (p. 40-1)

A análise da ocorrência revela:

*Ocorrência [9]*

**Yourself (...) then stood as fair**

*Categoria de discurso racista*

alusão à cor branca

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliadora
Solução	<b>tão favoravelmente colocado</b>	<b>teríeis tantos direitos</b>	<b>O vosso aspecto, Príncipe, seria Comparável</b>
Estratégia	<i>atenuação</i> omissão da alusão à cor branca	<i>atenuação</i> omissão da alusão à cor branca	<i>intensificação</i> explicitação da alusão à cor de pele

Nas escolhas tradutórias, verificamos que o jogo de palavras entre a tez do Príncipe (e, implicitamente, a posição desfavorável atribuída a ela) e sua condição de pretendente à mão de Pórcia (disputando um direito frente a outros candidatos)<sup>21</sup> não foi totalmente reproduzida nas versões. Carlos Alberto Nunes e Cunha Medeiros/Oscar Mendes optaram pelo campo semântico da pretensão ao direito, enquanto Barbara Heliadora preferiu o aspecto físico do Príncipe. Com isso, acreditamos que Barbara Heliadora intensificou o preconceito, ao explicitar precisamente o ponto de desvantagem do Príncipe frente a outros candidatos, que é sua tez escura, enquanto os demais tradutores acabaram por retirar a comparação implicitamente desfavorável ao estrangeiro.

A disputa pela mão de Pórcia consiste em escolher entre três cofres, um dos quais contém seu retrato, o que será feito pelo Príncipe mais tarde, no mesmo ato. Tendo escolhido errado, ele logo se retira. Pórcia, então, encerra a cena, com uma fala que pode vir a ter conotações racistas, dependendo da interpretação que se dê à palavra “complexion”:

*Por.* A gentle riddance, – draw the curtains, go, –  
Let all of his **complexion** choose me so.  
(II. vii. 78-9)

Segundo a glosa da edição Arden<sup>22</sup>:

Complexion] originally used of the constitution or “temperament” of a person; the proportion in which the four humours (choler, blood, phlegm, and melancholy) were combined. “Complexion” was first used of the skin (as in modern usage) because its appearance was thought to indicate this “temperament” (p. 61).

<sup>21</sup> Cf. a acepção 14 do OED, que inclusive abona com estes mesmos versos:

**14. a.** Giving promise of success; ‘likely to succeed’ (J.); likely, promising, advantageous, suitable. Of a star, omen: Propitious. Phrases, *ʔ to be, seem, stand fair for, or to* with *inf.*; *to be in a fair way ʔof, to*: to have a good chance of (doing, obtaining, or reaching something).

**1596** — *Merch.* V. ii. i. 20 Your selfe..stood as faire As any commer..For my affection.

<sup>22</sup> Cf. o verbete do OED citado acima.

Informação semelhante, apenas mais sucinta é trazida pela edição da Penguin: “*complexion* both ‘appearance’ and ‘temperament’”(p. 185).

Para fins deste trabalho, consideraremos apenas a acepção moderna do vocábulo, principalmente por já ter aparecido no primeiro exemplo que apresentamos, o que reforça o mesmo uso do termo. As traduções são:

*Carlos Alberto Nunes*

Livre-me de um. Correi logo a cortina.  
Aos **dessa cor** desejo igual mofina.

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

Que alívio!... Fechai as cortinas, vamos! Espero que **todos os que têm a mesma cor** escolham-me como ele! (p. 462)

*Barbara Heliadora*

Reponham tudo como estava antes;  
E escolha igual façam **seus semelhantes**. (p. 66)

Examinando o exemplo, temos:

*Ocorrência [10]*

**all of his complexion**

*Categoria de discurso racista*

alusão à cor negra + demarcação entre grupos

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliadora
Solução	<b>aos dessa cor</b>	<b>todos os que têm a mesma cor</b>	<b>seus semelhantes</b>
Estratégia	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>atenuação</i> omissão da alusão à cor negra

Notamos agora um comportamento inverso ao do exemplo 9 acima. Carlos Alberto Nunes e Cunha Medeiros/Oscar Mendes, que retiraram a alusão à cor (branca) na citação anterior, mantêm neste a idéia de “cor” (negra) do texto-fonte, enquanto Barbara Heliadora, que foi a única a manter a referência à tez escura no exemplo acima, dessa vez não faz alusão direta à questão. Nesse sentido, ao utilizar a palavra “semelhantes”, ao que tudo indica para conseguir o efeito da rima, esta tradutora atenua o preconceito, na medida em que deixa implícito que seriam os da mesma cor, mas por outro lado reforça a diferença entre Pórcia e o Príncipe, ao deixar claro que eles não fazem parte da mesma categoria,

estabelecendo, assim, a distinção entre “Us” e “Them” que Van Dijk encontra nos discursos racistas modernos (Van Dijk, 2000a: 93)<sup>23</sup>.

Para finalizar, gostaríamos ainda de mencionar um exemplo que não incluímos no nosso *corpus* por não fazer referência direta ao personagem do Príncipe de Marrocos, mas que constitui outra alusão a “Moor” na peça. Lancelote, o serviçal de Shylock, é acusado de ter engravidado uma moura:

LORENZO. I shall answer that better to the commonwealth than you can the getting up of the **negro's** belly; the **Moor** is with child by you, Launcelot.

LAUNCELOT. It is much that the **Moor** should be more than reason; but if she be less than an honest woman, she is indeed more than I took her for. (III. v. 34-9)

Conforme vemos na glosa da edição Arden, esse trecho é de difícil compreensão:

“**negro's ... Launcelot**] This passage has not been explained; it might be an outcrop of a lost source, or a topical allusion. Perhaps it was introduced simply for the sake of the elaborate pun on Moor/more” (Arden, p. 99).

Vemos que as traduções não são uniformes na interpretação:

*Carlos Alberto Nunes*

LOURENÇO - Com muito mais facilidade poderei justificar-me disso diante das autoridades do que tu por causa da rotundidade do ventre daquela **negra**. A **moura**, Lanceloto, está grávida de ti.

LANCELOTO - Para mim, tanto faz que a **moura** morra; mas se ela for menos do que uma mulher honesta, já é mais do que o que eu julgava que fosse.

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

LOURENÇO: Será para mim mais fácil justificar-me dessa ação diante da República do que vós explicardes a rotundidade da **negra**. A **moura** está com um filho feito por vós, Lancelote.

LANCELOTE: Tanto melhor, se ela torna a ganhar em gordura o que perde em virtude. Isto prova que não tenho medo da **moura**. (p. 478)

<sup>23</sup> A escolha de Carlos Alberto Nunes, “desejo igual mofina”, não deixa de incrementar a força do discurso de Pórcia, já que a definição do *Aurélio* para “mofina” é: “1. caiporismo”, que por sua vez é definido como “*S.m. Bras.* Má sorte ou infelicidade constante em acontecimento fortuitos ou em tudo que se intenta; caipora, caiporice, azar, cabula, cafifa, caguira, enguiço, galinhaço, inhaca, jetatura, macaca, mofina, pé, pé-frio, peso, tanglomanglo ou tangolomango, urucubaca”.

*Barbara Heliadora*

LORENZO: O que sempre é melhor do que fazer crescer a barriga de **uma negra**: a **moura** está grávida de Lancelote.

LANCELOTE: É muito mourejar para expandecer uma **moura**; mas se ela é honesta, isso não desdoura a **moura**. (p. 103)

Independentemente da função ou dos motivos que levaram à inclusão dessa fala, o resultado é o de mais uma referência aos mouros na peça.

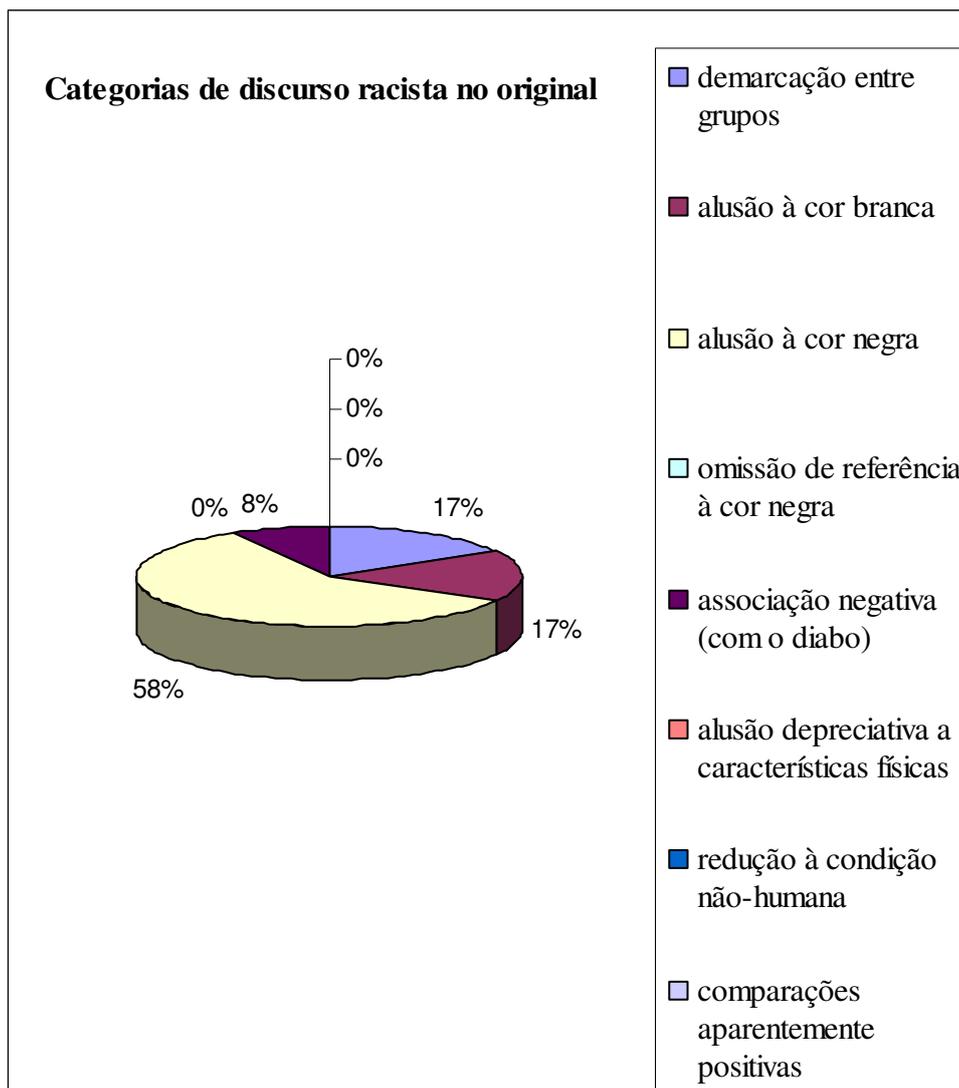
## Resultados (gráficos e discussão)

Foram identificadas dez ocorrências de discurso racista no texto original, sendo nove alusões à cor de pele. Observamos que:

- sete ocorrências, ou seja, 70% do total, referem-se à cor negra;
- dois exemplos (1 e 10) apresentam uma confluência entre duas categorias de discurso racista; em ambos há a sobreposição entre a alusão à cor negra e outra categoria, a associação ao diabo (exemplo 1) e a demarcação entre grupos (exemplo 10);
- duas ocorrências, ou seja, 20% do total, se referem à cor branca (exemplos 5 e 9) com atributos positivos implícitos;
- a única ocorrência que não alude à cor estabelece a distinção entre os dois grupos.

Distribuindo-se graficamente os exemplos, temos:

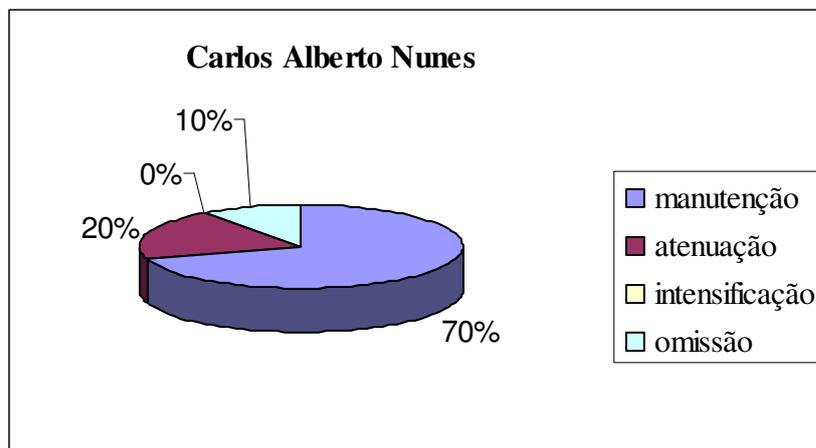
<b>Categoria de discurso racista</b>	<b>Número da ocorrência</b>	<b>Total de ocorrências por categoria</b>
Demarcação entre grupos	7, 10	2
Alusão à cor branca	5, 9	2
Alusão à cor negra	1, 2, 3, 4, 6, 8, 10	7
Omissão de referência à cor negra	0	0
Associação negativa (diabo, feiúra ou sujeira)	1 (diabo)	1
Alusão depreciativa a características físicas	0	0
Redução à condição não-humana	0	0
Comparações aparentemente positivas	0	0
<b>Total de ocorrência de categorias</b>	<b>12 (ocorrências sobrepostas: 1, 10)</b>	



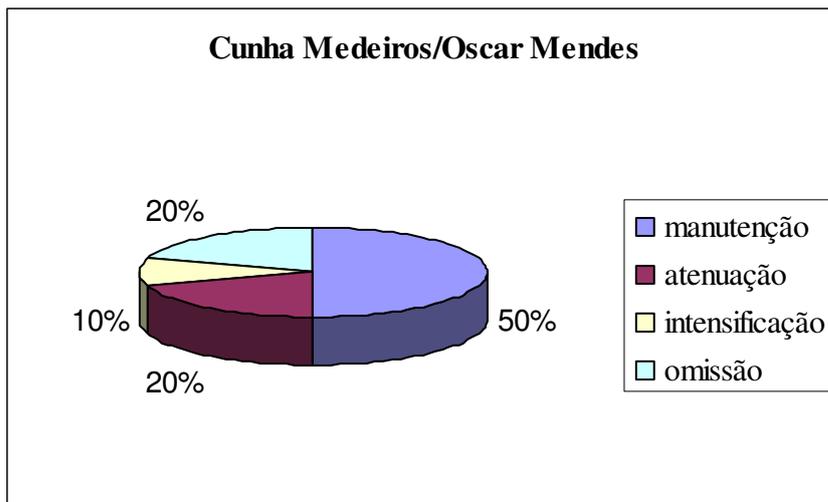
O quadro abaixo sintetiza o resultado da análise, indicando o número de ocorrências de cada estratégia nas traduções de Carlos Alberto Nunes, Cunha Medeiros/Oscar Mendes e Barbara Heliodora respectivamente.

		Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
<i>Manutenção</i>	<i>total</i>	7	5	6
	número da ocorrência	1, 3, 4, 6, 7, 8, 10	4, 6, 7, 8, 10	2, 3, 4, 6, 7, 8,
<i>Atenuação</i>	<i>total</i>	2	2	2
	número da ocorrência	5, 9	1, 9	1, 10
<i>Intensificação</i>	<i>total</i>	0	1	2
	número da ocorrência		5	5, 9
<i>Omissão</i>	<i>total</i>	1	2	0
	número da ocorrência	2	2, 3	

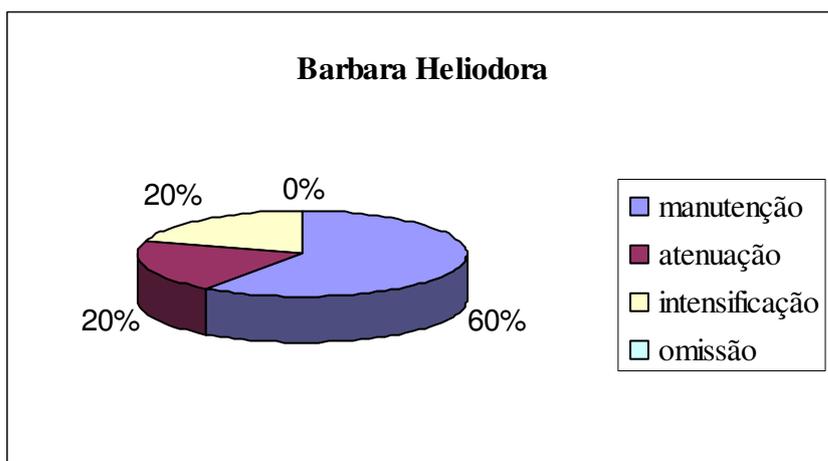
A representação gráfica desse resultado é a seguinte:



Carlos Alberto Nunes se caracterizou pela manutenção do discurso discriminatório, sem nenhum exemplo de intensificação.



O gráfico para Cunha Medeiros/Oscar Mendes já inclui todas as estratégias tradutórias, sendo a de manutenção encontrada em metade dos exemplos coletados.



Barbara Heliodora recorre predominantemente à manutenção, mas não omite qualquer ocorrência preconceituosa. De fato, esta tradutora foi a única dos três a não se utilizar da estratégia de omissão.

Podemos resumir a participação do Príncipe de Marrocos na peça da seguinte forma: trata-se de um Outro, demarcado por sua aparência física – tanto na cor de pele quanto no vestuário – mas não por sua condição social. O personagem tenta introduzir-se na sociedade dos brancos através de um possível casamento com a herdeira Pórcia, mas é frustrado em seu intento ao escolher o

cofre errado. Entretanto, Pórcia, ao final, alegre-se com o fracasso dessa tentativa, referindo-se à cor de pele do Príncipe, o que pode ser interpretado como a não-aceitação do Outro naquela sociedade.

Muito embora Pórcia também se alegre com o fracasso do próximo pretendente, o Príncipe de Aragão, outro estrangeiro, sua fala não remete a nenhuma característica marcante do personagem como indivíduo, como ela o faz ao referir-se à cor do Príncipe de Marrocos:

*Por.*            Thus hath the candle sing'd the moth:  
                    O these deliberate fools! When they do choose,  
                    They have the wisdom by their wit to lose. (II. ix. 79-81)

Apresentamos as respectivas traduções:

*Carlos Alberto Nunes*

PÓRCIA – Queimou a vela a borboleta obscura.  
Felizmente estes bobos têm a dita  
de só escolher a sorte já prescrita. (p. 141)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

Assim a falena se deixou queimar pela luz. Oh, esses idiotas de reflexões profundas. Quando se decidem, têm o espírito de tudo perder pelo talento. (p. 465)

*Barbara Heliodora*

A chama atrai e queima a mariposa:  
Que tolos presunçosos! Pra escolher  
Tanto pensam, que acabam por perder. (p. 72-3)

Se, por um lado, o *corpus* é pequeno para se estabelecer uma possível diferença no efeito que as estratégias dos tradutores possam conferir ao texto final, por outro, se considerarmos especificamente o tamanho do *corpus*, reflexo da reduzida participação do Príncipe na peça, o número de alusões à sua cor negra é bastante significativo. Na verdade, o discurso racista dessa peça é caracterizado por se basear em referências à tonalidade de pele do Príncipe, em contraponto à pele branca, que é considerada a natural.

Outro ponto de destaque é que, das dez ocorrências que registramos, mais da metade (seis) são pronunciadas pelo próprio Príncipe, cinco referindo-se à cor de pele e uma ao fato de ele ser estrangeiro. Esse fato parece indicar a internalização da diferença racial pelo personagem, com atributos negativos

implícitos, já que ele não apenas marca a diferença de sua cor, mas também pede a Pórcia que não o discrimine perante os outros candidatos.

No geral, podemos observar:

*Diferença entre o sistema-fonte e sistema-receptor (crítica inglesa e paratextos das traduções):*

Notamos a extrema diferença entre o sistema-fonte e o sistema-receptor em consideração à reconstrução para o leitor da cor de pele e da aparência do Príncipe. Conforme vemos pelo grande número de citações que transcrevemos, a crítica inglesa demonstrou extrema preocupação em definir “tawny” e em apresentar um retrato visual do personagem, enquanto os tradutores não só não tiveram a mesma preocupação, mas ainda omitiram a descrição física em dois casos, impossibilitando ao leitor uma imagem do Príncipe. É notável também a ausência de quaisquer referências ao personagem nos prefácios, introdução e notas, o que é explicável, por sua pouca expressividade na peça, mas por outro lado, contrasta mais uma vez com a situação do contexto de produção, em que não só todos os editores incluem notas ou comentários a respeito, mas também os críticos literários preocupam-se com a questão. Pode-se pensar que a ausência dessa preocupação no contexto brasileiro talvez esteja relacionada ao constrangimento causado ao se mencionar abertamente a raça de um indivíduo no Brasil, conforme apontado por Castro (2000) em sua dissertação de mestrado.

*Tipo de categoria de discurso racista*

A categoria predominante no contexto-fonte foi a de alusões à cor de pele negra, o que permaneceu no contexto receptor. No contexto de recepção, a categoria com maior manipulação pelos tradutores foi a de alusão à cor branca, devido à polissemia existente no adjetivo “fair” em inglês. Assim, o único tradutor que reproduziu, no exemplo 9, os dois sentidos de “fair” presentes na forma de um trocadilho (“quibble”) no original inglês foi Barbara Heliodora.

Podemos pensar na possibilidade de deslocamento da categoria de alusão à raça negra para a categoria de omissão de referência à cor negra, por parte dos dois tradutores que não incluíram a descrição do Príncipe na rubrica (exemplo 2), visto que não se trata de possível omissão no próprio texto-fonte escolhido. Dessa

forma, vemos uma possível adaptação ao contexto brasileiro, que prefere omitir indicativos de raça no discurso.

Cruzando a categoria de discurso racista com o tipo de estratégia tradutória, vemos que o exemplo 5 – uma alusão à raça branca – foi o que apresentou variação mais extrema entre os tradutores: atenuação no caso de Carlos Alberto Nunes e intensificação no caso de Cunha Medeiros/Oscar Mendes e de Barbara Heliodora. Essa diferença pode ser atribuída outra vez às possíveis interpretações diferentes para o adjetivo “fair”.

#### *Tipo de estratégia tradutória*

O tipo de estratégia tradutória predominante entre todos os tradutores foi a manutenção do discurso racista presente no original. A segunda estratégia foi a atenuação, e as menos adotadas, a omissão e a intensificação. Considerando-se que a categoria de discurso racista mais presente na peça é a alusão à cor de pele, os mesmos índices de intensificação e de omissão, e a relativa proeminência da atenuação podem, dentro do contexto brasileiro, na verdade, revelar também um discurso racista, na medida em que omitir ou utilizar-se de eufemismos para referir-se à raça é uma característica do racismo no Brasil (Castro, 2000). A discriminação velada também pode ser devido à posição social de destaque do personagem.

Os tradutores não mantêm coerência no uso da mesma estratégia ao longo do texto, como pode ser visto nos exemplos 9 e 10, em que os mesmos tradutores apresentaram escolhas inversas de um exemplo ao outro.

A repetição do mesmo termo em inglês pode suscitar interpretações diferentes pelo mesmo tradutor, como ocorre com a palavra “complexion” encontrada nos exemplos 1 e 3. Barbara Heliodora repetiu o mesmo termo “aspecto”, enquanto Carlos Alberto Nunes utilizou dois termos diferentes (“cor” e “compleição”) e Cunha Medeiros/Oscar Mendes omitiram o termo em um caso. Obviamente, se a repetição do mesmo termo conferia um efeito estético ao original, essa intenção não terá sido recriada na tradução.

Houve um exemplo de estratégia de domesticação, quando Barbara Heliodora, no exemplo 2, traduz “tawny” como “trigueiro”, utilizando um termo tipicamente brasileiro para denotar cor de pele.

Como conclusão geral, podemos resumir a representação do Príncipe de Marrocos que emerge do texto original e dos textos críticos que o acompanham da seguinte forma: o Príncipe é um personagem ambíguo em termos de cor, pois sua tez não é claramente determinada a partir do texto. Além disso, ele é comparado ao diabo, mas se veste de branco, que na época era símbolo de santidade, o que reforça ainda mais a ambigüidade do personagem. Tanto o Príncipe quanto Pórcia estabelecem, em suas falas, a diferença que existe entre os dois.

A representação do personagem que emerge das versões brasileiras e dos paratextos que o acompanham parece se dividir em duas visões. A primeira, formado pelos tradutores Carlos Alberto Nunes e Cunha Medeiros/Oscar Mendes, omite a descrição física do Príncipe na rubrica. Com isso, o leitor brasileiro depende apenas das alusões do próprio Marrocos e de Pórcia para compor o personagem. Bárbara Heliodora, por sua vez, transmite ao leitor a descrição física do Príncipe, o que ajuda a compor um retrato do personagem.

De forma geral, os tradutores todos tendem a manter o discurso racista no texto da peça, mais forte no caso de Carlos Alberto Nunes e menos acentuado no caso de Cunha Medeiros/Oscar Mendes.

Se compararmos a presença do Príncipe, porém, nos paratextos brasileiros e nas críticas inglesas, veremos que, no Brasil, sua visibilidade é consideravelmente menor.



Figura 2-  
 Gravura de Henry Peachum retratando uma cena de *Tito Andrônico*  
 (detalhe)

## 4.2.2

### “His soul black like his face”: Aarão em *Tito Andrônico*<sup>24</sup>

#### 4.2.2.1

##### Textos-fonte

Da peça *Tito Andrônico* existem três edições *Quarto* antes de sua publicação no *First Folio* (F1) de 1623. O primeiro *Quarto* (Q1), apesar de ser o primeiro a ter sido publicado, em 1594, foi o último a ser descoberto, na Suécia, em 1904. Esse exemplar, que contém alguns versos que só aparecem nessa edição, parece ter sido baseado no manuscrito (*foul papers*) do próprio autor.

Do segundo *Quarto* (Q2), datado de 1600 e descoberto em 1800, restam dois exemplares. Esse texto difere do Q1 em alguns pontos, na cena I. i, e no final da peça, pois, ao que parece, o exemplar do Q1 a partir do qual o Q2 foi preparado encontrava-se danificado nas três últimas páginas, o que levou o tipógrafo a apresentar leituras variantes para trechos onde não foi capaz de entender o texto que transcrevia. Quatro novos versos também foram acrescentados ao final da peça.

Finalmente, o terceiro *Quarto* (Q3), publicado em 1611 e do qual sobrevivem 14 exemplares, parece ter sido o texto que serviu de base para o F1.

Mesmo assim, o F1 apresenta diferenças significativas em relação ao Q3, das quais destacamos:

- a divisão em atos, que talvez tenha sido feita para seguir a tradição clássica de cinco atos;
- a introdução de grande número de rubricas e de alguns versos, além de uma cena inteira (III. ii).

O grande número de variações leva a crer que outro texto tenha sido utilizado para o F1, talvez o livro de ponto do teatro.

Via de regra, os editores preferem se basear no Q1, pois cada edição posterior parece se basear na precedente, que ao final acaba por remeter ao Q1.

Em relação a *Tito Andrônico*, merece destaque também uma gravura da época elisabetana que retrata talvez a única encenação contemporânea de uma

---

<sup>24</sup> Todos os exemplos em inglês foram retirados da edição Arden, preparada por J. C. Maxwell ([1953] 1987). Nas citações retiradas de editores e de dicionários foi mantida a formatação original (uso de itálico, negrito, aspas, colchetes, abreviações, etc.). Optamos por manter o título da peça como *Tito Andrônico*, e dos personagens como Tito e Aarão. Entretanto, respeitamos a grafia dos nomes escolhida pelos tradutores nas citações.

peça de Shakespeare. Conhecido como o manuscrito de Longleat, esse desenho, assinado Henricus Peachum, mostra Tamora ajoelhada, implorando a Tito clemência para seus dois filhos, também presentes à direita na cena, sob o olhar de Aarão. Completam o quadro dois guardas romanos à esquerda. Não se sabe ao certo quem foi Henry Peacham, tampouco há consenso sobre a data do manuscrito, geralmente atribuída a 1595. Além de ser a única representação existente de uma montagem teatral da época elisabetana, esse desenho também é importante para a caracterização de Aarão, já que este aparece retratado como um negro.

Quanto à data de *Tito Andrônico*, duas entradas no *Stationers' Register* podem se referir à peça: a primeira, de 6 de fevereiro de 1594, registra “a booke intituled a Noble Roman Historye of Tytus Andronicus’ along with ‘the ballad thereof” e a segunda, de 19 de fevereiro de 1602, descreve “a booke called Titus and Andronicus”.

Aparentemente, então, a peça não apresenta problemas nem de data nem de autoria. Quanto à autoria, como vimos, a peça foi incluída no F1, o que já bastaria como comprovação; além disso, Francis Mere menciona o autor como sendo Shakespeare em *Palladis Tamia* (1598)<sup>25</sup>. Quanto à data, Henslowe menciona em seu diário uma produção de ‘Titus & Ondronicous’ como ‘ne’ (new) em 24 de janeiro de 1594.

Mas nem sempre esses dados foram aceitos sem contestação. O dramaturgo inglês Edward Ravenscroft (1654?-1707), em sua “Address” à adaptação que fez da peça, em 1667, deu origem a um questionamento da autoria, ao afirmar ter sido informado por algum antigo conhecedor de teatro que a peça não era originariamente de Shakespeare, mas na verdade pertencia a um autor anônimo, e que Shakespeare teria apenas acrescentado umas pinceladas a um ou outro personagem. Não há motivos para se concordar com Ravenscroft, mas a mera possibilidade de dúvida já indica que a inferioridade de *Tito Andrônico* tornava plausível o questionamento de sua autoria, tanto que os principais editores do século XVIII, como Johnson, Farmer, Steevens e Malone aceitaram que a peça não fosse de Shakespeare (Arden, [1968] 1987 p. xix).

---

<sup>25</sup> *Palladis Tamia* é uma antologia de trechos sobre filosofia e arte, em que o autor tece comparações entre autores clássicos e italianos, e os autores ingleses desde Chaucer até Shakespeare. A obra tornou-se importante para os estudos elisabetanos por conter uma lista de peças escritas por Shakespeare que ajudam a estabelecer a cronologia do cânone.

Muitos críticos, porém, são partidários da teoria de que a obra não foi integralmente escrita por Shakespeare, mas realizada em colaboração com outro autor, em particular o Ato I. Foram apresentados alguns possíveis colaboradores, inclusive Christopher Marlowe, mas acredita-se hoje que o co-autor tenha sido George Peele<sup>26</sup>.

A crítica mais recente mostra-se dividida entre os que aceitam a autoria total de Shakespeare e os que tendem a acreditar que Shakespeare efetuou a revisão de um texto elaborado por Peele. A contenda da autoria se fundamenta em argumentos que podem ser resumidos da seguinte forma:

- alguns trechos da peça não são dignos de Shakespeare, seja em sua concepção (a brutalidade do estupro e da vingança) ou em sua execução (a inferioridade estilística de alguns trechos);
- alguns trechos da peça se assemelham à obra de outros dramaturgos (especialmente em termos de estilo ou escolha lexical) (Oxford, 1984, p. 12-3).

A questão da autoria é importante na medida em que remete a outra questão estreitamente relacionada: a avaliação da peça dentro do cânone shakespeariano. Por se tratar de uma obra considerada bastante inferior, em termos estruturais e poéticos, e por conter inúmeras cenas de violência, *Tito Andrônico* sempre tem sofrido duras críticas quando comparada às outras obras.

No tocante a esse ponto, pode-se concordar com os argumentos do editor da Oxford, Eugene M. Waith, de que o fato de Shakespeare ter escrito peças melhores não significa que não tenha escrito *Tito Andrônico* (Oxford, p. 14). O editor da Arden, J. C. Maxwell, também parece concordar que não há motivos para descartarmos a autoria de Shakespeare: “The structure of the play has been severely criticized. But judged by the standards of its own day, not those of Shakespeare’s maturity, it is a well-planned play” (Arden, p. xxxiv). Os críticos pró-Shakespeare também defendem que o Bardo experimentou com grande número de gêneros no início de sua carreira, e essa ‘tragedy of blood’ teria sido apenas mais um.

Portanto, vemos que a crítica parece ver a importância de *Tito Andrônico* como um exercício para as peças posteriores, mas considera a obra sofrível

---

<sup>26</sup> Cf. a edição Arden (p. xxiv-xxvii) para verificar as análises que indicam ser Peele o co-autor.

quando comparada a elas. Na busca por explicitar a relação dessa primeira tragédia com as obras tardias, os críticos apresentam paralelismos entre o herói trágico Tito e os protagonistas Hamlet, Lear, Coriolano e Otelo.

Em relação especificamente a Otelo, personagem que nos interessa neste trabalho, o editor da Arden cita H. T. Price, que, em um artigo analisando o personagem romano no cânone shakespeariano, acredita que “[Titus] has something of the simplicity of Othello; although he can estimate a man’s capacity in the field, he is hopeless in the hands of a schemer at home” (p. xxxvi). O editor ainda acrescenta sua própria comparação: “His idealism makes him kill his daughter, and he is like Othello, essentially an isolated figure” (p. xxxvi). Além da semelhança entre os heróis, esse editor aponta também que “The resemblance between Aaron and Iago is obvious” (p. xxxvi).

A questão da autoria aparece citada pelos tradutores para o português do Brasil. Na edição traduzida por Carlos Alberto Nunes, o texto que abre o livro e que parece ser o prefácio do editor, embora não assinado, afirma que a peça é de Shakespeare, mas chama atenção para a posição incômoda que esta ocupa no cânone, devido à extrema violência retratada:

Shakespeare, cujo talento está em saber pintar a natureza humana tal qual ela é (...) não soube ou não quis dar vida a seres normais em *Tito Andronico*. Mas a despeito de tudo, vaga sobre a tragédia o gênio de Shakespeare, e aqui e ali, às vezes quase imperceptivelmente, uma palavra graciosa ilumina a beleza horrível de tanto sangue derramado. (não consta o número de página)

Da mesma forma, embora chegando a conclusão diferente, o prefácio que precede imediatamente à peça, tampouco assinado, mas possivelmente do tradutor, menciona a questão da autoria logo no início: “Nenhuma edição completa do teatro de Shakespeare deixará de incluir a peça *Tito Andronico*, embora seja duvidosa sua autenticidade” (p. 121). O autor acredita que sua inclusão no *Folio* bastaria como prova, se:

argumentos estilísticos por outro lado não levassem a rejeitá-la a quase unanimidade dos críticos, ou, pelo menos, os de maior autoridade. Parece assentado que se trata de uma peça apresentada à Companhia em que trabalhava Shakespeare, e que mereceu de sua parte alguns retoques sem maior significação. Compreende-se, assim, como, em vida do poeta, pôde passar por obra de sua autoria, numa época em que pululavam as composições anônimas ou de autores não identificados. (p. 121)

Como mencionamos acima, a questão da autoria hoje parece pender para o lado de Shakespeare, mas a visão de Carlos Alberto Nunes talvez seja reflexo da data de publicação dessa versão (década de 1950).

Esse mesmo prefácio também menciona a questão do horror, concluindo ainda ambigualmente com a importância da inserção do texto no cânone, por ser peça característica do período pré-shakespeariano, embora não necessariamente do Bardo:

A inclusão da peça *Tito Andronico* no teatro de Shakespeare oferece ao leitor comum a possibilidade de ficar conhecendo uma peça característica do período pré-shakespeariano do teatro isabelino, de que é apontada como típica representante a *Tragédia Espanhola*, de Kydd, em que abundam as cenas de carnificina e selvajaria. (p. 122)

Em sua breve introdução à peça, Barbara Heliodora confirma a autoria de Shakespeare quando da descoberta do Q1, mas também menciona que esta foi questionada por alguns críticos, o que acredita ser resultado de uma “postura de idolatria” (p. 5).

A tradutora apresenta também a problemática da data e das fontes, inserindo *Tito Andrônico* no período de aprendizagem, em que Shakespeare experimentou com vários gêneros, como mencionamos acima. Barbara Heliodora cita e concorda com o editor da Arden, defendendo que as críticas à peça derivam de comparações com as obras posteriores de Shakespeare, mas que esta tem seus méritos próprios quando comparada com as peças da época elisabetana, pois “apresenta inúmeras passagens de envolvente poesia e, acima de tudo, uma teatralidade de força extraordinária” (p. 8). Assim, Barbara Heliodora considera a inclusão de *Tito Andrônico* no cânone importante para comparações com peças futuras:

Em vários de seus aspectos o *Titus* pode ser também lido como rascunho de grandes obras subseqüentes: (...) Tamora, a rainha goda desta primeira tragédia é ancestral de Lady Macbeth; e sem dúvida Aaron o mouro amante de Tamora é o mais firme ancestral de Iago. Porém, o parentesco mais significativo é o da figura do próprio Titus Andronicus como rascunho para o Rei Lear. (p. 8)

Já a edição de Cunha Medeiros/Oscar Mendes não contém nenhum texto que trate da peça individualmente.

Quanto ao texto-fonte em si, nenhuma das três traduções brasileiras faz referência ao texto original inglês utilizado, o que dificultaria um trabalho de comparação detalhada para fins desse trabalho, principalmente pela existência de um grande número de pequenas diferenças entre o texto dos *Quartos* entre si e com o *Folio*. Podemos mencionar, porém, que todas as traduções incluem a cena que só aparece no F1 (III. ii) e que há uma discrepância significativa quanto ao final da peça, em que encontramos variação entre as traduções e todas as edições em inglês consultadas, atribuíveis às possíveis escolhas editoriais pelo Q1 ou pelo F1.

Na edição da Oxford, o final é:

And being dead, let birds on her take pity. *Exeunt*  
*Finis the Tragedy of Titus Andronicus.*

Com a seguinte nota:

199-199.I **And ... Andronicus** In this final passage of variant readings the printer of Q2 not only altered the final line of the play but added four more (see collations). There may have been a substantial tear, which made it impossible to tell how many line were missing. (p. 194)

A edição da Arden segue este mesmo final com o acréscimo de uma nota semelhante:

*After this line Q2-3, F add: See iustice done on Aron that damnéd Moore / By (From F) whom our heauie haps had their beginning: / Then (Than Q2) afterwards to order well the state, / That like euent may nere it ruinate. Exeunt.] not in Q2-3. The Tragedy of Titus Andronicus.] not in Q2-3,F.*

A outra edição consultada, New Cambridge, apresenta também o mesmo final, explicando em nota “The corrupt text is given here as it appears in F” (p. 143) e remetendo à análise textual (p. 148-9).

O que ocorre é que todos os tradutores encerram a peça incluindo os quatro versos existentes no F1. Assim, ao invés de terminar com a figura de Tamora, as versões brasileiras finalizam culpando Aarão, que antes já havia recebido seu castigo (V. iii. 179-183) por todos os males ocorridos. Barbara Heliadora, inclusive, apresenta os quatro versos traduzidos de duas maneiras diferentes, uma seguida da outra. Ao que tudo indica, tratou-se de erro de edição, já que no *Teatro Completo* publicado posteriormente pela Aguilar, consta apenas

uma maneira de traduzir os quatro versos, além de uma nota explicativa (9): “Só algumas edições incluem esses últimos quatro versos” (p. 119).

Parece-nos que a escolha pela leitura do F1 traz um reforço do negro como o verdadeiro vilão, já que encerra fazendo referência a Aarão, culpando-o explicitamente por todos os males que ocorreram.

#### 4.2.2.2 Contexto de produção

A visão dos negros que descrevemos na introdução deste trabalho deu origem à tradição no teatro elisabetano do vilão negro<sup>27</sup>:

The tradition of the black-villain-hero in Elizabethan drama resulted in a series of negative portrayals of black men, such as Muly Mahomet in Thomas Peele's *The Battle of Alcazar*, Eleazor in *Lust's Dominion*, written by Dekker and others. (Loomba, 1993: 46)

Shakespeare utilizou-se dessa tradição em sua peça *Tito Andrônico*, com a figura do mouro Aarão. É significativo que no caso desse vilão, nunca tenha havido debate crítico em torno de suas origens étnicas, nem qualquer tentativa de precisar qual seria o tom de sua pele, ao contrário do que ocorre com os personagens de distinção social, como o Príncipe de Marrocos, como vimos, em que a crítica tenta definir o que seria um “tawny Moor”, e Otelo, como veremos posteriormente, em que a crítica chega ao extremo de afirmar que o herói talvez não seja de fato negro.

As alusões às características físicas de Aarão são claras (“woolly-hair”, “thick-lipped” e “coal-black Moor”) e a sua representação na gravura de Henry Peacham mencionada acima segue essa descrição. Mas, independentemente da cor, Aarão é também um dos muitos personagens maquiavélicos prototípicos do período elisabetano, tendo afinidade, por exemplo, com Barrabás, o protagonista de *The Jew of Malta* (c. 1589), de Christopher Marlowe (1564-1593), no modo como se regozija com sua maldade (V. i. 124-4), no humor sardônico com que descreve seus atos malévolos (V.i.141-4), e em sua total falta de arrependimento no final da peça:

<sup>27</sup> Como aponta Joel Zito Araújo em *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira* (São Paulo, Editora Senac, 2000: 60): “Um dos vilões favoritos de Hollywood continua sendo o negro mau e brutal, o *buck*, por exemplo, Wesley Snipes em *O demolidor*.”

If one good deed in all my life I did,  
I do repent it from my very soul” (V.iii.188-9)

É interessante notar que tanto Aarão quanto Barrabás seriam estrangeiros e não ingleses.

Em relação aos vilões shakespearianos, já apresentamos acima as afinidades entre Aarão e Iago apontadas pelo editor da Arden e por Barbara Heliadora. Além destes, o editor da Oxford também estabelece um paralelo entre o mouro e outro vilão de Shakespeare, Ricardo III (Oxford, p. 64). Com efeito, o papel de Aarão destacou-se tanto que, na época da Restauração (1660-1688), uma montagem de Ravenscroft introduziu uma série de modificações para dar ainda mais relevo ao mouro<sup>28</sup>.

Grande parte desse sucesso é decorrente da associação entre a cor negra e o Mal. A figura de Aarão surge, assim, como o estereótipo da maldade e da luxúria atribuídas aos negros no período elisabetano. Por outro lado, Aarão já é também um personagem ambíguo, na medida em que começa, em seu próprio discurso, a quebrar essas mesmas expectativas elisabetanas em relação ao estereótipo do vilão negro. Assim, Aarão se orgulha de sua cor, se dizendo melhor do que seus adversários, quando afirma, por exemplo, que “coal-black is better than another hue” (IV. ii. 97-9). Além disso, a atitude carinhosa e defensiva que demonstra para com o filho recém-nascido é inesperada em se tratando de um indivíduo malévolo, ponto este mencionado com bastante frequência pela crítica. O editor da Oxford inclusive considera essa ambigüidade um dos pontos altos da caracterização desse personagem, definindo-a como “[a] blend of the diabolical and the paternal” (Oxford, p. 58). Explica ainda:

The two occasions on which Aaron defends his baby, first from Chiron and Demetrius (4.2) and later from Lucius (5.1), also affect response to the villain. Although the baby is further evidence of his wrongdoing, his spirited defence of it in the first scene and his bargaining with Lucius in the second project his humanity as a father in a memorable fashion, and thus give an additional complexity and solidity to the character. (Oxford, p. 64)

Dessa forma, abre-se, através da humanização e do caráter contraditório do personagem, uma pequena brecha no estereótipo da maldade dos negros, que será

---

<sup>28</sup> Cf. a edição da Oxford para conhecer essas alterações (p. 46).

desenvolvida posteriormente em *Otelo*.

#### 4.2.2.3

#### Contexto de recepção

##### Paratextos

Encontramos nos paratextos das traduções algumas referências a Aarão e, em particular, a alguns dos pontos expostos acima. Por exemplo, é sintomático que, assim como na crítica inglesa, não seja feita nenhuma alusão à cor do personagem, aceito plenamente como negro.

Outra questão levantada pelos tradutores é a atitude de Aarão para com seu filho. É irônico que Carlos Alberto Nunes, ciente da questão da autoria, utilize justamente o vilão como um dos exemplos da “pena delicada” de Shakespeare, citando a sua preocupação de pai:

No meio de tantas cenas horrorosas, se quisermos encontrar alguns vestígios da pena delicada de Shakespeare, teremos de catar aqui e ali pequenas passagens que, insuladamente consideradas, não contribuiriam para o descrédito de nosso poeta: (...) e, finalmente a própria figura do mouro, quando em colóquio animado com o filho, recém-nascido, que ele procurava esconder, o fruto de suas relações ilícitas com a rainha. (p. 122)

Barbara Heliodora, em uma única alusão a Aarão, limita-se a situá-lo dentro da obra de Shakespeare, ao afirmar que “sem dúvida Aaron o mouro amante de Tamora é o mais firme ancestral de Iago”, sem alongar-se na comparação nem mencionar a questão da cor (p. 8).

A edição de Cunha Medeiros/Oscar Mendes apenas menciona o tema da cor negra em três notas, que explicam o texto, mais do que o personagem:

(...) o negro mais escuro é superior a qualquer outra cor, pois se recusa a ficar com outra cor.<sup>27</sup> (p. 265)

[nota do tradutor 27] Transposição poética da expressão proverbial *to wash the blackamoor white*.

(...) é a pérola que encantava o olhar de vossa imperatriz;<sup>32</sup> (p. 272)

[nota do tradutor 32] Havia um antigo provérbio que dizia: *Um negro é uma pérola no olhar de uma bela mulher*.

AARÃO. – Sim, como o cachorro preto do provérbio.<sup>33</sup>(p. 273)

[nota do tradutor 33] Expressão proverbial que significa: não

corou absolutamente. (p. 284)

Não foi encontrada mais nenhuma alusão ao mouro nos paratextos.

### **Análise das ocorrências de discurso racista**

A partir de agora, acompanharemos as ocorrências das alusões à cor negra de Aarão e de seu filho na peça, tentando analisá-las primeiro no texto-fonte e depois nas soluções apresentadas pelos tradutores.

No primeiro ato, Aarão tem uma participação mínima, em que entra e sai do palco junto com um grupo de personagens, mas permanece calado durante toda a cena. Apesar de não dizer palavra alguma, sua presença e sua cor já demarcam sua função na peça:

The fascination of Aaron, the other character who has repeatedly succeeded on the stage, derives from several sources. Most conspicuously, he is an embodiment of evil, his blackness readily seen as emblematic. Long before he says a word or commits the first of the villainies of which he later boasts, he is ominously present on the stage. His aspiring soliloquy at the opening of the second act has, therefore, the effect of a carefully prepared entrance. (Oxford, p. 64)

Assim, sua participação se inicia verdadeiramente no segundo ato, em que Aarão dá início à sua vilania, ajudando os filhos de Tamora a tramar contra a filha de Tito.

A explicação para sua maldade é dada posteriormente a Tamora pelo próprio Aarão, que vincula abertamente sua crueldade a seus traços físicos de negro, ao mesmo tempo em que se compara a um animal notório por sua natureza maligna:

*Aar.* What signifies my deadly-standing eye,  
My silence and cloudy melancholy,  
*My fleece of woolly hair that now uncurls*  
*Even as an adder **when she doth unroll***  
To do some fatal execution? (II. iii. 32-6)

O original inglês contém uma referência a um traço físico, o tipo de cabelo característico dos negros, descrito aqui pela palavra “fleece”. O OED registra como primeira acepção para esta palavra “The woolly covering of a sheep or

similar animal” e como terceira acepção – “In various transferred uses” – “a ‘head’ or mass of hair”, abonando com um exemplo do próprio Shakespeare: “**c1600** Shakes. *Sonn.* Ixviii, Ere beauties dead fleece made another gay”. Nesse sentido, a definição mais corrente para o termo refere-se especialmente ao pelo de animais, o que poderia nos levar a crer que seria uma sutil animalização do negro, ao se usar um termo próprio dos animais para descrever uma característica física da raça negra. Entretanto, o uso do mesmo termo para cabelos humanos, registrado no dicionário inglês, parece ir de encontro a essa primeira interpretação.

Em termos de discurso racista, portanto, podemos resumi-lo da seguinte forma: uma das características desse discurso é a animalização, ou seja, a comparação dos negros a animais. No trecho citado, Aarão realmente se compara a uma cobra (“adder”), animal associado à maldade e perversidade. Outra característica do racismo é a depreciação do fenótipo dos negros, o que aparece no trecho como a alusão ao cabelo lanoso típico da raça (woolly hair”). O uso do termo “fleece” também pode remeter a uma animalização, já que numa primeira acepção se refere ao pelo dos animais e não dos humanos.

As traduções dessa fala para português são:

*Carlos Alberto Nunes*

(...) Que significa  
meu olhar fixo e anunciador da morte,  
meu silêncio, esta atroz melancolia,  
**este velo lanoso de cabelos**  
**que se distende agora como serpe**  
que se prepare para o fatal bote? (p. 146-147)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

Que significam meus olhares ferozes e fixos,  
meu silêncio e minha tétrica melancolia, **o**  
**tosão de minha cabeleira lanosa,**  
**desenrolado como uma serpente** que avança  
para fazer alguma fatal execução? (p. 245)

*Barbara Heliadora*

Que significa este meu fixo olhar,  
Meu silêncio e melancolia escura,  
**A minha carapinha que se estica**  
**Como uma cobra** que se desenrola  
Para alguma execução fatal? (p. 49)

A análise do exemplo é:

Ocorrência [1]

**My fleece of woolly hair that now uncurls  
Even as an adder**

*Categoria de discurso racista*

alusão depreciativa a características físicas + redução à condição sub-humana (animalização) + associação negativa (maldade)

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	este <b>velo lanoso de cabelos</b> que se distende agora como serpe	o <b>tosão de minha cabeleira lanosa</b> , desenrolado como uma serpente	A <b>minha carapinha</b> que se estica Como uma cobra
Estratégia	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>intensificação</i> domesticação: uso de termo que descreve especificamente os cabelos dos negros em português)

A escolha de Carlos Alberto Nunes e a de Cunha Medeiros/Oscar Mendes refletem o mesmo conceito do original no uso das palavras “velo” e “tosão”. Assim como “fleece”, “tosão” em português designa segundo o *Houaiss* “velo de carneiro ou de outros animais lanígeros”, e segundo o *Aurélio* “velo de carneiro”. Por sua vez, “velo” segundo o *Houaiss* é:

**1** a lã que cobre a pele do carneiro, da ovelha, do cordeiro **2** Derivação: por extensão de sentido. a pele desses animais recoberta com essa lã; velocino Ex.: curtir um v. de ovelha **2.1** Derivação: por extensão de sentido. a pele do animal **3** Derivação: por extensão de sentido. lã cardada **4** Derivação: sentido figurado. enrolamento, cacho, caracol (de pêlos ou de cabelos) Ex.: escovar os v. do pêlo do cão.

Segundo o *Aurélio* “velo” é “**1.** lã de carneiro, ovelha ou cordeiro (...) **2.** Lã cardada. **3.** Pele de uma rês. **4.** A lã dessa pele.” Ao contrário do inglês, portanto, os dicionários não registram a possibilidade de outros usos, que não para animais. Assim, um possível efeito da escolha desses tradutores é efetivamente explicitar uma possível comparação de Aarão a um animal.

Barbara Heliodora, por sua vez, numa clara estratégia de domesticação, faz uso de uma palavra que designa especificamente na língua portuguesa o tipo de cabelo dos negros, “carapinha”, descrito como “cabelo semelhante à lã, muito crespo e denso, próprio da gente de raça negra; cabelo agastado, lã, pixaim”

(Dicionário *Houaiss*) e “o cabelo crespo e lanoso dos negros. [Sin., pop.: cabelo de cupim, cabelo ruim, carrapicho, lâ, picumã, pixaim.]” (Dicionário *Aurélio*).

Apesar de nenhum desses dicionários registrar o termo como pejorativo, dependendo do contexto, este pode vir a ter conotações racistas:

Chama-se de cabelo **encarapinhado** (ou cabelo tipo **carapinha**) um tipo de cabelo crespo, não-liso, de cor natural negra ou escura e característico dos negros. Também é conhecido por **pixaim**, **negróide**, **afro**, **ulótrico**, **lanosos**, **crespos**, **cabelo de bombril**, **cabelo ruim**, **cabelo duro**, **palha de aço**, **cabelo de lixa** etc. Quando empregados de forma pejorativa, alguns termos podem ser considerados racistas e criminosos no Brasil<sup>29</sup>.

A questão do cabelo, principalmente a de se explicitar o tipo de cabelo dos negros, torna-se mais significativo ainda no contexto de recepção, devido a uma especificidade própria da cultura brasileira:

Mas no Brasil este [o tipo de cabelo] é um aspecto carregado de simbolismo todo especial. É um equívoco colocar a cor como traço principal da raça. A cor da pele não importa tanto quanto o tipo de cabelo, pois o cabelo liso-ondulado e comprido sempre codifica a mulher “escura” como “mulata”. (Gillian, Ângela, *apud* Sodré, 1999: 254)<sup>30</sup>

Portanto, a estratégia de domesticação de Barbara Heliodora carrega consigo a incorporação do tipo de discurso racista específico da cultura receptora, levando a uma intensificação do original, em que há apenas a menção ao tipo de cabelo, demarcando bastante o indivíduo como pertencente a uma etnia. Finalmente, esta mesma tradutora introduz ainda o conceito de cor nesse trecho, através do adjetivo “escura” para o inglês “cloudy”, utilizada para descrever a melancolia de Aarão, associando a cor de pele do vilão a seu estado de espírito, enquanto os outros tradutores optam por outros matizes de significado: “atroz” e “tétrica”.

No próximo exemplo, temos uma fala de Bassiano, criticando a rainha dos Godos por sua ligação com o mouro:

*Bass:* Believe me, queen, your **swart Cimmerian**  
Doth make your honour of **his body's hue,**  
**Spotted, detested, and abominable.** (II. iii. 72-4)

<sup>29</sup> [http://pt.wikipedia.org/wiki/Cabelo\\_encarapinhado](http://pt.wikipedia.org/wiki/Cabelo_encarapinhado) acesso em 16/11/2006.

<sup>30</sup> Cf. a música de Lamartine Babo, “O teu cabelo não nega”, em que o cabelo é visto como comprovativo das origens negras da mulata.

Vemos como o romano primeiro identifica o mouro pela sua cor, usando o adjetivo “swart” (“swarthy”) e depois pelo gentílico “Cimmerian”, que segundo a glosa das edições consultadas é um povo que habita as trevas, também de cor escura:

*Cimmerian* A people thought to live away from the light of the sun: hence ‘Cimmerian darkness’ (Arden: p. 42)

**Cimmerian** i.e. Aaron; the Cimmerians, according to Homer, lived in total darkness (Oxford: p. 117)

**Cimmerian** A people who live in darkness near the realm of the dead (*Odyssey* XI). Cimmerians were proverbially dark-skinned (New Cambridge, p. 81)

O OED, por outro lado, não atribui origem lendária, abonando com o próprio exemplo citado acima:

a. A member of a nomadic people of antiquity, the earliest known inhabitants of the Crimea, who overran Asia Minor in the 7th century b.c.  
1588 Shakes. Tit. A. ii. iii. 72 Your swarth Cymerion.

Seja um povo fictício ou real, o importante é que Aarão é claramente um forasteiro em relação aos romanos, e o uso do gentílico tem o objetivo de demonstrá-lo.

Quanto ao adjetivo “swart”, a acepção 2 do OED refere-se ao tom de pele escuro, como pode ser visto com um exemplo extraído do próprio Shakespeare:

b. of or in reference to the complexion: = swart a. 1 b.  
1591 Shakes. *Two Gent.* ii. vi. 26 Siluia..Shewes Iulia but a swarthy Ethiope.

Em inglês, esse mesmo adjetivo pode, segundo o mesmo dicionário, – assim como “black” – conter também atribuições negativas: “c. *fig.* ‘Black’, ‘dark’, malignant, dismal: cf. swart a. 3”, o que condiz com todo o contexto dessa fala, já que Bassiano estabelece uma comparação entre a cor negra do mouro e a desonra da rainha, finalizando ainda com três adjetivos que reforçam a conotação negativa da cor.

As traduções brasileiras são:

*Carlos Alberto Nunes*

Rainha, podeis crer, vosso **noturno cimeriano** vossa honra deixa **escura como a epiderme dele: detestada, manchada, abominável.** (p. 147-8)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

Acreditai-me, rainha, vosso **negro cimeriano** dá a vossa Excelência **o reflexo de seu corpo, reflexo impuro, detestado, abominável.** (p. 246)

*Barbara Heliodora*

Creia, Rainha, seu **cimério escuro,**  
**Põe a sua honra da cor dele,**  
**Manchada, detestada, abominável.** (p. 51)

A análise de cada ocorrência isoladamente é:

*Ocorrência [2]*  
**swart Cimmerian**

*Categoria de discurso racista*  
alusão à cor negra + demarcação entre grupos + associação negativa

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	<b>noturno cimeriano</b>	<b>negro cimeriano</b>	<b>cimério escuro</b>
Estratégia	<i>atenuação</i> alteração do campo semântico de cor negra (não se aplica à pele)	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>

O *Aurélio* e o *Houaiss* não registram o adjetivo “cimeriano”, apenas “cimério”, o adjetivo usado por Barbara Heliodora, sendo que o *Houaiss* apresenta várias acepções para o termo:

**1** relativo a ou indivíduo dos cimérios, antigo povo que habitava a região ao norte do mar Negro e que invadiu a Ásia Menor no sVII a.C. **2** Rubrica: mitologia. relativo a ou indivíduo dos cimérios, povo de um país imaginário, frio e obscuro que, segundo Homero, se situava no Ocidente, perto da morada dos mortos **3** (1881) relativo a ou indivíduo dos cimérios, povo da Cítia, ou povo lendário da Itália ■ adjetivo **4** Rubrica: geografia. relativo à região habitada pelos cimérios na Ásia Ex.: <montanhas c.> <o Bósforo c.> **5** Derivação: sentido figurado. lúgubre, fúnebre Ex.: trevas c.

O *Aurélio* cita apenas o sentido figurado, “Lúgubre, infernal, atroz, fúnebre”, sem referência ao lendário povo, de onde surgiu a metáfora.

Nas traduções, consideramos que houve uma atenuação por Carlos Alberto Nunes ao usar “noturno cimeriano”, na medida em que é um adjetivo que não se aplica à tez, muito embora represente uma imagem poética para “escuro”,

enquanto os outros dois tradutores fizeram uso de uma expressão que se refere à questão da cor de pele.

Passando para a próxima ocorrência, temos:

*Ocorrência [3]*  
**of his body's hue**

*Categoria de discurso racista*  
alusão à cor negra

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliadora
Solução	<b>escura como a epiderme dele</b>	<b>o reflexo de seu corpo</b>	<b>põe a sua honra da cor dele</b>
Estratégia	<i>manutenção</i>	<i>atenuação</i> alteração do campo semântico de cor negra	<i>manutenção</i>

Consideramos que houve atenuação por Cunha Medeiros/Oscar Mendes ao utilizar a palavra “reflexo”, enquanto os outros tradutores optaram por manter a alusão do inglês à cor de pele.

*Ocorrência [4]*  
**spotted, detested, and abominable**

*Categoria de discurso racista*  
associação com aspectos negativos

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliadora
Solução	<b>detestada, manchada, abominável</b>	<b>reflexo impuro, detestado, abominável</b>	<b>manchada, detestada, abominável</b>
Estratégia	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>

Todos os três tradutores mantiveram o mesmo número de adjetivos do texto-fonte e todos inscritos dentro do mesmo campo semântico que o original.

Alguns versos abaixo, Lavínia se refere a Aarão com uma metáfora que ao mesmo tempo em que faz alusão à sua cor negra, estabelece outra comparação com um animal, também de conotações negativas. Essa metáfora nos faz notar a presença constante de imagens que fazem referência à cor do vilão feitas por diversos personagens:

*Lavinia*: I pray you let us hence,  
And let her joy her **raven-coloured love**,<sup>31</sup>  
(II.iii.82-3)

Nas traduções brasileiras temos:

*Carlos Alberto Nunes*

Por favor, vamos logo, concedamos-lhe  
Os prazeres do **amor da cor de corvo**. (p. 148)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

Por favor, vamos embora daqui, e deixemos que ela goze à  
vontade o seu **amante negro como o corvo**. (p. 246)

*Barbara Heliadora*

Por favor, vamos embora,  
Pr'ela gozar seu **amor cor de corvo**; (p. 51)

A análise desse exemplo é a seguinte:

*Ocorrência [5]*

**raven-coloured love** (II.iii.83)

*Categoria de discurso racista:*

alusão à cor negra + associação negativa + redução à condição sub-humana

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliadora
Solução	<b>amor da cor de corvo</b>	<b>o seu amante negro como corvo</b>	<b>seu amor cor de corvo</b>
Estratégia	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>

Todos os tradutores reproduziram a metáfora original, sendo que Cunha Medeiros/Oscar Mendes utilizaram-se do recurso estilístico da símile. Consideramos, assim, que houve estratégia de manutenção em todas as

<sup>31</sup> Tito Andrônico irá retomar essa imagem posteriormente em III. i. 158, quando o escravo, fazendo as vezes de mensageiro do Imperador, lhe pedir que corte a mão em troca dos filhos: "Did ever raven sing so like a lark/That gives sweet tidings to the sun's uprise?". As traduções reproduzem a metáfora:

Carlos Alberto Nunes	Canta o corvo tal como a cotovia, que da aurora nos traz feliz notícia? (p. 161-2);
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Algum dia o corvo cantou docemente como a cotovia anunciando o nascer do sol? (p. 255)
Barbara Heliadora	O corvo canta como cotovia Pra trazer boas novas na manhã? (p. 73)

ocorrências.

No próximo exemplo, novamente Aarão vai explicitar a ligação entre sua cor e a maldade. Além disso, a palavra “fair” pode, em inglês, contrastar com negro.

*Aaron*: Let fools do good, and **fair** men call for grace:  
**Aaron will have his soul black like his face.**  
 (III. i. 204-5)

As traduções para português são:

*Carlos Alberto Nunes*

Os tolos que achem na bondade gosto;  
**A alma Aarão tem tão negra como o rosto.** (p. 163)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

Que os loucos façam o bem, e que os **homens bem formados**  
 invoquem a graça! **Aarão terá a alma tão negra quanto a**  
**face.** (p. 256)

*Barbara Heliadora*

Bem é pra tolo, **bom** pede perdão;  
**Como o meu rosto, minh'alma é carvão.** (p. 75)

Examinando cada ocorrência, temos:

*Ocorrência [6]*  
**fair**

*Categoria de discurso racista*  
 alusão à cor branca

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliadora
Solução	---	<b>homens bem formados</b>	<b>bom</b>
Estratégia	<i>omissão</i>	<i>atenuação</i> “fair” sem alusão à cor	<i>atenuação</i> “fair” sem alusão à cor

No original inglês vemos que, nesse exemplo, “fair” pode estar se referindo a atributos positivos, como na seguinte acepção do OED: “**9.** Of character, conduct, reputation: Free from moral stain, spotless, unblemished. Also in phrase *to stand fair*”, mas também pode estar se referindo à cor de pele alva, principalmente pela proximidade com o adjetivo “black” logo a seguir, e com a própria presença física do mouro durante a encenação. Nesse sentido, ocorreria a oposição ideológica entre branco/Bem e negro/Mal, sentido este que nenhum dos

tradutores utilizou, já que os dois tradutores que reproduziram o verso atribuíram a “fair” o primeiro campo semântico apresentado, “bom”. Portanto, optamos por considerar como estratégia de atenuação esses usos, já que não foi reproduzido em português o contraste implícito entre as cores, como no original inglês. Carlos Alberto Nunes apenas verteu a primeira parte do verso, omitindo a parte referente a “fair”.

Com a não-reprodução da polissemia de “fair” do original, e a limitação ao contraste implícito entre as atribuições às raças, o efeito criado pelas traduções passa a ser exatamente apenas a reprodução implícita da ideologia que preconiza valores morais (Bem/Mal) para a cor da pele e não o contraste visual obtido também no original inglês.

*Ocorrência [7]*

**Aaron will have his soul black like his face.**

*Categoria de discurso racista*

alusão à cor negra + associação com aspectos negativos (maldade)

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	<b>A alma Aarão tem tão negra como o rosto</b>	<b>Aarão terá a alma tão negra quanto a face</b>	<b>Como o meu rosto, minh'alma é carvão</b>
Estratégia	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>intensificação</i> introdução da metáfora do carvão; deslocamento da comparação para a alma

Nessa ocorrência, a única discrepância foi de Barbara Heliodora, que reforça o original através do deslocamento da comparação e da introdução da metáfora do carvão. O verbo de ligação “é” efetua uma comparação direta entre a alma e o carvão, e não mais entre a alma e o rosto negro, como no original.

Em cena posterior, Tito repreende seu irmão por ter matado uma mosca, “poor harmless fly”, de quem sente piedade por ter sido assassinada (III. ii. 63), ao que Marco Andrônico responde que a matou por assemelhar-se ao mouro, amante da imperatriz. Nesse instante, Tito é quem pede perdão ao irmão e, enfurecido, ainda ataca o inseto várias vezes com sua faca, como se estivesse apunhalando seu próprio inimigo. Notamos que a mosca, embora já sendo um inseto repugnante, só

passa a ser descrita como tal, e apenas passa a ser alvo de investida dos irmãos Andronici, ao ser comparada ao mouro, enfatizando ainda mais a condição sub-humana e a repugnância que os irmãos sentem por este. O trecho original é:

*Marc.* Pardon me, sir, **it was a black ill-favoured fly  
Like to the empress' Moor;** therefore I kill'd him.  
*Tit.* O, O, O!  
Then pardon me for reprehending thee,  
For thou hast done a charitable deed.  
Give me thy knife, I will insult on him;  
Flattering myself as if it were the Moor  
Come hither purposely to poison me.  
There's for thyself, and that's for Tamora.  
Ah, sirrah!  
Yet, I think, we are not brought so low,  
But that between us we can kill **a fly  
That comes in likeness of a coal-black Moor.**  
(III. ii. 66-79)

As respectivas traduções são:

*Carlos Alberto Nunes*

MARCO - Perdão, senhor, mas era um **moscão negro, de feia catadura, como o mouro da imperatriz.** Daí tê-lo matado.  
TITO – Oh! Oh! Oh!  
Então perdoa haver-te repreendido, pois realizaste uma obra meritória. Dá-me tua faca, que exultar desejo com enganar-me que aqui tenho o mouro que viesse adrede para envenenar-me. Este é teu! Este aqui é de Tamora...  
Ah, bandido!  
Penso que ainda não descemos tanto que reunidos matar não consigamos **uma mosca que venha importunar-nos sob a figura do retinto mouro.** (p. 167)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

MARCOS. – Perdoa-me, senhor; **era uma mosca negra e disforme, semelhante ao mouro da imperatriz.** Foi por isso que a matei.  
TITO. – Oh! oh! oh! então, perdoa-me por haver repreendido; fizeste uma ação caritativa. Dá-me tua faca, quero insultá-la, tendo a ilusão de que estarei vendo o mouro, que viera expressamente para envenenar-me... Aqui está para ti e, agora, para Tamora! Ah, malvado. Entretanto, não me parece que tenhamos caído tão baixo que não possamos entre nós matar **uma mosca que nos lembra o mouro negro como carvão!** (p. 259)

*Barbara Heliodora*

MARCUS

Perdão, senhor; **era uma mosca negra  
Como o mouro da rainha**, e a matei.

TITUS

Oh! Oh! Oh!

Perdão, então, se o repreendi,

Pois o seu ato foi de caridade.

Dê-me sua faca; vou triunfar com ela,

E me enganar que tenha sido o Mouro

Que veio aqui para me envenenar.

Eis aqui pra você, e eis pra Tamora.

Ah, menino!

Mas eu creio que não descemos tanto

Que não possamos matar **uma mosca**

**Preta como o carvão e como o Mouro.** (p. 82-3)

Analisando individualmente os exemplos, temos:

*Ocorrência [8]*

**it was a black ill-favoured fly**

**Like to the empress' Moor;**

*Categoria de discurso racista*

alusão à cor negra + redução à condição sub-humana (animalização) + associação negativa

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	<b>era um moscão negro, de feia catadura, como o mouro da imperatriz</b>	<b>era uma mosca negra e disforme, semelhante ao mouro da imperatriz</b>	<b>era uma mosca negra Como o mouro da rainha</b>
Estratégia	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>atenuação omissão do adjetivo “ill-favoured”</i>

*Ocorrência [9]*

**a fly**

**That comes in likeness of a coal-black Moor.**

*Categoria de discurso racista*

alusão à cor negra + redução à condição sub-humana (animalização) + associação negativa

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	<b>uma mosca que venha importunar-nos sob a figura do retinto mouro.</b>	<b>uma mosca que nos lembra o mouro negro como carvão!</b>	<b>uma mosca Preta como o carvão e como o Mouro</b>
Estratégia	<i>intensificação</i> acréscimo de “que venha importunar-nos”	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i> mas o carvão não é usado para se referir ao mouro, como no original inglês

Todos os tradutores, com exceção de Barbara Heliodora, que omitiu o adjetivo “ill-favoured”, reproduziram no primeiro exemplo todos os atributos negativos atribuídos à mosca. Já no segundo exemplo, Carlos Alberto Nunes incorpora à sua tradução um atributo negativo não existente no original, “que venha importunar-nos”.

A próxima seção da peça em que se destaca o papel do vilão ocorre quando se dá o nascimento do filho deste com Tamora. São levantadas agora questões relativas à miscigenação, além da preocupação constante com valores atribuídos à cor, visto que a pele escura da criança é prova irrefutável do crime de adultério cometido pela rainha, casada com o imperador de Roma. Quando da entrada da criança nos braços da ama, a rubrica descreve:

Enter Nurse, **with a blackamoor Child.** (IV. ii)

Essa rubrica foi reproduzida da seguinte forma:

*Carlos Alberto Nunes*

(Entra a ama, trazendo nos braços **uma criança de cor preta.**)  
(p. 174)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

(Entra uma Ama trazendo uma **Criança moura.**) (p. 264)

*Barbara Heliodora*

(Entra uma ama com **uma criança moura negra.**) (p. 93)

A análise desse exemplo revela:

*Ocorrência [10]*  
**a blackamoor child**

*Categoria de discurso racista*  
 alusão à cor negra

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	uma criança <b>de cor preta</b>	Criança <b>moura</b>	uma criança <b>moura negra</b>
Estratégia	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>intensificação</i> uso de dois adjetivos

Já vimos, ao discutir o Príncipe de Marrocos, que os termos “Moor” e “Blackamoor” são difíceis de precisar. Por isso, consideramos manutenção uma descrição ou como negro ou como mouro, como fizeram Carlos Alberto Nunes e Cunha Medeiros/Oscar Mendes, e intensificação a opção de Barbara Heliodora pelo uso de dois adjetivos. À semelhança do que ocorre com o Príncipe de Marrocos, Barbara Heliodora parece ter a preocupação em reproduzir para o leitor a descrição física dos mouros presentes nas rubricas.

Ao saber que a rainha deu à luz, Aarão pergunta:

Aar. Well, God give her good rest! What hath he sent her?

Nurse. **A devil.**<sup>32</sup>

Aar. Why, then she is the devil's dam: a joyful **issue**.

Nurse. **A dismal, black, and sorrowful issue.**

Here is the babe, **as loathsome as a toad**<sup>33</sup>

**Amongst the fair-fac'd breeders of our clime;**

(IV. ii. 65-8)

As versões para português são:

*Carlos Alberto Nunes*

AARÃO: Bom descanso o céu lhe dê. Que foi que lhe enviou ele?

AMA: Um **diabo**.

<sup>32</sup> Há ainda outras alusões ao diabo logo a seguir, quando Demétrio se refere ao próprio Aarão como “hellish dog” (IV. ii. 77) e amaldiçoa a criança, “Accurs'd the offspring of so foul a fiend” (IV. ii. 79), exemplos que não contabilizamos no corpus por não conterem o vocábulo “devil”. As respectivas traduções são: Carlos Alberto Nunes, “cão infernal” e “o produto de um diabo tão lodoso” (p. 175); Cunha Medeiros/Oscar Mendes, “cão do inferno” e “produto de tão horrendo demônio!” (p. 264); Barbara Heliodora: “cão maldito” e “maldito o filho desse monstro vil” (p. 95).

<sup>33</sup> Posteriormente quando Demétrio ameaça matar a criança, esta será novamente comparada a um sapo: “I'll broach the tadpole on my rapier's point” (IV. ii. 85). As traduções são:

Carlos Alberto Nunes	Vou fisgar o girino no meu gládio (p. 175)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Espetarei esse sapinho na ponta de meu florete. (p. 264)
Barbara Heliodora	Eu furo o sapo com o meu punhal. (p. 96).

AARÃO: É que ela, então é a mãe do diabo.  
Que bela consequência!  
AMA: **Consequência triste, maldita, tão negra e desgraçada.**  
Eis a criança, **tão feia como um sapo**  
que se encontrasse junto dos meninos  
de nossa terra. (p. 174)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

AARÃO: Bem, que Deus lhe dê um bom repouso! Que lhe enviou?  
AMA: Um **demônio**.  
AARÃO: Ora, então é a mulher do diabo. Uma linhagem feliz.  
AMA: **Infeliz, horrível, negra e sinistra linhagem!** Aqui está a criança, **tão repugnante quanto um sapo** entre as **belas** crianças de nosso clima. (p. 264)

*Barbara Heliodora*

AARON: Que Deus a ampare! O que lhe mandou ele?  
AMA: Um **demo**.  
AARON: Então é mãe de demo: é boa raça.  
AMA: **Raça tristonha, assustadora e preta.**  
Eis o neném, **nojento como um sapo**  
Entre os **brancos** irmãos de nosso clima; (p. 94)

Vejamos o exame das ocorrências em separado:

*Ocorrência [11]*  
**a devil**

*Categoria de discurso racista*  
associação negativa (diabo)

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	<b>um diabo</b>	<b>um demônio</b>	<b>um demo</b>
Estratégia	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>

Temos novamente aqui a equiparação de um negro ao diabo, a que já aludimos repetidamente. É interessante observar que, nesse contexto, nenhum dos editores do original inglês explica a associação do negro com o diabo, ao contrário do que fazem ao glosar *Otelo*. Será porque aqui a criança é ilegítima, fruto de adultério, filho de um vilão com uma goda, ambos estrangeiros, enquanto *Otelo* é um herói, positivamente retratado e (aparentemente) integrado à sociedade veneziana e por ela aceito?

No contexto de recepção ocorre situação semelhante. A descrição de diabo é mantida por todos os tradutores mas, à diferença do que ocorre em *Otelo*, em que alguns tradutores remetem ao contexto de produção e indicam que é o próprio Otelo que está sendo chamado de diabo, nenhum dos tradutores vai apontar em *Tito Andrônico* que o diabo era retratado em cena como negro, esclarecendo a alusão. Uma possível explicação seria um mal-estar causado pela equiparação do herói negro ser comparado ao demo, mas não quando se trata de um vilão negro.

*Ocorrência [12]*

**a dismal, black, and sorrowful issue.**

*Categoria de discurso racista*

alusão à cor negra + associação negativa

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	<b>Conseqüência triste, maldita, tão negra e desgraçada</b>	<b>Infeliz, horrível, negra e sinistra linhagem!</b>	<b>Raça tristonha, assustadora e preta</b>
Estratégia	<i>Intensificação</i> acréscimo de um adjetivo e do advérbio “tão”	<i>Intensificação</i> acréscimo de um adjetivo	<i>manutenção</i>

A escolha para “issue” também merece comentários. O editor da Oxford apresenta dois sentidos para o termo, variando conforme o verso. Assim, no verso 65 “issue” significa “outcome”, enquanto no verso 66 tem o sentido de “offspring” (Oxford, p. 154). O editor da New Cambridge também explicita a ambigüidade: “with a play on the different sense in 65” (New Cambridge, p. 111). Esse jogo de palavras, porém, não foi reproduzido por nenhum dos tradutores, sendo que cada um optou por um matiz diferente. Carlos Alberto Nunes retirou qualquer possível alusão a outros sentidos de “issue”, que traduziu por “conseqüência”, baseando-se somente na primeira acepção da exegese. Essa opção parece limitar a interpretação do trecho à criança como sendo conseqüência do crime de adultério e, portanto, omitir a referencia à questão racial.

“Linhagem”, a escolha de Cunha Medeiros/Oscar Mendes, definida pelo *Aurélio* como “**1.** Genealogia, geração, estirpe, família. **2.** Fig. Condição social”, parece reduzir um pouco o escopo para a figura de Aarão, e não para a sua inserção racial.

Já a escolha de Barbara Heliodora por “raça” parece refletir uma estratégia de domesticação, na medida em que o termo no contexto brasileiro remete à raça negra (cf. As definições do *Aurélio* e do *Houaiss* já citadas na introdução deste trabalho), categorizando a criança como sendo negra como o pai (e, portanto, partilhando de todos os atributos inerentes à raça).

Por fim, verificamos que os primeiros dois tradutores aumentaram o número de adjetivos depreciativos para designar a criança, expandindo o original inglês e gerando um efeito de incrementar a repugnância à criança.

*Ocorrência [13]*

**as loathsome as a toad**

*Categoria de discurso racista*

redução à condição sub-humana (animalização) + associação negativa

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	<b>tão feia como um sapo</b>	<b>tão repugnante como um sapo</b>	<b>nojento como um sapo</b>
Estratégia	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>

Quanto à comparação do recém-nascido com um sapo, cumpre ressaltar que embora todos tenham mantido a metáfora, parece-nos que a opção de Barbara Heliodora, ao utilizar-se da palavra afetiva “neném”, seguida de “nojento”, com uma aliteração, na verdade, estabelece um maior contraste do que os outros. Entretanto, optamos por classificar a estratégia como manutenção e não intensificação, pois não acrescentou ou explicitou outros mecanismos discriminatórios.

*Ocorrência [14]*

**Amongst the fair-fac'd breeders of our clime;**

*Categoria de discurso racista*

alusão à cor branca + demarcação entre grupos

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	<b>meninos da nossa terra</b>	<b>as belas crianças de nosso clima</b>	<b>os brancos irmãos de nosso clima</b>
Estratégia	<i>atenuação</i> omissão à alusão à cor branca com a omissão de “fair”	<i>manutenção</i> “fair” como belo	<i>intensificação</i> “fair” como branco + “irmãos” intensificando o conceito de grupo

A palavra “fair” mais uma vez é interpretada de forma diferente pelos tradutores, possivelmente pelo próprio original inglês “Fair-faced” ter sentido controverso, como aponta a edição Oxford (p. 154), devido a uma leitura variante contida no Q1. Carlos Alberto Nunes omite o vocábulo, Cunha Medeiros/Oscar Mendes opta pelo campo semântico da beleza, enquanto Barbara Heliodora contrasta a cor escura da criança com a das outras brancas, intensificando o discurso racista, na medida em que implicitamente estabelece que ser negro é algo negativo. Além disso, esta tradutora, ao utilizar a palavra “irmãos”, parece intensificar o conceito de grupo – e conseqüentemente de não pertencimento ao grupo do filho bastardo.

Aarão vai questionar exatamente essa atribuição negativa à cor de pele negra no próximo exemplo, ao exclamar:

*Aar.* ‘Zounds, ye whore! **Is black so base a hue?**  
Sweet blowse, you are a beauteous blossom, sure.  
(IV. ii. 71-2)

Comparemos com as respectivas traduções:

*Carlos Alberto Nunes*

Sai, prostituta! **Preto é cor tão feia?**  
Certo te julgas uma flor bonita  
com uma cara dessas. (p. 174).

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

Fora, prostituta! **É o negro uma cor tão horrível?**  
Querido bochechudo, és uma bela flor, sem dúvida alguma. (p. 264)

*Barbara Heliodora*

Por Cristo, puta! **Preto é assim tão feio?**  
Tão coradinho, é uma linda flor. (p. 95)

Analisando o exemplo, temos:

*Ocorrência [15]*

**Is black so base a hue?**

*Categoria de discurso racista*

alusão à cor negra + associação negativa

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliadora
Solução	<b>Preto é cor tão feia?</b>	<b>É o negro uma cor tão horrível?</b>	<b>Preto é assim tão feio?</b>
Estratégia	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>

Não houve discrepância entre os tradutores, muito embora Barbara Heliadora tenha omitido a palavra cor do original, que poderia talvez implicitamente dar a entender que se trata da raça negra da criança e não a cor em geral.

É interessante atentar para a diferença de interpretação entre os tradutores nesses versos. Carlos Alberto Nunes entendeu que Aarão estava se dirigindo à Ama, enquanto os outros dois entenderam que o mouro se dirigia ao filho, e nesse caso, os dois procuraram utilizar termos que demonstrassem a afeição de Aarão pela criança. Essa discrepância pode ser explicada pela interpretação da palavra *blowse*. Explicam os editores:

**blowse** Normally a red-faced wench; in applying it ironically to his baby Aaron continues his reaction against the nurse's contempt for his blackness. (Oxford, p. 155)

**blowse** beggar wench; or fat, red-faced wench (OED Blowze 1 and 2). Since the current meaning was both derogatory and female, Aaron's meaning must be ironic. (New Cambridge, p. 111)

**blowse]** Normally 'a ruddy fat-faced wench' (Johnson, *Dict.*). The application to a black male baby is no doubt a mere joke. (Arden, p. 84)

Portanto, todos os editores acreditam que Aarão está se dirigindo ao filho e que sua fala possui tom irônico. Contudo, o uso do diminutivo em português, além de irônico (como no original inglês) pode ainda ser usado para denotar afetividade. Com efeito, nas versões brasileiras, o tom pode ser considerado mais afetuoso que irônico.

O vilão prossegue com seu discurso defensivo, agora invertendo a idéia de inferioridade da cor negra:

*Aar.* What, what, ye sanguine, shallow-hearted boys!  
 Ye **white-lim's walls!** Ye alehouse painted signs!  
**Coal-black is better than another hue,**  
**In that it scorns to bear another hue**  
 For all the water in the ocean  
 Can never turn the swan's black legs to white,  
 Although she lave them hourly in the flood.  
 (IV. ii. 97-103)

As respectivas versões são:

*Carlos Alberto Nunes*

Vamos, vamos, meninos coradinhos,  
de coração vazio, variegados,  
escudos de taberna, muros brancos  
de caiadura: **a cor mais firme é a preta  
como carvão, pois não suporta as outras,**  
pois toda a água do oceano as negras pernas  
do cisne não consegue deixar brancas,  
embora sempre as lave na corrente. (p. 175)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

Vamos, vamos, jovens sangüíneos, corações vazios, muros  
cobertos de branco, letreiros de taberna, **o negro mais escuro é  
superior a qualquer outra cor, pois se recusa a ficar com  
outra cor**  
Toda a água do oceano não pode tornar brancas as patas negras  
do cisne, mesmo que as lave a toda hora nas ondas. (p. 265)

[nota 27] Transposição poética da expressão proverbial *to wash  
the blackamoor white*. (p. 284)

*Barbara Heliadora*

Jovens sem coração, jovens sangrentos!  
Paredes brancas! Cartazes de cores!  
**Nada é melhor que o preto do carvão,  
Que se recusa a ostentar outras cores;**  
Pois nem a água toda do oceano  
Faz brancas as patas pretas do cisne,  
Mesmo que as lave de hora em hora o rio. (p. 96)

Analisemos o exemplo:

*Ocorrência [16]*

**Coal-black is better than another hue,  
In that it scorns to bear another hue**

*Categoria de discurso racista*

alusão (positiva) à cor negra + alusão (negativa) à cor branca

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliadora
Solução	<b>A cor mais firme é a preta Como carvão, pois não suporta as outras</b>	<b>O negro mais escuro é superior a qualquer outra cor, pois se recusa a ficar com outra cor</b>	<b>Nada é melhor do que o preto do carvão, Que se recusa a ostentar outras cores</b>
Estratégia	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>

Não houve discrepância significativa entre os tradutores, embora Cunha Medeiros/Oscar Mendes não tenham reproduzido a metáfora do original (“coal-black”) preferindo a comparação “mais escura”. Essa versão acrescenta uma nota para explicar o texto, remetendo ao contexto de produção, mas sem outros comentários significativos para a compreensão do personagem.

Esse exemplo ilustra uma reversão total do discurso racista nos moldes em que o definimos, já que Aarão vai atribuir valores negativos aos indivíduos brancos, denominados aqui “sanguine”<sup>34</sup>, com o adjetivo “shallow-hearted” – glosado pela edição Oxford como “cowardly” (p. 156) – e as imprecizações “Ye white-lim’s walls! Ye ale-house painted signs”, essa última explicada pelo editor da Oxford como “crude representations of men” (p. 156) e pelo editor da Arden como “crudely-painted” (p. 85), ambos atributos negativos.

Em sua próxima fala, Aarão vai novamente inverter a superioridade atribuída aos brancos e continuar orgulhando-se da cor do filho recém-nascido:

*Chi.* I blush to think upon this ignomy.  
*Aar.* **Why, there’s the privilege your beauty bears.**  
**Fie, treacherous hue, that will betray with blushing**  
 The close enacts and counsels of thy heart!  
 There’s a young lad fram’d of another leer<sup>35</sup>:  
 Look how the **black slave** smiles upon the father,  
 As who should say, ‘Old lad, I am thine own’.  
 (IV. ii. 115-121)

Segundo o editor da New Cambridge, Aarão estaria sendo irônico nessa fala: “**privilege... bears** ie. blushing is the privilege of people of your colour (ironic)” p. 113), em conformidade com a inversão de valores preconizada pelo personagem<sup>36</sup>.

Citamos agora as respectivas traduções:

*Carlos Alberto Nunes*

QUIRÃO: Coro só de pensar nessa ignomínia.

<sup>34</sup> cf. Glosas: “red-faced (in contrast to black)”, (Arden, p. 85); “red-faced” (New Cambridge p. 112); “red-faced (as opposed to black)”, (Oxford, p. 156).

<sup>35</sup> A edição Oxford (p. 157), a New Cambridge (p. 113) e a Arden (p. 86) glosam “leer” como “complexion” (p. 157), mas optamos por não incluir no *corpus*. Barbara Heliodora parece ser a única que reproduz esse campo semântico, Carlos Alberto Nunes e Cunha Medeiros/Oscar Mendes optam pelo campo semântico de “cor”, com “tinta” e “matiz”.

<sup>36</sup> Encontramos outra fala semelhante na primeira cena do ato V, pouco antes de Aarão gabar-se de toda sua maldade:

“*First Goth.* What, canst thou say all this, and never blush?  
*Aar.* Ay, like a black dog, as the saying is. (V. i. 121-2)”

AARÃO: **Ora, esse é o privilégio da beleza que vos define. Fora, cor traidora! Que trai pelo rubor** os sentimentos do coração e seus secretos planos. Eis um garoto feito de outra tinta. Vede como o **negrinho** está sorrindo. para seu pai, tal como se dissesse: “Meu velho, sou teu mesmo”. (p. 176)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

CHIRON: Enrubesco, só ao pensar nessa ignomínia.  
AARÃO: Ora, **aí está o privilégio da tua beleza. Abaixo essa cor traiçoeira que denuncia, por um enrubescimento**, os movimentos e os segredos mais íntimos do coração! Aqui está uma criança feita de um outro matiz; vede, como o **mourozinho** sorri para o pai e parece dizer-lhe: “Meu velho, eu sou teu.”(p. 265)

*Barbara Heliadora*

CHIRON: Eu enrubesço com essa ignomínia.  
AARON: **É privilégio dessa sua cor. Vergonha, tom traidor, que enrubescendo** Revela os atos vis do coração!  
È outra a compleição deste rapaz;  
Vejam como o **pretinho** ri pro pai,  
Como a dizer “Meu velho, eu sou só seu”. (p. 97)

A análise dos exemplos revela que:

*Ocorrência [17]*

**Why, there's the privilege your beauty bears.  
Fie, treacherous hue, that will betray with blushing**

*Categoria de discurso racista*  
alusão (negativa) à cor branca

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliadora
Solução	Ora, esse é o privilégio da <b>beleza</b> que vos define. Fora, <b>cor traidora!</b> Que trai pelo rubor	Ora, aí está o privilégio da tua <b>beleza</b> . Abaixo essa <b>cor traiçoeira</b> que denuncia, por um enrubescimento,	É privilégio dessa sua <b>cor</b> . Vergonha, <b>tom traidor</b> , que enrubescendo
Estratégia	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>intensificação</i> “beauty” como “cor

*Ocorrência [18]*  
**black slave**

*Categoria de discurso racista*  
 alusão à cor negra

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	<b>negrinho</b>	<b>mourozinho</b>	<b>pretinho</b>
Estratégia	<i>atenuação</i> omissão de “slave”; uso do diminutivo	<i>atenuação</i> omissão de “slave”; uso do diminutivo	<i>atenuação</i> omissão de “slave”; uso do diminutivo

Nos exemplos, digno de nota é a troca que faz Barbara Heliodora de “beauty” no exemplo 16 por “cor”, o que leva a uma alusão direta à cor, lembrando ao leitor a questão racial, e representando, assim, uma intensificação da ideologia discriminatória que relaciona beleza à cor. Quanto ao exemplo 17, todos os tradutores retiram a palavra “slave”, mantendo apenas a referência à cor, substituindo-a pelo sufixo diminutivo em português que, no caso, denota afetividade. Optamos por considerar como estratégia de atenuação, já que, ao realçarem a afetividade de Aarão pelo filho através desse gesto de carinho, os tradutores acabam por humanizar o personagem. A mesma afetividade reaparece no próximo exemplo, inclusive com o mesmo termo “slave” no original:

*Aar.* [falando ao filho recém-nascido]  
 Come on, **you thick-lipp’d slave**, I’ll bear you hence;  
 (IV. ii. 176)

As versões brasileiras reproduzem como:

*Carlos Alberto Nunes*

Vamos, **beicudo**, vou depor-vos longe. (p. 177)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

Vamos, **pequeno escravo de lábios espessos**; levar-te-ei para longe daqui (...) (p. 266)

*Barbara Heliodora*

**Meu beicudo**, daqui hei de levá-lo, (p. 100).

Analisando o exemplo, temos:

Ocorrência [19]

**you thick-lipped slave**

*Categoria de discurso racista*

alusão depreciativa a características físicas

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	<b>beijudo</b>	<b>pequeno escravo de lábios espessos</b>	<b>meu beijudo</b>
Estratégia	<i>intensificação</i> domesticação através do uso de termo típico de português para designar o fenótipo; omissão de “slave”	<i>manutenção</i>	<i>intensificação</i> domesticação através do uso de termo típico de português para designar o fenótipo; omissão de “slave”; inclusão do pronome “meu” denotando afetividade

Nesse caso, vemos que cada tradutor optou por estratégias diferentes para transmitir afetividade. Outra vez encontramos a omissão de escravo por dois tradutores. Cunha Medeiros/Oscar Mendes, por outro lado, agora mantêm o termo escravo, o que não haviam feito anteriormente, comprovando que os tradutores não são consistentes em suas estratégias tradutórias. Não parece haver explicação, como por exemplo, necessidade de rima, ou métrica, que explique a inconsistência. Carlos Alberto Nunes optou por omitir “slave” e enfatizar “thick-lipped” que traduziu como “beijudo”. Barbara Heliodora também verteu por “beijudo”, e acrescentou o pronome possessivo “meu”, que expressa o carinho do pai. Ambos optaram por uma clara estratégia de domesticação, na medida em que “beijudo” é um termo de português do Brasil para designar uma pessoa com lábios grossos, conforme definições encontradas tanto no *Aurélio*: “Adj. 1. Que tem beijos grossos”, quanto no *Houaiss*: “1 que ou o que tem beijos grossos e/ou proeminentes” Ambos os dicionários se referem ao substantivo masculino “beijudo” como sinônimo de “diabo”, o que condiz com o fato de a criança já ter sido chamada de “diabo” anteriormente.

Cumpramos ressaltar que o sufixo “-udo” em português pode apresentar carga pejorativa na formação de adjetivos cujas bases são substantivos que designam “partes do corpo”, como ocorre aqui com a palavra “beijudo”. Esses adjetivos, então, podem ser interpretados semanticamente como “que tem muito x”, sendo

“x” a base. Se lembrarmos que uma das características do discurso racista é justamente fazer alusões pejorativas a características físicas da raça negra, nesse caso os lábios grossos, podemos ver um exemplo de discriminação com base no fenótipo.

Entretanto, nesse caso específico, em que é o próprio negro a fazer essa alusão, principalmente após ter já declarado abertamente seu orgulho da própria raça e já ter preconizado uma inversão da superioridade da cor branca, podemos considerar que o uso do sufixo corrobora exatamente esse orgulho, na medida em que “-udo” também pode representar justamente o inverso:

dependendo das preferências estéticas do grupo social, pode não ser pejorativa uma formação em -udo nos termos em que vimos descrevendo a noção de pejoratividade. Este é um caso em que é flagrante o condicionamento do lingüístico ao cultural. Se a base designa uma parte do corpo especialmente valorizada, como a bochecha dos bebês ou a “bunda” das mulheres, o seu excesso de tamanho será apreciado e, conseqüentemente, a forma em -udo não será pejorativa; ao contrário. (Frota, 1985: 24-5)

Talvez, então, o uso de “beijudo” por parte de Aarão tenha conotações positivas, ao incluir o filho como membro de sua raça, já que os outros personagens estão rejeitando a criança exatamente por esse aspecto, como veremos abaixo.

Por fim, para esse mesmo exemplo, Cunha Medeiros/Oscar Mendes manteve uma correspondência literal com “escravo de lábios espessos”, acrescentando o adjetivo “pequeno”, o que conferiu um tom de afetividade à fala.

A classificação, nesse caso, é difícil, pois o original inglês parece ser mais neutro do que as traduções; além disso, o que parece ser discriminação, na medida em que apresenta um traço marcante do discurso racista, na verdade aqui é apresentado orgulhosamente por Aarão, como símbolo de sua etnia. Assim, optamos por considerar a estratégia de Cunha Medeiros/Oscar Mendes como manutenção, por acompanhar de perto o original, e a dos outros dois tradutores como intensificação, na medida em que estes chamam atenção para um traço da raça negra, independentemente da conotação positiva que possa ser atribuída pelo personagem ao termo “beijudo” no contexto.

Ao mesmo tempo em que Aarão sente orgulho por seu filho ter nascido negro, ele sabe que essa característica denuncia-lhe a origem bastarda, como pode ser visto no relato do guarda que prendeu o vilão enquanto este consolava a criança que chorava.

*Second Goth.*

(...) when soon I heard

The crying babe controll'd with this discourse:

'Peace, **tawny slave, half me and half thy dame!**

Did not thy **hue** bewray whose brat thou art,

Had nature lent thee but thy mother's **look,**

Villain, thou might'st have been an emperor:

**But where the bull and cow are both milk-white,**

**They never do beget a coal-black calf.**

(V. i. 25-32)

Já mencionamos a dificuldade em precisar o significado de “tawny” quando discutimos o emprego deste mesmo termo na rubrica que descreve a entrada do Príncipe de Marrocos. Na ocasião, mencionamos que, segundo os críticos, “tawny” podia ser interpretado como equivalendo ou como opondo-se a “black”. Entretanto, os dois editores que glosam o mesmo termo, agora referindo-se ao filho de Aarão, apresentam-no como sinônimo de “black”.

O editor da Oxford limita-se a: “black see 4.2.71<sup>37</sup>”. (p. 170), contrastando com a nota da Arden, bastante extensa, mas que acaba por indicar também que “tawny” é negro:

tawny] black; not (Herford) ‘a hue between black and white’, cf. H. T. Price, *Papers of the Michigan Academy*, 21 (1935), 505-6, who cites examples to show that *tawny* could often mean *black* in Elizabethan England, and quotes R. Scott, *Discovery of Witchcraft*, p. 312, for the belief that the children of a black father and a white mother were always black, which, however, Shakespeare does not share – cf. IV. ii. 155<sup>38</sup>. (p. 102)

Comparemos agora com as versões apresentadas:

*Carlos Alberto Nunes*

(...) mas nessa hora

a voz ouvi de alguém que procurava

desta maneira consolar a criança:

“Cala-te, **escravo escuro! Em meu socorro**

<sup>37</sup> A indicação remete à fala “Is black so base a hue?”

<sup>38</sup> A referência é ao verso “His child is like to her, fair as you are:” em que Aarão propõe a Demétrio trocar seu filho por outro recém-nascido, filho de um compatriota seu (“my countryman/His wife but yesternight was brought to bed”. Arden, p. 88) para que seja criado como filho do imperador.

**vem e de tua mãe.** Que o **colorido de tua pele** não te traia a origem. Se a natureza ao menos te tivesse dado a **cor** de tua mãe, ser poderias imperador. Mas **quando o touro e a vaca são cor de leite, nunca o bezerrinho sairá como carvão.** (p. 186)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

Virando-me para o lado da voz, escutei que alguém assim ralhava com o bebê que chorava: “Silêncio, **pequeno escurinho, metade de mim e metade de tua mãe!** Se tua **tez** não tivesse revelado de quem tu és filho, se a natureza te houvesse somente dado a **fisionomia** da tua mãe, vilão, terias podido ser imperador. Mas **quando o touro e a vaca são ambos brancos como leite, eles jamais geram bezerro negro como carvão.** (p. 272)

*Barbara Heliodora*

Busquei o som, e logo ouvi que alguém Controlava o infante com as palavras: “Paz, **pretinho, meio eu, meio a mãe!** Se a **cor** não revelasse quem o fez, Se saísse com o **aspecto** de sua mãe, Safado, inda acabava imperador. Mas **quando boi e vaca são branquinhos, Nunca fabricam bezerrinho preto.** (p. 113)

Examinando os exemplos individualmente, temos:

*Ocorrência [20]*

**tawny slave, half me and half thy dame!**

*Categoria de discurso racista*

alusão à cor negra

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	<b>escravo escuro!</b> Em meu socorro vem e de tua mãe.	<b>pequeno escurinho,</b> metade de mim e metade de tua mãe!	<b>pretinho,</b> meio eu, meio a mãe!
Estratégia	<i>manutenção</i> alteração do sentido original de miscigenação	<i>intensificação</i> uso de afetivo	<i>intensificação</i> uso de afetivo

## Ocorrência [21]

**hue**

## Categoria de discurso racista

alusão à cor negra

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	<b>o colorido de tua pele</b>	<b>tez</b>	<b>cor</b>
Estratégia	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>

## Ocorrência [22]

**look**

## Categoria de discurso racista

alusão à cor branca

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	<b>cor</b>	<b>fisionomia</b>	<b>aspecto</b>
Estratégia	<i>intensificação</i> explicitação da alusão à cor, dando continuidade à idéia apresentada por “hue”	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>

## Ocorrência [23]

**But where the bull and cow are both milk-white,  
They never do beget a coal-black calf.**

## Categoria de discurso racista

alusão à cor negra + alusão à cor branca

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	quando o touro e a vaca são <b>cor de leite</b> , nunca o bezerrinho sairá <b>como carvão</b> .	quando o touro e a vaca são ambos <b>brancos como leite</b> , eles jamais geram bezerro <b>negro como carvão</b>	quando boi e vaca são <b>branquinhos</b> , Nunca fabricam <b>bezerrinho preto</b> .
Estratégia	<i>manutenção</i> uso do diminutivo “bezerrinho”: afetivo ou irônico?	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i> uso de dois diminutivos, “branquinhos” e “bezerrinho”: afetivo ou irônico? ; omissão das metáforas do carvão e do leite

Novamente, temos exemplos de difícil categorização, devido a várias possibilidades de interpretação. Talvez a grande questão seja estabelecer no próprio original inglês o tom com que Aarão se dirige ao filho, se estaria expressando afetividade ou raiva diante da cor e dos traços do filho, já que estes revelam sua origem. Obviamente a interpretação do texto-fonte repercute também na interpretação que será conferida pelo tradutor ao verter o trecho para português.

O editor da New Cambridge em sua explanação para “tawny slave” apresenta a seguinte visão: “The playful terms of abuse Aaron uses to address the child are not to be taken literally; see 4. 2. 72<sup>39</sup>” (p. 125), semelhante à proposta pelo editor da Oxford, “slave (said playfully, as is ‘villain’ below)” (p. 170). Ao que parece, esses editores interpretam o tom aqui como afetivo, quando anteriormente haviam estabelecido um tom irônico para a conversa de Aarão com a criança.

Acreditamos que, comparativamente, na ocorrência 20, Carlos Alberto Nunes manteve-se próximo ao original ao traduzir “black slave” por “escravo escuro”. Já sua versão de “peace” como “cala-te”, ou seja, uma ordem parece denotar impaciência e irritação com a criança. Contudo o tradutor parece ter se desviado do original ao traduzir “Em meu socorro vem e de tua mãe”. Nenhuma das edições consultadas menciona variação no texto-fonte que explicasse esse verso.

Quanto aos outros dois tradutores, ambos omitiram a palavra “slave”, substituindo por termos afetivos; Cunha Medeiros/Oscar Mendes, por “pequeno”, e a introdução do sufixo “inho” em “escurinho”, enquanto Barbara Heliodora utilizou-se apenas do sufixo “-inho” em “pretinho”. Consideramos que houve intensificação por parte desses tradutores já que chamam atenção para a diferença entre as raças branca e negra, omitida por Carlos Alberto Nunes. Entretanto, na verdade, não nos parece que o contexto agora seja necessariamente o da mesma afetividade que vimos antes, mas sim possivelmente de contrariedade, já que a cor negra prejudica a situação da criança.

Quanto à palavra “hue”, todos os tradutores mantiveram-se no campo de cor de pele, não havendo discrepância. Para o vocábulo “look”, entretanto, houve oscilações e, como Carlos Alberto Nunes optou por estender com o termo “cor” a

---

<sup>39</sup> O verso a que o editor se refere é: “Sweet blowse, you are a beauteous blossom, sure.”

alusão anterior a “hue”, consideramos que houve uma intensificação em relação aos outros que optaram por “fisionomia” ou “aspecto”.

Finalmente, no último exemplo, notamos outra vez o uso do sufixo diminutivo, uma vez por Carlos Alberto Nunes e duas vezes por Barbara Heliodora. Nessa ocorrência, o uso do diminutivo pode ser visto como afetivo ou como pejorativo, principalmente no caso de “branquinho”, que pode demonstrar escárnio por parte de Aarão para com a raça branca, ou pode ser interpretado como enfático, ressaltando e valorizando a brancura dos pais. Independentemente da interpretação, o uso do sufixo diminutivo nos parece um recurso de compensação pela omissão do adjetivo “milk-white” em inglês, por isso classificamos a estratégia tradutória como manutenção.

No ato V cena 1, em que é exposta a trama arquitetada pelo mouro, o próprio Aarão é chamado de diabo duas vezes por Lúcio, filho de Tito, que primeiro pensa em enforcá-lo como punição. O próprio mouro, então se compara ao diabo, mas, em conformidade com seu discurso irônico, afirma que Lúcio também não é diferente<sup>40</sup>:

*Luc.* This is the incarnate **devil**  
That robb'd Andronicus of his good hand:  
(V. i. 40-1)

*Luc.* Bring down the **devil**, for he must not die  
so sweet a death as hanging presently.  
*Aar.* If there be **devils**, would I were a **devil**,  
To live and burn in everlasting fire,  
So might I have your company in hell,  
But to torment you with my bitter tongue!  
(V. i. 145-51)

As respectivas traduções são:

*Carlos Alberto Nunes*

LÚCIO – este é o **demônio** em carne e osso  
que a Andrônico privou da mão valente” (p. 186);  
(...)

<sup>40</sup> Há ainda as seguintes referências a Aarão como “devil”:

“*Tit.* Could not all hell afford you [Tamora] such a devil? (...)”

It were convenient you had such a devil:” (V. ii. 86, 90); e

“*Luc.* Good uncle, take you in this barbarous Moor,  
This ravenous tiger, this accurs'd devil;” (V. iii. 4-5)

Optamos por não contabilizar no *corpus*, mas é forçoso reconhecer que a repetição do termo configura discriminação, nos moldes em que estamos definindo. Situação semelhante será encontrada em *Otelo*.

Levai esse **demônio**, sua morte  
deve ser prolongada; a força, apenas  
fora branda demais.

AARÃO – Se houver **demônios**,  
desejo ser um deles, porque viva  
no fogo eterno a me queimar, contanto  
que ao meu lado vos tenha lá no inferno,  
só para vos atormentar sem pausa  
com minhas invectivas amargosas. (p. 190)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

É o **demônio** encarnado que roubou a nobre mão de Andrônico  
(p. 272);(...)

Fazei descer o **demônio**; pois é preciso que ele não morra de  
uma morte tão doce como é o simples enforcamento.

AARÃO.– Se há **demônios**, eu quisera ser um, para viver e  
queimar nas chamas eternas, desde que somente tivesse tua  
companhia no inferno e que pudesse torturar-te com minhas  
acres invectivas! (p. 274)

*Barbara Heliodora*

LUCIUS

Bravo godo, esse é o **demo** em carne e osso  
Que de Andronicus roubou a mão boa. (p. 114)  
(...)

Baixem o **demo**, pois não pode ter a morte fácil de uma força  
rápida.

AARON

Se há **demons**, eu queria bem ser um  
Pra viver e queimar no fogo eterno,  
Pra ter no inferno a sua companhia  
E atormentá-lo com o fel desta língua! (p. 118)

Apresentamos a seguir todas as ocorrências, agrupadas em uma só tabela,  
visto que não houve discrepância entre os tradutores:

*Ocorrência [24]*

**devil(s)**

*Categoria de discurso racista*

associação negativa (diabo)

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	<b>demônio(s)</b>	<b>demônio(s)</b>	<b>demo(s)</b>
Estratégia	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>

Por fim, chegamos ao final da tragédia, onde ocorre a discrepância entre o  
texto do *Folio* e os textos dos *Quartos*, no original inglês, já comentada

anteriormente. Essa oscilação, porem não se reflete no conjunto das traduções, pois todas parecem seguir o texto do *Folio*. Assim, a comparação entre as versões será feita incluindo-se esse trecho, embora as edições inglesas consultadas não incluam esses versos como texto da peça, limitando-se a citá-los em notas. O texto-fonte será o incluído na nota à edição Arden:

And being dead, let birds on her take pity. [Exeunt.  
(V. iii. 200)  
*After this line Q2-3, F add:*  
See iustice done on **Aaron that damnéd Moore**  
By (From *F*) whom our heauie haps had their beginning:  
Then (Than *Q2*) afterwards to order well the state,  
That like euent may nere it ruinate. *Exeunt.*] *not in Q2-3. The Tragedy of Titus Andronicus.*] *not in Q2-3, F.*

Vejamos agora as traduções:

*Carlos Alberto Nunes*

(...)  
não teremos com ela, assim, piedade.  
Providenciai para que seja logo  
feita justiça nesse **mouro infame**,  
fonte e origem de nossos males todos.  
Apliquemos depois todo o cuidado  
no bem-estar do nosso grande Estado.  
(*Saem.*) (p. 203)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

(...) morta não encontrará piedade.  
Cuidai para que seja feita justiça a **Aarão, esse mouro maldito**,  
que foi o autor de nossos males inauditos; Em seguida, resta  
estabelecermos a ordem no Estado, para impedir que  
acontecimentos semelhantes lhe tragam um dia a ruína. (*saem.*)  
Fim de “Tito Andrônico” (p. 283)

*Barbara Heliodora*

(...)  
Morta, que as aves lhe dêem sua piedade.

(*Saem levando os cadáveres.*)

Providencie-se a justiça para **Aaron**  
O responsável por nossos infortúnios  
Para, então, ocuparmo-nos do Estado  
A fim de que eventos tais nunca mais o arruinem.

Que se faça justiça ao **Mouro vil**  
O criador de nossos grandes males;  
Demos ordem, depois a nosso Estado

Pra que ninguém o veja arruinado.

FIM (p. 139)

A análise das versões é:

*Ocorrência [25]*

**Aaron that damnéd Moore**

*Categoria de discurso racista*

alusão à cor negra + associação negativa

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	<b>mouro infame</b>	<b>Aarão, esse mouro maldito</b>	<b>(i) Aaron</b> <b>(ii) mouro vil</b>
Estratégia	<i>atenuação</i>	<i>manutenção</i>	<b>(i) atenuação</b> omissão da associação negativa <b>(ii) atenuação</b> omissão no nome Aaron

Como já mencionamos acima, é significativo o acréscimo ou omissão desses quatro versos na interpretação que podemos dar ao papel do vilão na peça. Se os versos forem omitidos, a peça se encerra com o fim da rainha dos godos; se os versos forem mantidos, a vilania do mouro é reforçada, na medida em que é o último personagem a ser mencionado, portanto, sua imagem reverbera no final da peça. Além disso, os quatro versos em si atribuem toda a culpa ao mouro, mencionado pelo nome e pelo gentílico, e ainda qualificado por um adjetivo de conotações negativas: “Aaron, that damnéd Moor”.

Assim, utilizamos o critério comparativo para esse exemplo, em que Carlos Alberto Nunes omitiu o nome do mouro, portanto, omitiu informações existentes no original, Cunha Medeiros/Oscar Mendes mantiveram todas as informações e Barbara Heliodora apresenta duas possibilidades de tradução para a mesma passagem, em que há omissão de uma das informações em cada um dos trechos, de “damnéd Moor” no primeiro e do nome do personagem no segundo.

## Resultados (gráficos e discussão)

Foram identificadas 25 ocorrências de discurso relacionado à raça de Aarão e de seu filho, sendo que as ocorrências agora não se limitam a alusões à cor, como no caso do Príncipe de Marrocos. Encontramos também referências depreciativas a características da raça negra (cabelo, lábios grossos) e comparações a animais repugnantes (“adder”, “raven” “fly”, “toad”), além do tema da miscigenação, refletido na figura do filho de Aarão. É interessante que, apesar do tema da mistura entre raças estar bastante presente, não há referências diretas à extrema sexualidade atribuída aos negros, como em *Otelo*. Uma possível explicação é que o mouro se relaciona com a rainha dos godos, que também apresenta sexualidade forte, mas que tampouco faz parte da sociedade romana, sendo tão estrangeira quanto ele<sup>41</sup>. Outra diferença entre esta e a primeira peça analisada é que agora os atributos negativos associados à raça negra não se limitam à comparação com o diabo e à maldade, mas incluem também adjetivações negativas (como nas ocorrências 4, 8, 12, 13).

Notamos ainda que o discurso racista está presente também na fala do próprio Aarão, mas agora com uma dupla visão: ao mesmo tempo em que se orgulha da maldade associada à sua cor, o próprio vilão questiona a inferioridade que lhe é atribuída, quando defende sua raça e seu filho. Assim como o Príncipe afirma sua igualdade perante os europeus, Aarão também vai tentar impor-se frente à sociedade que o rejeita. Mas ao contrário do Príncipe, Aarão vai inverter o discurso racista, preconizando a superioridade de sua raça, através de um orgulho que antecipa o discurso do “black power” (exemplos 15, 16, 17)<sup>42</sup>, chegando até a ironizar a supremacia branca.

<sup>41</sup> Cf a análise da sexualidade transgressora de rainha goda em “Seriam Tamora, Créssida e Cleópatra Riot Grrrls?” de Aimara da Cunha Resende (2004). In: Marcia A. P. Martins (org). *Visões e identidades brasileiras de Shakespeare*.

<sup>42</sup> Comparemos a exclamação de Aarão “Is black so base a hue?” com o slogan “black is beautiful”. Citamos a definição e algumas abonações do OED:

**b. *black is beautiful***: a slogan asserting pride in Blackness and Black self-awareness. Freq. *attrib.* **1965** *Liberation* (N.Y.) Sept. 25/1 Radical blacks turn inward to united fronts and to ‘black is beautiful’ stated as an ideological principle.

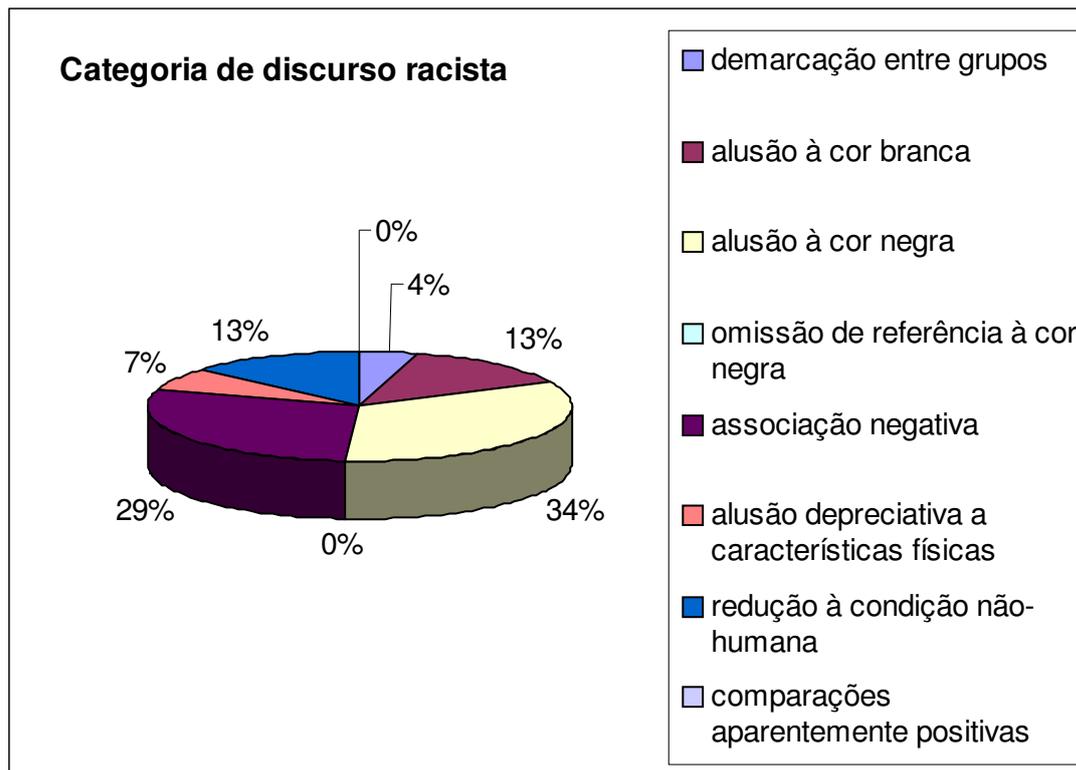
**1967** *Black Panther* 20 July 24/3 The hangup is that they have tried to sweep ‘Black’ under the rug for all these years and can’t stand us digging ‘Black is Beautiful’.

**1973** A. Dundes *Mother Wit* 231 In ‘The Language of Soul’ we find an important reversal in attitude, a reversal which is in harmony with the general ‘Black is Beautiful’ philosophy.

A classificação das ocorrências de discriminação no original inglês é apresentada na tabela a seguir:

<b>Categoria de discurso racista</b>	<b>Número da ocorrência</b>	<b>Total de ocorrências por categoria</b>
Demarcação entre grupos	2, 14	2
Alusão à cor branca	6, 14, 16, 17, 22, 23	6
Alusão à cor negra	2, 3, 5, 7, 8, 9, 10, 12, 15, 16, 18, 20, 21, 23, 25	15
Omissão de referência à cor negra	0	0
Associação negativa (diabo, feiúra ou sujeira)	1, 2, 4, 5, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 15, 24, 25	13
Alusão depreciativa a características físicas	1, 18, 19	3
Redução à condição sub-humana	1, 5, 8, 9, 12, 13	6
Comparações aparentemente positivas	0	0
<b>Total de ocorrência de categorias</b>	<b>45</b>	
<b>Categorias sobrepostas</b>	<b>12 (das quais 9 ocorrências são de alusão à cor negra + outra categoria)</b>	

Distribuindo-se graficamente esses números, temos o seguinte:

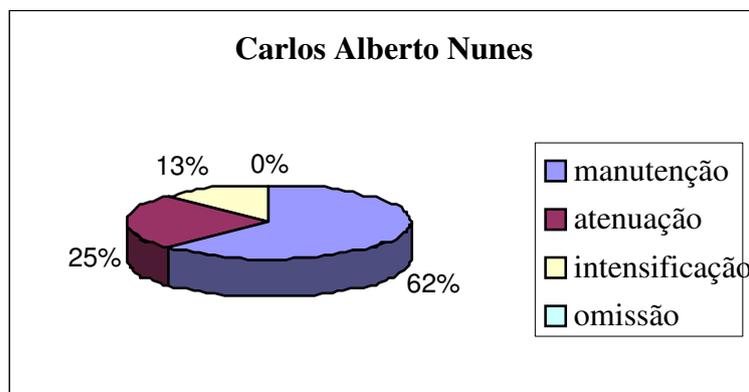


Observamos que a categoria predominante é a de alusão à cor negra, mas não deixa de ser pequena a diferença entre essa categoria e a associação negativa. A única categoria não encontrada foi a de omissão de alusão à cor negra. Notamos, ainda que o discurso racista se compõe basicamente de insultos abertos a Aarão, por parte de outros personagens, principalmente no início e no fim da peça, quando é exposta toda a sua vilania. Nesses trechos, o próprio Aarão também se apresenta como o negro mau, vinculando sua cor à maldade em sua primeira fala e desejando ser o diabo ao final, ou seja, utilizando-se do próprio discurso racista do qual é vítima. Entre essas passagens, precisamente quando interage com seu filho, seu único semelhante na peça, Aarão vai defender-se, mas também o faz através de insultos abertos à raça branca. Além disso, alguns termos dos quais se utiliza para falar com o filho também são, ironicamente, pejorativos.

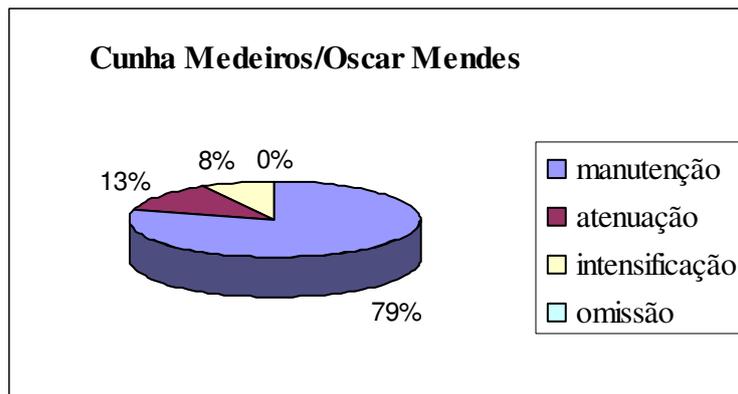
O quadro abaixo sintetiza o resultado da análise, indicando o número de ocorrências de cada estratégia nas traduções de Carlos Alberto Nunes, Cunha Medeiros/Oscar Mendes e Oscar Mendes, e Barbara Heliodora, respectivamente.

		Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
<i>Manutenção</i>	<i>Total</i>	16	20	15
	Número da ocorrência	1, 3, 4, 5, 7, 8, 10, 11, 13, 15, 16, 17, 20, 21, 23, 24	1, 2, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 21, 22, 23, 24, 25	1, 2, 3, 4, 5, 9, 11, 12, 13, 15, 16, 21, 22, 23, 24
<i>Atenuação</i>	<i>Total</i>	5	3	4
	Número da ocorrência	2, 9, 14, 18, 25	3, 6, 18	6, 8, 18, 25
<i>Intensificação</i>	<i>Total</i>	3	2	6
	Número da ocorrência	12, 19, 22	12, 20	7, 10, 14, 17, 19, 20
<i>Omissão</i>	<i>Total</i>	1	0	0
	Número da ocorrência	6		

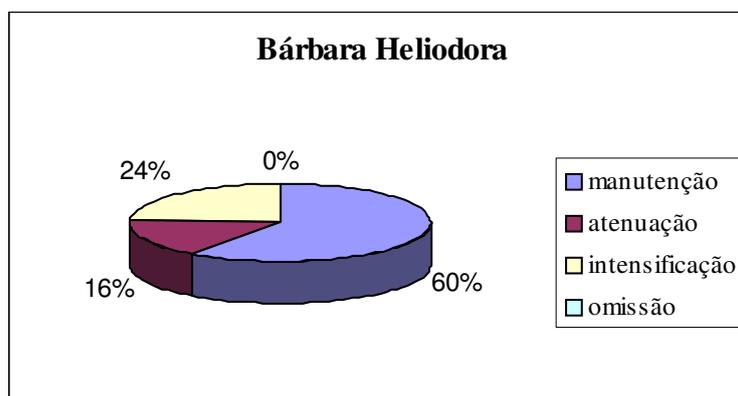
A representação gráfica desse resultado para cada tradutor é a seguinte:



Notamos que a estratégia predominante em Carlos Alberto Nunes foi a de manutenção, que supera em mais da metade a de atenuação. A de menor destaque foi a intensificação. Assinalamos um exemplo de omissão, a do adjetivo “fair”, portanto de uma alusão à cor branca.



A tradução de Cunha Medeiros/Oscar Mendes se destaca pela grande ocorrência de manutenção, em detrimento das demais estratégias, que apresentam relativamente pouca expressividade. Não foi registrada nenhuma omissão.



Comparada aos demais tradutores, Barbara Heliodora já apresenta maior índice de intensificação, preferindo esta estratégia à atenuação. Apesar de seu percentual de manutenção ser semelhante ao de Carlos Alberto Nunes, este prefere a atenuação à intensificação, ao contrário de Barbara Heliodora, que não se utilizou da estratégia de omissão.

Podemos analisar a participação de Aarão na peça da seguinte forma: trata-se de um Outro, demarcado por sua aparência física (negro), sua condição social (escravo), sua interação antagônica com os outros personagens da sociedade romana (vilão, estereótipo da maldade) e por seu relacionamento com Tamora – rainha goda, que compartilha algumas de suas características (é também Outro e antagonista da sociedade romana). Portanto, Aarão é um personagem que não

tenta se introduzir na sociedade branca, pelo contrário: os únicos elos que estabelece na peça são com Tamora (outra estrangeira) e com seu filho (que pela cor herdada do pai, também já é demarcado como Outro, sem possibilidade de integração).

No geral, podemos notar:

*Diferença entre o sistema-fonte e sistema-receptor (crítica inglesa e paratextos das traduções)*

Ao contrário do que ocorre com o Príncipe de Marrocos e com Otelo, a crítica inglesa não problematiza a cor de Aarão, que é considerado negro, assim como seu filho. As traduções brasileiras tampouco se interessam em debater o assunto.

Outra questão em que os dois sistemas-fonte e receptor também concordam é que, apesar de vilão, o mouro é humanizado por Shakespeare, como visto em sua relação protetora para com o filho. Nas versões brasileiras, esse ponto parece ter sido enfatizado quando, nos exemplos 18 (“black slave”), 19 (“you thick-lipped slave”) e 20 (“tawny slave”), Aarão se dirige ao filho, já que os tradutores em sua maioria utilizaram-se do diminutivo afetivo em português e em alguns casos omitiram o termo “slave” do original, produzindo, assim, um efeito de preocupação e de carinho do pai pelo filho. O tom irônico apontado pelos editores ingleses para o original parece ter sido reproduzido como afetuoso pelos tradutores brasileiros.

As edições em inglês consultadas preferiram encerrar a peça sem os quatro versos que constam no *Folio*, enquanto as traduções analisadas optaram por incluir o trecho, o que em termos de efeito final reforça a vilania de Aarão.

*Tipo de categoria de discurso racista predominante*

O tipo predominante no texto inglês continua sendo, como em *O mercador de Veneza*, alusões à raça negra. Das 15 ocorrências registradas como alusão à raça negra, porém, 9 pertencem a categorias sobrepostas, como já havia ocorrido em dois exemplos na peça anteriormente analisada. Dessa forma, parece que a alusão à cor negra tende a vir acompanhada por um reforço de discriminação.

O escopo das categorias ampliou-se, incluindo agora algumas não presentes em *O mercador de Veneza*, como por exemplo, a redução à condição

sub-humana e a alusão negativa a características físicas dos negros. Além disso, a sobreposição de categorias é significativa, alguns exemplos encerrando até três categorias, como as ocorrências 1, 2, 8, 9.

A categoria que denominamos redução à condição sub-humana foi composta apenas por exemplos em que os negros era comparados a animais repugnantes. Em todas as ocorrências que registramos, a animalização veio acompanhada por outra categoria que a reforçasse, como por exemplo, associação negativa (exemplo 1, “adder” e 13, “toad”), alusão à cor negra (exemplo 5, “raven”) ou mesmo de duas categorias (exemplos 8, 9, “fly”)<sup>43</sup>. Talvez seja caso de investigar melhor as características específicas à animalização no discurso racista, já que é freqüente a comparação entre pessoas e animais, em discursos pejorativos, independente de sua cor.

Na tradução houve manutenção das mesmas categorias, com uma pequena flutuação, causada novamente pela polissemia do termo “fair”: no exemplo 5 nenhum dos tradutores reproduziu a acepção de “branco”, reduzido em português para “belo”, o que implica a não-reprodução da alusão à cor branca em português.

Além disso, podemos considerar que houve em algumas ocorrências o acréscimo de uma categoria, se entendermos que “beijudo” em português pode também fazer referência ao “diabo”, conforme figura no dicionário *Aurélio*. Nesse caso, ocorreria, no contexto de recepção, uma confluência entre uma depreciação estética dos negros e a alusão ao diabo, tão freqüente no contexto elisabetano, mas que não estaria presente neste exemplo em particular, onde só haveria no inglês depreciação estética do fenótipo racial. Nota-se, assim, que é possível um entrecruzamento de categorias do discurso racista do texto-fonte para o texto-meta.

Cruzando a categoria de discurso racista com o tipo de estratégia tradutória, vemos que um item que sofreu intensificação por dois tradutores (exemplo 12) foi a associação negativa atribuída à cor, em que esses tradutores apresentaram quatro adjetivos para três no original, aparentemente expandindo o

<sup>43</sup> Encontramos ainda um exemplo de animalização em V. iii. 14, quando Lúcio exclama: “Away, inhuman dog, unhallowed slave!”. As traduções são:

Carlos Alberto Nunes	Para trás, cão maldito, escravo infame. (p. 197);
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Fora daqui cão desumano! Escravo infame! (p. 279)
Barbara Heliadora	Fora, cão desumano, escravo ignóbil! (p. 130)

adjetivo “black” em cor e em acepção negativa, ou seja, acrescentando uma categoria de discurso racista ao texto meta.

#### *Tipo de estratégia tradutória*

O tipo de estratégia tradutória predominante entre todos os tradutores foi a manutenção do discurso racista presente no original. Entretanto, já se nota nas tabelas dos tradutores uma certa inclinação pessoal. Barbara Heliadora apresenta um percentual de intensificação superior à atenuação, o que parece ser tendência da tradutora, pois foi a que mais fez uso da estratégia de intensificação em relação ao Príncipe. Cunha Medeiros/Oscar Mendes apresentaram uma preferência pela manutenção, com baixo percentual para as outras estratégias, o que contrastou com a taxa de 50% de manutenção encontrada anteriormente em *O mercador de Veneza*. Carlos Alberto Nunes, por sua vez, apresentou uma inclinação à atenuação, depois da manutenção, semelhante ao seu comportamento na peça anterior.

Uma possível explicação para a variação nas estratégias tradutórias é a maior abrangência de categorias de discurso racista; outra, é a posição do personagem: vilão e escravo. Essa posição do personagem também pode explicar a relativa ausência em todos os tradutores da estratégia de omissão: por ser um personagem mau, a tendência é não suprimir os itens discriminatórios. Registramos apenas um único caso de omissão e que se tratou de uma referência à cor branca.

Os tradutores não mantêm coerência no uso da mesma solução tradutória ao longo do texto, como pode ser visto nos exemplos 18, 19 e 20, em que Cunha Medeiros/Oscar Mendes omitem “slave” na primeira e terceira ocasiões, mas não na segunda; e Carlos Alberto Nunes omite na primeira e segunda ocasiões, mas não na terceira. O uso de diferentes soluções tradutórias acarreta uma diferença nas estratégias e, portanto, no efeito da reprodução do discurso racista.

O item que sofreu maior variação foi novamente ligado a “fair” (exemplo 14), em que as estratégias foram atenuação, manutenção e intensificação para Carlos Alberto Nunes, Cunha Medeiros/Oscar Mendes e Barbara Heliadora, respectivamente. A oscilação nas estratégias foi novamente causada pela diferença das soluções tradutórias, causadas pela polissemia do termo em inglês: Carlos Alberto Nunes omitiu a alusão a “fair”, Cunha Medeiros/Oscar Mendes verteu

“fair” como belo” e Barbara Heliodora optou por “fair” como branco”. Portanto, a diferença nas estratégias pode ser atribuída outra vez às possíveis interpretações para o adjetivo “fair”.

Foram encontrados alguns exemplos de estratégia de domesticação em Barbara Heliodora e em Carlos Alberto Nunes, principalmente no tocante à reprodução de termos brasileiros para descrever características físicas dos negros, como “beijudo” (ocorrência [19]) e “carapinha” (ocorrência [1]). Nesses casos, a estratégia de domesticação resultou em intensificação do preconceito.

Pode-se concluir, portanto, que a representação de Aarão que emerge do texto original e dos textos críticos que o acompanham é a de um personagem negro, estereótipo do vilão elisabetano, condizente com as expectativas do público da época, mas em que se vislumbra um orgulho de sua raça e um pouco de humanização no tocante ao trato com o filho.

A representação do personagem que emerge a partir dos tradutores condiz com essa descrição, e, embora o público não necessariamente relacione a sua vilania à sua cor, como os elisabetanos, sua perversidade é sutilmente acentuada pelos tradutores ao encerrarem a peça com imprecções reverberando contra o mouro.

### 4.2.3

#### “Haply for I am black”: *Otelo, o mouro de Veneza*<sup>44</sup>

##### 4.2.3.1

##### Textos-fonte

Existem hoje dois textos para a peça *Otelo*: um *Quarto* publicado em 1622 e o texto incluído no *First Folio*, onde a peça figura como a nona das Tragédias. A relação entre as duas versões é motivo de debate entre os editores, tanto na relação dos textos entre si, quanto na relação de cada um desses textos com o manuscrito original do autor (New Cambridge, p. 193).

A tragédia *Otelo* foi registrada por Thomas Walkley no *Stationer's Register* em 6 de outubro de 1621, cerca de vinte anos depois da data em que se presume a tragédia tenha sido escrita e encenada pela primeira vez (1603-4). No ano seguinte, foi publicada uma edição *Quarto* da peça, sendo o último dos *Quartos* shakespearianos. Apesar de este texto anteceder a publicação do *First Folio* em apenas um ano, não há indícios de se tratar de uma cópia pirata. Posteriormente, em 1 de março de 1628, Thomas Walkley transferiu o *copyright* dessa tragédia para Richard Hawkins, que publicou então em 1630 um segundo *Quarto*, já incorporando elementos do *First Folio*.

Não há consenso editorial sobre a natureza do texto do primeiro *Quarto* (Q1): alguns acreditam que o texto se baseia, de forma direta ou indireta, no manuscrito do próprio Shakespeare, enquanto outros acreditam tratar-se de um texto totalmente corrompido (Penguin, p. 219). Como exemplo, citamos Norman Sander, editor da New Cambridge, que acredita que o Q1 tenha sido baseado nos manuscritos do autor, devido à ortografia dos textos e às rubricas teatrais (New Cambridge, p. 196), e Stanley Wells, editor geral da Oxford, que conclui: “The evidence suggests, then, that Q1 was printed from a scribal transcript of Shakespeare’s foul papers” (Wells & Taylor, [1987] 1997: 477).

O texto incluído no *First Folio* (F1) de 1623 também é motivo de controvérsia. Alguns editores acreditam que esse texto é baseado em uma cópia do Q1 corrigida a partir do livro de ponto, ou manual de palco (*prompt-book*) (Penguin p. 219), enquanto outros argumentam que o texto do F1 também foi

---

<sup>44</sup> Todos os exemplos em inglês foram retirados da edição New Cambridge, elaborada por Norman Sanders ([1984] 1985). Nas citações retiradas de editores e dos dicionários foi mantida a formatação original (uso de itálico, negrito, aspas, colchetes, abreviações, etc).

preparado a partir de cópia manuscrita, não sendo, porém, a partir do mesmo manuscrito que deu origem ao Q1. Nesse caso, é preciso reconhecer a possibilidade da existência de duas versões do próprio autor para a peça (New Cambridge, p. 201).

Notamos, então, a possibilidade de vários paradigmas editoriais, dos quais prevalecem três:

- o Q1 e o F1 derivam, independente, mas não diretamente, de um único original (*holograph*) shakespeariano;
- o F1 provém de uma cópia do Q1 corrigida, no todo ou em parte, elaborada a partir do mesmo original shakespeariano;
- o Q1 e o F1 provêm de dois originais shakespearianos diferentes, mas estreitamente relacionados (New Cambridge, p. 205).

Na prática, todos esses paradigmas resultam num texto híbrido, mas com diferenças na ênfase concedida (Ibidem: 205). Portanto, talvez não seja extremo concordar com o editor da Penguin, quando afirma: “A modern edition has to be based on both Q and F (Penguin, p. 219).

Independentemente da relação entre os textos, e de qual seria o mais próximo do original do autor, há um número significativo de diferenças entre eles, a saber:

- cerca de 160 versos que aparecem apenas no F1;
- algumas frases e versos que só aparecem no Q1;
- cerca de 53 imprecações (*oaths*) que só aparecem no Q1;
- cerca de mil variações em vocabulário, redação (*phrasing*) e rubricas entre os dois textos;
- grande número de oscilações em ortografia e pontuação;

Dentre essas divergências, gostaríamos de destacar duas: as imprecações, presentes no Q1, mas suprimidas ou revisadas no F1; e o trecho contendo a “Willow Song” (Canção do Salgueiro), ausente no Q1 e incluída no F1. Quanto à primeira divergência, a supressão das imprecações deve ter sido resultado do “Profanity Act”, um decreto de 1606, que exerceu censura religiosa. O decreto estipulava que:

if any time (...) any person or persons do or shall in any stage play, interlude, show, maygame, or pageant jestingly or

profanely speak or use the holy name of God or of Christ Jesus, or of the Holy Ghost or of the Trinity, which are not to be spoken but with fear and reverence, shall forfeit for every offence by him or them committed, ten pounds.<sup>45</sup>

Com isso, muitas peças tiveram de ser revistas e expurgadas de possíveis blasfêmias. Comentando sobre o assunto, o editor da New Cambridge argumenta que o trabalho de supressão feito em *Otelo* não se realizou de modo arbitrário, assim como a própria inclusão das *oaths* do texto do Q1 não era aleatória, mas cumpria uma função dramática necessária à caracterização do personagem Iago:

When one examines the handling of the oaths in the two texts, one suspects that the censoring was done either by the author or a very confident book-keeper or printer. More importantly, it is plain that the oaths found in Q1 have very good literary or dramatic reasons for being there – that is, they must have originated with Shakespeare himself. For example, they are a characteristic of Iago’s idiom and it is noticeable that Othello starts to use them only under extreme stress or Iago’s influence (New Cambridge, p. 202);

Esse editor, Norman Sanders, defende ainda que, por terem sido retiradas por pressão externa, as imprecizações devem hoje figurar numa versão moderna do texto (New Cambridge, p. 206).

Quanto à segunda omissão – da Canção do Salgueiro, cantada por Desdêmona, e dos trechos adjacentes (IV. iii. 30-50 e 52-4) – alguns editores atribuem-na à substituição do ator que fazia o papel feminino por outro que não tivesse habilidades líricas, ou à necessidade de abreviar o texto. O editor da New Cambridge refuta ambas as hipóteses, porém chama atenção para o fato de nenhum dos versos ser crucial para a compreensão da ação da peça. Os versos suprimidos constituem, na verdade, elaborações sobre temas já presentes no texto do Q1, ampliados talvez pelo próprio autor<sup>46</sup>.

Nas traduções examinadas, a única edição que se detém especificamente sobre o problema dos originais shakespearianos é a de Onestaldo de Pennafort, devido a uma discrepância entre a escolha do texto-fonte pelo tradutor e pela editora. Enquanto Pennafort trabalhou a partir da edição Arden disponível na época, “dirigida e comentada por H. C. Hart” (1903), a Editora Relume Dumará optou por incluir no volume a edição Arden preparada por M. R. Ridley (1958),

<sup>45</sup> [internetshakespeare.uvic.ca/library/SLT/intro/introcite.html](http://internetshakespeare.uvic.ca/library/SLT/intro/introcite.html) (acesso em 02/03/2007).

<sup>46</sup> Ver New Cambridge, p. 203, para uma análise mais detalhada.

publicada, portanto, depois da tradução e da encenação do *Otelo* de Pennafort (1956).

Com efeito, a discrepância entre os textos originais e a tradução é matéria de uma nota introdutória de Antônio Monteiro Guimarães<sup>47</sup> que, além de apresentar brevemente a questão dos “originais” F1 e Q1, explica a solução editorial que deu motivo às 122 notas que cotejam detalhadamente os dois textos-fonte ingleses e a versão brasileira. Como Hart trabalhou a partir do Q1, enquanto Ridley preferiu basear-se no F1, o texto de Pennafort apresentava muitas diferenças com o texto inglês que aparecia ao lado, e que à primeira vista poderiam ser atribuídas ao próprio tradutor:

Ora, o leitor interessado em comparar linha a linha “original” e tradução – e para tanto se fazem edições bilíngües – haveria de ficar surpreso, se não indignado, de encontrar, já no primeiro ato, uma fala de Desdêmona no texto inglês atribuída, com alterações, ao primeiro senador na tradução (...). Finalmente, para encurtar os exemplos com o que é talvez o mais surpreendente deles, que não diria esse leitor atento, empenhado em cotejar linha a linha “original” e tradução, ao deparar, logo na primeira cena da peça, ao final da segunda fala e primeira grande tirada de Iago -- justamente arrematando-a e portanto, estilisticamente *mise en valeur* --, uma expressão tão insólita e à primeira vista despropositada como “Sua Senhoria Amoriscada”? Decerto diria que o tradutor é insensato, ou inventa, se não encontrasse na página ao lado o inglês “his Moorship”, que está no *Folio* e na edição Hart e que faz evidente um bem sucedido esforço de tradução, e sim “his Worship”, que é o que se lê no primeiro *Quarto* e na edição Ridley (cf. Nota 2, pág. 247) (p. XLIV)<sup>48</sup>.

Em resumo, vemos a discrepância entre os textos-fonte originais refletindo na edição moderna do texto, e refletindo, por sua vez, na tradução para o português. Infelizmente, nem sempre os tradutores ou organizadores detêm-se nessas filigranas e acabamos por não poder discernir o quanto as traduções divergem entre si devido a interpretações diferentes por parte dos tradutores, e quando isso se deve às próprias oscilações provenientes do texto-fonte utilizado.

<sup>47</sup> “Nota Introdutória: O *Otelo* de Onestaldo de Pennafort, o Primeiro *Quarto* e o *Folio* (pp. XXXVII- XLVII).

<sup>48</sup> As implicações da opção por “his Worship” ou “his Moorship” serão examinadas posteriormente.

Em relação às *oaths*, vemos que a maioria dos tradutores parece tê-las mantido, mas sem chamar atenção para o fato<sup>49</sup>. No tocante à “Willow Song”, inexistente no Q1, esta figura em todas as traduções analisadas. Contudo, o único tradutor que apresenta informações sobre a canção é Onestaldo de Pennafort, que, de fato, lhe dedica uma seção inteira, explicando a estratégia de tradução livre adotada, primeiro, por tratar-se de uma canção e, segundo e mais significativo ainda, para poder encaixar na melodia original, a pedido do diretor artístico Celi (p. 243). Entretanto, o fato de a canção figurar apenas em um dos textos originais não é mencionado.

Finalmente, em termos específicos dos exemplos que constituem nosso *corpus*, as variações entre o Q1 e o F1 que repercutiram nas traduções, a serem analisadas posteriormente, foram:

<sup>49</sup> A título de exemplo, citamos a primeira imprecisão a ser pronunciada por Iago no texto, “Sblood” (I. i. 4), com as respectivas traduções:

<i>Tradutor</i>	<i>Tradução</i>
Onestaldo de Pennafort	Homem de Deus! (p. 5)
Carlos Alberto Nunes	(omissão) (p. 18)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Pelo sangue de Deus! (p. 709)
Péricles Eugênio da Silva Ramos	Pelo sangue de Cristo, (p. 25)
Barbara Heliadora	Mas, diabo, (p. 13)
Beatriz-Viégas-Faria	Pelo sangue de Cristo, (p. 6)
Jean Melville	Homem de Deus! (p. 21)

E, mais tarde, ao dirigir-se a Brabância, Iago exclama “Zounds, sir” (I. i. 87):

<i>Tradutor</i>	<i>Tradução</i>
Onestaldo de Pennafort	Por Deus, senhor! (p. 9)
Carlos Alberto Nunes	Ora, senhor! (p. 22)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Pelas chagas de Cristo! (p. 711)
Péricles Eugênio da Silva Ramos	Pelas chagas de Cristo, senhor, (p. 28)
Barbara Heliadora	(omissão) (p. 17)
Beatriz-Viégas-Faria	Meu senhor, pelas feridas de Cristo, (p. 6)
Jean Melville	(omissão) (p. 23)

Uma tradutora que não figura em nosso *corpus*, mas que optou por uma clara estratégia de domesticação e de dicção contemporânea foi Maria Silvia Betti, com o uso de palavrões para algumas das imprecisões. A tradução para a primeira *oath* seria: “Porra, você não me escuta!”. Mas, para a segunda, quando Iago se dirige a Brabância a solução não inclui o palavrão – “Por Deus do céu, senhor, o senhor foi roubado” – talvez devido a seu prestígio social e idade. Há ainda o uso de palavrões por outros personagens, como Cássio e Otelo.

Esta tradução encontra-se disponível na internet, no site do grupo Folias.  
<http://www.gt.dramaeteatro.ato.br/agenda.htm> (acesso em 30/09/2006).

*Exemplo 1: I. i. 32-3*

<b>Q1</b>	<b>F1</b>
IAGO He [Cassio], in good time, must his Lieutenant be, And I - God bless the mark! – <b>his Moorship's Ancient.</b>	IAGO He [Cassio], in good time, must his Lieutenant be, And I - God bless the mark! – <b>his Worship's Ancient.</b>

*Exemplo 2: III. iii. 379-385*

<b>Q1</b>	<b>F1</b>
OTHELLO I'll have some proof. <b>Her</b> name, that was as fresh As Dian's visage, is now begrimed and black As mine own face.	OTHELLO I'll have some proof. <b>My</b> name, that was as fresh As Dian's visage, is now begrimed and black As mine own face.

**4.2.3.2****Contexto de produção**

Shakespear, who is accountable both to the Eyes and to the Ears, And to convince the very heart of an Audience, shews that Desdemona was won by hearing Othello talk... This was the Charm, this was the philter, the love-powder, that took the daughter of this Noble Venetian. This was sufficient to make the Black-amoor White, and reconcile all, tho' there had been a Cloven-foot into the bargain. The moral, sure of this fable is instructive. First, this may be a caution to all maidens of quality how, without their parents' consent, they run away with blackamoors...

Thomas Rymer (c. 1643-1713). *A Short View of Tragedy* (1693)<sup>50</sup>

No doubt Desdemona saw Othello's visage in his mind; yet, as we are constituted, and most surely as an English audience was disposed in the beginning of the seventeenth century, it would be something monstrous to conceive this beautiful Venetian girl falling in love with a veritable negro.

S. T. Coleridge (1772- 1834). *Lectures on Shakespeare* (1811-12)<sup>51</sup>

As duas citações acima ilustram a extrema dificuldade de alguns críticos shakespearianos em lidar com a cor de Otelo, atitude esta derivada da ideologia que subscreve a inferioridade da raça negra. A necessidade de negar ou escamotear a raça, com efeito, tem sua origem no desconforto e na inversão de

<sup>50</sup> [www.angelfire.com/oh5/spyce/rymer.html](http://www.angelfire.com/oh5/spyce/rymer.html) (acesso em 02/03/2007).

<sup>51</sup> [www.absoluteshakespeare.com/guides/essays/othello\\_essay.htm](http://www.absoluteshakespeare.com/guides/essays/othello_essay.htm) (acesso em 02/03/2007).

valores causados pela cor do protagonista. Conforme vimos, no teatro elisabetano o papel típico que cabia aos negros era o vilão. Dentro desse contexto é que devemos ver a ousadia de Shakespeare ao retratar um herói de cor. As inovações de Shakespeare na caracterização de Otelo podem ser vistas em relação:

- ao próprio texto-fonte em que se baseou para escrever *Otelo*, a *novella* do italiano Cinthio (em que o mouro mata intencionalmente a mulher com a ajuda do alferes)<sup>52</sup>, que não explora a questão racial do ponto de vista dramático (cf. New Cambridge, p. 10):
- às representações de negros no teatro renascentista, sempre vistos como vilões;
- e à sua própria representação anterior do malévolo Aarão:

Como resume o crítico literário G. K. Hunter, tratando da questão:

Indeed I wish to go farther and point to Othello as the most magnificent specimen of the dramatic ‘inversion of expected racial values’ which I have discussed above in relation to ‘Jew’ plays. In order to make this point one must first note that in Elizabethan drama before Othello there are no Moor figures who are not either foolish or wicked. Eleazer in *Lust’s Dominion* (c. 1600), Aaron in *Titus Andronicus*, Muly Hamet in *The Battle of Alcazar* (c. 1589) supply the norm of dramatic expectation – of a man whose colour reveals his villainy as (quite literally) of the deepest dye (Hunter [1964], 2000: 55).

Em suma, a escolha de um herói trágico negro, um general, portanto bem posicionado socialmente, que presta serviços ao Estado veneziano, com discurso bem articulado e poético, está longe da visão elisabetana tradicional dos negros.

Entretanto, à semelhança do Príncipe de Marrocos, e à diferença de Aarão, a cor de Otelo é controversa. Aparentemente, não deveria ser, pois no texto há várias alusões tanto à pele quanto aos traços físicos de Otelo como negróide (cf. “thick-lips”, “black” Othello”, “sooty bosom”). Alguns críticos, porém, argumentam que Shakespeare usava “black” como sinônimo de “brunette” ou como “dark-complexioned” (cf. New Cambridge, p. 12), o que dificulta retratar o General.

Outros críticos defendem que os indicativos de raça e de cor encontrados na peça levam hoje a uma visão de Otelo negro, mas que na época elisabetana essas referências podiam aplicar-se igualmente a um árabe. Para corroborar essa

---

<sup>52</sup> Uma tradução dessa *novella* encontra-se em WATAGHIN, Lúcia (Org.), 1996. *Romeu e Julieta e outros contos renascentistas italianos*. Rio de Janeiro: Imago.

hipótese, encontramos na peça a alusão a “Barbary horse” (I.i.111) e a “barbarian” (I. iii. 343); além disso, quando Iago inventa uma transferência para Otelo é para a “Mauritânia” (IV.ii. 217), isto é, para a terra dos mouros (New Cambridge, p. 14)<sup>53</sup>.

Outro ponto a favor dessa hipótese é que, no imaginário popular, as raças associadas às reações típicas de Otelo eram as da África do norte, como descrito por Leo Africanus (c.1490-1527), escritor de viagens renascentista: “No nation in the world is so subject unto jealousy; for they will rather lose their lives, than put up any disgrace in the behalf of their women” (New Cambridge, p. 14).

Contudo, a idéia de um Otelo árabe, como a de um Otelo negro, não é pacífica, sendo rechaçada, por exemplo, por G. K. Hunter:

We can have no doubt, of course, that Shakespeare’s Othello, like the ‘Moors’ I have already mentioned, is not conceived of as a ‘sheikh of Araby’ type of coloured man, but as ‘the thick-lips’, ‘the devil’, with ‘collied’ complexion, in short as a coal-black Negro. The word ‘Moor’ was very vague ethnographically, and very often seems to have meant little more than ‘black-skinned outsider’, but it was not vague in its antithetical relationship to the European norm of the civilized white Christian (Hunter, [1964], 2000: 56).

Dessa forma, independentemente da caracterização que se queira dar ao General, árabe ou negro, o ponto crucial é que, conforme já argumentamos na introdução a este trabalho, e como conclui G. K. Hunter na citação acima, o mouro é o não-europeu, o não-civilizado, o não-cristão, em suma, o “inumano universal” (Sodré, 1999).

<sup>53</sup> O único Otelo árabe que encontramos em nossa pesquisa foi a adaptação infanto-juvenil *Otelo, o mouro de Veneza*, de Hildegard Feist (São Paulo: Editora Scipione, 1999), em que o herói, “beirando os quarenta anos, era um estrangeiro pagão” (p. 13); aparece vestindo “uma ampla túnica árabe” (p. 54) e fala “com leve acento estrangeiro” (p. 22). Outro trecho explica que “o pai de sua mãe ensinara-lhe o árabe, e um companheiro do exército veneziano, os caracteres ocidentais” (p. 86). Após seu casamento com Desdêmona, Otelo se converte ao catolicismo (p. 23). Transcrevemos a seguir o trecho mais significativo em termos de descrição física de Otelo: “A farda austera, de tecido grosso, não conseguia esconder seu corpo esbelto e forte, de peito largo e pernas musculosas, que nada ficava a dever ao dos jovens atletas das antigas olimpíadas gregas. O intenso bronzeado denunciava não só a longa exposição ao sol, na proa das galeras e nos campos de batalha, mas também a raça de seus antepassados, misto de negros e nômades do deserto. Uma barba curta cobria-lhe parte do rosto, acentuando o perfil altivo e decidido. Os cabelos, muito pretos e encaracolados, entremeados de esparsos fios brancos, coroavam-lhe a cabeça orgulhosa e caíam levemente sobre a fronte limpa e a nuca erguida. Encimados por fartas sobrancelhas, os olhos escuros irradiavam um brilho de firmeza e independência” (p. 22-3). A descrição do general, porém, não deixa de ser ambígua; apesar de descrito acima como “negro”, ao longo do livro aparece como tendo “rosto moreno” (p. 74) e “pele morena” (p. 94), com “lábios carnudos” (p. 23 e p. 52); Desdêmona é retratada “acariciando os cabelos macios do marido” (p. 77).

O reconhecimento e aceitação da ambigüidade da cor do general pode ainda levar a interpretações mais amplas:

Shakespeare seems to have been, in writing the play, happy to do what he does many times elsewhere, burn his candle at both ends – getting a maximal suggestiveness by implying things probably in fact self-contradictory. (...) in *Othello*, the Moor is a mixture of black and tawny, of negroid and Arab; he is almost any ‘colour’ one pleases, so long as it permits his easier isolation and destruction by his enemies and by himself. And here we come to what is surely the vital point: *Othello*’s colour, which is to say his external being, is to some degree (in this work of the imagination) not a literal factor, but a matter of social assertion and reaction (Everett, ([1982], 2000: 72).

Dessa forma, mais do que tentar fixar com precisão a cor do protagonista, é forçoso reconhecer a extrema relevância do fato de Otelo ser um estrangeiro, de cor diferente dos brancos, inserido em uma sociedade que não a sua. A importância dessa condição transparece já no período elisabetano, como se nota pela referência à peça, comum na época, não pelo nome do herói trágico, mas pelo seu epíteto, *The Moor of Venice*. De forma análoga, a elegia ao ator Richard Burbage, o primeiro a representar papéis trágicos shakespearianos, se refere a seu papel de ‘young Hamlett’ e ‘kind Leer’, mas não ao do ciumento Otelo; nesse caso, a referência é a ‘the Greed Moore’, frase esta que traz consigo a caracterização da raça, mais do que a individualidade do herói (Everett, [1982] 2000: 65).

#### 4.2.3.3 Contexto de recepção

##### Paratextos

Das sete traduções analisadas, cinco contêm textos dos tradutores, na forma de notas, introdução ou prefácio, e é significativo que todos apresentem comentários sobre a cor de Otelo.

A versão de *Otelo* de Onestaldo de Pennafort analisa o tema sob vários ângulos:

E então, discute-se: quem é Otelo? Uma simbolização do ciúme? Sofre ele o complexo de inferioridade, de cor? (...) Responder de modo afirmativo a essas questões corresponderia praticamente a admitir o absurdo de que Shakespeare fosse capaz de produzir, no início do século XVI, um drama filosófico em que as personagens, em vez de concretas, fossem meros símbolos, meras abstrações corporificadas. Seria isso

fazer retornar o drama inglês à técnica das moralidades, que já era anacrônica desde os meados do século anterior (Onestaldo de Pennafort: “Alguns aspectos de Otelo”, p. XXVII).

Pennafort, portanto, não reduz a questão da raça a um símbolo ou alegoria. Além disso, menciona um traço marcante na peça, que deve ser valorizado em termos da interpretação do racismo: a igualdade de condição social de Otelo. O mouro não é inferior aos venezianos em termos de prestígio social, pelo contrário, é retratado como tido em alto conceito:

Desdêmona confirma esse retrato de seu marido, ao dizer (iii, 4): “O sol sob o qual nasceu (eufemismo perifrástico que o designa negro) purgou o seu sangue de tais humores” (o ciúme). E quanto a complexos de inferioridade, é o próprio Otelo (I, 2) que se antecipa na resposta à tese: “Aqueles a quem devo a vida se assentavam em tronos reais (Etiópia). E quanto aos meus merecimentos, podem falar, e de cabeça erguida, para dizer que valho o soberbo troféu que conquistei”, isto é, Desdêmona, a patriciana veneziana, a filha do nobilíssimo senador da República cognominado “O Magnífico” (Onestaldo de Pennafort: “Alguns aspectos de Otelo”, p. XXVIII).

Merece destaque, nesse trecho, a visão de Desdêmona como “troféu” de Otelo, ou seja, uma forma de ingresso no mundo de Veneza, e a visão de Desdêmona punida por transgredir as leis, não só do patriarcado, mas também raciais, idéia esta que ganha contornos ainda mais fortes no seguinte trecho:

(...) [Desdêmona] acaba por aceitar tacitamente a sua morte como um holocausto ao seu amor, perdoando o marido, não por piedade cristã apenas, mas também por ter tido, num relance, a nítida compreensão da fatalidade que arrostara, ao transgredir as leis da sua sociedade e da sua raça com o seu desigual casamento (Onestaldo de Pennafort: “Alguns aspectos de Otelo”, p. XXXI).

O tradutor para corroborar sua idéia ainda cita outro crítico inglês, em nota:

Desdêmona aceita sua sorte injusta, opondo-lhe uma tão fraca resistência, porque ela também tem um íntimo sentimento de culpa. Ela traiçoeira as normas de seu pai, dos seus amigos e as suas próprias, ao escolher o peito fuliginoso (*the sooty bosom*) do mouro. Assim, a acusação de Otelo, batendo nisso, lança-a numa espécie de letargia. (...) L. G. Strong, *Shakespeare and the Psychologists* (Onestaldo de Pennafort: “Alguns aspectos de Otelo”, p. XXXI).

Observa-se que o tradutor e o crítico por ele citado enumeram várias

transgressões feitas por Desdêmona, incluindo o seu casamento inter-racial. Assim, pode-se considerar que o leitor que seja apresentado à peça através dessa introdução poderá ver Otelo como negro, embora em igualdade social com os venezianos, mas também terá uma visão forte da transgressão que representou o enlace dos dois em termos de sociedade, de raça, de conduta filial, entre outros. Desdêmona, portanto, aceita sua sorte injusta devido a um íntimo sentimento de culpa por ter desafiado as leis da sociedade onde vivia.

Já Carlos Alberto Nunes no prefácio à edição da peça remete à problemática da cor, ao apresentar a divisão da crítica shakesperiana no tocante a esse aspecto:

(...) o pai, que só explica por efeitos de bruxaria, “por feitiços e drogas adquiridas de embusteiros”, a transformação radical da filha que, a despeito da idade, do crédito, e, mais do que tudo, das diferenças raciais, se apaixonara de um negro.

Os críticos ingleses e, mais ainda, os americanos, procuram explicar esse paradoxo artístico de Shakespeare atenuando a diferença da cor de Otelo e de Desdêmona, com fazerem daquele um representante típico da raça árabe, um “mouro” do Norte da África, firmados principalmente no dito mordaz de Iago, com revelação a Otelo, que ele chama de “cavalo berbere”. Mas é o próprio Otelo quem se incumbe de desfazer esses escrúpulos dos comentadores modernos, que aberram das tradições do teatro isabelino, como declarar a sua cor, numa antítese que não se compadeceria com meias tintas:

O nome dela, que era tão singelo  
como o rosto de Diana, ora se encontra  
como o meu próprio rosto: negro e sujo.  
(prefácio à *Otelo*, Ediouro, s/d, p. 13)

O texto apresenta outras possibilidades de interpretação, mas acaba por reforçar a visão de Otelo como negro. O tradutor não transcende a mera descrição, deixando de analisar as implicações de ser negro na obra.

A edição de Cunha Medeiros/Oscar Mendes, carecendo de prefácios ou introdução dos tradutores, contém apenas duas notas que elucidam o texto: “Para Shakespeare, *Moor* era sinônimo de negro” (p.785) e “O diabo, no caso, é o próprio Otelo, pois, para Shakespeare, mouro, negro e diabo significavam a mesma coisa” (p. 785). Ou seja, o tradutor limita-se a apresentar a visão elisabetana ao leitor, estabelecendo, portanto, que Otelo era negro e que ser negro era algo negativo.

Péricles Eugênio da Silva Ramos, por sua vez, também se limita a apresentar o tema em notas, embora o volume apresente introdução do tradutor. A primeira nota esclarece: “beijos grossos: é a primeira indicação de que Otelo é negróide (p. 186) enquanto a segunda se refere à condição geral de estrangeiro e não especificamente à raça: “Iago compara Otelo a um cavalo da Barbaria” (p. 29).

A introdução de Barbara Heliodora, embora curta, dedica um bom espaço ao tema:

Shakespeare, assim como seus contemporâneos, não tem maior conhecimento sobre a etnia dos mouros, e descreve Otelo (do mesmo modo que o Mouro Aaron em *Titus Andronicus*) como negro. Por isso não têm sido poucos os trabalhos interpretativos que tentam situar a tragédia como uma abordagem do problema de preconceito de cor, ou como um puro e simples caso de ciúmes. Na verdade a visão shakespeariana é mais profunda e mais ampla: a cor da pele se apresenta, penso eu, como informação fácil de chegar ao espectador, como indício dos diferentes universos culturais a que pertencem Otelo e Desdêmona. O conflito desses valores é a espinha dorsal da tragédia (Introdução, p. 7).

Portanto, a tradutora descreve Otelo como negro, situa o negro sucintamente na época elisabetana e na obra de Shakespeare com a menção a Aarão, mas sem estabelecer diferença na caracterização (herói ou vilão). Nota-se, porém, uma ampliação do tema: a questão da raça é vista como um símbolo ou alegoria da diferença do outro, sendo essa visão (como diferença do outro não circunscrita à raça) central à tragédia.

Em outro trecho da mesma introdução, Barbara Heliodora escreve:

Otelo, o mouro que vive em Veneza, não pode lutar contra seus valores absolutos, mais característicos de culturas mais primitivas: ele age segundo suas convicções, sem investigar a procedência das acusações a Cássio e, a seguir, a Desdêmona (Introdução, p. 9).

A qualificação de Otelo como “o mouro que *vive em Veneza*”, (grifo meu), mas não o mouro que é de Veneza – que pertence a Veneza – caracteriza Otelo como o estrangeiro que ele efetivamente é, e que foi incapaz de se integrar a Veneza. Entretanto, o motivo alegado para a não integração do mouro é que ele “não pode lutar contra seus valores absolutos”, valores estes que Barbara Heliodora define como “mais característicos de culturas mais primitivas”.

Talvez fosse necessário explicar mais detalhadamente o conceito de “culturas mais primitivas”, ou circunscrever o conceito dentro da visão interna da peça, em que Otelo era mais primitivo, ou pelo menos um estrangeiro, aos olhos dos venezianos cristãos. Caso contrário, ao utilizar este adjetivo, transparece um juízo de valor: a cultura de Otelo é mais primitiva em relação à cultura de Veneza, que sendo menos primitiva, ou mais avançada, é mais civilizada.

Como essa ressalva não foi feita, um leitor que seja apresentado à peça através dessa introdução, sem localizar o conceito de valores dentro do contexto da peça, pode ser levado a crer que Otelo vem de uma cultura mais primitiva por ser negro, enfatizando, assim, a inferioridade desse personagem e introduzindo a cultura veneziana como superior, ou seja, reforçando o euro-centrismo, o que não seria de se esperar pela data de publicação desse texto (1999), em que os estudos pós-colonialistas já questionam uma visão centrada no Velho Mundo.

A edição traduzida por Jean Melville, publicada pela editora Martin Claret, abre seu resumo sinóptico com uma descrição positiva de Otelo: “Nobre mouro e soldado de fortuna, Otelo conquistou o posto de general pelo seu valor” (p. 17). Descrito ainda várias vezes no texto como mouro, há também uma referência a “o general negro” (p. 17). Para ajudar a composição do personagem, há apenas duas notas que fazem referência a sua cor: “Para Shakespeare, *moor* era sinônimo de negro” (p. 22) e “Aqui o diabo é o próprio Otelo, pois, para Shakespeare, mouro, negro e diabo tinham o mesmo significado” (p. 23-4). À semelhança de Cunha Medeiros/Oscar Mendes, portanto, essa edição se limita a apresentar o Otelo elisabetano para os leitores brasileiros: negro e pré-concebido como símbolo da maldade.

De um modo geral, a imagem que emerge dos paratextos é a de um Otelo expressamente negro. Apenas um tradutor, Carlos Alberto Nunes menciona o questionamento da cor feito pelos críticos ingleses. A visão advinda dos outros tradutores, parece ser, sob formas diferentes, uma visão negativa: Onestaldo de Pennafort o considera responsável pela morte/traição de Desdêmona; Barbara Heliodora afirma que Otelo não tem como escapar de sua natureza primitiva; finalmente, Cunha Medeiros/Oscar Mendes, e Jean Melville contextualizam a cor no período elisabetano, com conotações negativas.

Para encerrar, gostaríamos de tecer alguns comentários sobre as ilustrações das capas, quando presentes, visto que a arte gráfica já desperta no leitor algum

tipo de conceito sobre o livro que tem em mãos (Martins, 1999: 199). No caso de *Otelo*, as cinco edições com gravuras pertinentes à caracterização dos personagens<sup>54</sup> – Carlos Alberto Nunes, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Barbara Heliadora, Beatriz Viégas-Faria e Jean Melville – retratam o General em situações e de formas diferentes.

A edição de bolso de Carlos Alberto Nunes traz em seu interior gravuras clássicas de John Gilbert (1817-1897), mas a ilustração da capa, apesar de não ter sua autoria reconhecida, parece não ser do mesmo desenhista. A ilustração retrata o momento em que Otelo estrangula Desdêmona, privilegiando o aspecto trágico da obra, principalmente porque a palavra “tragédia” vem incluída entre parênteses após o título da peça. O herói, de cabelos negros e fartos, e pele morena, veste uma espécie de túnica comprida com uma espada na cintura. Essa túnica (que ostenta desenhos, ou possivelmente escritos, na manga, além de um estampado semelhante a um camelo nas costas) pode ser interpretada como sendo uma roupa árabe.

Roupa exótica, colorida e árabe também é a impressão que deixa o Otelo que consta na capa da tradução de Barbara Heliadora. Entretanto, o general aparece com feições, cor de pele e cabelo típicos da raça negra.

A tradução de Péricles Eugênio Ramos da Silva contém em sua capa uma gravura em relevo dourado sobre um fundo azul retratando o casal protagonista. Desdêmona se encontra ajoelhada, possivelmente implorando pela vida, diante do marido, que, de pé, encontra-se prestes a desembainhar uma espada<sup>55</sup>. O estilo da gravura dificulta uma maior percepção sobre os personagens, embora ambos pareçam estar trajando roupas européias renascentistas.

A capa do volume traduzido por Beatriz Viégas-Faria estampa a reprodução de uma tela de Diego Velázquez, “Retrato de Juan Pareja” (1649/50), com um indivíduo de feições, pele e cabelo de negro, trajando vestimenta típica da época do pintor espanhol. Trata-se, assim, de um indivíduo ambíguo, um não-europeu que aparece integrado à sociedade européia através de sua indumentária.

<sup>54</sup> A edição de Onestaldo de Pennafort contém o retrato de Shakespeare.

<sup>55</sup> Nas traduções francesas do século XVII Otelo matava Desdêmona com um punhal, o que possivelmente está sendo retratado nessa gravura. Assim era o desfecho da primeira tradução brasileira de *Otelo* de Domingos Gonçalves de Magalhães (1838), elaborada a partir da imitação de Ducis. Este final ainda é encontrado atualmente na adaptação infanto-juvenil *Otelo, o mouro de Veneza* de Hildegard Feist (1999). O volume apresenta na capa a figura de Otelo empunhando um punhal, com Desdêmona ao fundo.

A edição da Martin Claret, apresenta uma ilustração colorida, em que figuram Desdêmona e Otelo fitando o leitor, como numa fotografia. O mouro poderia ser descrito como mulato, com nariz largo, lábios grossos e cor marrom. Desdêmona, por sua vez, tem a pele pouco mais clara do que a de Otelo e os cabelos escuros e anelados. A capa enfatiza o aspecto romântico da peça mais do que o trágico.

É interessante que algumas dessas imagens parecem expressar uma certa ambigüidade na retratação do personagem Otelo, considerando-se que vão de encontro ao herói negro que emerge dos paratextos, ao apresentarem um Otelo árabe (Carlos Alberto Nunes, Barbara Heliodora), ou mesmo europeizado (Péricles Eugênio da Silva Ramos e Beatriz Viégas-Faria).

### **Análise das ocorrências**

Após essa apresentação de como o tema é tratado nos paratextos, passaremos a analisar a construção do racismo na peça. Para tal, foi adotada a seguinte abordagem: foi realizado um levantamento das alusões ou menções racistas observadas nessa tragédia, ao mesmo tempo em que acompanhamos a trajetória de estrangeiro que Otelo percorre na peça, tomando por base a leitura feita pela crítica literária Ania Loomba:

Othello moves from being a colonized subject existing on the terms of white Venetian society and trying to internalize its ideology, towards being marginalized, outcast and alienated from it in every way, until he occupies his 'true' position as its other. (Loomba, 1993: 48)

Segundo essa leitura, a peça ganha uma complexa conotação ideológica:

The central conflict of the play then, if we must locate one, is neither between white and black alone, nor merely between men and women – it is between the racism of a white patriarchy and the threat posed to it both by a black man and a white woman. (...) There is thus a tripartite and extremely complex relationship between black man, white woman and the state. (Loomba, 1993: 49)

Neste trabalho, examinaremos apenas o aspecto racial da questão, mencionando a questão do patriarcado e as relações de gênero (a problemática de Desdêmona inserida na sociedade patriarcal) apenas superficialmente, embora

Loomba também leve em consideração esse aspecto em sua análise<sup>56</sup>.

O primeiro ato de *Otelo* é extremamente importante em termos da caracterização do herói trágico. Até a cena 3 desse ato não há referência direta ao personagem; as referências são sempre a “o mouro” ou através do pronome pessoal, nunca pelo nome<sup>57</sup>. Esse recurso cria um forte efeito dramático, categorizando Otelo como estrangeiro — diferente tanto na cor quanto na religião — mesmo antes de sua entrada em cena, além de preparar uma visão negativa do personagem, visão esta que, entretanto, será quebrada quando ele aparece em cena.

Além desse efeito dramático – a quebra de expectativas por parte da platéia –, o grande número de referências a “o mouro”, e o uso de pronomes ao invés do nome, ao definir o preconceito, gera um vínculo entre Iago e a platéia, já que podemos perceber nessa forma de tratamento a distância que se estabelece entre os personagens venezianos e o estrangeiro inserido nesta sociedade, refletida em uma das marcas de discurso racista apresentadas: a demarcação entre grupos e o uso de pronomes para se referir aos outros que se encontram dentro daquela sociedade (Van Dijk, 2000a: 93).

Entretanto, como alerta a crítica Barbara Everett, devemos atentar para o fato de que os personagens Iago e Rodrigo não são neutros em relação a Otelo; também apresentam motivos pessoais para não gostar do mouro:

(...) most of the few descriptions we get of him (Othello) come early in the play and are not to be trusted because they come from enemies, from the ‘Spaniards’ Iago and Roderigo. Roderigo’s ‘thicklips’ (I. 1, 66) is an insult aimed by a rival in love incited by Iago for sixty lines to think ill of the Moor; Iago’s own ‘old black ram’ makes Othello’s oldness and blackness only as believable as his tendency to bleat. Brabantio’s first reaction is that a man who calls Othello ‘a Barbary horse’ is a ‘profane wretch’, and he himself comes to call the Moor a ‘thing’ with a ‘sooty bosom’ only when he learns that Desdemona has preferred him to her father. (Everett ([1982], 2000: 72)

Mas os ataques pessoais são proferidos justamente através de um discurso racista, já que os insultos são dirigidos a Otelo em sua condição de estrangeiro e,

<sup>56</sup> Na crítica brasileira citamos como exemplo de estudo de gênero: SANTOS, William Soares dos (2004). “A identidade feminina em *Otelo*”. In: Marcia A. P. Martins (org). *Visões e identidades brasileiras de Shakespeare*.

<sup>57</sup> Cf. Glosa da New Cambridge, p. 55: [note to line I. 1, 7] “**Him** It is noticeable that Othello remains unnamed throughout the scene [I.1] and is only identified for the first time at 33 as ‘his Moorship’”.

ainda por cima, de cor. Assim, Iago, logo nos primeiros versos explica o ódio que sente pelo mouro, por este ter nomeado Cássio seu lugar-tenente, ridicularizando-o:

IAGO  
 He [Cassio], in good time, must his Lieutenant be,  
 And I - God bless the mark!- **his Moorship's Ancient.**  
 (I. i. 32-3)

As traduções são as seguintes:

*Onestaldo de Pennafort*

Valha-me Deus! **Alfereiro**, só, de **Sua Senhoria Amoriscada.**  
 (p. 5)

*Carlos Alberto Nunes*

— vai tornar-se  
 tenente, enquanto que eu – Deus me perdoe! –  
 continuarei sendo **do Mouro** o alferes. (p. 19)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

Ele, em troca, esse fazedor de adições, será tenente quando o momento chegar; e eu continuo alferes (Deus bendiga o título!) de **Sua Senhoria Moura.** (p. 710)  
 [nota do tradutor – Para Shakespeare, *Moor* era sinônimo de negro (p. 785)]

*Péricles Eugênio da Silva Ramos*

Ele é que na hora certa, deverá ser o lugar-tenente, e eu, Deus nos valha! o alferes de **Sua Senhoria, o Mouro.** (p. 26)

*Barbara Heliodora*

Pois ele, agora, é que será tenente,  
 E eu, por Deus, alferes do **ilustríssimo.** (p. 14)

*Beatriz Viégas-Faria*

E eu... Deus abençoando minha boa mira!..., continuo sendo o alferes de **sua majestade, o Mouro.** (p. 7)

*Jean Melville*

Ele, em troca, será tenente quando o momento chegar; e eu continuo alferes (deus bendiga o título!) de **Sua Senhoria Moura.**  
 [ver nota do tradutor: Para Shakespeare, *moor* era sinônimo de negro.] (p. 22)

Analisando apenas a tradução do título “his Moorship’s Ancient” temos:

*Ocorrência [1]*<sup>58</sup>

**his Moorship’s Ancient**

*Categoria de discurso racista*  
alusão à cor negra

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
<b>Sua Senhora Amoriscada</b>	<b>do Mouro</b>	<b>Sua Senhora Moura</b>	<b>Sua Senhora, o Mouro</b>	<b>Do ilustríssimo</b>	<b>sua majestade o Mouro</b>	<b>Sua Senhora Moura</b>
<i>intensificação neologismo irônico</i>	<i>omissão omissão de Moorship</i>	<i>atenuação uso de título, mas omissão do neologismo</i>	<i>atenuação uso de título, mas omissão do neologismo</i>	<i>atenuação uso de título, mas omissão do neologismo</i>	<i>atenuação uso de título, mas omissão do neologismo</i>	<i>atenuação uso de título, mas omissão do neologismo</i>

O preconceito no original inglês estaria no uso sarcástico do neologismo “Moorship”, uma espécie de título criado por Iago, efetuando um paralelo com o termo “Worship”, como explica o editor da New Cambridge: “The quibble is with ‘Worship’s (‘QI reading). This is the first example of Iago’s obsession with Othello’s race and colour”. (p. 57). Essa leitura irônica, porém, não é uniforme mesmo nas edições em inglês, já que, como pode ser visto na nota citada, encontra-se no texto do *Quarto*, mas não no do *Folio*, onde consta o título honorífico “Worship”.

Com efeito, dos tradutores analisados, Carlos Alberto Nunes omite o título do original, referindo-se apenas a “o mouro”. O inverso faz Barbara Heliodora, que inclui um título, “Ilustríssimo”, mas omite o epíteto “mouro”, podendo o título ser interpretado com carga irônica<sup>59</sup>.

Os outros tradutores, com exceção de Onestaldo de Pennafort, mantiveram a tradução de um título, mas não parece ter havido a manutenção da carga irônica

<sup>58</sup> Omitiremos, por questão de espaço, com o fim de facilitar a visualização dos exemplos, a primeira coluna (Tradutor/Solução/Estratégia) nas tabelas de apresentação das ocorrências em *Otelo*. Também, pelos mesmos motivos, abreviaremos os nomes dos tradutores.

<sup>59</sup> Em seu estudo sobre a tradução das figuras de linguagem em *Otelo*, Cristina Oliveira (2004) apresenta esse verso (que aparece inclusive citado como “his Moorship’s ensign” como no *Quarto*) como exemplo de antífrase — “expressão que pela entoação e contexto, sugere o contrário do que as palavras ou frases exprimem, por intenção irônica” (p. 155) — e considera que “as duas traduções analisadas reproduzem a antífrase” (p. 164). Entretanto, consideramos que, do ponto de vista do discurso racista, o efeito das duas traduções é distinto, já que Onestaldo de Pennafort reproduz o trocadilho discriminatório existente no original, ao contrário de Barbara Heliodora.

presente na própria criação do título “Moorship”. Entretanto, como ressaltamos, essa ironia pode não estar presente no texto-fonte utilizado.

O organizador das notas à tradução de Onestaldo de Pennafort, Antônio Monteiro Guimarães, dedica uma nota extensa a esse verso, primeiramente para justificar a escolha do termo “Amouriscada”, já que o texto que acompanha a edição bilíngüe da peça se baseia num texto diferente daquele utilizado como texto-fonte para a tradução. Entretanto, vemos que o organizador aproveita o ensejo para justificar toda uma estratégia tradutória:

A edição Hart, a partir da qual foi feita a tradução, registra em inglês moderno, “his Moorship’s ancient” (1941:7; I. I. 33). Sem a alteração dessa passagem com que é reintegrada no texto inglês da presente edição bilíngüe a versão – “his Moorship’s – da edição Hart, não há como entender-se, e justificar-se a tradução “Sua Senhoria Amoriscada”, que busca conservar o empenho de Iago - ao final de sua longa fala inicial em que apresenta as personagens de Cássio e de Otelo e, de certo modo, a si próprio - em denegrir humoristicamente a figura do mouro. Não encontrando expressão correspondente a “Sua Senhoria Amoriscada” no texto inglês, o leitor interessado em comparar a peça nas duas línguas haveria de ficar perplexo, desapontado, se não indignado, com algo que pode parecer tão extravagante, e mesmo de todo propositado, como “Sua Senhoria Amoriscada”. (Notas à quarta edição de Otelo, Notas do Primeiro ato, p. 247)

Para o estudioso da tradução, essa citação é interessante por diversos motivos: revela a importância do texto-fonte, não só na língua original, mas também para a tradução; revela os possíveis impactos de uma escolha tradutória; revela também uma estratégia de tradução localizada que leva em conta globalmente o tema da peça, a saber, a caracterização de Iago através da linguagem; e finalmente revela uma característica específica à edição bilíngüe: o leitor mais cuidadoso volta ao original e “confere” a tradução.

Onestaldo de Pennafort intensifica mais ainda o abismo entre o mouro e seu alferes quando faz este se utilizar da palavra “alfeireiro” ao invés de “alferes” para referir a si mesmo. Segundo o *Aurélio*, “alfeireiro” é “guardador de alfeire”, cuja definição, no mesmo dicionário, é “1. curral de porcos; chiqueiro, pocilga, 2. gado que n. tem crias”. O Dicionário *Houaiss* registra definição semelhante.

A carga de depreciação ainda está presente no sufixo “-eiro”, componente do termo “alfeireiro”, na medida em que este sufixo é aplicado na língua portuguesa a ofícios de mais baixo escalão, como demonstrou Neusa Salim

Miranda<sup>60</sup>:

as atividades que em nossa cultura são consideradas de maior prestígio são designadas por agentivos em –ista, enquanto os ofícios de menor prestígio sócio-cultural ou mesmo marginalizados seriam expressos por agentivos em –eiro. Essa distribuição ocorre de forma regular, embora haja exceções como “engenheiro” e “balconista”. (*apud* Frota, 1985: 31)

Com isso, encontramos Iago efetuando ao mesmo tempo uma alusão sarcástica a Otelo e uma depreciação de si mesmo, o que aumenta a carga pejorativa de um modo global. Além disso, o próprio termo criado por Onestaldo de Pennafort talvez contenha também uma ironia adicional no sufixo –ada, que significa à maneira de, que afeta (Cf. “afrancesado”)<sup>61</sup>.

É importante observar que, embora *Otelo* se inicie com Iago justificando seu ódio por não ter sido promovido, ao longo da peça outros motivos vão sendo dados, de tal forma que não se consegue estabelecer ao certo a verdadeira fonte do ódio que o alferes nutre por seu general. A crítica divide-se, mas não consegue explicar o que Coleridge definiu como a “*motiveless malignity*” de Iago. Uma possível explicação, baseada no preconceito racial, é Iago ter sido preterido em favor de Cássio por Otelo, ou seja, o responsável pela preterição é um sujeito de raça inferior a Iago, mas socialmente superior. Barbara Heliodora, inclusive, subscreve a idéia de o motivo ser a preterição, mas não atribui essa preterição ao racismo de Iago:

Sem dúvida Iago tem um caráter negativo, malévolo; mas é possível que o aspecto mais doloroso da tragédia seja justamente o da destruição de um Otelo pela mesquinha de um Iago, que se sente preterido e quer o posto de Cássio. (Introdução, p. 8-9)

Entretanto, a explicação de discriminação racial por um estrangeiro ocupar posição hierarquicamente superior também pode ser contestada, pois, como alega o editor da New Cambridge, Norman Sanders, generais mercenários eram não só

<sup>60</sup> Miranda, Neusa Salim. “Agentivos deverbais e denominais: um estudo da produtividade lexical no português”. Dissertação de Mestrado, UFRJ, 1979.

<sup>61</sup> Encontramos outra tradução em que foi criado um neologismo para “his Moorship’s”, dessa vez a partir do termo “crioulo”, numa estratégia de domesticação que leva à intensificação do preconceito. Trata-se da tradução encenada, mas não publicada, de Maria Silvia Betti, que reproduz esse verso da seguinte forma:

“Este contador, com essa maré favorável, deve tornar-se o segundo tenente, enquanto eu, puta que o pariu, devo me contentar em carregar o estandarte de sua Crioulidade.” Esta tradução encontra-se disponível na internet, no site do grupo Folias: <http://www.gtdramaeteatro.ato.br/agenda.htm> (acesso em 30/09/2006).

freqüentes, mas inclusive previstos pela lei de Veneza. Para esse crítico, o fato de Otelo ser um estrangeiro ocupando um posto importante não levanta nenhum problema racial para os outros personagens da peça, incluindo Iago e Brabâncio. A questão racial aparece apenas quando ocorre a miscigenação de um forasteiro com uma veneziana (New Cambridge, p. 11).

Além de categorizar Otelo como estrangeiro, Iago também começa a construir a aparência física do herói negativamente antes de sua entrada em cena. No exemplo seguinte, há uma palavra considerada pelos críticos ingleses como uma caracterização de Otelo, por conter alusão aos lábios grossos típicos da raça negra. Inclusive, o editor da New Cambridge especifica que o termo serve como prova de que Otelo é negro e não árabe, como querem alguns: “This is the first piece of evidence that Othello is conceived as being Negroid rather than Arab” (New Cambridge, p. 58).

RODERIGO. What a full fortune does **the thick-lips** owe,  
If he can carry't thus!  
(I. ii. 67-8)

O trecho foi traduzido da seguinte forma:

*Onestaldo de Pennafort*

RODRIGO (distráido) Que sorte a dele, então, se com aquelas **beißolas**, consegue abocanhá-la! (p. 9)

*Carlos Alberto Nunes*

Que sorte **a desse tipo de lábios grossos**, se puder, realmente, levar isso até o fim. (p. 20)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

Que sorte sem igual terá **o homem de lábios grossos**, se conseguir levar assim essa vantagem! (p. 710)

*Péricles Eugênio da Silva Ramos*

Grande sorte a daquele **beißos grossos** se puder alcançar vitória em tudo.  
[nota do tradutor: beißos grossos: é a primeira indicação de que Otelo é negróide. (Muir). (p. 186)]

*Barbara Heliodora*

Mas que sorte total tem o **beißudo**,

Se ganha esta! (p. 16)

*Beatriz Viégas-Faria*

Se conseguir sair ileso dessa, **o Lábios Grossos** vai ficar devendo sua sorte ao destino. (p. 9)

*Jean Melville*

Que sorte sem igual terá **o homem de lábios grossos**, se ganha esta! (p. 23)

Analisando apenas a expressão “thick-lips”, temos:

*Ocorrência [2]*

**the thick-lips**

*Categoria de discurso racista*

alusão depreciativa a características físicas

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
<b>beíçolas</b>	desse tipo de <b>lábios grossos</b>	homem de <b>lábios grossos</b>	<b>beíços grossos</b>	<b>beíçudo</b>	<b>o Lábios Grossos</b>	o homem de <b>lábios grossos</b>
<i>intensificação domesticação: uso de termo pejorativo em português</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>intensificação domesticação: uso de termo pejorativo em português</i>	<i>intensificação domesticação: uso de termo pejorativo em português; alusão ao diabo</i>	<i>intensificação personificação</i>	<i>manutenção</i>

Nota-se que, enquanto Carlos Alberto Nunes, Cunha Medeiros/Oscar Mendes e Jean Melville optaram pelo uso neutro de “lábios grossos”, todos os demais tradutores explicitaram o preconceito através de estratégias diferentes: Beatriz Viégas-Faria optou pela personificação; Péricles Eugênio da Silva Ramos utilizou o substantivo “beíços” e os caracterizou como “grossos”; enquanto Onestaldo de Pennafort e Barbara Heliadora, utilizaram o mesmo termo no aumentativo, respectivamente “beíçola” (definido pelo *Houaiss* como “beíço grosso e grande” e pelo como *Aurélio*: “beíço grande, grosso e proeminente”) e “beíçudo” (comentamos a carga de pejorativo presente no sufixo “-udo” quando analisamos o uso da mesma palavra “beíçudo” em *Tito Andrônico*).

Onestaldo de Pennafort ainda expande a referência, ao utilizar o verbo “abocanhar” para descrever o casamento de Otelo. Na tradução de Barbara Heliadora, ocorre ainda uma associação ao diabo, pois “beíçudo” segundo o dicionário *Aurélio* (acepção 3) e *Houaiss* (acepção 2) é um uso popular do

português do Brasil para Diabo, que, como vimos, era sinônimo de negro na era elisabetana.

Passando para o próximo exemplo, veremos a primeira de uma série de imagens com forte conteúdo sexual, remetendo tanto ao mito da sexualidade negra mencionado na introdução deste trabalho, quanto à problemática do casamento inter-racial. Iago acorda o pai da Desdêmona descrevendo Otelo e Desdêmona como “ram” e “ewe” respectivamente, além de utilizar o verbo comumente reservado para animais: “tupping”, isto é, “covering sexually” (from a northern dialect form of the noun ‘tup’ meaning ‘ram’) (New Cambridge, p. 59).

IAGO. ‘Zounds, sir, you’re robb’d! For shame, put on your gown;  
Your heart is burst, you have lost half your soul;  
Even now, now, very now, an **old black ram**  
Is tupping your **white ewe**. Arise, arise!  
Awake the snorting citizens with the bell,  
Or else **the devil** will make a grandsire of you.  
Arise, I say!  
(I. 87-93)

Apresentamos agora as versões:

*Onestaldo de Pennafort*

Agora, neste instante, agora mesmo, **um velho carneiro negro** está cobrindo **a vossa ovelhinha branca!** De pé, de pé! Mandai tocar a rebate! Despertai os burgueses de seu ronco! Rápido! Rápido! Enquanto **o diabo**, num esfregar de olhos, não vos faz um neto! (p. 9)

*Carlos Alberto Nunes*

Agora mesmo,  
neste momento, **um velho bode negro**  
está cobrindo **vossa ovelha branca.**  
Tocai o sino, para que despertem  
os cidadãos que roncam; do contrário,  
**o diabo** vos fará ficar avô. (p. 21)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

Agora mesmo, neste instante, neste momento mesmo, **um velho bode negro** está cobrindo **vossa ovelha branca.** De pé! De pé! Despertai ao som de um sino os cidadãos que estão roncando, ou caso contrário, o **diabo** vai fazer de vós um avô. (p. 711)  
[nota do tradutor: O diabo, no caso, é o próprio Otelo, pois, para Shakespeare, mouro, negro e diabo significavam a mesma coisa. (p. 785)]

*Péricles Eugênio da Silva Ramos*

Agora, bem agora, agora mesmo, **velho e negro carneiro** está cobrindo **a vossa ovelha branca**. Erguei-vos, ei, erguei-vos! Os cidadãos que roncam, despertai-vos com o sino. Senão irá **o demônio** fazer de vós avô. Oh, digo, levantai-vos! (p. 28)

*Barbara Heliodora*

Neste momento **um bode velho e preto**  
Cobre a sua **ovelhinha**; venha logo.

Vá despertar com o sino os que dormiam,  
Senão o **demo** vai fazê-lo avô. (p. 17)

*Beatriz Viégas-Faria*

Neste instante mesmo, agora, agorinha, **um bode preto e velho** está cobrindo sua **ovelhinha**. –Levantai-vos, rebelai-vos! – Acorde com o toque de sino os cidadãos que ora roncam, pois do contrário **o diabo** vai lhe dar netos. (p. 10)

*Jean Melville*

Agora mesmo, neste momento, **um bode velho e negro** está cobrindo vossa **ovelha branca**. Venha logo! Despertai ao som de um sino os cidadãos que dormem, ou caso contrário, **o diabo** vai fazer de vós um avô.

[nota do tradutor: Aqui o diabo é o próprio Otelo, pois, para Shakespeare, mouro, negro e diabo tinham o mesmo significado] (p. 23-4)

Examinando agora cada ocorrência separadamente, vemos:

*Ocorrência [3]*

**old black ram**

*Categoria de discurso racista*

alusão à cor negra + redução à condição sub-humana (animalização) + comparação aparentemente positiva

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
<b>um velho carneiro negro</b>	<b>um velho bode negro</b>	<b>um velho bode negro</b>	<b>velho e negro carneiro</b>	<b>um bode velho e negro</b>	<b>um bode preto e velho</b>	<b>um bode velho e negro</b>
<i>manutenção</i>	<i>intensificação</i> “bode” para “ram”	<i>intensificação</i> “bode” para “ram”	<i>manutenção</i>	<i>intensificação</i> “bode” para “ram”	<i>intensificação</i> “bode” para “ram”	<i>intensificação</i> “bode” para “ram”

*Ocorrência [4]*

**white ewe**

*Categoria de discurso racista*

alusão à cor branca

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
<b>ovelhinha branca</b>	<b>ovelha branca</b>	<b>ovelha branca</b>	<b>ovelha branca</b>	<b>ovelhinha</b>	<b>ovelhinha</b>	<b>ovelha branca</b>
<i>intensificação</i> domesticação: uso do diminutivo afetivo;	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>atenuação</i> domesticação: uso do diminutivo afetivo; omissão de “white	<i>atenuação</i> domesticação: uso do diminutivo afetivo; omissão de “white”	<i>manutenção</i>

*Ocorrência [5]*

**the devil**

*Categoria de discurso racista*

associação negativa (diabo)

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
<b>o diabo</b>	<b>o diabo</b>	<b>o diabo</b>	<b>o demônio</b>	<b>o demo</b>	<b>o diabo</b>	<b>o diabo</b>
<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i> inclui nota do tradutor	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i> inclui nota do tradutor

Um dos pontos a serem investigados no original inglês é a questão da metáfora “ram”, da ocorrência [1]. O primeiro verbete do OED define “ram” como:

- 1. a.** A male sheep; in domestication, one kept for breeding purposes, a tup. (...)  
**c. transf.** A sexually aggressive man; a lecher. *colloq.*  
**1935** *N. & Q.* 23 Nov. 366/2 *Ram*, a male, sexual enthusiast.  
**1946** *Penguin New Writing XXVIII*. 185 ‘Yes, it’s the Chalk all right,’ Willie said. ‘The old ram!’ he added, happily.  
**1977** *J. Wainwright Do Nothin’ till You hear from Me* viii. 128 One day, May will rise up on the ram she has for a husband and pan him in the chops.

Portanto, segundo o dicionário, o animal tem fins reprodutores, na própria definição **1.a.** do termo, mas também carrega uma conotação sexual quando se refere a homens, como visto em **1.c.** em registro coloquial. Dessa forma, estaria presente para a plateia anglófona contemporânea a alusão sexual. Entretanto, a primeira ocorrência registrada pelo OED data de 1935, muito posterior ao exemplo encontrado em Shakespeare (cerca de 1608). Assim, a questão é identificar se o texto original de Shakespeare traz ou não a forte carga sexual, para poder avaliar as diferentes interpretações dos tradutores.

É inegável que Iago deseja denegrir a imagem de seu general e chocar Brabâncio, ao referir-se ao casamento de sua filha com Otelo, portanto, “ram”,

apresenta à plateia moderna um caráter libidinoso para Otelo, embora seu registro de uso como sinônimo de “lecher” seja definido pelo OED como coloquial. Por outro lado, a datação para o termo nesse sentido é bastante posterior. Nenhum dos editores consultados chama a atenção para a metáfora, apenas esclarecem o verbo “tupping”.

Comparando as versões brasileiras, vemos que Onestaldo de Pennafort e Péricles Eugênio da Silva Ramos optaram por manter a metáfora original: “ram” como “carneiro”, mas todos os outros tradutores preferiram trocar “carneiro” por “bode”. Se considerarmos uma carga de indivíduo lascivo no original inglês, podemos considerar que esses tradutores, portanto, atenuaram a discriminação presente no original, já que retiraram justamente a alusão à sexualidade, inexistente no termo da língua portuguesa “carneiro”. Entretanto, se verificarmos o vocábulo “bode” vemos que carrega consigo vários significados depreciativos em português do Brasil, condizentes com o contexto da fala de Iago. Assim, “bode” pode:

- referir-se à cor: cf. a acepção 11 do *Aurélio*, “*Bras.* Mulato, crioulo”, e acepção 5 do *Houaiss*, “(1899) Regionalismo: Brasil. Uso: pejorativo. Diacronismo: obsoleto. mestiço de preto com branco; mulato, cabra”, e “5.1 Derivação: por extensão de sentido. Regionalismo: Brasil. Uso: pejorativo. indivíduo cujos pais são de raças diferentes”;
- carregar conotações sexuais: cf. a acepção 12 do *Aurélio*, “*Bras.* Indivíduo libidinoso; sátiro” e a acepção 6 do *Houaiss*, “Derivação: por analogia (*da acp. 1*). Regionalismo: Nordeste do Brasil, Guiné-Bissau. homem libidinoso; lascivo”.
- trazer imagens de feiúra: cf. acepção 10 do *Aurélio*, “*Fig.* Homem muito feio” e acepção 3 do *Houaiss*, “Derivação: por analogia (*da acp. 1*). Uso: informal, pejorativo. indivíduo feio, repugnante”;
- remeter a outros aspectos negativos: o *Houaiss* registra: “Derivação: por analogia (*da acp. 1*). Uso: informal, pejorativo. pessoa que cheira mal.”
- evocar o diabo: tanto o *Aurélio* quanto o *Houaiss* registram o composto “bode-preto” como sinônimo para diabo.

Dessa forma, optamos por considerar uma intensificação do preconceito a tradução da metáfora “ram” por “bode”, já que o termo em português carrega consigo muitas outras conotações negativas.

Por outro lado, a manutenção de “ewe” como “ovelha”, animal associado à pureza e ao sacrifício intensifica a questão do casamento entre desiguais. A oposição entre “black ram” e “white ewe”, porém, é bastante demarcada no original inglês; entretanto, nem todos os tradutores a reproduziram em português: Barbara Heliodora e Beatriz Viégas-Faria omitem a referência a “white”. Entretanto, as duas, assim como Onestaldo de Pennafort, fazem uso do diminutivo afetivo em português, nas primeiras tradutoras talvez como estratégia de compensação pela retirada do adjetivo “white”. Independentemente do motivo, o efeito é o de intensificar a pureza do animal.

Quanto à palavra “devil” na continuação do exemplo, as duas edições para o texto original inglês consultadas apontam que o diabo mencionado no final da fala é o próprio Otelo: “**devil** i.e. Othello, because he is black” (New Cambridge, p. 58) e “The devil was depicted as black” (Penguin, p. 183). Nas traduções, observamos que Cunha Medeiros/Oscar Mendes e Jean Melville têm o cuidado de ressaltar essa questão ao leitor em nota de pé de página. Apesar de a nota ressaltar a associação entre diabo/negro e Otelo, a estratégia tradutória empregada não foi categorizada como intensificação porque a chave para o sentido pejorativo está em um paratexto, e não no próprio texto.

A comparação entre Otelo e um animal junto com a alusão à sexualidade aparece novamente na fala de Iago, alguns versos abaixo, quando este alude a uma região da África famosa pelos seus cavalos. O verbo utilizado, assim como no exemplo acima, é o geralmente empregado para animais. Ambos editores equiparam o cavalo a Otelo, enquanto o editor da New Cambridge, Norman Sanders, ainda vê uma alusão a “barbarian”, no sentido de estrangeiro: “Barbary Horse ie. The Moorish Othello (with a pun on ‘barbarian’. The north coastal regions of Africa were famous for thoroughbred horses (New Cambridge, p. 60)”; “The Barbary coast, North Africa, was famous for horse-breeding. Iago is, of course, referring to the Moor” (Penguin, p. 183). Além disso, Iago apresenta como produto desse casamento inter-racial também animais, como se fosse uma

degeneração da espécie. Notamos, portanto, em um mesmo exemplo a confluência de várias categorias de discurso racista<sup>62</sup>.

O OED registra o uso depreciativo de “horse”, inclusive abonando com exemplos retirados de Shakespeare, mas que não parece condizente com o contexto de *Otelo*:

4. *fig* Applied contemptuously or playfully to a man, with reference to various qualities of the quadruped.  
**1596** Shakes. 1Hen. IV ii, iv.215 If I tell thee a Lye, spit in my face, call me Horse.  
**1606** — Tr & Cr. iii, iii, 126 The vnknowne Ajax; Heauens what a man is there? a very Horse, That has he knowes not what.

Citamos agora o texto original inglês:

IAGO. ‘Zounds, sir, you are one of those that will not serve God, if the devil bid you. Because we come to do you service and you think we are ruffians, you'll have your daughter **covered with a Barbary horse**; you'll have your nephews neigh to you; you'll have coursers for cousins, and jennets for germans.  
 (I. I. 109-4)

Apresentamos agora as respectivas traduções:

*Onestaldo de Pennafort*

(...) o resultado é que vereis a vossa filha **coberta por um cavalo da Berberia**. Quereis que os vossos netos relinchem para vos pedir a benção? Agrada-vos uma parentela de corcéis e ginetes? (p. 11)

*Carlos Alberto Nunes*

(...) quereis que vossa filha seja **coberta por um cavalo berbere** e que vossos netos relinchem atrás de vós? Quereis ter cordéis como primos e ginetes como parentes? (p. 22)

---

<sup>62</sup> Iago ainda se refere ao casamento de Desdêmona e Otelo em termos sexuais logo em seguida, exemplo que não contabilizamos por não conter alusão à cor ou à condição de estrangeiro de Otelo:

“IAGO: I am one, sir, that comes to tell you your daughter and the Moor are now making the beast with two backs.” (I. i. 115-6). A glosa da New Cambridge explica: “**making... backs** copulating. We learn, however, from 2. 3.10 that the marriage is not consummated in Venice”. (p. 60) e a da Penguin “engaging in sexual intercourse. In fact, as we learn later, Othello’s marriage is consummated in Act II”. (p. 183)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

(...) deixareis que vossa filha seja **coberta por um cavalo da Barbaria**? Estais querendo ter netos que relincharão em vosso rosto! Acabareis tendo corcéis como primos e ginetes como parentes. (p. 711-2)

*Péricles Eugênio da Silva Ramos*

(...) tereis vossa filha **coberta por um cavalo da Barbaria**, tereis vossos netos rinchando para vós, tereis corcéis por descendência e ginetes por parentes.  
[nota do Tradutor: Iago compara Otelo a um cavalo da Barbaria] (p. 29)

*Barbara Heliadora*

(...) terá sua filha **coberta por um garanhão da Barbaria**; terá netos que relinham, terá corcéis por primos e ginetes por consangüíneos. (p. 18)

*Beatriz Viégas-Faria*

(...) terá um **cavalo berbere cobrindo** sua filha; terá seus sobrinhos relinchando para o senhor; terá corcéis por primos e ginetes por parentes. (p. 11)

*Jean Melville*

(...) deixareis que vossa filha seja **coberta por um garanhão da Barbaria**? Estais querendo ter netos que relinham! Acabareis tendo corcéis como primos e ginetes como parentes. (p. 24-5)

A análise comparativa da ocorrência revela:

*Ocorrência [6]*  
**barbary horse**

*Categoria de discurso racista*

redução à condição sub-humana + demarcação entre grupos + comparação aparentemente positiva

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
<b>cavalo da Berberia</b>	<b>cavalo berbere</b>	<b>cavalo da Barbaria</b>	<b>cavalo da Barbaria</b>	<b>ganhão da Barbaria</b>	<b>cavalo berbere</b>	<b>ganhão da Barbaria</b>
<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>intensificação domesticação: uso de termo com conotação sexual</i>	<i>manutenção</i>	<i>intensificação domesticação: uso de termo com conotação sexual</i>

Nesse quadro comparativo, digna de nota é a troca de Barbara Heliadora e Jean Melville de “cavalo” para “ganhão”, termo que, segundo o dicionário

*Aurélio*, é usado para homem “femeeiro”, ou seja, “mulherengo”, definição também encontrada no *Houaiss*: “Derivação: por metáfora. diz-se de homem muito dado a mulheres; femeeiro”, o que resultou numa intensificação do caráter libidinoso de Otelo bastante condizente com o contexto. Todos os outros tradutores mantiveram a metáfora do original<sup>63</sup>. A nota de Péricles Eugênio da Silva Ramos, deixa claro que a referência é a Otelo, mas não explica a comparação. Os dicionários *Aurélio* e *Houaiss* não registram “Barbaria” como topônimo, tampouco “Berberia”. Entretanto, ambos verbetes apresentam com conotações negativas: “1. Ato próprio de bárbaros; barbaridade. 2. Selvageria, crueldade, atrocidade, barbaridade, barbarismo. 3. Multidão de bárbaros (*Aurélio*); “1 conjunto de bárbaros 2 terra de bárbaros 3 estado em que vive povo selvagem; rudeza, atraso 4 modos ou costumes de bárbaros 5 ato característico de bárbaro; atrocidade, barbaridade, crueldade” (*Houaiss*). Quanto à “berbere”, termo escolhido por Beatriz Viégas-Faria, o mesmo dicionário registra: “1. Indivíduo dos berberes, raça que engloba os povos muçulmanos da África Setentrional.”, enquanto o *Houaiss* define como “4 grupo étnico nômade de origem camita que habita o Norte da África desde a pré-história, vivendo hoje principalmente nas regiões montanhosas (Atlas e Rif em Marrocos, Cabílias e Aurès na Argélia) e em parte do grande deserto”. Na definição do *Aurélio*, além da nacionalidade, é citada a religião muçulmana como característica desses povos, o que remete à religião pagã de Otelo, que será comentada posteriormente.

Pode-se afirmar que grande parte da rejeição expressa contra o casamento de Otelo e Desdêmona não advém simplesmente da cor do indivíduo Otelo, mas do contraste entre sua cor negra e a idéia de uma branca e pura Desdêmona, já retratada acima nos exemplos 3, 4, 5 e continuada no exemplo 6. Essa rejeição é decorrente do medo da miscigenação, e em particular do medo expresso pelo

<sup>63</sup> Citamos a análise de Cristina Oliveira (2004) sobre a reprodução dessa metáfora por Onestaldo de Pennafort e Barbara Heliodora: “Trata-se de mais uma ocorrência da linguagem chula de Iago que nenhum dos dois tradutores procura atenuar. Barbara Heliodora e Onestaldo de Pennafort optam por reproduzir a metáfora, mas não o jogo fonético encontrado em *nephews/neigh, coursers/cousins, jennets/germans.*” (Oliveira, 2004: 156). Do ponto de vista lingüístico, houve a manutenção da metáfora, mas do ponto de vista do discurso racista, acreditamos que houve intensificação da mesma por parte de Barbara Heliodora, na medida em que esta tradutora incorporou carga semântica inexistente no original inglês, a de homem lascivo. Oliveira parece ter se preocupado com a possibilidade de redução do impacto da linguagem “chula” de Iago, mais do que com a possibilidade de uma intensificação ainda maior dessa linguagem. Esse exemplo ainda ilustra outra diferença de abordagem entre as duas análises, na medida em que o presente trabalho não se preocupa com a reprodução de aspectos poéticos, não levando em consideração, portanto, a reprodução ou não de aspectos fônicos.

homem branco perante a união de um homem negro e uma mulher branca (Newman, 1987: 144), principalmente se, como no caso de Desdêmona, tiver sido por iniciativa própria, o que representa uma transgressão pela mulher das leis do patriarcado. Por isso torna-se importante retratar o desejo da mulher branca como provocado pela luxúria animalésca do homem negro (Loomba, 1993: 52), no caso, o garanhão do exemplo acima<sup>64</sup>.

O gênero, assim, também interfere nas relações inter-raciais, já que o casamento entre estrangeiros não é percebido e absorvido pela sociedade da mesma forma. Examinando peças do período elisabetano, Loomba (2000) demonstrou que nessas obras o casamento de um homem branco cristão com uma mulher estrangeira (negra, muçulmana ou judia) era melhor absorvido pela sociedade do que o casamento de uma mulher branca cristã com um homem estrangeiro (negro, muçulmano ou judeu) (p. 215-6). Em suma, o casamento inter-racial não carrega as mesmas conotações.

O fato de Otelo ser estrangeiro, independentemente da cor, também aparece no discurso dos personagens. Assim, Rodrigo acrescenta mais esse ponto negativo ao casamento de Otelo com Desdêmona. Conforme assinalamos anteriormente, esse ponto não foi levado em consideração enquanto Otelo limitava-se a ocupar o posto de general de Veneza, mas passou a ser considerado quando quis se casar:

RODERIGO.  
Your daughter, if you have not given her leave,  
I say again hath made a gross revolt,  
Tying her duty, beauty, wit, and fortunes  
In an **extravagant and wheeling stranger**  
**Of here and everywhere.**  
(I. i. 134-8 )

As versões brasileiras são:

*Onestaldo de Pennafort*

Mas vossa filha, repito-o, se não lhe destes licença para tanto, cometeu uma grave falta sacrificando honra, beleza, posição e nobreza, a um **estrangeiro nômade, sem eira nem beira.** (p. 11-2)

<sup>64</sup> Há ainda mais uma alusão a Otelo como libidinoso na mesma cena por parte de Roderigo: “the gross clasps of a lascivious Moor” (I. i. 125).

*Carlos Alberto Nunes*

Vossa filha – de novo vos declaro –  
se não lhes destes permissão, mui grave  
pecado cometeu, unindo o espírito,  
a beleza, o dever e seus haveres  
a um **estrangeiro andejo e desgarrado  
daqui e de toda parte.** (p. 23)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

Vossa filha, se não a autorizastes, continuo dizendo, tornou-se  
culpada de grave falta, sacrificando seu dever, sua beleza, seu  
engenho e sua fortuna a um **estrangeiro vagabundo e nômade,  
sem pátria e sem lar.**(p. 712)

*Péricles Eugênio da Silva Ramos*

Vossa filha, se não lhe destes vênias, repito-o, perpetrou grossa  
revolta, ligando seu dever, beleza, espírito e sorte a um  
**estrangeiro errante e instável, daqui e de toda parte.** (p. 30)

*Barbara Heliadora*

Sua filha (sem sua permissão,  
Repito) fugiu-lhe com baixeza,  
Ligando herança, espírito e beleza  
A um **estranho errante e extravagante,  
Sem rumo certo.** (p. 19)

*Beatriz Viégas-Faria*

Sua filha, se é que não recebeu a sua permissão, digo-lhe mais  
uma vez, rebelou-se de modo grosseiro, vinculando sua  
submissão, sua beleza, sua inteligência e seus dotes a um  
**estranho extravagante e errático tanto por aqui como em  
qualquer lugar.** (p. 12)

*Jean Melville*

Vossa filha, se não a autorizastes, continuo dizendo, tornou-se  
culpada de grave falta, sacrificando seu dever, sua beleza, seu  
espírito e sua herança a um **estrangeiro extravagante e  
nômade, sem pátria e sem lar.** (p. 25)

Apresentamos agora a ocorrência detalhada:

*Ocorrência [7]*  
**extravagant and wheeling stranger  
Of here and everywhere.**

*Categoria de discurso racista*  
demarcação entre grupos

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
<b>estrangeiro nômade, sem eira nem beira.</b>	<b>estrangeiro andejo e desgarrado daqui e de toda parte.</b>	<b>estrangeiro vagabundo e nômade, sem pátria e sem lar.</b>	<b>estrangeiro errante e instável, daqui e de toda parte</b>	<b>estranho errante e extravagante, Sem rumo certo.</b>	<b>estranho extravagante e errático tanto por aqui como em qualquer lugar.</b>	<b>estrangeiro extravagante e nômade, sem pátria e sem lar</b>
<i>intensificação domesticação: expressão idiomática</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>

Os editores ingleses definem “extravagant and wheeling stranger” como “extremely vagrant and wide-ranging” (New Cambridge, p. 61) e “vagrant” (Penguin, p. 184), chamando atenção para o fato de que o termo “extravagant” é obsoleto nesse sentido. Nas traduções, notamos que há uma divisão entre dois grupos em relação a esta palavra. Onestaldo de Pennafort, Carlos Alberto Nunes, e Cunha Medeiros/Oscar Mendes não se utilizaram da palavra “extravagante”, à diferença dos outros tradutores. Nunes utilizou-se de “andejo”: “1. que anda ou caminha muito, por muitas terras; erradio, andarengo; andeiro. 2. Que não pára em casa; rueiro” (*Aurélio*), reforçando a característica de estrangeiro. Onestaldo de Pennafort, numa estratégia de domesticação, reduz Otelo a “sem eira nem beira”, que segundo os dicionários *Aurélio* e *Houaiss* é “sem recursos, na miséria”, algo não condizente com sua situação de General, mas cujo efeito pode ser de que Otelo, por ser estrangeiro, não é digno de Desdêmona. Cunha Medeiros/Oscar Mendes, ao utilizarem “vagabundo” além da idéia de “Que leva uma vida errante; que vagueia; vagamundo, vadio, erradio, errante, nômade, andejo, mundeiro” (Dicionário *Aurélio*, acepção 1) também associam Otelo a vários atributos negativos a que remete a palavra “vagabundo” para o leitor brasileiro: “Vadio”, “Inconstante, volúvel, leviano”, “velhaco, pelintra, canalha, biltre” (*Aurélio*, acepções 2, 3 e 4). Vemos, assim, que a escolha vocabular nas duas últimas traduções citadas denigre a imagem de Otelo.

O grupo de tradutores que optou por “extravagante” parece reforçar a diferença de Otelo, como se vê na definição de “extravagante” em português: “1. que anda fora do seu lugar. 2. Que se afasta do habitual, do comum; singular, original, estranho, excêntrico: *homem extravagante; conduta extravagante*” (*Aurélio*). Essa escolha, assim, pode levar à imagem de Otelo como diferente, exótico, mais do que como forasteiro.

Entretanto, ambas escolhas – forasteiro ou exótico – condizem com a imagem apresentada em outras partes da peça. Por exemplo, Brabâncio, incapaz de aceitar o casamento da filha, justifica-o pelo uso de magia, conforme se vê na próxima citação. Na segunda parte dessa citação vemos três características marcantes do discurso racista: a redução de Otelo a uma coisa, ou seja, o negro que perde sua identidade humana; a associação entre o negro e o sujo; e a associação do negro com a feiúra e a monstruosidade:

BRABANTIO. O thou foul thief! Where hast thou stowed my daughter?  
 Damn'd as thou art, thou hast enchanted her:  
 For I'll refer me to all things of sense,  
 If she in chains of magic were not bound,  
 Whether a maid so tender, fair, and happy,  
 So opposite to marriage that she shunn'd  
 The wealthy, curlèd darlings of our nation,  
**Would ever have, t'incur a general mock —**  
 Run from her guardage to the **sooty** bosom  
**Of such a thing as thou:** to fear, not to delight.  
 (I. ii.62-71)

Comparando as traduções, temos:

*Onestaldo de Pennafort*

BRABANTIO: [dirigindo-se a Otelo]  
 abandonar o lar paterno e se entregar  
 aos **braços ferrujentos** (sic)  
 de **um ser tal como tu**, feito para inspirar terror e não prazer!  
 (p. 21)

*Carlos Alberto Nunes*

fugir de seu guardião, para abrigar-se  
 no **seio escuro e cheio de fuligem**  
 de **uma coisa como é**, mais feito para  
 susto causar do que qualquer deleite. (p. 29)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

(...) fugido da tutela paterna para ir refugiar-se **no seio**  
**denegrado** de **um ser como tu**, feito para inspirar medo e não  
 deleite? (p. 715)

*Péricles Eugênio da Silva Ramos*

(...) fugido ao seu abrigo  
 para buscar **o seio de fuligem**  
**de alguém como és** – de dar receio  
 não prazer? (p. 36)

*Barbara Heliadora*

Haveria jamais (pra ser chacota)  
De fugir da tutela pro **negrume**  
**De um peito** como o teu, que só traz susto? (p. 26)

*Beatriz Viégas-Faria*

(...) quando é que ela teria abandonado seu pai e protetor, correndo o risco de ser motivo de zombaria geral, para aninhar-se no **peito negro** de uma **coisa como tu...** figura que dá medo e não prazer? (p. 18)

*Jean Melville*

(...) ter fugido da tutela paterna para ir abrigar-se no **seio escuro** de **um ser como tu**, feito para inspirar medo e não deleite? (p. 30)

Analisando as ocorrências separadamente, temos:

*Ocorrência [8]*

**sooty bosom**

*Categoria de discurso racista*

alusão à cor negra + associação negativa (sujeira)

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
<b>braços ferrujentos</b>	<b>seio escuro e cheio de fuligem</b>	<b>no seio denegrado</b>	<b>o seio de fuligem</b>	<b>negrume</b> <b>De um peito</b>	<b>peito negro</b>	<b>seio escuro</b>
<i>atenuação</i> omissão da alusão à cor negra	<i>intensificação</i> explicitação dos dois sentidos de “sooty”	<i>manutenção</i> não reprodução da metáfora; associação negativa com sentido moral	<i>manutenção</i> manutenção da metáfora original	<i>atenuação</i> não-reprodução da metáfora; omissão da associação negativa	<i>atenuação</i> não reprodução da metáfora; omissão da associação negativa	<i>atenuação</i> omissão da associação negativa

*Ocorrência [9]*

**such a thing as thou**

*Categoria de discurso racista*

redução à condição sub-humana (coisificação)

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
<b>um ser tal como tu</b>	<b>uma coisa como é</b>	<b>um ser como tu</b>	<b>alguém como és</b>	como o teu	<b>coisa como tu</b>	<b>um ser como tu</b>
<i>atenuação</i> “thing” como “ser”	<i>manutenção</i>	<i>atenuação</i> “thing” como “ser”	<i>atenuação</i> “thing” como “alguém”	<i>omissão</i>	<i>manutenção</i>	<i>atenuação</i> “thing” como “ser”

É interessante notar que cada tradutor optou por uma estratégia diferente para traduzir o adjetivo “sooty”. Como as edições consultadas, assim como o

glossário de Onions, não apresentam glosa para o termo, parece tratar-se de metáfora aludindo à cor de Otelo e à sujeira do carvão. Onestaldo de Pennafort não manteve o campo semântico inicial relacionado a fuligem, modificando-o para “ferrujento”, talvez pela associação com a idade avançada de Otelo. Nesse sentido, o dicionário *Aurélio* registra para o termo “ferrugento”: “2. Fig. Velho, antigo, antiquado”, assim como o dicionário *Houaiss*: “2 Derivação: sentido figurado. que é velho, antigo ou está fora de uso.” Na mesma palavra vale ressaltar que sufixo “-ento” abriga em português conotações negativas, como atestado por Frota (1985) em seu estudo sobre a semântica dos sufixos. Frota descreve dois tipos de derivação de adjetivos pejorativos em “-ento”, sendo o primeiro “aquele ou aquilo que apresenta uma propensão a x”, dando como exemplo “briguento” (Frota, 1985: 20) enquanto o segundo “produz formas que designam ‘aquele ou aquilo que tem ou que é como x’, sendo x uma característica daquilo que é designado pela forma derivada”, dando como exemplos, “bolorento”, “gosmento”, “grudento”. Sua análise revela que, nesse segundo tipo de construção pejorativa, “quase todos (...) designam ‘algo desagradável aos sentidos’, uma vez que, por exemplo, designam algo cujo aspecto ou consistência são repulsivos” (Frota, 1985: 22, 23). A escolha vocabular de Onestaldo de Pennafort, portanto, condiz com a imagem de algo repugnante que Brabâncio deseja transmitir, ao mesmo tempo que reproduz em português a metáfora presente no original, mas retira do texto-meta a alusão à cor negra.

Estratégia diversa tomou Carlos Alberto Nunes, que optou por expandir as duas idéias contidas em “sooty” — a cor negra e a associação à fuligem — gerando outro efeito: o de intensificação do discurso racista, pela reprodução das duas características de racismo que assinalamos (alusão à cor negra e associação negativa, no caso, sujeira) explicitamente, quando no original as duas características se misturam.

A versão de Cunha Medeiros/Oscar Mendes, por sua vez, faz uso do adjetivo “denegrado”, que em português carrega além da imagem da cor negra, um sentido moral, decorrente do sentido figurado, como atesta o *Aurélio*: “Adj. 1. Enegrecido, fusco. 2. maculado, manchado. 3. desacreditado, desabonado, infamado”. O Dicionário *Houaiss* não apresenta verbete para o adjetivo, e o verbete para “denegrir” remete para o de “denigrir”: “Acepções■ verbo transitivo direto e pronominal 1 tornar(-se) negro ou escuro; obscurecer(-se)(...). transitivo

direto e pronominal **2** Derivação: sentido figurado. diminuir a pureza, o valor de; conspurcar(-se), manchar(-se)”. A etimologia incluída neste dicionário mostra claramente a relação entre a cor negra e aspectos negativos: “**Etimologia** *de-* + rad. culto *nigr-* (< lat. *niger, nigra, nigrum* ‘negro, preto, fúnebre’) + *-ir*”. Pode-se pensar que a escolha desse termo pelo tradutor representa uma oposição à idéia de imaculado, puro, associada a Desdêmona, e que permeia a peça. Nesse caso, vemos uma estratégia local que leva em consideração o tema global da peça. Em termos de discurso racista, vemos um sutil deslocamento da categoria de associação negativa com a sujeira para a associação negativa com o mal e a maldade.

Barbara Heliodora escolheu o substantivo “negrume”, que encerra a conotação de “Ecuridão, trevas, negror, negridão, negrura” (cf. *Aurélio*, acepção 1), mas também, segundo o dicionário *Houaiss* de indivíduo triste, “Derivação: por metáfora. semblante carregado, triste; carranca”, o que não parece atribuir efeito nesse contexto, além de algo desagradável. Dessa forma, a escolha da palavra parece ter se limitado ao aspecto semântico de “negro”, sem a associação negativa de sujeira do texto-fonte.

A estratégia de Beatriz Viégas-Faria se caracteriza pela não-reprodução da metáfora original, gerando o efeito de uma imagem concreta, visual e, inclusive, física da cor do mouro. Com isso, não se reproduz, também, as conotações pejorativas de sujeira, atenuando o racismo.

Efeito semelhante obteve Jean Melville quando optou pelo adjetivo “escuro”, considerando-se ainda que esse termo pode se referir eufemisticamente à cor de pele de Otelo, funcionando no contexto brasileiro como um racismo pela relutância em utilizar-se do termo que designa a raça. Dessa forma, houve uma adaptação ao contexto receptor.

Gostaríamos de chamar atenção para a extrema dificuldade em categorizar o exemplo acima, talvez por se tratar de uma metáfora, com maior possibilidade de interpretação do que os exemplos apresentados até o momento. No geral, em termos de discurso racista e sua reprodução, notamos que:

- o original inglês apresentava uma metáfora em que confluíam duas características racistas: a alusão à cor negra e a associação a algo negativo, no caso, à sujeira (fuligem);
- dos tradutores que reproduziram a metáfora, apenas Carlos Alberto

Nunes reproduziu a confluência do discurso racista latente na metáfora (alusão à cor e associação à sujeira), caso em que o tradutor expandiu as idéias em português (“seio escuro e cheio de fuligem”);

- a reprodução da metáfora por Onestaldo de Pennafort resultou na omissão de uma categoria de discurso racista (alusão à cor negra);
- a reprodução da metáfora por Péricles Eugênio da Silva Ramos manteve as duas categorias racistas presentes no original;
- dos tradutores que não reproduziram a metáfora, Barbara Heliadora, Beatriz Viégas-Faria e Jean Melville concentraram no texto-meta a alusão à cor, retirando a outra categoria (associação negativa);
- a escolha de Cunha Medeiros/Oscar Mendes, apesar de não reproduzir a metáfora (“denegrado”), resultou em duas categorias de discurso racista, com um sutil deslocamento de categoria, de associação com sujeira física (“fuligem”) à associação com sujeira moral.

Portanto, não parece haver relação direta entre a reprodução da metáfora e a manutenção do discurso racista, visto que houve uma tradução que não reproduziu a metáfora, mas manteve a discriminação (Cunha Medeiros/Oscar Mendes), tradutor que manteve a metáfora e a discriminação (Péricles Eugênio da Silva Ramos), tradutor que manteve a metáfora, mas não a discriminação (Onestaldo de Pennafort).

Voltando à citação acima, ressaltamos também o uso da palavra “thing” para referir-se a Otelo, agora reduzido a menos do que um animal. Onestaldo de Pennafort, Cunha Medeiros/Oscar Mendes e Jean Melville minimizam o impacto ao traduzirem como “ser”, bem como Péricles Eugênio da Silva Ramos, ao utilizar-se do pronome indefinido “alguém”. Barbara Heliadora omite totalmente qualquer referência. Carlos Alberto Nunes e Beatriz Viégas-Faria traduzem conforme o original “coisa”. Notamos, portanto, que a maioria dos tradutores prefere manter, se não a condição humana (cf. Dicionário *Aurélio* acepção 22 para “ser”: “Homem, indivíduo, pessoa, criatura”), pelo menos a de animal (Cf. Dicionário *Aurélio*, acepção 21: “Todo ente vivo e animado”), de Otelo. Com isso, atenua-se o impacto do original, embora seja mantida a categoria de discurso racista da classificação proposta neste trabalho (redução à categoria sub-humana).

No restante dessa cena, a imagem de Otelo é ora valorizada como general

de grande valentia e ascendência nobre, em pé de igualdade com os venezianos, ora reforçada como estrangeiro e bárbaro. A primeira visão está na apologia que Otelo faz de si mesmo, demonstrando seus méritos para contrabalançar o preconceito de Brabâncio. A segunda visão encontra-se no discurso de Brabâncio, com sua certeza de que Otelo utilizou-se de magia para conquistar Desdêmona; no discurso de Desdêmona, que explica ter sido seduzida pelas narrativas exóticas do mouro; e no discurso do próprio Otelo, ao confirmar a fala de Desdêmona.

De fato, lembremos que o próprio Otelo enfatiza sua diferença. A mágica que ele usou para conquistar Desdêmona é invocar sua condição de estrangeiro, de exótico. Assim, ele oscila entre afirmar sua condição de não-europeu e negar sua cor negra, realçando através de seu discurso e de sua posição social sua assimilação na cultura branca, tornando-se dividido, em uma espécie de esquizofrenia racial. Talvez possamos traçar aqui um paralelo entre essa esquizofrenia racial e a “ideologia do embranquecimento” (Sodré, 1999: 86) e o “embranquecimento cultural” (Kabengele, 1988: 6), apontados na introdução deste trabalho. Otelo, para ser aceito pela sociedade branca assimila os valores desta, como forma de negar sua inferioridade. Além disso, podemos traçar outro paralelo, dessa vez com o que Kabengele (1988: 28) considera outra maneira de embranquecer: o “erotismo afetivo”, no caso, as relações sexuais entre um homem negro e uma mulher branca, ponto que permeia toda essa cena, como já vimos apontando. Essa forma de “embranquecer”, entretanto, enfrenta forte oposição da sociedade veneziana, conforme vimos acima.

O pai de Desdêmona, Brabâncio, tem certeza de que o Estado vai apoiá-lo contra Otelo, mas a ameaça turca torna necessários os serviços do general. Dentro desse contexto, as queixas do pai são relegadas em detrimento do bem do Estado. Essa postura do Estado veneziano reflete uma característica central do encontro entre os povos europeus com outros povos: a necessidade de conversão do estrangeiro à cultura dominante. Em outras palavras, é importante que o estrangeiro seja incorporado (Loomba, 1993: 50). Na medida em que Otelo é imprescindível para combater o inimigo, ele se mantém integrado à sociedade em que se encontra.

A ambivalência também pode ser explicada de forma diferente. Quando os exploradores europeus se depararam com não-europeus em suas viagens, houve uma tendência a descrevê-los segundo dois modelos. No primeiro modelo, os não-

européus eram selvagens dóceis, que logo abraçavam a fé cristã; no segundo, eram agentes ameaçadores que desviavam os cristãos da verdadeira religião. De um modo geral, mas não exclusivo, o primeiro modelo era reservado para os habitantes do Novo Mundo, enquanto o segundo era atribuído aos mouros, turcos e judeus da África e Ásia. Em *Otelo* temos uma caracterização complexa, pois a identidade do protagonista não se limita a um desses pólos, mas oscila durante toda a peça entre esses dois discursos – o bom selvagem e o agente ameaçador, sendo ora retratado como o cristão convertido que presta serviços a Veneza, ora como o feiticeiro pagão, que com sua mágica encantou Desdêmona. Iago aproveita-se dos dois discursos, apontando e ativando os receios da comunidade bem como a própria insegurança de Otelo, caracterizando-o como estrangeiro, convertido religioso e racialmente diferente (Burton, 1998: 55).

Traçando um paralelo com a cultura brasileira, Sodré chama atenção para uma dupla representação do negro escravo no tocante à sua relação com o senhor branco:

Como se sabe, desde o início da escravidão moderna, o homem negro é aquele obrigado a realizar o desejo de outrem – o senhor. Na prática, cumprir a vontade alheia é sujeitar-se à imprevisibilidade das representações que possam advir do descontrole ético das tarefas. Assim, o negro passa a ser representado ora como “negro bom” (em geral, infantilizado, subserviente, sorridente, nos termos da representação social do “bom selvagem” de Rousseau), ora como “negro mau” (animalizado, homicida, impiedoso, mais ou menos conforme os traços do selvagem Caliban, personagem shakespeariano de *A Tempestade*). (Sodré, 1999: 148)

Embora Otelo não esteja na posição de escravo – muito pelo contrário, está em situação de igualdade ou superioridade social – registramos a mesma ambivalência no tratamento que recebe dos venezianos: Otelo é “negro bom” na medida em que o Estado necessita de seus serviços, mas também é retratado como “negro mau” no discurso de Brabâncio.

A oscilação na imagem de Otelo prossegue. Parte da defesa que Otelo faz de si mesmo nessa cena refere-se ao mito da luxúria negra, do qual vem sendo acusado desde o início por Iago, ao negar o seu interesse sexual por Desdêmona (“The palate of my appetite”). Assim, a conquista é transferida para Desdêmona, que passa a ser vista como transgressora, com o agravante de o objeto de que seu desejo é negro. Portanto, ao final da segunda cena do primeiro ato, a

representação de Otelo é diferente da imagem inicial apresentada por Iago: Otelo é um general valente que presta serviços importantes ao Estado veneziano, que não seduziu Desdêmona contra sua vontade, tampouco por motivos libidinosos; em suma, sua integração à sociedade branca parece total. Otelo torna-se o que se pode definir como um “branco honorário” (Loomba, 1993: 52), conforme atesta a fala do Doge:

DUKE. Let it be so.  
 Good night to everyone. And, noble signor,  
 If virtue no delighted beauty lack,  
**Your son-in-law is far more fair than black.**  
 (I. iii. 285-8)

Comparemos agora as traduções:

*Onestaldo de Pennafort*

DOGE ( A Brabâncio):  
 Se o emblema da virtude é a alvura, eu asseguro,  
 senhor, que o vosso genro é **mais branco que escuro**, (p. 43)

*Carlos Alberto Nunes*

Muito nobre senhor, se de beleza  
 a virtude não for destituída,  
**mais belo é vosso genro do que preto**. (p. 42)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

Seja. Boa noite para todos! (dirigindo-se a BRABÂNCIO.)  
 Nobre signior, se é verdade que a virtude possui todo o brilho  
 da beleza, **vosso genro é muito mais belo do que negro**. (p.  
 722)

*Péricles Eugênio da Silva Ramos*

E, nobre *signior*  
 Se a virtude confere formosura,  
**Vosso genro tem mais beleza que negrura** (p. 51)

*Barbara Heliadora*

Seja tudo assim.  
 Boa-noite a todos; meu nobre senhor,  
 Se a virtude bonita é em seu desvelo,  
**Seu genro é menos negro do que belo**. (p. 41)

*Beatriz Viégas-Faria*

E, meu nobre signior, se à virtude jamais faltasse encantadora  
 beleza, **seu genro seria muito mais belo que negro**. (p. 33)

*Jean Melville*

E Nobre senhor, se é verdade que a virtude possui todo o brilho da beleza, **vosso genro é menos negro do que belo.** (p. 39)

A análise dessa ocorrência demonstra:

*Ocorrência [10]*

**more fair than black**

*Categoria de discurso racista*

alusão à cor negra + alusão à cor branca

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
<b>mais branco que escuro,</b>	<b>mais belo é vosso genro do que preto</b>	<b>muito mais belo do que negro.</b>	<b>mais beleza que negrura</b>	<b>menos negro do que belo.</b>	<b>muito mais belo que negro.</b>	<b>menos negro do que belo</b>
<i>manutenção</i> “fair” como “branco”	<i>atenuação</i> “fair” como “belo	<i>atenuação</i> “fair” como “belo	<i>atenuação</i> “fair” como “beleza	<i>atenuação</i> “fair” como “belo	<i>atenuação</i> “fair” como “belo	<i>atenuação</i> “fair” como “belo

O editor da Penguin, Kenneth Muir, considera que nesse verso “fair” refere-se à cor branca: “This contrast between black and white recurs frequently throughout the play (p. 190), o que é corroborado pelo Oxford English Dictionary, que abona a definição de “fair” nesse sentido com esse mesmo verso: “**II. 6.** Of complexion and hair: Light as opposed to dark. **1604** Shakes. *Oth.* i. iii. 291 Your Son-in-law is farre more Faire then Blacke.”

Entretanto, a palavra inglesa “fair” pode ser interpretada de outras formas; de fato, o termo possui uma riqueza polissêmica que não encontra equivalente no português em uma única palavra. Então, o tradutor deve optar pelo matiz de significado que deseja conferir ao português. O único tradutor que optou por “fair” como “branco” foi Onestaldo de Pennafort, que inclusive alastra esse campo semântico para a palavra utilizada anteriormente “beauty”, transformada em “alvura”, para manter a uniformidade da imagem. Essa oposição, entre “branco/alvura” e “negro”, remete aos valores pré-estabelecidos para brancos e negros, que está na base do preconceito racial. Ao aumentar o racismo, Onestaldo de Pennafort acentua a negritude de Otelo, em oposição aos brancos de Veneza. Contudo, Onestaldo de Pennafort não se utiliza da palavra “negro”, optando por “escuro”, que, por sua vez, é com frequência um eufemismo para a raça negra.

Os demais tradutores, que se utilizam da palavra “negro” ou “preto”, opõem, porém, “belo” a “negro”, reduzindo um pouco o impacto do preconceito de cor. Vale lembrar que temos em português do Brasil a expressão “preto de

alma branca”, definida no Dicionário *Aurélio* como " indivíduo negro bom, generoso, nobre, leal”, ou seja, pressupõe-se que os brancos é que têm esses valores positivos, e os negros que os tiverem podem se passar por brancos, que é justamente a situação de Otelo neste momento específico da peça, o “branco honorário”.

Um ponto a ser pensado seria se os tradutores, ao não optarem pelo contraste direto entre as palavras negro/preto e branco, não estariam também sendo racistas, no caso apontado por Castro (2000) em sua dissertação de mestrado. Conforme mencionamos ao tratarmos do racismo, Castro demonstrou como os falantes sentem-se constrangidos e evitam mencionar a raça em situações em que seria de se esperar que esta fosse comentada, mas sentem uma compulsão de mencioná-la em situações em que tal alusão não é necessária.

No exemplo acima, a oposição entre as palavras "fair" e "black", estabelecendo um contraste de cor, apontada inclusive pela glosa do editor, não deve ser vista como caso isolado; pelo contrário, percorre a peça conferindo-lhe um tom especial. Esse contraste foi primeiro detectado por uma crítica literária que se dedicou ao estudo dos recursos poéticos de Shakespeare, Caroline Spurgeon, ao compilar todas as ocorrências dessas metáforas:

Shakespeare’s keen sense of colour contrast is often connected with a dominant emotion or theme, and so runs throughout a play: as the thought of the befouling of the purity of Desdemona and the opposition of her colour and that of the Moor expresses itself in black and white all through *Othello* (Caroline Spurgeon ([1935] 1958: 64<sup>65</sup>))

O que Caroline Spurgeon detectou em termos lingüísticos, a crítica Karen Newman utilizou como símbolo da questão da miscigenação na obra, caracterizando o que denominou de “rhetorical miscigenation”:

Miscegenation is an issue not only on the level of plot but also of language, for linked oppositions, especially of black and white and their cultural associations, characterize the play’s discourse (Newman, 1987 p. 144).

---

<sup>65</sup> Outros exemplos citados por Spurgeon, além de “far more fair than black”: I. i. 88 (“black ram”; “white ewe”); II. i. 133 (“If she be black...”); III. iii. 386 (“begrimed and black”, V, ii. 4 (“whiter skin of hers than snow”), V, ii. 272 (“pale as thy smock”) V.ii. 130 (“the blacker devil”).

Portanto, parte do discurso racista presente na peça é obtido através da repetida lembrança de que Otelo é negro e Desdêmona branca. No caso específico de Otelo, já vimos que essa categorização pode se dar designando-o sempre pelo epíteto mouro, ao invés do nome; chamando-o de diabo, que na época era retratado como negro, ou aludindo à sua cor. Os próximos dois exemplos ilustram bem as estratégias duas últimas estratégias, mostrando como Iago gratuita e desnecessariamente se refere a Otelo como diabo e como negro, respectivamente. No primeiro exemplo, Iago incentiva Roderigo a continuar sua corte a Desdêmona, mesmo casada, pois ela acabará percebendo as diferenças entre seu marido e ela. A edição New Cambridge remete à glosa de “devil” de I. i. 92, já examinada no exemplo 5 acima, lembrando o leitor que o diabo aqui se refere a Otelo.

IAGO. (...) And what delight will she have to look on the **devil?**” (II. i. 216):

As versões brasileiras são:

*Onestaldo de Pennafort*

E que prazer podem os seus olhos encontrar na contemplação desse **bruxo?** (p. 67)

*Carlos Alberto Nunes*

E que deleite poderá encontrar na contemplação do **demônio?** (p. 56)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

E que prazer pode encontrar olhando para o **demônio?** (p. 729)

*Péricles Eugênio da Silva Ramos*

E que deleite tem ela para olhar no **demônio?** (p. 63)

*Barbara Heliadora*

E que prazer terá ela em olhar para o **diabo?** (p. 59)

*Beatriz Viégas-Faria*

E que deleite pode lhe advir de encarar o **demônio?** (p. 51)

*Jean Melville*

E que prazer pode encontrar olhando para o **diabo?** (p. 51)

Comparando a escolha dos tradutores, vemos:

*Ocorrência [11]*

**devil**

*Categoria de discurso racista*

associação negativa (diabo)

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
<b>bruxo</b>	<b>demônio</b>	<b>demônio</b>	<b>demônio</b>	<b>diabo</b>	<b>demônio</b>	<b>diabo</b>
<i>atenuação “devil” como “bruxo”</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>

Onestaldo de Pennafort difere dos demais ao efetuar a troca de diabo para “bruxo”, o que remete às acusações de feitiçaria feitas por Brabâncio no ato anterior. A alteração, porém, retira a alusão do original, e comprova que os tradutores não mantêm uniformidade em suas escolhas lexicais, visto que no exemplo 5 esse mesmo tradutor havia descrito Otelo como “diabo”.

Essas referências pontilhadas pela peça acabam por sempre lembrar o espectador da condição de estrangeiro de Otelo, visível em sua tez:

IAGO: Come, lieutenant, I have a stoup of wine, and here without are a brace of Cyprus gallants, that would fain have a measure to the health of the **black** Othello. (II. iii. 25-7)

Vejamos as traduções:

*Onestaldo de Pennafort*

Vamos, meu tenente, tenho ali um canjirão de vinho e, lá fora, uns amigos aqui de Chipre que, de bom grado, molhariam a garganta conosco para um brinde ao **negro** Otelo. (p. 75)

*Carlos Alberto Nunes*

Vamos, tenente; tenho um quartal de vinho e aí fora um par de galantes chipriotas que de bom grado beberiam à saúde do **negro** Otelo. (p. 61)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

Vamos, tenente, tenho um cântaro de vinho e, lá fora, estão esperando uns galantes cipriotas que ficariam bem contentes, se pudessem beber à saúde do **negro** Otelo. (p. 732)

*Péricles Eugênio da Silva Ramos*

Vamos, lugar-tenente, eu tenho duas quartas de vinho e esperando do lado de fora há um par de bravos cipriotas que beberiam de bom grado à saúde do **negro** Otelo. (p. 68)

*Barbara Heliodora*

Vamos, tenente, eu tenho um garrafão de vinho, e aqui fora há um par de galantes de Chipre que gostariam de beber um gole à saúde do **negro** Otelo. (p. 65)

*Beatriz Viégas-Faria*

Venha, tenente, tenho uma garrafa de vinho. E lá fora estão um punhado de galantes cipriotas que de bom grado tomariam uma dose à saúde do **negro** Otelo. (p. 57)

*Jean Melville*

Vamos, tenente, tenho um cântaro de vinho e, lá fora, estão esperando amigos de Chipre que gostariam de beber à saúde do **negro** Otelo. (p. 54)

A comparação entre os tradutores mostra uniformidade de escolha:

*Ocorrência [12]*

**black**

*Categoria de discurso racista*

alusão à cor negra

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
<b>negro</b>						
<i>manutenção</i>						

Vemos que em todas as traduções encontramos a mesma palavra “negro”, o que apresenta ao leitor brasileiro uma visão racial específica, enquanto o inglês “black”, segundo os críticos, apresentava uma certa ambigüidade racial, tanto podendo ser usado para “negro” como para “moreno”.

O preconceito de Iago, porém, não se limita à raça; de fato, o discurso do alferes é pontilhado de referências contra as mulheres. E cada vez que Iago apresenta um discurso misógino (mulheres traiçoeiras, volúveis) para induzir Otelo a sentir ciúmes, é em conjunto com a própria cor de Otelo, dando origem a um imbricamento entre o discurso misógino e o racista. E assim, Iago vai ao longo do Ato III, instigando Otelo de diversas formas a sentir ciúmes. Primeiro, Iago aponta a seu general sua condição de estrangeiro, que desconhece, portanto, os costumes das mulheres de Veneza. Por outro lado, Iago, como membro daquela comunidade, pode lhe assegurar que o desejo de Desdêmona é “unnatural”. Não apenas Otelo é estrangeiro, como sua cor é diferente, o que Iago não cansa de ressaltar. De fato, o editor da Penguin, Kenneth Muir, considera a diferença de cor

o ponto crucial do discurso de Iago, como se verifica na glosa aos versos que encerram nosso próximo exemplo: “This mention of difference of colour is Iago’s strongest card” (Penguin, p. 203)<sup>66</sup>:

IAGO: Ay, there’s the point; - as to be bold with you,  
Not to affect many proposed matches  
**Of her own clime, complexion, and degree,**  
Whereto we see in all things nature tends  
Foh! One may smell in such a will most rank  
Foul disproportion, thoughts unnatural.  
(III. 3. 230-33)

Os tradutores apresentaram as seguintes versões para essa fala:

*Onestaldo de Pennafort*

Aí é que pega o ponto!  
Sejamos francos: recusar propostas  
de casamento de ótimos partidos,  
de **patrícios da mesma cor e meio,**  
ao contrário do que seria natural (...) (p. 117)

*Carlos Alberto Nunes*

Sim, esse é o ponto. Para falar franco  
convosco: recusado haver propostas  
de casamento **de sua própria terra,**  
**estado e parentesco,** em que se achara  
conforme em tudo a própria natureza (...) (p. 88)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

Sim, eis aí a coisa. Assim (permiti esta ousadia), tendo recusado  
tantos partidos que apareciam e que possuíam todas as  
afinidades **de pátria, de raça e de estirpe,** para os quais vemos  
que tendem todas as coisas da natureza (...) (p. 747)

*Péricles Eugênio da Silva Ramos*

Sim, esse é o ponto; também (para ser ousado  
convosco) não querer muitas propostas núpcias  
**de sua terra, cor e posição**  
- para as quais tende a natureza em tudo – fora! (p. 98)

<sup>66</sup> Iago também afirma sua condição de veneziano (isto é, não estrangeiro) como forma de comprovar a condição de forasteiro de Otelo e o seu conseqüente desconhecimento dos costumes da terra: “I know *our country* disposition well” (III. iii. 203, grifos meus). O pai de Desdêmona já havia apontado a Otelo essa diferença anteriormente: “(...) she shunned / The wealthy curlèd darlings of *our nation*” (I. ii. 67-8, grifos meus) e ainda (...) and she, in spite of nature, / Of years, *of country, credit, everything,*” (I. iii. 96-7). Emília o fará também em IV, ii, 124-6: Hath she forsook so many noble matches, / Her father and her country and her friends, / To be called whore? Would it not make one weep?”

*Barbara Heliodora*

Esse é o problema; pois se ousou dizê-lo,  
 Pois recusar tantos partidos bons,  
**De sua terra, compleição e grau,**  
 Para os quais apontava a natureza; (...) (p. 99)

*Beatriz Viégas-Faria*

Sim, esse é o ponto. Como! ... sendo eu atrevido por falar assim com o senhor... para não desejar muitas propostas de casamento condizentes **com seu próprio clima, cor de pele, e condição social**, conforme vemos ser o caso, em todas as coisas, da tendência natural! (p. 90-1)

*Jean Melville*

Sim, eis o problema. Assim (ousou dizê-lo), tendo recusado tantos pretendentes e que possuíam todas as afinidades **de pátria, de raça e de grau**, para os quais apontavam todas as coisas da natureza, hum! (p. 78)

Examinando esses exemplos, temos:

*Ocorrência [13]*

**Of her own clime, complexion, and degree,**

*Categoria de discurso racista*

alusão à cor negra + demarcação entre grupos

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
de patricios da mesma cor e meio,	de sua própria terra, estado e parentesco,	de pátria, de raça e de estirpe,	de sua terra, cor e posição	De sua terra, compleição e grau,	com seu próprio clima, cor de pele, e condição social,	de pátria, de raça e de grau,
<i>manutenção</i>	<i>atenuação omissão da alusão à cor</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>

Nesse exemplo, Iago enumera a Otelo três diferenças marcantes entre ele e Desdêmona, concluindo que o interesse desta é “unnatural” devido a essas diferenças, a saber: “clime, complexion, and degree”. Os tradutores todos mantiveram a mesma enumeração de três itens, variando em alguns pontos: para “clime” o conceito que permeia todas as traduções é o de “local de origem”, expressa de diferentes maneiras: “patricios”, “terra”, “pátria”; para “complexion” oscilaram entre “cor” e “raça”, sendo que Carlos Alberto Nunes foi o único que omitiu essa idéia, repetindo a referência à pátria; para “degree” houve uma maior variedade de interpretações, desde “parentesco” a “condição social”. Vemos,

então, que, com exceção de Carlos Alberto Nunes, todos se preocuparam em incluir a cor/raça como motivo da diferença, ou seja, mantiveram o contraste físico entre o casal.

Alguns versos mais abaixo, Iago sustenta ainda sutilmente a comparação física. A edição New Cambridge glosa o verso 239 “May fall... forms” como “begin to compare you with the style of good looks typical of her own countrymen” (p. 124), o que levaria em conta o aspecto físico de Otelo, considerado inferior aos patrícios de Desdêmona possivelmente por sua raça. A classificação do tipo de discurso racista torna-se difícil, sendo clara a demarcação entre grupos, mas não tão clara a estratégia usada por Iago: ao não mencionar abertamente a cor de Otelo, estaria ele na verdade, lembrando-lhe veladamente o estigma de ser negro, ou apenas evocando sua diferença em relação aos venezianos?

IAGO. But pardon me: I do not in position  
*Distinctly speak of her; though I may fear*  
 Her will, recoiling to better judgement,  
 May fall to match you with her country **forms**,  
 And happily repent. (III.iii.235-9)

As versões brasileiras são:

*Onestaldo de Pennafort*

(...) recear que ela, caindo em si, comece a comparar-vos  
 com os seus patrícios e depois... quem sabe?  
 Talvez acabe por se arrepender.... (p. 117)

*Carlos Alberto Nunes*

chegue a recear que seus desejos possam  
 vir dar de encontro a um juízo mais sadio  
 e com seus compatriotas confrontar-vos,  
 levando-a, porventura, a arrepender-se. (p. 88)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

(...) embora possa temer que sua alma voltando a inclinações  
 mais normais, chegue a comparar-vos com pessoas de seu país e  
 acabe, talvez, por sentir-se arrependida. (p. 747)

*Péricles Eugênio da Silva Ramos*

O que eu receio é que sua vontade,  
 Recuando para um juízo mais maduro,  
 Venha a vos comparar com a **aparência**  
 Dos conterrâneos dela e então arrepender-se.(p. 98)

*Barbara Heliodora*

(...) embora tema  
Que o seu desejo, pensando melhor,  
Recaia sobre alguém de seus costumes,  
E se arrependa (p. 99)

*Beatriz Viégas-Faria*

Embora eu receie que a sua vontade, uma vontade inversa a um bom discernimento, ainda venha a comparar o senhor com as **formas** da pátria dela e venha arrepender-se. (p. 91)

*Jean Melville*

(...) embora possa temer que seu desejo, voltando a inclinações mais normais, recaia sobre pessoas de seu país, talvez, por sentir-se arrependida. (p. 78)

A análise da ocorrência revela:

*Ocorrência [14]*

**forms**

*Categoria de discurso racista*  
demarcação entre grupos

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
---	---	---	<b>aparência</b>	---	<b>formas</b>	---
<i>omissão</i>	<i>omissão</i>	<i>omissão</i>	<i>manutenção</i>	<i>omissão</i>	<i>manutenção</i>	<i>omissão</i>

Os únicos tradutores que mantêm a palavra “forms” são Péricles Eugênio da Silva Ramos e Beatriz Viégas-Faria, sendo que a palavra “aparência” escolhida pelo primeiro remete imediatamente ao aspecto físico. A omissão por parte dos outros tradutores pode ter sido devida à sutileza do ataque de Iago, contrária à sua usual estratégia de apontar abertamente a Otelo sua condição de Outro referindo-se a sua cor.

O plano de Iago surte o efeito desejado e Otelo busca em sua raça e em sua idade motivos para explicar a possível traição de Desdêmona :

OTHELLO.

**Haply for I am black**

And have not those soft parts of conversation  
That chamberers have; or for I am declined  
Into the vale of years- yet that's not much -  
(III. iii.260-3)

Comparando as traduções, temos:

*Onestaldo de Pennafort*

Talvez por eu ser negro  
 e não ter o falar adocicado  
 e as maneiras suaves  
 dos galantes da corte... Ou quem sabe porque  
 já vou descendo o vale inclinado dos anos....  
 Mas por tão pouco (p. 119-20)

*Carlos Alberto Nunes*

Porque sou negro  
 e de fala melíflua não disponho  
 qual petimetre, ou porque já me encontro  
 no declive da idade – mas não tanto— (p. 89)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

**Talvez porque seja negro** e não tenha na conversação as  
 formas flexíveis dos intrigantes, ou então, porque esteja  
 descendo o vale dos anos (embora nem tanto assim), (p. 748)

*Péricles Eugênio da Silva Ramos*

**Talvez por eu ser negro** e sem as qualidades  
 agradáveis de fala e de maneiras  
 a serviço dos homens elegantes  
 ou porque declinei no vale já dos anos,  
 embora ainda não muito, ela se foi. (p. 99)

*Barbara Heliodora*

**Quiçá por ser eu preto,**  
 E faltar-me as artes da conversa  
 Dos cortesãos, ou por estar descendo  
 Para o vale dos anos – mas nem tanto – (p. 101)

*Beatriz Viégas-Faria*

**Talvez porque sou negro,** e não tenho em mim aquelas partes  
 suaves do diálogo que têm os galanteadores, ou talvez porque já  
 me encontro no outono da maturidade... contudo, ainda longe  
 do inverno da velhice... ela se foi. (p. 92)

*Jean Melville*

**Talvez porque seja negro** e não tenha na linguagem as formas  
 flexíveis dos cortesãos, ou então porque esteja descendo o vale  
 dos anos (embora nem tanto), ela está perdida para mim! (p. 79)

A comparação do trecho mostra:

Ocorrência [15]

**Haply, for I am black**

*Categoria de discurso racista*

alusão à cor negra

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
<b>Talvez por eu ser negro</b>	<b>Porque sou negro</b>	<b>Talvez porque seja negro</b>	<b>Talvez por eu ser negro</b>	<b>Quiçá por ser eu preto</b>	<b>Talvez porque sou negro</b>	<b>Talvez porque seja negro</b>
<i>manutenção</i>	<i>intensificação omissão de “haply”</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>

De todas as traduções, cabe ressaltar a omissão do advérbio “haply” por Carlos Alberto Nunes. Em termos do efeito conferido, essa omissão na verdade leva a uma intensificação do preconceito, na medida em que retira a dúvida expressa por Otelo nessa fala.

A partir de agora, o mouro já não questiona a traição de Desdêmona, e ocorre um movimento inverso no discurso racista na peça, à medida que a idéia da culpa da esposa vai se intensificando. O discurso racista, antes limitado ao general estrangeiro, agora se estende a Desdêmona, a quem são atribuídas todas as características da cor de Otelo, como se ela tivesse sido contaminada pelo marido. O resultado é que a partir desse momento, a veneziana passa a ser a “negra honorária”, assim como Otelo foi anteriormente o “branco honorário”.

Esse “escurecimento” de Desdêmona na verdade já havia sido anunciado sutilmente por Iago, quando este começa a arquitetar seu plano:

IAGO  
 When devils will the blackest sins put on,  
 They do suggest at first with heavenly shows,  
 As I do now, ...  
 So will I turn her virtue into **pitch**:  
 (II. iii. 318-20; 327)

É evidente aqui a imagem visual que relaciona uma substância negra a ideia de algo desagradável ou repugnante, conforme atestada pela glosa da edição New Cambridge: “**pitch**: three possible layers of meaning: (1) blackness, (2) something odious, (3) that which has the power to ensnare (New Cambridge, p. 110). Importante, também, é a inversão de atributos e da imagem definidos para raça, presente na comparação que Iago faz de si mesmo com o diabo. Essa

inversão de valores será abertamente revelada ao final da peça, quando ficará patente que Iago é quem apresenta atributos negativos<sup>67</sup>.

A metáfora com “pitch”, citada acima, na verdade não é um caso isolado, como explica novamente Caroline Spurgeon, mas faz parte de um grupo maior de imagens recorrentes na peça, relacionadas à maldade. Uma das possibilidades, embora não a única, é a comparação com algum objeto de cor negra. Vale lembrar as definições encontradas em dicionários que atestam a confluência entre o negro e a maldade, entre outras associações negativas. A mesma estudiosa também chama atenção para essas imagens no discurso de Iago, como mencionamos acima:

It is in Othello that repugnance to sin and evil is aroused in us most consistently by its being thought of as foul, black, stained and filthy.

Iago keeps alive this repugnance as much as anyone, for he is fully conscious of, and indeed glories in, the foulness of his own deeds<sup>68</sup> (Spurgeon, 1935: 159).

Comparando as traduções, temos:

*Onestaldo de Pennafort*

Assim, transformarei sua virtude em **visgo** (p. 93)

*Carlos Alberto Nunes*

Transformarei em **pez** sua virtude (p. 73)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

Assim transformarei a virtude dela em **visgo** (p. 739)

*Péricles Eugênio da Silva Ramos*

Assim transformarei sua virtude em **piche**. (p. 81)

*Barbara Heliodora*

Transformo assim sua virtude em **piche** (p. 80)

<sup>67</sup> Tanto Iago quanto Aarão se comparam ao diabo: “If there be devils, would I were a devil, / to live and burn in everlasting fire, / So I might have your company in hell, / But to torment you with my bitter tongue!” (V. i. 147-50).

<sup>68</sup> Alguns outros exemplos de imagens de maldade — “foul, black, stained and filthy” — apontados por Spurgeon são: V, i. 36 (“Thy bed, lust-stained, shall with lust’s blood be spotted”); I. iii. 65 (Whoever he be that in this foul proceeding”); I. iii. 117 (“If you do find me foul in her report”) I. ii. 62 (“O thou foul thief!”), etc

*Beatriz Viégas-Faria*

Assim transformarei eu a virtude dela em **piche** (p. 72)

*Jean Melville*

Assim, transformarei a virtude dela em **visgo** (p. 64)

Comparando a ocorrência vemos:

*Ocorrência [16]*

**pitch**

*Categoria de discurso racista*

alusão à cor negra + associação negativa

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
<b>visgo</b>	<b>pez</b>	<b>visgo</b>	<b>piche</b>	<b>piche</b>	<b>piche</b>	<b>visgo</b>
<i>omissão da alusão à cor negra</i>	<i>manutenção</i>	<i>omissão da alusão à cor negra</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>omissão da alusão à cor negra</i>

Notamos que os tradutores dividiram-se em dois grupos: os que mantiveram a imagem visual do objeto negro (“piche” ou “pez”), recriando portanto, o campo semântico da acepção 1 da glosa da New Cambridge citada acima e os que optaram por “visgo”, reconstruindo, portanto, o campo semântico 3 da citada glosa. O termo “visgo” no *Aurélio* não menciona relação com cor negra, enquanto “piche” tem inclusive sua etimologia ligada à palavra inglesa: “[Do ingl. *pitch*] *S.m.* Substância negra, resinosa, muito pegajosa, obtida da destilação do alcatrão ou da terebintina; pez”. Informações semelhantes são encontradas no *Houaiss*. A escolha pela metáfora com “piche” ao invés de “visgo” reproduz o campo visual da oposição negro e branco que pontilha a peça, o que gera um efeito de apresentar imagens discriminatórias cristalizadas na própria língua (cf. Castro, 2000: 22) e não apenas nas falas especificamente dirigidas ao personagem Otelo<sup>69</sup>.

<sup>69</sup> A metáfora do piche com conotações negativas é encontrada no Brasil atual, como comprova o estudo “Relações Raciais na Escola: Reproduções de Desigualdades em Nome da Igualdade”, feito pelas pesquisadoras Mary Castro e Miriam Abramovay em 2003: “A coleção de apelidos recolhida pelas pesquisadoras vai dos tradicionais ‘picolé de piche’ e ‘nega fulô’ até palavrões que as pesquisadoras se recusaram a reproduzir.” O estudo demonstrou que o preconceito racial afeta o desempenho escolar no Brasil. (<http://br.noticias.yahoo.com/s/07022007/25/manchetes-unesco-ofensas-racistas-afetam-desempenho-escolar.html>; acesso em 07/02/2007.)

Os propósitos de Iago surtem o efeito desejado e a virtude de Desdêmona é equiparada agora pelo próprio Otelo à sua cor, ou seja, deu-se por completo a categorização de Desdêmona como “negra honorária”:

OTHELLO

I'll have some proof. Her name, that was as **fresh**  
As Dian's visage, is now **begrimed** and **black**  
As mine own face.  
(III. iii.387-9)

Os tradutores apresentaram as seguintes versões para a fala:

*Onestaldo de Pennafort*

Quem me dera uma prova! O nome dela, que antes  
era **límpido** como a face de Diana,  
**se enegreceu** como o meu próprio rosto. (p. 131)

*Carlos Alberto Nunes*

O nome dela, que era tão **singelo**  
como o rosto de Diana, ora se encontra  
como o meu próprio rosto: **negro e sujo**. (p. 93-4)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

O nome dela, que era **puro** como o rosto de Diana, está agora  
**embaciado e negro** como meu rosto...(p. 750)

*Péricles Eugênio da Silva Ramos*

Meu nome, que era tão **viçoso** como o rosto  
De Diana, está agora **conspurcado e negro**  
Como o meu próprio rosto. (p. 105)

*Barbara Heliodora*

Quero prova: meu nome era tão **claro**  
Como o de Diana casta; e ora é tão **negro**  
Quanto o meu rosto: (p. 107)

*Beatriz Viégas-Faria*

O nome dela, antes **puro** como a face de Diana, vejo-o agora  
**enegrecido, escuro** como meu próprio rosto. (p. 98)

*Jean Melville*

O nome dela, que era **puro** como o rosto de Diana, está agora  
**negro** como meu rosto... (p. 83)

O exame da ocorrência é:

Ocorrência [17]

**fresh ... begrimed and black**

*Categoria de discurso racista*

alusão à cor negra + associação negativa

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
<b>límpido... enegreceu</b>	<b>singelo...negro e sujo</b>	<b>puro... embaciado e negro</b>	<b>viçoso... conspurado e negro</b>	<b>claro... negro</b>	<b>puro... enegrecido, escuro</b>	<b>puro... negro</b>
<i>intensificação inclusão de alusão à cor branca</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>intensificação inclusão de alusão à cor branca</i>	<i>manutenção</i>	<i>atenuação eliminação da associação negativa; omissão de “begrimed</i>

A oposição entre “fresh” e “black” recebeu tratamento diferenciado por parte dos tradutores. Nenhum dos editores apresentou nota que esclarecesse a palavra, tampouco o glossário de Onions, o que pode explicar as diferentes interpretações. Para “fresh”, Onestaldo de Pennafort e Heliodora escolheram o matiz relacionado à cor branca, “límpido” e “claro”, respectivamente, o que condiz com a oposição sistemática entre “fair” e “black” já mencionada, levando em conta, assim, uma estratégia global de tradução. Cunha Medeiros/Oscar Mendes, Beatriz Viégas-Faria e Jean Melville optaram pela idéia de “puro”, talvez pela alusão à deusa Diana, símbolo da castidade, inserindo uma oposição entre negro e puro baseada no contexto imediato. Carlos Alberto Nunes e Péricles Eugênio da Silva Ramos escolheram campos semânticos que não parecem opor-se ao de negro, seja no contexto geral, seja no contexto imediato, optando por “singelo” e “viçoso” respectivamente. Dessa forma, consideramos que os primeiros tradutores, ao recriarem no exemplo a oposição global de contraste entre as cores relembram imediatamente ao leitor a oposição entre Desdêmona e Otelo, que não se encontra explicitada aqui no original inglês com a palavra “fresh”, gerando uma intensificação do preconceito.

Quanto ao inglês “begrimed and black”, Barbara Heliodora e Jean Melville comprimiram no adjetivo único “negro”; o restante dos tradutores, com exceção de Onestaldo de Pennafort que enfatiza a idéia de processo através do verbo “enegreceu”, mantiveram duas palavras distintas. Desses tradutores, Beatriz Viegas repete duas vezes a idéia de cor, enquanto os demais utilizam campos semânticos negativos (“conspurado”, “embaciado”, “sujo”). No caso dos

tradutores que mantiveram o campo semântico negativo, foram mantidas também as duas categorias de discriminação que assinalamos: cor negra e associação negativa, enquanto no caso dos tradutores que optaram pela compressão em um único adjetivo, “negro”, ou pelo verbo “enegreceu”, houve a eliminação de uma categoria racista (associação negativa). Por outro lado, também parece ter havido um efeito de compensação, por parte de Barbara Heliodora e Onestaldo de Pennafort, na medida em que enfatizaram a oposição branco e negro, enquanto atributo de raça, conforme comentado acima. Jean Melville não optou por tal estratégia, o que resultou numa atenuação do texto original.

Novamente a classificação desses exemplos foi difícil, pois os tradutores que optaram pelo campo semântico de branco para “fresh” parecem estar vendo, na peça como um todo, a oposição entre as cores branco e negro, por isso consideramos uma estratégia de intensificação, mesmo quando omitiram um dos adjetivos (Onestaldo de Pennafort e Barbara Heliodora); no entanto, os tradutores que optaram pelo aspecto de virtude parecem estar relacionando o conceito mais à Desdêmona do que a qualquer conotação racista contra Otelo. Grande parte da dificuldade também reside na própria palavra “negro”, que já pode trazer consigo carga pejorativa e negativa, como atestam as acepções 5, 9 e 10 do *Aurélio*, respectivamente, “sujo, encardido, preto”; “maldito, sinistro”; e “perverso, nefando”, assim como o Dicionário *Houaiss*, que indica “ver sinonímia de *malvado e sujo*”.

Nesse exemplo também ocorre discrepância entre os textos-fonte, o que se reflete nas traduções oferecidas por Barbara Heliodora e Péricles Eugênio da Silva Ramos, em que Otelo se refere a seu próprio nome e não ao de Desdêmona. Essa divergência pode afetar a reprodução do discurso racista, na medida em que desloca o enfoque ou para Otelo ou para Desdêmona. No caso de o nome se referir a Otelo, parece haver uma ênfase na honra de marido traído, ao passo que, no caso de o nome se referir a Desdêmona, a ênfase parece estar no aspecto que assinalamos anteriormente: a contaminação da branca veneziana pelo negro estrangeiro.

Essa contaminação, mesmo que não apareça nesse exemplo acima, devido à oscilação do texto-fonte, seguramente emerge quando, no auge de sua raiva, Otelo associa abertamente sua mulher, branca, ao diabo, quebrando, assim, as expectativas da platéia elisabetana:

OTHELLO

Damn her, lewd minx! O, damn her!  
Come, go with me apart; I will withdraw,  
To furnish me with some swift means of death  
For the **fair devil**.  
(III. iii. 476-8)

Nenhum dos editores chama atenção para a ironia de um diabo “claro”, muito embora tenham sido unânimes em apresentar o demônio como negro e explicitamente associado a Otelo, como vimos acima<sup>70</sup>. Portanto, para uma platéia moderna, desacostumada a associar abertamente a figura do diabo à cor negra, o contraste irônico entre um diabo de cor branca talvez seja desfeito ou dificilmente percebido.

Apresentamos agora as traduções:

*Onestaldo de Pennafort*

Antes maldita seja!  
Maldita! descarada! dissoluta!  
Vamos lá para dentro.  
Quero assentar contigo um meio fulminante  
de dar a morte àquele **belo diabo**. (p. 137)

*Carlos Alberto Nunes*

Que baixe para o inferno essa lasciva  
prostituta! Que baixe para o inferno!  
Fica à parte comigo; retirar-me  
desejo, para refletir nalguma  
modalidade suave de extermínio  
para esse **belo diabo**<sup>71</sup>. (p. 98)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

Oh, que ela seja condenada! Vamos, afastemo-nos daqui! Vou  
retirar-me para encontrar meios de morte rápidos para o  
**encantador demônio**. (p. 752)

*Péricles Eugênio da Silva Ramos*

Que o inferno a leve,  
luxuriosa mulher à toa! O inferno

<sup>70</sup> Outra peça do período jacobino que rompe com a tradição do diabo negro é *The White Devil* (1612) de John Webster (c. 1578-c. 1630)

<sup>71</sup> Notamos nesse trecho que dois tradutores, Péricles Eugênio da Silva Ramos e Carlos Alberto Nunes expandiram a idéia de demônio para outra parte do trecho quando Otelo exclama “Que o inferno a leve” e “Que baixe para o inferno” duas vezes nas respectivas versões. Digno de nota também é o adjetivo escolhido por Carlos Alberto Nunes para a planejada morte de Desdêmona: “modalidade *suave* de extermínio (grifo nosso); o texto diz “swift”, e todos os outros tradutores preferem um campo semântico de violência ou celeridade.

a leve! A perdição a leve! Vamos,  
vinde comigo à parte. Eu me retiro  
para munir-me de alguns meios rápidos  
de morte para o **belo diabo**. (p. 109)

*Barbara Heliodora*

Maldita seja a rameira: maldita!  
Vamos, venha comigo e, em segredo  
Hei de achar meios de matar depressa  
A **bela infame** (p. 112)

*Beatriz Viégas-Faria*

Maldita seja ela, mulherzinha descarada, indecente e lasciva.  
Oh, maldita seja ela! Vamos, acompanha-me, separemo-nos dos  
outros. Vou retirar-me para suprir minha imaginação com  
alguns meios rápidos de morte para aquele **lindo demônio** (p.  
102)

*Jean Melville*

Maldita seja a rameira! Oh, que ela seja condenada! Vamos  
embora daqui! Vou retirar-me para encontrar meios de morte  
rápidos para a **bela**. (p. 86)

Apresentamos agora a expressão isoladamente:

*Ocorrência [18]*

**fair devil**

*Categoria de discurso racista*

associação negativa (diabo) + alusão à cor branca

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
<b>belo diabo</b>	<b>belo diabo</b>	<b>encantador demônio</b>	<b>belo diabo</b>	<b>bela infame</b>	<b>lindo demônio</b>	<b>bela</b>
<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>atenuação “devil” como infame</i>	<i>manutenção</i>	<i>omissão</i>

Talvez pela falta de familiaridade em associar hoje o diabo aos negros, nenhum dos tradutores deixou de entender “fair” como dentro do campo semântico de “belo”. Em termos de discurso racista, nas categorias de classificação que estamos utilizando, ocorre uma discrepância entre a associação negativa e a alusão à cor branca, já tal alusão geralmente é feita através de atributos positivos (Sodré, 1999). Na verdade, parece não ocorrer reprodução alguma de discurso racista na passagem para português, nos moldes em que definimos, visto que não contemplamos em nossa proposta de categorias do discurso racista a hipótese de alusão à cor branca com atributos negativos. Caso

semelhante ocorreu em *Tito Andrônico* quando Aarão defende sua cor em detrimento da superioridade branca. Entretanto, para fins de nossa classificação, e para efeitos de coerência com os exemplos acima em que figuram alusões ao diabo, categorizamos como omissão a estratégia dos tradutores que optaram por não reproduzir o termo (Jean Melville) e como atenuação a dos que o modificaram (Barbara Heliadora). Não fica claro o motivo que levou à omissão do termo “diabo” por este primeiro tradutor e a alteração para “infame” pela segunda tradutora. Segundo o *Aurélio*, “infame” é “**1.** Que tem má fama. **2.** Que pratica atos vis, abjetos; torpe, baixo, abjeto. **3.** P.ext. Próprio de indivíduo infame; odioso, indigno”, definições condizentes, portanto, com o contexto. O efeito, porém, é o de romper com a série de comparações ao diabo que pontilha a peça, referentes aos personagens Otelo, Desdêmona e Iago.

É importante ressaltar aqui que a imagem do “diabo” e, de um modo geral, imagens diabólicas (“diabolical images”) já foram estudadas no contexto da peça. À medida que Otelo vai sendo influenciado por Iago, e seu ciúme e aversão à Desdêmona vão crescendo, Otelo vai incorporando a linguagem e a visão de mundo proposta por Iago. Em termos de linguagem, S. L. Bethel (*apud* Penguin, p. 22<sup>72</sup>) analisou uma das figuras de linguagem mais usadas por Iago: justamente imagens relacionadas ao inferno, muitas vezes, meras alusões, chegando a um total de 64 ocorrências, distribuídas por Iago (num total de 18) e Otelo (num total de 26). Apesar de o número de exemplos de Iago ser menor, eles tendem a se concentrar nos primeiros dois atos (14), contrastando com 25 imagens proferidas por Otelo nos últimos três atos. A conclusão é que o tema do inferno se origina com o alferes, mas se transfere para o mouro quando o primeiro consegue seu intento de infectar o segundo com o ciúme (Ibidem: 22). E no centro desse inferno encontra-se o “diabo” Desdêmona (New Cambridge, p. 34), como se verá nos próximos dois exemplos, e na seqüência da ação, em que Desdêmona será novamente equiparada ao diabo. Ao segurar a mão da mulher, Otelo pronuncia:

OTHELLO

This argues fruitfulness and liberal heart:  
Hot, hot, and moist: this hand of yours requires  
A sequester from liberty, fasting and prayer,  
Much castigation, exercise devout;  
For here's **a young and sweating devil** here,

<sup>72</sup> Bethel, S. L. “Shakespeare’s imagery: the diabolical images in *Othello*”. *Shakespeare Survey* 5 (1952), p. 62-80.

That commonly rebels. 'Tis a good hand,  
A frank one.  
(III. iv. 34-40)

As versões do trecho são agora apresentadas:

*Onestaldo de Pennafort*

Denota exuberância e prodigalidade e coração. Quente, quente e úmida! Esta mão pede clausuras, jejuns e orações, mortificações e práticas devotas, porque está aqui um **diabrete que ao mesmo tempo arde e sua** por se rebelar a todo momento. Uma bela mão, aliás. E aberta! (p. 139)

*Carlos Alberto Nunes*

Isso revela desperdício e, em tudo  
coração liberal. Úmida e quente!  
Esses sinais indicam que é preciso  
cercear a liberdade e, assim, impor-vos  
jejuns e rezas, pios exercícios  
e mortificações, pois um **demônio  
suarento** aqui demora, que costuma  
rebelar-se. A mão tendes muito boa,  
muito franca, em verdade. (p. 99-100)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

Isto anuncia liberalidade e coração pródigo. Quente, quente e úmida! Esta mão requer o seqüestro da liberdade, jejuns e orações, muita mortificação e exercícios de devoção, pois nela existe um **demônio jovem e suarento** que comumente se rebelar. É uma boa mão, e também franca. (p. 753)

*Péricles Eugênio da Silva Ramos*

Isso indica fertilidade e um coração bondoso.  
Quente, úmida e quente. Vossa mão requer  
Uma separação da liberdade;  
Jejum e prece austera, disciplina  
Devotos exercícios. Pois aqui há um **jovem diabo suado** que  
ordinariamente  
Se rebelar. É uma boa mão. E livre. (p. 111)  
[nota do tradutor: Há várias palavras ambíguas nesta fala, no original “fertilidade” ou amorosidade, “bondoso” ou licencioso]

*Barbara Heliodora*

Então é fértil, tem bom coração;  
Úmida e quente, a sua mão requer  
Muito controle, preces e fastio,  
Com muita penitência e devoção;  
Pois um **jovem demônio sua** aqui,  
Que tende à rebeldia. É uma mão boa.

E franca. (p. 114-5)

*Beatriz Viégas-Faria*

Isso denuncia frutífera amorosidade e um coração liberal. Quente, quente e úmida. Esta tua mão requer um seqüestro de tua liberdade; requer jejum e orações, muita penitência, práticas piedosas, pois há aqui um **demônio jovem que sua e transpira** o tempo todo um rebelde. Esta é uma boa mão, de dedos francos. (p. 105)

*Jean Melville*

Então é fértil e tem bom coração. Quente, quente e úmida! Esta mão requer muito controle, jejuns e preces, muita penitência e devoção, pois nela um **demônio jovem transpira** e tende à rebeldia. É uma boa mão, e também franca. (p. 88)

A análise da ocorrência é a seguinte:

*Ocorrência [19]*

**a young and sweating devil**

*Categoria de discurso racista*

associação negativa (diabo) + comparação aparentemente positiva

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
<b>diabrete</b> que ao mesmo tempo arde e sua	<b>demônio</b> suarento	<b>demônio</b> jovem e suarento	jovem <b>diabo</b> suado	jovem <b>demônio</b> sua	<b>demônio</b> jovem que sua e transpira	<b>demônio</b> jovem transpira
<i>manutenção</i> uso de termo afetivo	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>

A glosa da edição New Cambridge esclarece que o “sweating devil” a que se refere Otelo é “spirit of sexual desire”(New Cambridge p. 135), ou seja, Otelo, antes acusado de luxúria (tipicamente ligado à raça negra) agora reverte essa acusação, transferindo-a para a mulher (caracterizando-a como “negra honorária”, conforme descrevemos acima). A edição Penguin não glosa “devil”, mas “liberal”, definido como “generous or licentious” (Penguin, p. 206), corroborando a natureza sexual do comentário de Otelo.

Os tradutores todos mantêm a imagem do diabo, sendo que Onestaldo de Pennafort parece querer conferir um efeito carinhoso, inserindo ao mesmo tempo, a ideia de pouca idade expressa no inglês “young”, já que o verbete do *Aurélio* define “diabrete” como “*S.m.* **1.** Pequeno diabo. **2.** Fig. Criança travessa, irrequieta. **3.** P. ext. Animal de estimação travesso”; enquanto o dicionário

*Houaiss* registra “diabrete” como sinônimo de “diabo”, sem especificar conotação. Carlos Alberto Nunes omitiu o adjetivo “young”, o que não chega a comprometer a metáfora. O único tradutor que chama a atenção para a natureza sexual da fala é Péricles Eugênio da Silva Ramos, mesmo assim, estabelecendo tratar-se de ambigüidade.

No exemplo seguinte a associação entre a cor negra e Desdêmona, com todos os atributos inerentes à cor, atinge seu auge, quando Otelo a agride fisicamente e a chama de “Devil!” Para a platéia elisabetana, a identificação entre Desdêmona e o diabo agora é total, mas é forçoso reconhecer que, contemporaneamente, a ideologia racista presente na visão elisabetana dos negros precisa ser recuperada através de críticas e comentários.

OTHELLO:  
**Devil!**  
 (He strikes her)  
 (IV. i. 230)

Passemos direto à análise da ocorrência, já que se trata de uma única palavra.

*Ocorrência [20]*

**Devil!**

*Categoria de discurso racista*  
 associação negativa (diabo)

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
<b>Demônios!</b>	<b>Diaba!</b>	<b>Demônio!</b>	<b>Diaba!</b>	<b>Demônio!</b>	<b>Demônio!</b>	<b>Demônio!</b>
<i>atenuação substituição por uma interjeição</i>	<i>intensificação explicitação da comparação entre o diabo e Desdêmona</i>	<i>manutenção</i>	<i>intensificação explicitação da comparação entre o diabo e Desdêmona</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>

No quadro comparativo, vemos que a escolha de Carlos Alberto Nunes e Péricles Eugênio da Silva Ramos evidencia a associação entre Desdêmona e o diabo, através do uso de feminino. Onestaldo de Pennafort parece ter, ao contrário, desfeito essa vinculação, ao utilizar o plural “Demônios!”, transformando o termo em interjeição. É interessante que, dois versos a seguir (exemplo 21), Otelo repete “Devil! Devil!”, mas nem Carlos Alberto Nunes (“Demônio! Demônio!”) nem Péricles Eugênio da Silva Ramos (“Oh, que demônio, demônio!”) mantêm a tradução no feminino, enquanto Onestaldo de

Pennafort mantém sua opção por “Demônios!” O dicionário *Aurélio* apresenta verbete para “diaba”, “S.f. Fem. de diabo”, além dos sinônimos “diáboa” e “diabra”, mas o *Houaiss* não registra a palavra no feminino.

OTHELLO:

O **devil, devil!**

If that the earth could teem with woman's tears,

Each drop she falls would prove a crocodile.

(IV. i. 234-6)

Apresentamos as versões brasileiras a seguir:

*Onestaldo de Pennafort*

**Demônios! demônios!** Se a terra pudesse ser fecundada por lágrimas de mulher, de cada gota vertida brotaria um crocodilo. (p. 167)

*Carlos Alberto Nunes*

Oh, **demônio! Demônio!** Se, com lágrimas de mulher fosse a terra fecundada, cada gota geraria um crocodilo. (p. 117)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

É **demônio, demônio!** Se as lágrimas de uma mulher pudessem fecundar a terra, cada lágrima que ela deixasse cair viraria um crocodilo. (p. 763)

*Péricles Eugênio da Silva Ramos*

Oh, **que demônio! Demônio!**  
Se com pranto de mulher  
Pudesse a terra se fertilizar  
Cada gota por ela derramada  
Mostrar-se-ia um crocodilo. (p. 134)

*Barbara Heliadora*

Oh, **demônio!**  
Se co'esse pranto ela emprenhasse a terra,  
Gerava um crocodilo cada lágrima. (p. 140)

*Beatriz Viégas-Faria*

Oh, **demônio, demônio.** Pudesse a terra ser fecundada por lágrimas femininas, de cada gota por ela derramada nasceria um crocodilo. (p. 127)

*Jean Melville*

**Ó demônio!** Se as lágrimas de uma mulher pudessem fecundar a terra, cada lágrima que ela deixasse cair geraria um crocodilo. (p. 105)

O exame da tradução para “devil” isoladamente mostra:

*Ocorrência [21]*

**Devil! Devil!**

*Categoria de discurso racista*  
associação negativa (diabo)

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
<b>Demônios!</b> <b>Demônios!</b>	<b>Oh,</b> <b>demônio!</b> <b>Demônio!</b>	<b>É demônio,</b> <b>demônio!</b>	<b>Oh, que</b> <b>demônio!</b> <b>Demônio!</b>	<b>Oh,</b> <b>demônio!</b>	<b>Oh,</b> <b>demônio,</b> <b>demônio.</b>	<b>Ó demônio!</b>
<i>atenuação</i> <i>interjeição</i>	<i>manutenção</i>	<i>intensificação</i> <i>explicitação da</i> <i>comparação</i> <i>entre</i> <i>Desdêmona e o</i> <i>diabo</i>	<i>intensificação</i> <i>explicitação da</i> <i>comparação</i> <i>entre</i> <i>Desdêmona e o</i> <i>diabo</i>	<i>atenuação</i> <i>omissão de</i> <i>uma das</i> <i>repetições</i>	<i>manutenção</i>	<i>atenuação</i> <i>omissão de</i> <i>uma das</i> <i>repetições</i>

A classificação dessa tabela, aparentemente simples, provoca duas questões. Primeiro, no original inglês há a repetição da palavra “devil”, que já foi mencionada anteriormente por Otelo quando agride sua mulher. A maioria dos tradutores preferiu introduzir alguma partícula exclamativa, alguns inclusive substituindo por uma das repetições do texto-fonte. Se considerarmos que há um efeito cumulativo com a repetição da mesma palavra nesse contexto específico e ao longo da peça, a retirada de um dos termos reduz esse efeito. Portanto, consideramos como estratégia de manutenção quando o tradutor mantivesse as duas ocorrências e estratégia de atenuação quando omitisse um dos termos, pensando em termos do efeito de repetição presente no original, que levaria a uma ênfase. A outra questão é a explicitação da comparação entre Desdêmona e o diabo conseguida pelos tradutores Cunha Medeiros/Oscar Mendes e Péricles Eugênio da Silva Ramos ao se referirem diretamente à mulher com a inclusão de “É” e “que” respectivamente. Mesmo que seja uma sutileza, parece-nos que o efeito é intensificar um pouco mais a comparação que Otelo faz.

Os ataques diretos a Desdêmona prosseguem na segunda cena do quarto ato, com o discurso misógino que Otelo incorporou de Iago. Seguem-se agora várias ofensas a Desdêmona, que, no exemplo seguinte, é comparada a um livro. Temos novamente o adjetivo “fair”, com implicações morais e de cor. Desta vez,

a acepção 8 do OED especifica um uso particular para “fair” ao se referir a “paper: 8. † a. Of things in general: Clean, unsoiled, unstained. Of paper: Not written upon, unused. *Obs.*”

OTHELLO

Was this **fair** paper, this most goodly book,  
Made to write “whore” upon? What committed!  
(IV. ii. 70-1)

Transcrevemos agora as versões:

*Onestaldo de Pennafort*

Pois esse pergaminho **alvíssimo**, esse livro  
tão precioso terá sido feito  
para escrever-se nele “prostituta”? (p. 177)

*Carlos Alberto Nunes*

Teria sido feito um tão **formoso**  
papel, tão belo livro, para nele  
ficar escrito o nome “Prostituta”? (p. 122)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

Esta página tão **branca**, este livro tão belo, foram feitos para  
que nele se escrevesse a palavra “prostituta”? (p. 766)

*Péricles Eugênio da Silva Ramos*

Este **belo** papel, este vistoso livro,  
Foram feitos para escrever “rameira” neles? (p. 140)

*Barbara Heliadora*

Mas foi feita essa página, ou esse livro,  
Para se escrever “puta”? (p. 147)

*Beatriz Viégas-Faria*

O papel mais **alvo**, o livro mais formoso foram feitos para que  
neles se escrevesse a palavra " prostituta"? (p. 1330)

*Jean Melville*

Esta página tão **branca**, este livro tão belo, foram feitos para  
que nele se escrevesse a palavra “prostituta”? (p. 109)

Analisamos agora a ocorrência:

Ocorrência [22]  
**fair paper**

*Categoria de discurso racista*  
 alusão à cor branca

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
pergaminho <b>alvíssimo</b>	tão <b>formoso</b> papel	página <b>tão</b> <b>branca</b>	<b>belo</b> papel	página	papel <b>mais</b> <b>alvo</b>	página <b>tão</b> <b>branca</b>
<i>intensificação</i> “fair” como “alvo” + superlativo	<i>atenuação</i> “fair” como “belo” + advérbio “tão”	<i>intensificação</i> “fair” como “branca” + advérbio “tão”	<i>atenuação</i> “fair” como “belo	<i>omissão</i>	<i>intensificação</i> “fair” como “alvo” + comparação “mais”	<i>intensificação</i> “fair” como “branco” + advérbio “tão

Novamente vemos os tradutores optarem por um ou outro significado de "fair": "belo" ou "branco". Mas, dessa vez, ao contrário do exemplo em que apenas Onestaldo de Pennafort usou "branco" em relação a Otelo, todos, com exceção de Carlos Alberto Nunes, que preferiu "formoso", optaram pelo campo semântico da cor. Aparentemente a escolha se justifica por "fair" estar se referindo a papel, que geralmente é descrito em português como "folha em branco". Embora causada pela própria natureza da língua de chegada, a imagem da cor branca expressa em português, além da cor branca do papel, a tez clara de Desdêmona. Esse exemplo pode ser visto como uma das poucas vezes em que foi possível reproduzir para o leitor/espectador brasileiro a polissemia do termo "fair" no texto original. Barbara Heliodora omitiu qualquer menção, o que neutralizou a idéia de branco como símbolo de pureza, mas, por outro lado, a tradutora intensificou a agressão a Desdêmona com o uso do termo chulo "puta", talvez numa estratégia de compensação. Onestaldo de Pennafort e Beatriz-Viégas-Faria utilizaram "alvo", um termo que carrega idéia de branco extremo, e o primeiro tradutor ainda intensificou essa idéia ao usar o superlativo inexistente no original inglês. Cunha Medeiros/Oscar Mendes e Jean Melville também enfatizaram sutilmente a qualidade de branco ao utilizar o advérbio de intensidade "tão". Essas opções geram também um efeito discriminatório, na medida em que o conceito de "branquitude" contempla em seu repertório a intensificação da cor branca, principalmente em oposição à cor negra, conforme aponta Kim Hall em seu estudo sobre o conceito de branquitude nos sonetos de Shakespeare: "Whiteness often appears in hyperbolic comparison, and in juxtaposition with references to African blackness" (Hall, 1998: 65). O uso do superlativo e da hipérbole, portanto, também fazem parte de um discurso racista, na medida em que a

representação da raça branca como moralmente superior é associada a atributos positivos.

Após a morte de Desdêmona, volta novamente a identificação entre Otelo e o diabo – e o respectivo contraste entre as cores branca e negra, com todas as conotações inerentes a ele, que viemos acompanhando na peça – atinge seu máximo, como atesta o editor da Penguin, Kenneth Muir:

The theme of light and darkness is more complex. It begins with the simple contrast between the complexions of Desdemona and Othello; it quickly takes on a moral connotation with the devilish blackness of the Moor covering a noble soul; and, later in the play, to his diseased imagination, the whiteness of Desdemona seems to hide the blackness of his sin. In the last scene, Othello is described as a 'blacker devil' for murdering the angelic Desdemona (Penguin, p. 43).

O original inglês é:

EMILIA  
O, the more angel she,  
And you **the blacker devil!** (V. ii. 132-3)

As traduções são:

*Onestaldo de Pennafort*

Ela era um anjo  
tão certo com sois **um diabo negro!** (p. 221)

*Carlos Alberto Nunes*

Tanto mais anjo  
ela é por isso; **e vós demônio negro.** (p. 144)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

Oh, Por isto, mais anjo ela é e **vós, mais negro demônio!**  
(p. 779)

*Péricles Eugênio da Silva Ramos*

Tanto mais anjo ela,  
**E o mais negro demônio vós!** (p. 171)

*Barbara Heliodora*

Mais anjo então é ela,  
**E o senhor mais negro demo!** (p. 181)

*Beatriz Viégas-Faria*

Oh! Isso a faz o mais anjo ainda, e faz do senhor **o mais negro dos demônios!** (p. 165)

*Jean Melville*

Oh! Por isto mais anjo ela é, e vós, **mais negro demônio!** (p. 132)

A análise do exemplo é:

*Ocorrência [23]*  
**the blacker devil!**

*Categoria de discurso racista*  
associação negativa (diabo) + alusão à cor negra

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
um <b>diabo negro!</b>	e vós <b>demônio negro</b>	vós, <b>mais negro demônio!</b>	E <b>o mais negro demônio</b> vós!	E o senhor <b>mais negro demo!</b>	<b>o mais negro dos demônios!</b>	<b>mais negro demônio!</b>
<i>atenuação</i> omissão da comparação	<i>atenuação</i>	<i>manutenção</i>	<i>intensificação</i> superlativo	<i>manutenção</i>	<i>intensificação</i> superlativo	<i>manutenção</i>

Nesses exemplos, houve três escolhas básicas: retirar a comparação, mantê-la ou utilizar o superlativo. Essas opções foram escolhidas respectivamente por Onestaldo de Pennafort, Carlos Alberto Nunes e Jean Melville; Cunha Medeiros/Oscar Mendes e Barbara Heliodora; e Péricles Eugênio da Silva Ramos e Beatriz Viégas-Faria. Para fins de nossa classificação, consideramos, portanto, que houve, dessa forma, uma atenuação, manutenção ou intensificação, conforme o caso.

Emilia ainda reforça que Otelo é um demônio dois versos a seguir:

EMILIA  
Thou dost belie her, and thou art a **devil**. (V. ii. 133)

O trecho foi reproduzido da seguinte forma:

*Onestaldo de Pennafort*

Isso é uma calúnia! E tu és um **demônio!** (p. 221)

*Carlos Alberto Nunes*

Não passas de um **demônio** e caluniá-la! (p. 144).

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

Vós a estais caluniando! Sois um **demônio!**

*Péricles Eugênio da Silva Ramos*

Tu a calunias, e tu és um **demônio.** (p. 171)

*Barbara Heliodora*

Isso é calúnia e o senhor um **demônio!** (p. 181)

*Beatriz Viégas-Faria*

Isso é calúnia, e tu és o **demônio!** (p. 165)

*Jean Melville*

Vós a estais caluniando! Sois um **demônio!** (p. 132)

Isolando a palavra “devil”, temos as seguintes traduções:

*Ocorrência [24]*

**devil**

*Categoria de discurso racista*  
associação negativa

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
<b>demônio</b>						
<i>manutenção</i>						

Houve um consenso entre os tradutores que mantiveram a alusão original do inglês, inclusive com o emprego do mesmo termo em português.

Chegando agora ao final da peça, o isolamento racial de Otelo aumenta à medida que sua precária integração na sociedade branca desaparece: o General torna-se progressivamente solitário e isolado, tornando-se cada vez mais evidente o fato de ele ser o único negro naquela sociedade.

A prova mais contundente é ele próprio fazer seu encômio antes de morrer (V. ii. 334-352), ao contrário do que geralmente ocorre em peças de Shakespeare, onde outros personagens o fazem.

Entretanto, antes de se suicidar, Otelo, o diabo, para todos os efeitos, transfere para Iago o epíteto. Ocorre, então, nova e sutil inversão do discurso racista. Vimos como Iago construiu antes da entrada do general uma imagem negativa, que foi rompida pelo próprio Otelo, que passou a ser representado com

as qualidades morais de branco. Ao longo da peça, Iago retomou a construção que havia iniciado, apresentando uma imagem moral de Otelo para o público, para os outros personagens e para o próprio general elaborada a partir das qualidades morais associadas aos negros; ao mesmo tempo, porém, Iago também construiu para si e para o público, em seu solilóquio (“When devils will the blackest sins put on, / They do suggest at first with heavenly shows, / As I do now, ...”), uma imagem de si mesmo como moralmente negro e associado ao diabo, o que agora é exposto por Otelo:

OTHELLO: I look down towards his feet; but that’s a fable.  
If that thou be’st a **devil**, I cannot kill thee.  
(V. ii. 283-4)

A fala de Otelo ficou da seguinte forma nas traduções:

*Onestaldo de Pennafort*

Não tem os pés de cabra,  
como se diz na fábula; porém,  
se eu não puder mata-lo é que é mesmo o **demônio!** (p. 233)

*Carlos Alberto Nunes*

Procuró ver-lhe os pés.  
Mas não... É pura fábula. Se fores  
o **diabo**, não conseguirei matar-te. (p. 150)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

Olho para os pés dele ... Mas isto é uma fábula.  
Se és **demônio**, não posso matar-te. (p. 783)

*Péricles Eugênio da Silva Ramos*

Olho para seus pés; mas isso é fábula  
Se és um **diabo**, eu não posso te matar (p. 179)  
[nota do tradutor: A de que o demônio tinha pés de cabra]  
p. 194)

*Barbara Heliodora*

Eu olhei os seus pés, mas isso é lenda;  
Se és o **diabo**, não posso matar-te. (p. 190)

*Beatriz Viégas-Faria*

Olho para baixo, buscando ver-lhe os pés. Mas isso não passa de fábula. Se tu fosses o **diabo**, não teria como mata-lo. (p. 173)

*Jean Melville*

Olho para os pés dele... Mas isto é uma lenda. Se és **diabo**, não posso matar-te. (p. 139)

A análise do vocábulo “diabo” é a seguinte:

*Ocorrência [25]*

**devil**

*Categoria de discurso racista*  
associação negativa (diabo)

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
<b>demônio</b>	<b>diabo</b>	<b>demônio</b>	<b>diabo</b>	<b>diabo</b>	<b>diabo</b>	<b>diabo</b>
<i>manutenção</i>						

É interessante que Otelo não afirma que Iago é o diabo, mas se utiliza de uma oração condicional (“If that thou be’st”). Dos tradutores examinados, merece destaque a inversão que faz Onestaldo de Pennafort, que transfere a condição “if thou be’est” de uma oração para outra “Se eu não puder matá-lo”. Além disso, foi o único a explicitar no próprio texto, a alusão aos pés de cabra como características do diabo. O outro tradutor que explica a fábula, Péricles Eugênio da Silva Ramos, o faz em nota.

No último exemplo do nosso *corpus* Otelo novamente se refere a Iago como diabo, ou melhor, como “demi-devil”:

OTHELLO: Will you, I pray, demand that **demi-devil**  
Why he hath thus ensnared  
My soul and body?  
(V. ii. 298-9)

As versões do trecho são:

*Onestaldo de Pennafort*

Poderíeis saber desse **monstro** a razão  
por que me quis colher alma e corpo, em seu laço? (p. 233)

*Carlos Alberto Nunes*

Perguntai, por favor, a este **demônio**  
porque a alma e o corpo me enleou a tal ponto. (p. 150)

*Cunha Medeiros/Oscar Mendes*

Quereis, por favor, perguntar a esse **meio demônio** por que enfeitiçou assim minha alma e meu corpo? (p. 783)

*Péricles Eugênio da Silva Ramos*

Quereis, eu rogo-vos  
Interrogar a esse **semi-diabo**  
Por que ele assim enleou minha alma e corpo? (p. 180)

*Barbara Heliodora*

Quer, por favor, indagar do **demônio**  
Por que foi que enredou meu corpo e alma? (p. 191)

*Beatriz Viégas-Faria*

Rogo-lhes: poderiam vocês perguntar a esse **meio-demônio** por que razão armou ele um tal engodo para minha alma e meu corpo? (p. 174)

*Jean Melville*

Quereis, por favor, perguntar a esse **demônio** por que enfeitiçou assim minha alma e meu corpo? (p. 139)

Isolando o termo “demi-devil” do original e nas traduções, temos:

*Ocorrência [26]*

**demi-devil**

*Categoria de discurso racista*  
associação negativa (diabo)

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
<b>monstro</b>	<b>demônio</b>	<b>meio demônio</b>	<b>semi-diabo</b>	<b>demônio</b>	<b>meio-demônio</b>	<b>demônio</b>
<i>atenuação</i> Não-reprodução de “devil”	<i>intensificação</i> omissão do prefixo	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>intensificação</i> omissão do prefixo	<i>manutenção</i>	<i>intensificação</i> omissão do prefixo

As soluções tradutórias para “demi-devil” recaíram em três opções: manter o prefixo “demi”, de maneiras distintas – “meio-demônio”, “semi-diabo” –, retirar o prefixo, ou utilizar outro termo diferente – “monstro”. Em termos do efeito conseguido, a manutenção do prefixo transmite a ruptura na seqüência de repetições de “devil” presente no original inglês; a omissão do prefixo introduz uma seqüência de repetições sem variações onde havia uma discrepância no texto

original. Efeito distinto é conseguido por Onestaldo de Pennafort ao utilizar termo completamente diferente: há uma ruptura total na seqüência.

A importância conferida à manutenção ou à ruptura da cadeia de referências a “devil” recai, em última instância, no efeito poético que se atribua ao próprio texto original. Já vimos que Otelo não compara Iago diretamente ao diabo, mas se utiliza de uma oração condicional. E nesse último exemplo, Otelo também não compara Iago a um diabo, mas a um “demi-devil”. Notamos, portanto, que no original inglês tanto Otelo quanto Desdêmona são denominados diretamente de “devil”, mas Iago não. Reproduzir ou quebrar esse conceito na versão brasileira, portanto, parece depender da interpretação que se queira transmitir. O negro Otelo é “the blacker devil”; a clara Desdêmona, “the fair devil” e o branco Iago “that demi-devil”. Na nossa interpretação, chamar Iago de “demi-devil” e não de “devil”, rompendo com a seqüência linear de repetições, produz um efeito poético. Portanto, categorizamos como estratégia de atenuação a escolha por não utilizar o termo “devil”, classificamos como estratégia de manutenção a reprodução do prefixo do texto-fonte e, por fim, consideramos estratégia de intensificação a sua retirada.

Analisando na obra como um todo o efeito das cores e de suas representações, de um modo geral, notamos, portanto, uma extrema complexidade no que parecia uma demarcação nítida e rígida entre branco e preto:

Visually and metaphorically the opposition of black and white is at the heart of the work. And this is explored in all its variants: evil and good, deceit and truth, illusion and reality, ignorance and knowledge, dishonesty and honesty, hate and love, death and life. These polarities, however, are not offered us as the series of clearly defined alternatives that this listing suggests; rather, all the terms are dramatically and poetically redefined. Iago is perceived by everyone as ‘honest’ which in his case actually means ‘dishonest’; Desdemona appears to be ‘unchaste’ but is in truth ‘honest’. Physically Othello is black like the devil, yet it is beneath the white skin of Iago that the real devil lurks. (New Cambridge, p. 29)

Podemos ampliar essa citação, pensando que essa ambigüidade também se encontra presente na construção do discurso racista em *Otelo*. Ao mesmo tempo em que vemos, como a obra constrói e expõe a discriminação, vemos também como a peça desconstrói o racismo implicitamente, ao retratar um herói negro,

fato inusitado no palco elisabetano, e ainda ao confrontá-lo com um branco, Iago, que é quem realmente encerra em si os atributos pré-concebidos para os negros naquele contexto, como revelado ao final da peça. Mesmo assim, ele é apenas parcialmente um diabo.

Tentamos mostrar uma leitura de como o racismo é construído e sustentado na peça. *Otelo*, efetivamente demonstra um comportamento violento contra a mulher. Mas a peça também torna-se aberta a uma interpretação radical e alternativa na medida em que mostra e problematiza os estereótipos, ao explicitar como são construídos. Vemos como o discurso racista, que encontramos hoje com as características que definimos anteriormente, já está presente nesta peça escrita há mais de 400 anos. Vemos, assim como esse comportamento “bárbaro” esperado dos negros é construído ideologicamente, não sendo característica natural da raça.

Dessa forma, devemos ver *Otelo* como um texto a partir do qual podemos analisar e desconstruir o racismo, produto das ideologias hegemônicas e de anos de colonização. Pode-se pensar que a análise de como os tradutores lidam com a construção do racismo na peça ajuda a compreender o papel que a tradução desempenha na transmissão de ideologias de modo geral e, nesse caso, na manutenção do discurso racista e opressor no contexto de recepção.

Antes de encerrarmos é preciso examinar um pouco melhor a questão da religião de *Otelo*. Conforme já citamos, as definições de “Moor” em inglês elisabetano não eram precisas em termos raciais, podendo designar pessoas negras escuras ou mais claras, bem como povos de diversas partes do globo. Entretanto, segundo Hunter, ao que tudo indica, a palavra “Moor” “was not vague in its antithetical relationship to the European norm of the civilized white Christian”. O crítico conclui ainda que “The Moor, like the Jew (but with less obvious justification), is seen in primarily religious terms (Hunter, [1964] 2000: 56)”. Vemos, assim, a situação complexa de se ligar a religião a características raciais: “The word ‘blackamoor’ thus collapses religious and somatic vocabulary, which, despite knowledge about white Moors and non-Muslim blacks, could not be unknotted” (Loomba, 2000a: 211).

Em português, conforme já citamos no capítulo sobre metodologia, o dicionário *Aurélio* também apresenta uma definição de mouro vinculada à religião, aceção esta classificada como uso antigo: “[do lat. *Mauru.*] s.m. 1.

Indivíduo dos mouros, povos que habitavam a Mauritânia; mauritano, Mauro, sarraceno. 2. P. ext. Ant. Aquele que não é batizado, que não tem a fé cristã; infiel”, e ainda vincula os dois elementos na palavra “negro-muçulmano”. O *Houaiss* relaciona “mouro” à religião em duas acepções, também antigas: “4 (1513) Rubrica: história da religião. Diacronismo: antigo. após a Idade Média, aquele que professa a fé islâmica; islamita, maometano, muçulmano, sarraceno 5 Derivação: por extensão de sentido. pessoa que, não tendo recebido o batismo, era considerada gentia pelos cristãos; pagão, infiel”.

Em *Otelo* encontram-se algumas referências ao fato de o herói ser cristão, e não mais pagão. Por exemplo, o editor da Penguin, Kenneth Muir, explica os seguintes versos: “as truly as to heaven I do confess the vices of my blood.” (I. 3. 122-3) como “Othello, as we are reminded often, is a Christian” (Penguin, p. 188) e ainda o verso “renounce his baptism” (II. 3. 333) como “The statement is one of several references to Othello’s faith” (Penguin, p. 199).

Outra alusão, mas dessa vez a Otelo ser (ou ter sido) pagão, encontra-se na descrição que Iago faz do General como “an erring barbarian” (I. iii. 343)<sup>73</sup>. Tanto o editor da New Cambridge (p. 83) quanto o da Penguin (p. 191) chamam atenção para a ambigüidade do termo, que poderia ser “(1) wandering; (2) sinful (because anti-Christian)” (New Cambridge, p. 83), ao contrário de Onions (1994), que em seu glossário define apenas como “wandering”.

Nas versões para português, essa ambigüidade se reflete na escolha entre sinônimos para “wandering” ou “sinful”, apresentada pelos tradutores, sendo que apenas Beatriz Viégas-Faria escolheu esse último conceito, de “pecador”:

<i>Tradutor</i>	<i>Tradução</i>
Onestaldo de Pennafort	barbaresco <b>nômade</b> (p. 47)
Carlos Alberto Nunes	bárbaro <b>errático</b> (p. 44)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	aventureiro <b>bárbaro</b> (p. 723)
Péricles Eugênio da Silva Ramos	bárbaro <b>errante</b> (p. 51)
Barbara Heliodora	bárbaro <b>errante</b> (p. 44)
Beatriz Viégas-Faria	bárbaro <b>pecador</b> (p. 36)
Jean Melville	aventureiro <b>bárbaro</b> (p. 41)

<sup>73</sup> De fato, no exemplo em questão, verificamos o preconceito de Iago tanto de raça quanto de gênero, ao definir o casamento de Otelo e Desdêmona como “a frail vow betwixt an erring barbarian and a super-subtle Venetian” (I. iii. 343).

Em nota exclusivamente dedicada ao tema, “Othello’s Christianity”, Harley Granville-Barker ([1930] 1963: 307) chama atenção para o fato de Shakespeare não poder se estender muito no tema, já que a religião era assunto proibido no teatro; para a “tragic irony” de Otelo pedir a Desdêmona que rezasse antes de morrer; e para a ambigüidade do discurso final, em que Otelo identifica-se com o cão circuncidado que ele matou por ter atacado um veneziano e ofendido o Estado (V, ii. 348-50): “here the reference to his Christianity and his betrayal of it is unmistakable, even though Shakespeare would not risk making it more definite”.

Essa confluência entre religião – sujeita a escolha – e raça – sobre a qual não pode haver escolha – torna a figura do mouro especialmente complexa (Loomba, 2000a: 210). Entretanto, nos tradutores examinados, a questão da religião não parece haver despertado maior reflexão, não tendo espaço nos paratextos examinados.

Barbara Heliadora classifica “mouro” a partir da etnia, sem mencionar religião: “Shakespeare, assim como seus contemporâneos, não tem maior conhecimento sobre a *etnia* dos mouros, e descreve Otelo (do mesmo modo que o Mouro Aaron em *Titus Andronicus*) como negro”. (p. 7) (grifo meu). Carlos Alberto Nunes menciona todas as diferenças entre Otelo e Desdêmona, que “a despeito da idade, do crédito, e, mais do que tudo, das diferenças raciais, se apaixonara de um negro” (p. 13), mas não menciona a diferença religiosa. Onestaldo de Pennafort não se refere ao tema, tampouco Péricles Eugênio da Silva Ramos.

Mesmo assim, pode haver resquícios de religião de forma diluída na peça. Por exemplo, quando Beatriz Viégas-Faria utiliza o termo berbere (Cf. ocorrência [6] do *corpus*). Outro exemplo, encontrado na mesma tradutora e citado acima, foi a reconstrução de “erring barbarian” como “bárbaro pecador”, o que parece indicar que essa tradutora se preocupou em transmitir a idéia de religião pagã

presente no original<sup>74</sup>.

Outro ponto que merece destaque na análise da peça é a ocorrência da palavra “fair”. A proposta foi acompanhar a trajetória de Otelo como estrangeiro na peça, analisando o discurso racista e a inserção do personagem na sociedade veneziana. Portanto, incluímos em nosso *corpus* as ocorrências de “fair” em que ficasse patente, pelo contexto ou pela exegese, que o termo estivesse fazendo referência à cor (exemplos 10 – “far more fair than black”- 18 – “fair devil” e 20 “was this fair paper”). Visto que a polissemia original do inglês não pode ser reproduzida em português em um único vocábulo correspondente, o tradutor opta por um determinado matiz, conforme o contexto, como vimos no exemplo já analisado “more fair than black”. Entretanto, em determinados exemplos, não é possível transmitir a polissemia original, devido ao próprio contexto.

É forçoso assinalar que a oposição entre “fair” e “black” permeia o texto, lembrando ao leitor/espectador da diferença racial entre Otelo e Desdêmona. Nesse sentido, gostaríamos de registrar todas as ocorrências de “fair” em relação à Desdêmona, com as respectivas traduções. Verificamos que, do total de 11 ocorrências, apenas uma (justamente o exemplo 20 do nosso *corpus*) ficou sujeito a interpretações diferentes entre os tradutores. Para as demais, houve um consenso em traduzir “fair” como bela para essas alusões em que o contexto não explicitasse tratar-se de referência à cor. Cumpre ressaltar que “fair” também apresenta outros significados em Shakespeare, como atesta o glossário de Onions: “Adj 1. virtuous, pure (...) 2.(as a form of courteous address) (...) 3. Plainly to be seen, distinct. (Onions, 1994: 96).

Dessa forma, verificamos que a confluência entre “fair”/“claro” e “fair”/“bela” que permeia a peça como um todo, principalmente nessas alusões a Desdêmona, é automaticamente desfeita em português. Portanto, para fins da

<sup>74</sup> Há referências em *Tito Andrônico* à religião pagã de Aarão, muito embora os próprios romanos fossem pagãos para os elisabetanos. Citamos algumas com as respectivas traduções:

“Away, inhuman dog, unhallowed slave” (V. iii. 14)

Carlos Alberto Nunes

Para trás, cão maldito, escravo infame. (p. 197);

Cunha Medeiros/Oscar Mendes

Fora daqui cão desumano! Escravo infame! (p. 279)

Barbara Heliodora

Fora, cão desumano, escravo ignóbil! (p. 130)

“an irreligious Moor” (V. iii. 121),

Carlos Alberto Nunes

um mouro sem fé (p. 201)

Cunha Medeiros/Oscar Mendes

mouro ímpio (p. 281)

Barbara Heliodora

um Mouro infiel (p. 135)

Os tradutores também não parecem ter demonstrado preocupação quanto ao tema da religião, assim como em *Otelo*.

análise do discurso racista, contabilizamos apenas os exemplos de “fair” em que houvesse uma possibilidade definida pelo contexto do termo se referir à cor, e, portanto, pudesse haver uma escolha do tradutor por determinado matiz de significado. Entretanto, é forçoso reconhecer a perda total dessa parte do discurso racista – polissemia da palavra “fair” – na passagem da peça para o português.

*Exemplo 1*

RODERIGO – your **fair** daughter (I. i. 121)

<i>Tradutor</i>	<i>Tradução</i>
Onestaldo de Pennafort	a vossa <b>linda</b> filha (p. 11)
Carlos Alberto Nunes	vossa <b>linda</b> filha (p. 23)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	vossa <b>bela</b> filha (p. 712)
Péricles Eugênio da Silva Ramos	vossa <b>bela</b> filha (p. 30)
Barbara Heliodora	sua <b>bela</b> filha (p. 19)
Beatriz Viégas-Faria	sua <b>linda</b> filha (p. 12)
Jean Melville	vossa <b>bela</b> filha (p. 25)

*Exemplo 2*

BRABANTIO – Whether a maid so tender, **fair**, and happy (I. ii. 66)

<i>Tradutor</i>	<i>Tradução</i>
Onestaldo de Pennafort	uma jovem feliz, tão dócil e tão <b>bela</b> (p. 21)
Carlos Alberto Nunes	uma jovem tão <b>formosa</b> e terna tão feliz (p. 29)
Péricles Eugênio da Silva Ramos	uma virgem feliz, tão terna e <b>bela</b> (p. 36)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	uma donzela tão terna, tão <b>bela</b> , tão feliz (p. 715)
Barbara Heliodora	Se uma jovem feliz, suave e <b>bela</b> (p. 26)
Beatriz Viégas-Faria	uma donzela tão afável, <b>linda</b> e feliz (p. 18)
Jean Melville	uma donzela tão terna, tão <b>bela</b> , tão feliz (p. 30)

*Exemplo 3*

OTHELLO – How I did thrive in this **fair** lady’s love (I. iii. 125)

<i>Tradutor</i>	<i>Tradução</i>
Onestaldo de Pennafort	de que forma eu conquistei o amor da <b>doce</b> criatura (p. 33)
Carlos Alberto Nunes	como pude apaixonar-me dessa donzela e ser por ela amado. (p. 36)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	como conquistei o amor dessa <b>bela</b> dama (p. 718)
Péricles Eugênio da Silva Ramos	como alcancei o amor da <b>bela</b> dama. (p. 43)
Barbara Heliodora	Como ganhei o amor da <b>bela</b> jovem (p. 34)
Beatriz Viégas-Faria	como fui acolhido no coração dessa <b>linda</b> donzela (p. 26)
Jean Melville	como ganhei o amor dessa <b>bela</b> dama (p. 35)

*Exemplo 4*

OTHELLO – O my **fair** warrior! (II. i. 174)

<i>Tradutor</i>	<i>Tradução</i>
Onestaldo de Pennafort	Minha <b>bela</b> guerreira! (p. 65)
Carlos Alberto Nunes	Minha <b>linda</b> guerreira! (p. 54)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Ó minha <b>linda</b> guerreira! (p. 728)
Péricles Eugênio da Silva Ramos	Minha <b>bela</b> guerreira! (p. 61)
Barbara Heliodora	Minha <b>bela</b> guerreira! (p. 57)
Beatriz Viégas-Faria	Ah, minha <b>linda</b> guerreira! (p. 49)
Jean Melville	Minha <b>bela</b> guerreira! (p. 49)

*Exemplo 5*

OTHELLO – ‘Tis not to make me jealous  
To say my wife is **fair**, (III.iii.185-6)

<i>Tradutor</i>	<i>Tradução</i>
Onestaldo de Pennafort	Não me desperta ciúme Ver que minha mulher é <b>bela</b> (p. 113)
Carlos Alberto Nunes	Não me deixa Enciumado dizerem-me que minha mulher é <b>linda</b> (pp. 85-6)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Não ficarei ciumento pelo fato de virem dizer-me que minha mulher é <b>bela</b> , que se alimenta bem, gosta de companhia (p. 746)
Péricles Eugênio da Silva Ramos	Não basta acentuar, para me por ciumento, que minha esposa é <b>bela</b> , acolhe bem à mesa (p. 96)
Barbara Heliodora	Não dá ciúmes Dizer que é <b>bela</b> e cortês a minha esposa (p. 97)
Beatriz Viégas-Faria	Não é para me deixar enciumado que me dizem que minha esposa é <b>linda</b> (p. 88)
Jean Melville	Não ficarei ciumento pelo fato de virem dizer-me que minha mulher é <b>bela</b> , que se alimenta bem (p. 76)

*Exemplo 6*

OTHELLO – for the **fair** devil (III. iii. 479)

<i>Tradutor</i>	<i>Tradução</i>
Onestaldo de Pennafort	àquele <b>belo</b> diabo. (p. 137)
Carlos Alberto Nunes	para esse <b>belo</b> diabo.
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	para o <b>encantador</b> demônio. (p. 752)
Péricles Eugênio da Silva Ramos	o <b>belo</b> diabo. (p. 109)
Barbara Heliodora	a <b>bela</b> infame (p. 112)
Beatriz Viégas-Faria	aquele <b>lindo</b> demônio (p. 102)
Jean Melville	para a <b>bela</b> . (p. 86)

*Exemplo 7*

OTHELLO – I would have him nine years a killing. A fine woman! a **fair** woman! a sweet woman! (IV. i. 169)

<i>Tradutor</i>	<i>Tradução</i>
Onestaldo de Pennafort	(...) uma mulher tão graciosa! Tão <b>bela</b> ! Tão adorável! (p. 163)
Carlos Alberto Nunes	(...) uma mulher tão bela, tão <b>encantadora</b> , tão meiga! (p. 115)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	(...) Mulher tão bela! Mulher tão <b>encantadora</b> ! Mulher tão adorável! (p. 761)
Péricles Eugênio da Silva Ramos	(...) uma mulher bela, uma mulher <b>linda</b> , uma doce mulher! (p. 130)
Barbara Heliodora	(...) uma mulher boa, uma mulher <b>linda</b> , uma mulher doce! (p. 135)
Beatriz Viégas-Faria	(...) Uma mulher refinada! Uma mulher <b>linda</b> ! Uma mulher tão doce! (p. 123)
Jean Melville	(...) Mulher tão bela ! Mulher tão <b>doce</b> ! Mulher tão adorável! (p. 102)

*Exemplo 8*

OTHELLO – Who art so lovely **fair** and smell'st so sweet (IV. ii. 66)

<i>Tradutor</i>	<i>Tradução</i>
Onestaldo de Pennafort	(...) adorável e <b>bela</b> , (p. 175)
Carlos Alberto Nunes	(...) tão <b>bela</b> ao parecer e tão cheirosa (p. 121)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	(...) tão adoravelmente <b>bela</b> (p. 765)
Péricles Eugênio da Silva Ramos	(...) tão graciosamente <b>bela</b> e tão docemente perfumada... (p. 140)
Barbara Heliodora	(...) Por que inda é tão <b>bela</b> ? (p. 146)
Beatriz Viégas-Faria	(...) tão amavelmente <b>linda</b> (p. 133)
Jean Melville	(...) tão adoravelmente <b>bela</b> (p. 109)

*Exemplo 9*

OTHELLO – Was this **fair** paper, this most goodly book,  
Made to write “whore” upon? What committed! (IV. ii. 70-1)

<i>Tradutor</i>	<i>Tradução</i>
Onestaldo de Pennafort	Pois esse pergaminho <b>alvíssimo</b> , esse livro tão precioso terá sido feito para escrever-se nele “prostituta”? (p. 177)
Carlos Alberto Nunes	Teria sido feito um tão <b>formoso</b> papel, tão belo livro, para nele ficar escrito o nome “Prostituta”?
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Esta página tão <b>branca</b> , este livro tão belo, foram feitos para que nele se escrevesse a palavra “prostituta”?
Péricles Eugênio da Silva Ramos	Este <b>belo</b> papel, este vistoso livro, foram feitos para escrever “rameira” neles? (p. 140)
Barbara Heliodora	Mas foi feita essa página, ou esse livro, Para se escrever “puta”?
Beatriz Viégas-Faria	O papel mais <b>alvo</b> , o livro mais formoso foram feitos para que neles se escrevesse a palavra “prostituta”?
Jean Melville	Esta página tão <b>branca</b> , este livro tão belo, foram feitos para que nele se escrevesse a palavra “prostituta”?

*Exemplo 10*

IAGO – What name, **fair** lady? (IV. ii. 118)

<i>Tradutor</i>	<i>Tradução</i>
Onestaldo de Pennafort	Que nome, minha <b>bela</b> senhora?(p. 181)
Carlos Alberto Nunes	<b>Bela</b> dama? Que nome? (p. 124)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Que nome, <b>bela</b> dama? (p. 767)
Péricles Eugênio da Silva Ramos	Que nome, <b>bela</b> dama?
Barbara Heliodora	Mas que nome? (p. 150)
Beatriz Viégas-Faria	Que nome, minha <b>linda</b> senhora? (p. 136)
Jean Melville	Que nome, senhora? (p. 111)

*Exemplo 11*

IAGO – O, no; he goes into Mauritania, and takes away with him the **fair** Desdemona (IV. ii. 217-8)

<i>Tradutor</i>	<i>Tradução</i>
Onestaldo de Pennafort	(...) levando consigo a <b>bela</b> Desdêmona (p. 187)
Carlos Alberto Nunes	(...) e levará consigo a <b>bela</b> Desdêmona (p. 127)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	(...) e para lá leva a <b>bela</b> Desdêmona (p. 769)
Péricles Eugênio da Silva Ramos	(...) e leva consigo a <b>bela</b> Desdêmona (p. 148)
Barbara Heliodora	(...) e leva consigo a <b>bela</b> Desdêmona (p. 155)
Beatriz Viégas-Faria	(...) e leva consigo a <b>linda</b> Desdêmona (p. 141)
Jean Melville	(...) e para lá leva a <b>bela</b> Desdêmona (p. 115)

Após acompanharmos a trajetória de Otelo, devemos mencionar que o discurso racista não se limita ao personagem principal. De fato, como assinala Loomba: “Racist innuendoes inform even the most casual moments of the play” (Loomba, 1993: 60). Por exemplo, destacam-se a ironia dos nomes Bianca (aportuguesado por Onestaldo de Pennafort como Branca), cortesã que efetua um contraponto à pura Desdêmona: “The aptly and ironically named Bianca is a cypher for Desdemona whose ‘blackened whiteness’ she embodies” (Newman, 1985: 153) e, Barbary, para a empregada da mãe de Desdêmona: “A form of the name Barbara; but ironically resonant in view of the barbarian-Venetian polarity at the heart of the play” (New Cambridge, p. 163).

Outro exemplo é uma micro-cena que, sem apresentar relevância concreta à ação da peça, serve para pontilhar o texto com referências a relação da beleza e com a cor de pele. Enquanto aguardam a chegada do General a Chipre, Iago, Desdêmona e Emilia passam o tempo conversando, num trecho típico dos jogos de palavras encontrados nas peças de Shakespeare (I. ii. 116-162). Os trocadilhos

versam sobre a beleza das mulheres, descritas em termos dos conceitos presentes nos sonetos de Petrarca, em que se louvavam mulheres louras.

Não contabilizaremos os exemplos em nosso *corpus*, mas é interessante, a título de ilustração, citar as partes do trecho relevantes às cores, com as respectivas traduções, e glosas do original, onde houver.

#### IAGO

If she be **fair** and wise, **fairness** and wit;  
The one's for use, the other useth it.  
(II. i. 128-9)

<i>Tradutor</i>	<i>Tradução</i>
Onestaldo de Pennafort	<b>Bela, clara</b> e sutil, usa o espírito e o apura Em saber como usar a sua formosura. (p. 61)
Carlos Alberto Nunes	Se ela tiver espírito e <b>beleza</b> , Aquele é dádiva; esta natureza. (p. 52)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Se tem uma mulher o espírito e a tez <b>clara</b> , Seu espírito mostra a sua tez mostrando. (p. 727)
Péricles Eugênio da Silva Ramos	Se ela for <b>clara</b> [nota do tradutor 91] e sábia: formosura e juízo A primeira é para o uso e é usada pelo siso. (p. 59) [nota do tradutor: “fair”: bela e também clara, loura. Para os elisabetanos só as louras eram belas.]
Barbara Heliadora	Se a <b>bela</b> é <b>clara</b> e sensata também. Uma é pra uso, a outra é pr'usar bem. (p. 54)
Beatriz Viégas-Faria	Se for <b>bela</b> e <b>esperta</b> a mulher, A beleza ela sabe usar A esperteza vai lhe ditar Como usá-la, se lhe aprover. (p. 46)
Jean Melville	Se uma mulher tem a alma e a face <b>claras</b> , Seu espírito se revela a sua face mostrando. (p. 47)

Notamos nesse exemplo que Onestaldo de Pennafort e Barbara Heliadora optaram por expandir o original “fair” em dois adjetivos, “bela” e “clara”, mantendo assim a polissemia do original, enquanto Cunha Medeiros/Oscar Mendes e Jean Melville escolheram o campo semântico de “claro”, tendo os demais escolhidos “bela”.

#### DESDEMONA:

Well prais'd! How if she be **black** and witty?  
(II. i.130)

<i>Tradutor</i>	<i>Tradução</i>
Onestaldo de Pennafort	Belo elogio! E qual o que farias De uma mulher <b>morena</b> e inteligente? (p. 61)
Carlos Alberto Nunes	Ótimo! E se for <b>preta</b> e espirituosa? (p. 52)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Belo elogio! E se for uma dama <b>morena</b> e espirituosa? (p. 727)
Péricles Eugênio da Silva Ramos	Bem louvado. Mas se ela for <b>morena</b> e esperta? (p. 59)
Barbara Heliodora	Muito bem! E se for <b>escura</b> e viva? (p. 54)
Beatriz Viégas-Faria	Elogio muito bem feito! E se for <b>negra</b> e esperta? (p. 46)
Jean Melville	Belo elogio! E se for uma dama <b>morena</b> e espirituosa? (p. 47)

Segundo a glosa da New Cambridge, “black” pode ser “dark-haired or brown-complexioned; and thus by Jacobean standards ‘ugly’”, (p. 90) o que se reflete nas diferentes escolhas tradutórias, que variam entre “preta”, “morena” e “escura”. Neste exemplo, nenhum tradutor optou ainda pela conotação elisabetana de feiúra do tom de pele ou cabelo, como veremos abaixo.

IAGO:

If she be **black**, and thereto have a wit,  
She'll find a **white** that shall her **blackness** fit; [hit]  
(II. 1. 131-2)

<i>Tradutor</i>	<i>Tradução</i>
Onestaldo de Pennafort	Se é <b>morena</b> , mas se de espírito não manca, Há de saber fazer com que a achem muito <b>branca</b> . (p. 61)
Carlos Alberto Nunes	<b>Preta</b> e espirituosa... Que mistura! Mas um branco há de achar para a <b>feiúra</b> .(p. 53)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Se ela <b>morena</b> for e espírito viver, Um branco encontrará que quadre à sua cor. (p. 727) [nota do tradutor: [Há aqui trocadilhos com os vários significados de <i>fair</i> (loura e bela) e <i>black</i> (negra e morena). (p. 786)
Péricles Eugênio da Silva Ramos	Se for <b>morena</b> , mas tiver viveza a par, Encontrará um branco com quem se ajustar. (p. 59)
Barbara Heliodora	Se <b>viva</b> , mesmo sendo imitação, Um branco há de escolher-lhe a <b>escuridão</b> . (p. 54)
Beatriz Viégas-Faria	Se for <b>negra</b> e esperta a mulher, Esperteza ela sabe usar Para um homem branco arranjar Que lhe esfregue a tal <b>negra tez</b> . (p. 46)
Jean Melville	Se ela <b>morena</b> for e espírito tiver, Um branco encontrará que quadre à sua <b>cor</b> . [nota do tradutor: Trocadilhos com os diferentes significados de <i>fair</i> (loura e bela) e <i>black</i> (negra e morena) p. 48

Nesse exemplo, destacamos que além das opções de “negra”, “morena” e “escura”, encontramos agora também feiúra” em Carlos Alberto Nunes, o que

condiz com a glosa da New Cambridge citada acima. Notável também é a omissão de “fair” por parte de Barbara Heliodora, que mantém apenas o adjetivo “viva” para “wit”, talvez devido a questões de métrica, e as notas dos tradutores Cunha Medeiros/Oscar Mendes e Jean Melville mencionando a existência do trocadilho em inglês.

Gostaríamos de salientar a complexidade de se traduzir o trecho mencionado acima, devido à própria dificuldade de interpretação do original:

Possible glosses on Iago’s puns are that the dark lady will find a partner like herself, that she will conceal her lack of virtue, or become sexually ‘covered’ by a man of a lighter complexion, or, alternatively, transform her darkness with white cosmetics. (Callaghan, 1996: 204)

EMILIA  
How if **fair** and foolish?  
(II. i. 133)

<i>Tradutor</i>	<i>Tradução</i>
Onestaldo de Pennafort	E se for <b>bela</b> e tola?(p. 61)
Carlos Alberto Nunes	E se for <b>bela</b> e tonta? (p. 53)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	E se for <b>bela</b> e tola? (p. 727)
Péricles Eugênio da Silva Ramos	E se for <b>bela</b> e tola? (p. 59)
Barbara Heliodora	E se for <b>linda</b> e tola? (p. 55)
Beatriz Viégas-Faria	E se for <b>bela</b> e tola? (p. 46)
Jean Melville	E se for <b>bela</b> e tola? (p. 48)

Nesse exemplo, assim como no próximo, encontramos uniformidade entre os tradutores para “fair”, sempre relacionado à beleza.

IAGO:  
She never yet was foolish, that was **fair**,  
For even her folly help’d her to an heir.  
(II. i. 134-5)

<i>Tradutor</i>	<i>Tradução</i>
Onestaldo de Pennafort	<b>Bela</b> e tola, não há. Se é <b>bela</b> , acha um parceiro Que logo a ajudará a arranjar um herdeiro.(p. 61)
Carlos Alberto Nunes	Mulher tonta não há, sendo <b>bonita</b> , Pois sabe arranjar filho e ser catita. (p. 53)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Mulher tola não há, se <b>beleza</b> ela tem, Pois mesmo tola sendo, sabe filho arranjar. (p. 727) [nota do tradutor: Trocadilho quanto ao sentido de <i>folly</i> (estupidez e devassidão)]
Péricles Eugênio da Silva Ramos	Nenhuma, se for <b>bela</b> , tola se mostrou, porque sua tolice herdeiro lhe granjeou. [nota do tradutor: “folly” implica desregramento, libertinagem] (p. 59)
Barbara Heliodora	Ser tola a moça <b>linda</b> eu nunca vi: A bela faz tolinhos para si. (p. 55)
Beatriz Viégas-Faria	Não existe mulher <b>bela</b> De tamanha estupidez Que não possa se gabar De um herdeiro que ela fez. (p. 46)
Jean Melville	Se <b>beleza</b> ela tem, mulher tola não há Pois mesmo tola sendo, sabe filho arranjar. [nota do tradutor: Trocadilho quanto ao sentido de <i>folly</i> (estupidez e devassidão)]

## IAGO

There's none so foul, and foolish thereunto,  
But does foul pranks, which **fair** and wise ones do.  
(II. i. 139-40)

<i>Tradutor</i>	<i>Tradução</i>
Onestaldo de Pennafort	Feia e tola que seja, inda assim é capaz De fazer o que a mais <b>bonita</b> e esperta faz. (p. 61)
Carlos Alberto Nunes	Não há feia tão tola que não possa Nas <b>belas</b> e sabidas fazer moça. (p. 53)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Feia ou tola não há mulher que não pratique As loucuras que a <b>bela</b> e sábia fazer sabe. (p. 727)
Péricles Eugênio da Silva Ramos	Não há ninguém tão tola e feita além do mais Que não faça o que a <b>bela</b> , o que a de siso faz. (p. 60)
Barbara Heliodora	Nunca houve ninguém tão tola e feia Que, como a <b>bela</b> , não amasse teia. (p. 55)
Beatriz Viégas-Faria	Não há mulher feia o suficiente E burra na medida certa Que não consiga ser tão quente Como a dama mais <b>bela</b> e esperta. (p. 47)
Jean Melville	Não há mulher feia ou tola que não pratique As loucuras que a <b>bela</b> e sábia sabe fazer. (p. 48)

Nesse exemplo, encontramos agora o contraste no original entre “fair” e “foul” e não mais entre “fair” e “black”. Entretanto, a glosa da New Cambridge define “foul” como “ugly, sluttish” (p. 90), que já era um dos significados atribuídos a “black”.

De um modo geral, nos exemplos acima, percebemos que, mesmo num contexto em que encontramos oposições nítidas entre “fair” e “black”, os tradutores, com poucas exceções (quatro exemplos), preferem a acepção de “bela” para “fair”. Além disso, notamos nesses trechos uma maior variação para a tradução de “black”, oscilando entre “morena”, “negra”, “escura”, bastante diferente da uniformidade que encontramos entre os tradutores ao referirem-se todos a “black Othello” como “negro Othello” no exemplo 11 acima. Notamos também que tradutores que não traduziram “fair” como “claro” ou “branco” para a oposição “far more fair than black” ao se referirem a Otelo, e que via de regra traduzem bela para “fair Desdemona”, optaram nesse contexto por fazer referência à cor. ‘

Não contabilizamos esses exemplos como discurso racista pelos seguintes motivos:

- não fazem parte da trama principal;
- não se referem ao personagem Otelo em particular; e nossa proposta foi acompanhar o percurso de Otelo como estrangeiro em Veneza e o discurso racista que enfrentado por ele;
- são exemplos de *wordplay*, questão delicada para a tradução;

De fato, cada tradutor parece ter procurado chamar atenção do leitor para esse último aspecto no original inglês. Assim, mesmo os tradutores em prosa sinalizaram ao leitor a questão: Beatriz Viégas-Faria optou por agrupar os trocadilhos como quadrinhas populares, mesmo quando não o fossem no original inglês e Jean Melville inseriu uma nota de tradutor explicativa. Talvez essa preocupação em explicitar ao leitor a forma do original inglês seja devida à estranheza dos diálogos nas traduções, que perdem muito com os trocadilhos, prejudicados em termos de sentido. Mesmo no original, há trechos que hoje são obscuros para essa forma tipicamente elisabetana, sendo de difícil leitura e interpretação. Assim, nos trechos apresentados acima, houve alguma discrepância no sentido entre os tradutores, sendo, esse portanto, um dos motivos pelos quais optamos também por não incluí-los em nosso *corpus*.

## Resultados (gráficos e discussão)

Foram identificadas 26 ocorrências de discurso racista, sendo que as ocorrências agora não se limitam ao personagem negro, mas também se estendem a outros personagens. Em termos de classificação em termos de categoria do discurso racista, encontramos exemplos em todas as categorias, à exceção da que denominamos omissão de alusão à raça negra. A inclusão de um maior número de categorias indica que a discriminação nesta peça é mais fortemente construída do que nas anteriores, o que é de se esperar já que nesta peça o protagonista é negro e, portanto, apresenta posição de destaque na trama.

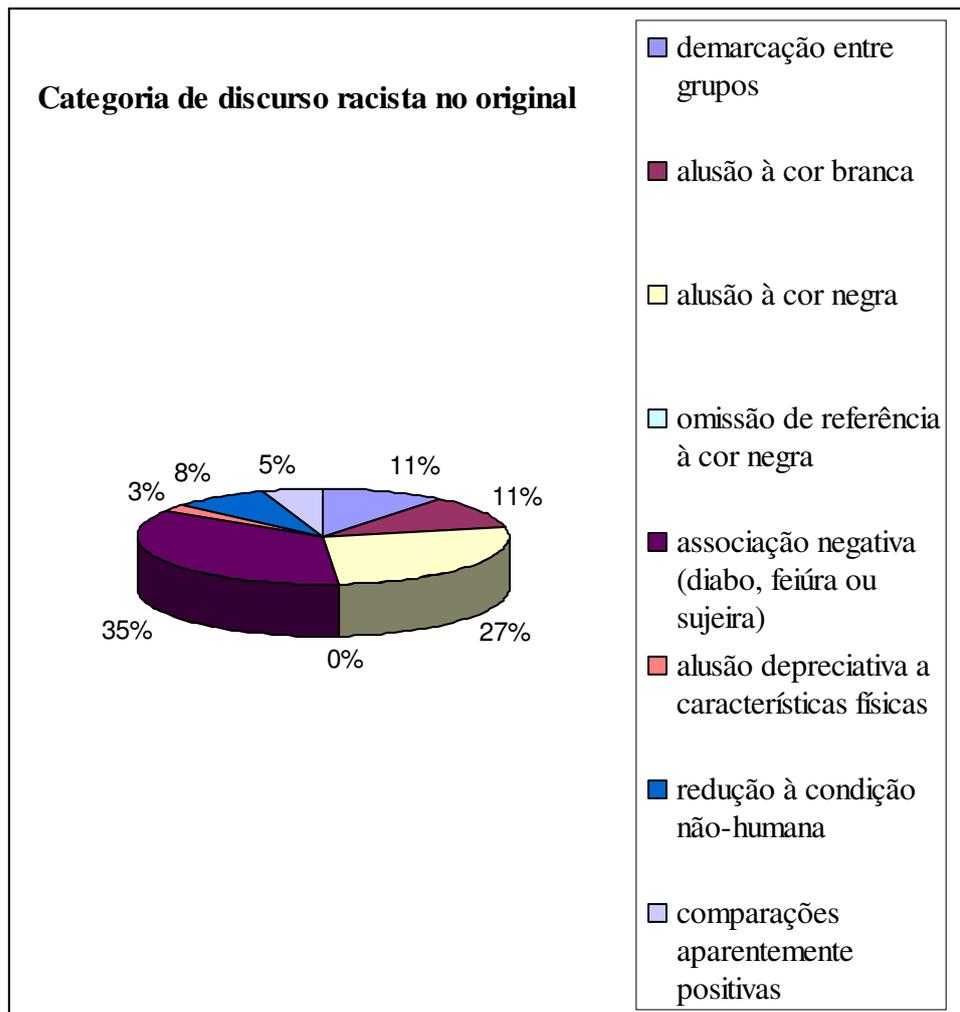
Encontramos em *Otelo* uma categoria que não havia sido encontrada nas peças anteriores, a saber, a comparação aparentemente positiva, em particular a sexualidade exacerbada atribuída aos negros, relacionada na peça à questão do casamento inter-racial. O tema da miscigenação já era tratado em *Tito Andrônico*, mas agora é intensificado, na medida em que são registradas algumas ocorrências de linguagem depreciativa para designar especificamente o casamento dos protagonistas. A explicação seria que, à diferença do relacionamento entre Aarão e Tamora, à margem da sociedade romana, o casamento entre Otelo e Desdêmona, central na peça, transgredir as regras do patriarcado, não apenas pela diferença de cor, mas também de idade e da religião do casal.

A categoria que denominamos associação negativa também é bastante numerosa nesta tragédia. Assim como ocorre em *O mercador de Veneza* e *Tito Andrônico*, os personagens negros são todos chamados diretamente de diabo. Entretanto, em *Otelo*, além dessas referências explícitas, há também um grande número de imagens “diabólicas” que permeiam a peça e que, na verdade são primeiro encontradas no discurso de Iago, sendo posteriormente incorporadas à fala de Otelo à medida que este vai sendo influenciado pelo alferes. Ademais, as 10 alusões diretas ao diabo que registramos não se limitam ao mouro, mas também são utilizadas para Desdêmona e Iago. Com efeito, o que ocorre é uma inversão do discurso racista nos termos em que o definimos, na medida em que conceitos ideologicamente construídos (por exemplo, equiparação ao diabo, ou associação com elementos negativos, como sujeira ou maldade e sexualidade) são agora transferidos para os brancos.

Distribuindo-se graficamente os exemplos, temos:

<b>Categoria de discurso racista</b>	<b>Número da ocorrência</b>	<b>Total de ocorrências por categoria</b>
Demarcação entre grupos	6, 7, 13, 14	4
Alusão à cor branca	4, 10, 18, 22 <sup>75</sup>	4
Alusão à cor negra	1, 3, 8, 10, 12, 13, 15, 16, 17, 23	10
Omissão de referência à cor negra	0	0
Associação negativa (diabo, feiúra ou sujeira)	5, 8, 11, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26	13
Alusão depreciativa a características físicas	2	1
Redução à condição sub-humana	3, 6, 9	3
Comparações aparentemente positivas	3, 6	2
<b>Total de ocorrência de categorias</b>	37	
<b>Categorias sobrepostas</b>	3, 6, 8, 10, 13, 16, 17, 18 19, 23 (das quais 7 alusão à cor negra + outra categoria)	

<sup>75</sup> Não foram contabilizadas todas as referências a Desdêmona como sendo “fair” e outras que possa haver.

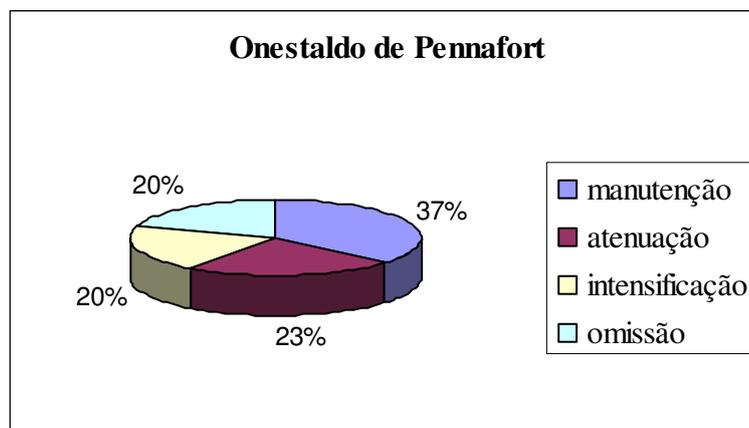


O quadro abaixo sintetiza o resultado da análise, indicando o número de ocorrências de cada estratégia para cada tradutor:

- M — manutenção
- A — atenuação
- I — intensificação
- O — omissão

Tradutor		OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
M	<i>total</i>	11	15	18	18	12	18	13
	nº ocorrência	3, 5, 6, 10, 12, 13, 15, 18, 19, 24, 25	2, 4, 5, 6, 7, 9, 11, 12, 16, 17, 18, 19, 21, 24, 25	2, 4, 5, 6, 7, 8, 11, 12, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 23, 24, 25, 26	3, 4, 5, 6, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 24, 25, 26	5, 7, 11, 12, 13, 15, 16, 19, 20, 23, 24, 25	5, 6, 7, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 26	2, 4, 5, 7, 11, 12, 13, 15, 19, 20, 23, 24, 25
A	<i>total</i>	7	4	3	4	6	4	6
	nº ocorrência	8, 9, 11, 20, 21, 23, 26	10, 13, 22, 23	1, 9, 10	1, 9, 10, 22	1, 4, 8, 10, 18, 21	1, 4, 8, 10	1, 8, 9, 10, 17, 21
I	<i>total</i>	6	5	3	4	5	4	4
	nº ocorrência	1, 2, 4, 7, 17, 22	3, 8, 15, 20, 26	3, 21, 22	2, 20, 21, 23	2, 3, 6, 17, 26	2, 3, 22, 23	3, 6, 22, 26
O	<i>total</i>	2	2	2	0	3	0	3
	nº ocorrência	14, 16	1, 14	14, 16		9, 14, 22		14, 16, 18

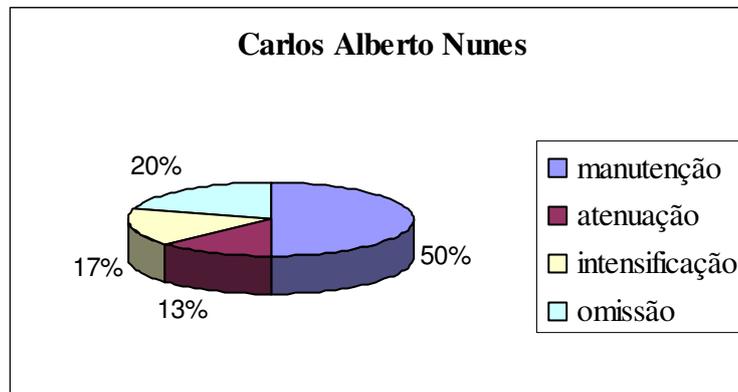
As representações gráficas desses resultados para cada tradutor são as seguintes:



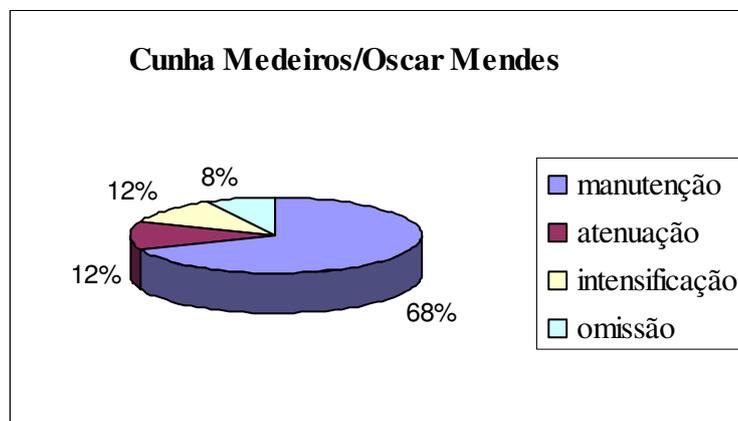
Observamos na tabela de Onestaldo de Pennafort uma tendência a inscrever-se no texto, se considerarmos manipulação como estratégias que não sejam manutenção. Nesse sentido, Pennafort teria sido o que mais se inscreveu, visto que é o tradutor que recorreu mais tanto à estratégia de atenuação quanto à de intensificação.

É interessante observar que os exemplos de intensificação tendem a situar-se nas primeiras ocorrências, ou seja, quando Iago e Rodrigo tentam retratar Otelo negativamente, já estabelecendo essa imagem do protagonista, enquanto os exemplos de atenuação são encontrados ao final da peça, quando o discurso

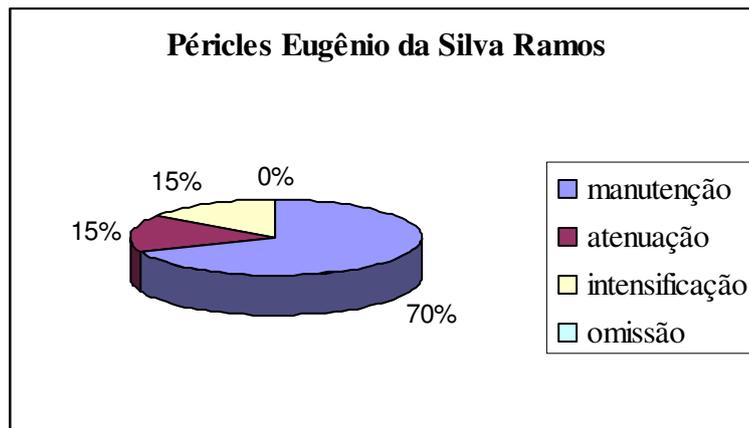
racista tende a limitar-se a alusões ao diabo, justamente a categoria que atualmente é percebida através de exegese e notas críticas. Portanto, pode se pensar que a inscrição do tradutor gera um efeito, na medida em que acompanha a distribuição do discurso racista na peça.



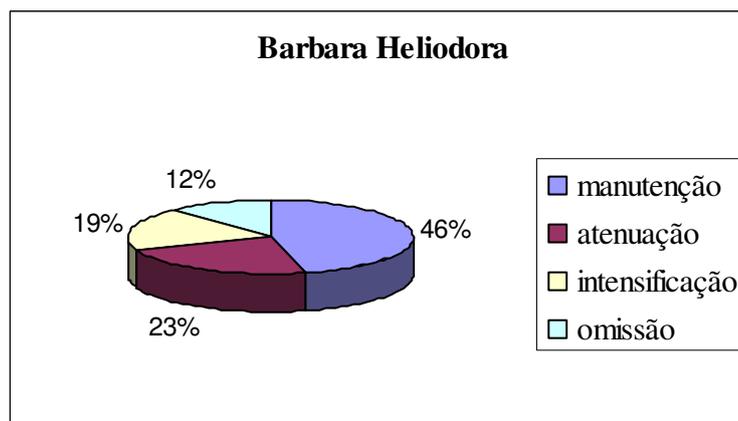
Carlos Alberto Nunes recorre predominantemente à manutenção, mas também utiliza outras estratégias. Não foi possível encontrar um padrão a partir da distribuição, ao longo da peça, das diferentes estratégias.



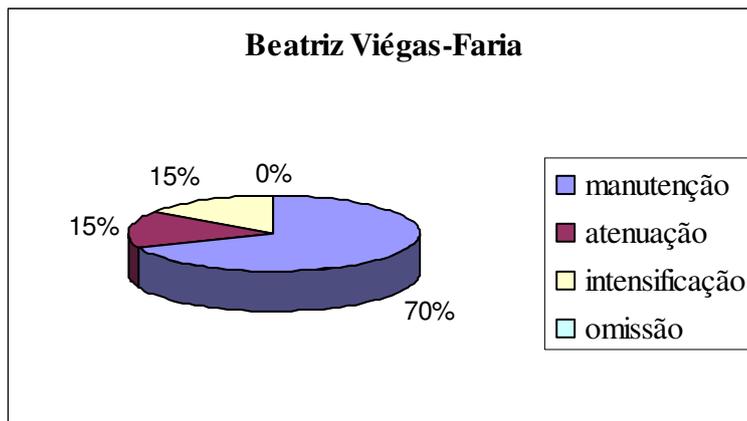
O gráfico de Cunha Medeiros/Oscar Mendes mostra um equilíbrio entre as estratégias de atenuação e intensificação. As ocorrências de intensificação tendem a ser identificadas nos exemplos referentes a diabo, no final da peça.



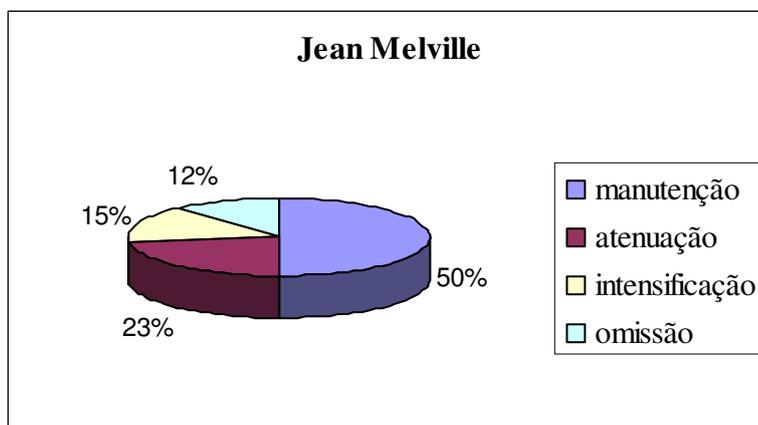
O trabalho de Péricles Eugênio da Silva Ramos apresenta o mais alto percentual de manutenção do discurso racista. Nesse sentido, poderia ser um dos tradutores que menos manipulou o texto. Caracterizou-se também pelo emprego da estratégia de intensificação ao final da peça, nas alusões a diabo.



No gráfico relativo à tradução de Barbara Heliodora, as quatro estratégias encontram-se registradas de forma bastante expressiva. É interessante que as ocorrências tanto de atenuação quanto de intensificação tendem a concentrar-se ou no início da peça ou ao final, assim como ocorreu com Onestaldo de Pennafort.



A tradução de Beatriz Viégas-Faria acompanha o alto percentual de manutenção do discurso racista de Péricles Eugênio da Silva Ramos. É interessante que ambos os tradutores apresentam também o mesmo percentual para as estratégias de atenuação e intensificação. Entretanto, os exemplos em que essas estratégias são empregadas diferem bastante, o que revela que a mesma quantificação numérica pode apresentar efeitos diferentes na tradução considerada de forma global.



Finalmente, Jean Melville apresenta uma tabela em que se nota uma distribuição nas estratégias que indica manipulação do tradutor, já que não houve concentração em apenas uma mesma categoria, mas não foi possível encontrar uma correlação entre as estratégias e sua distribuição ao longo da peça.

Podemos acompanhar a trajetória de Otelo na peça da seguinte forma: trata-se de um Outro, demarcado por sua aparência física, e por sua religião, mas

não por sua condição social. O personagem encontra-se inserido em Veneza, sendo respeitado e prestando serviços a essa sociedade. Dentro desse contexto, ele se casa com uma das suas damas, o que gera o conflito da peça. Iago, como porta-voz dos membros da comunidade, instiga o pai da noiva contra o general, utilizando características marcantes do discurso discriminatório – alusões depreciativas, associações negativas, sexualidade exacerbada, como forma de denegrir a imagem de Otelo e anular o casamento. Entretanto, Brabâncio (e por conseguinte, Iago) é frustrado nessa primeira tentativa de rechaçar Otelo.

Iago, então, começa a articular outro plano para desestabilizar o General, dessa vez, utilizando a discriminação como fator psicológico para que o mouro acabe por internalizar a diferença entre ele e sua mulher. Nessa segunda parte, o discurso racista se caracteriza por concentrar-se na diferença étnica e na condição de estrangeiro de Otelo, fatores que explicam seu desconhecimento do comportamento das mulheres venezianas, e as diferenças entre ele e sua mulher (cor, raça, religião de origem).<sup>76</sup> A trama do alferes surte o efeito desejado e Otelo se convence de que sua mulher é infiel. A partir daí o discurso racista se concentra em alusões ao diabo, e passa a ser estendido também a Desdêmona e, finalmente, a Iago.

Vemos, então, Otelo como um personagem aparentemente inserido na sociedade, mas frustrado em sua tentativa de integração total, o que pode ser interpretado como a não-aceitação do Outro naquela sociedade, a não ser que esta se beneficie de seus serviços.

No geral, podemos notar:

*Diferença entre o sistema-fonte e o sistema-receptor (crítica inglesa e paratextos das traduções):*

Notamos diferenças entre o sistema-fonte e o sistema-receptor em consideração tanto à cor de pele quanto à religião de Otelo.

No sistema-fonte verificamos:

- preocupação em negar, temporizar, ignorar ou discutir a tez negra de Otelo;

---

<sup>76</sup> Grande parte do efeito também é obtido através do discurso misógino de Iago, que, entretanto, não é objeto deste estudo. Iago também usa os mesmos conceitos para convencer Roderigo de que o casamento irá logo se romper, para fazer com que esse não desista de sua corte a Desdêmona. O discurso misógino de Iago encontra ecos em Otelo ao longo da peça.

- preocupação em apontar ao leitor, através de notas, ou em introduções à peça, indícios que permitam reconstituir uma imagem de Otelo, negra ou outra (como por exemplo, menção a nariz, cor de pele);
- uma definição imprecisa para o conceito de “Moor”, alguns críticos considerando tratar-se de uma oposição racial, outros, religiosa. Há, porém, um consenso de que, independentemente da cor, “Moor” denota um não-europeu;
- duas possíveis representações para o herói trágico: negro ou árabe;
- notas esparsas à religião e/ou conversão de Otelo;
- preocupação em, através de exegese, recuperar a ligação entre Otelo e a representação teatral do diabo no teatro elisabetano.

No sistema-receptor observamos:

- nenhuma preocupação em negar ou contemporizar a tez negra de Otelo. Não fica claro, porém, nos paratextos, se os tradutores ignoram ou aceitam a etnia do herói. Apenas Carlos Alberto Nunes menciona a discussão encontrada na crítica inglesa;
- pouca preocupação em apontar ao leitor, nas notas, introduções ou prefácios à peça, indícios que permitam reconstituir uma imagem de Otelo, negra ou outra (exemplo, menção a nariz, cor de pele), com exceção de Péricles Eugênio da Silva Ramos, que, por sua vez, cita críticos ingleses.
- ausência de preocupação em definir “mouro” para o leitor, com exceção de Barbara Heliadora;
- uma única possível representação, que é a de Otelo como negro, embora em algumas ilustrações de capa o personagem seja retratado com figurino árabe.
- ausência de notas sobre a religião e/ou conversão de Otelo;
- preocupação por parte de alguns tradutores (como por exemplo, Cunha Medeiros/Oscar Mendes e Jean Melville) de recuperar a ligação entre Otelo e a representação teatral de diabo no teatro elisabetano.

*Tipo de categoria de discurso racista:*

O tipo de categoria racista predominante em *Otelo* foi a de associação negativa (13 ocorrências), seguida da categoria de alusão à cor negra (10 ocorrências), enquanto, nas primeiras duas peças analisadas, a categoria predominante havia sido a de alusão à cor negra, seguida da associação negativa. Esse deslocamento na predominância das categorias se deve ao maior número de alusões ao diabo em *Otelo*, sendo que estas não se limitam ao protagonista, como nas obras anteriores<sup>77</sup>.

É interessante observar que, como nas outras obras, as alusões à cor negra também costumam vir em conjunto com outras categorias de discriminação, o que leva a crer na existência de uma tendência geral a reforçar a alusão à cor através de outra categoria negativa.

Na categoria que denominamos redução à condição sub-humana, as duas comparações a animais registradas em *Otelo* estiveram sempre acompanhadas de outra categoria (como se nota em “old black ram” e “Barbarian horse”). Fato semelhante ocorreu em todas as animalizações encontradas em *Tito Andrônico*, o que nos leva a supor que talvez a animalização no discurso racista apresente a tendência a vir com um reforço de outra categoria<sup>78</sup>.

Comparando as categorias no texto original e nas versões brasileiras, vemos que houve a inclusão de uma categoria racista no item lexical em português inexistente no fragmento correspondente no original por parte de alguns tradutores nas ocorrências [3] e [6]. Por exemplo, no primeiro exemplo citado, a troca de “ram” por “bode” resulta também em várias associações negativas inexistentes no original.

Por outro lado, houve o esvaziamento de algumas alusões à cor branca na maioria das ocorrências em que Desdêmona era qualificada como “fair”, devido à

<sup>77</sup> Gostaríamos de assinalar que, quando contabilizamos as alusões a “devil” em *Tito Andrônico*, não incluímos todas as ocorrências numericamente. É possível que, em termos numéricos, as ocorrências em *Tito Andrônico* sejam superiores as de *Otelo*. Entretanto, a função do epíteto nesta última peça é mais diversificada, já que na primeira limita-se a um insulto contra o vilão. Como os tradutores optaram por repetir sempre a mesma escolha na tragédia romana, mas não em *Otelo*, optamos por analisar somente as soluções tradutórias encontradas nesta.

<sup>78</sup> Os autores que estudamos para categorizar o discurso racista mencionaram a comparação a animais, mas somente apresentaram como exemplo o macaco. Por outro lado, Shakespeare utiliza metáforas com vários animais distintos, mas sempre em conjunto com uma alusão à cor, ou a algo repugnante. Talvez fosse o caso de investigar se a animalização em Shakespeare seria um recurso poético distinto da animalização encontrada no discurso racista atual.

preferência dos tradutores pelo campo semântico de “belo” em língua portuguesa, já que o contexto não especificava se tratar de referência à pele. Mesmo nos casos em que “fair” podia ser interpretado como alusão à cor pelo contexto (ocorrências [10] e [22]), alguns tradutores preferiram o mesmo campo semântico de beleza, não reproduzindo, portanto, o efeito geral do contraste entre branco e negro que permeia a obra. Em grande número dos casos também não era possível reproduzir a alusão à cor branca devido a própria natureza das línguas, já que “fair” encerra muitos sentidos, que não podem ser reproduzidos em português em uma única palavra igualmente polissêmica.

Fato semelhante ocorreu com a retirada da alusão à cor negra na metáfora “pitch”. Em algumas versões figura “visgo”, que não desperta a imagem visual da cor negra. O efeito, nesse caso, é também o de não reproduzir uma das ocorrências de menção à cor negra que pontilha a peça.

Mas também acontece de um tradutor incluir, como no exemplo 17, uma alusão à cor branca, inexistente no original, possivelmente devido à proximidade com a cor negra, donde se depreende que os tradutores podem apresentar estratégias globais de tradução que levem em conta efeitos estéticos gerais da obra, no caso, o já mencionado contraste entre branco e preto.

#### *Tipo de estratégia tradutória*

O tipo de estratégia tradutória predominante continua sendo o de manutenção do discurso racista, embora haja grande oscilação na sua frequência entre os vários tradutores – desde 37% (Onestaldo de Pennafort) até 70% (Beatriz Viégas-Faria e Péricles Eugênio da Silva Ramos). A frequência das estratégias de atenuação e intensificação também se revelou bastante variável.

Pode-se aventar algumas possibilidades para a grande oscilação nas tabelas:

- o discurso racista mais variado em termos de categorias que a peça apresenta, quando comparada a *O mercador de Veneza* e *Tito Andrônico*, já que a presença do personagem negro é mais constante. Esse fato levaria os tradutores a se utilizarem de estratégias distintas para categorias diferentes;

- o grande número de repetições da mesma categoria – associação com o diabo – que é desfeita por alguns tradutores;
- a própria situação e relevância do personagem negro na peça, na qual é protagonista.

Finalmente, gostaríamos de comentar sobre alguns pontos de destaque nas estratégias tradutórias.

A discrepância entre os textos-fonte na ocorrência [1] (“His Moorship’s Ancient”) levou a diferentes versões em português, devido à ironia que pode estar ou não contida no original. Como, via de regra, não foi possível determinar o texto original escolhido, não se pode atribuir a omissão da figura de linguagem ao tradutor. Entretanto, como o interesse deste trabalho é o efeito que se possa obter com a versão publicada, a classificação considera a escolha tradutória e não sua possível relação com um ou outro texto-fonte.

Foram encontradas as seguintes estratégias de domesticação:

- uso de termos pejorativos em português para designar características do fenótipo negro, como na ocorrência [2] (“beißolas”, “beißudo”, “beißos”). Essa estratégia resultou invariavelmente na intensificação do preconceito. Em termos de entrecruzamento de estratégia e categoria de discurso, houve o acréscimo de uma categoria, na medida em que “beißudo” é termo que se usa para designar “diabo” em português;
- emprego do sufixo “-inho” para demonstrar afetividade na ocorrência [4], que também pode levar a um acréscimo na carga da discriminação.

Essas mesmas estratégias de domesticação tinham sido registradas em *Tito Andrônico*, com efeitos semelhantes.

Os tradutores não necessariamente se utilizam da mesma solução tradutória ao longo do texto, como fica patente na seqüência de repetições da palavra “devil” no original inglês. A mesma palavra é repetida no original inglês sem variações ao longo da obra, o que gera um efeito estético cumulativo justamente pela falta de oscilação. A única ruptura dessa cadeia é encontrada na última ocorrência, “demi-devil”, em que o termo é empregado para se referir a Iago. Os tradutores, sem exceção, preferiram quebrar essa cadeia ininterrupta, utilizando-se de sinônimos (“demo”, “diabo”, “demônio”), ou até mesmo

modificando a classe gramatical (pela interjeição “demônios!”), o gênero (“diaba!”), ou mesmo reduzindo o número de repetições. O tradutor que mais manipula as ocorrências de “devil” foi, sem dúvida, Onestaldo de Pennafort, que efetua modificações consoante o contexto (ver, por exemplo, o possível uso afetivo de “diabrete” que Otelo utiliza para Desdêmona e a modificação de campo semântico de “devil” para “monstro” na última referência a Iago, além do uso do termo “bruxo”). No caso particular de Pennafort, as diferentes soluções tradutórias acarretam diferentes efeitos, já que a manipulação do texto leva à intensificação, à atenuação, ou mesmo à omissão do discurso racista. Entretanto, há outros casos em que o uso de sinônimos (“demo”, “demônio”, “diabo”) não resulta em efeitos distintos, mas rompe com a cadeia ininterrupta de repetições.

Os exemplos em que figuram metáforas foram os mais difíceis de categorizar, obviamente por implicarem maior liberdade de interpretação do próprio original e, portanto, das soluções tradutórias. Assim, por exemplo, na ocorrência [8] (“sooty bosom”), alguns tradutores optam por reproduzir a metáfora, outros não. Entretanto, parece que a manutenção da imagem não apresenta ligação direta com a reprodução do discurso racista, visto que tradutores que eliminam a metáfora, mantêm a discriminação (como, por exemplo, Cunha Medeiros/Oscar Mendes), enquanto tradutores que reproduzem a imagem não necessariamente reconstituem o racismo (como, por exemplo, Onestaldo de Pennafort). Outro ponto significativo é que, mesmo nos casos em que os tradutores retiraram a metáfora “sooty”, preferindo apenas o campo semântico da cor (“negro”, “negrume”, “escuro”), não houve necessariamente a eliminação da categoria de discurso racista de associação negativa, visto que, como atestam os dicionários, as próprias palavras “negro”, “negrume”, “escuro” já carregam consigo sentido negativo.

Houve um exemplo em que ocorreu não apenas a manutenção do discurso racista, mas uma escolha lexical uniforme, sem discrepância alguma entre os tradutores, que verteram “black Othello” por “negro Otelo”. O efeito obtido é que emerge de todas as traduções a representação de Otelo com o fenótipo de negro, sem variação alguma.

A ocorrência [14] (“May fall to match you with her country **forms**”) registrou alto número de omissões, talvez pela falta de reconhecimento dos tradutores de que se tratava de uma sutil alusão à diferença física de Otelo

(“forms”), apontada por alguns editores. Esse ponto revela o quanto o discurso racista e o discriminatório de um modo geral está sujeito à construção e interpretação por parte do ouvinte/leitor, no caso, o próprio tradutor.

Houve grande flutuação na ocorrência [9] (“a thing such as thou”), em parte devido à aparente relutância dos tradutores em reproduzir “thing” como “coisa”, talvez por se tratar de um exemplo extremo já no original inglês.

De um modo geral, a representação de Otelo que emerge do texto original e dos textos críticos que o acompanham é um personagem ambíguo, que pode ser interpretado como o Outro em termos de religião ou de cor. Não há, ainda, consenso sobre qual seria o aspecto físico do personagem, podendo ser representado como árabe ou como negro. Parte da crítica, inclusive, tende a ignorar ou a questionar sua cor. Não há dúvida, porém, de que Shakespeare tencionava retratá-lo de forma positiva e imponente, e a própria escolha de um personagem de cor como herói trágico já era uma ruptura com a visão tipicamente elisabetana.

A representação do personagem que emerge a partir dos tradutores é a de um herói negro, do qual geralmente não se questiona a raça, ou se ignora esse fator. Nenhum tradutor chama atenção nos paratextos para a inovação de Shakespeare ao retratar um herói de cor e, via de regra, a questão racial é mencionada, mas não é muito explorada nas edições traduzidas.

#### **4.2.4 Considerações**

Após termos examinado as peças isoladamente, gostaríamos agora de comparar o resultado das ocorrências nas obras entre si, levando em consideração que os personagens negros não apresentam o mesmo grau de relevância nas diferentes peças.

A categoria de discurso racista presente em todos os textos-fonte foi a de alusão à cor negra, com a tendência a vir associada a outra categoria, como por exemplo, associação negativa, ou redução à condição sub-humana, ou ainda a vir em contraste com a cor branca. A referência à cor negra aparece com maior frequência nas duas primeiras peças analisadas, mas não em *Otelo*, em que a

associação negativa (comparação ao “diabo) constitui a categoria com maior incidência. Outra categoria encontrada em todas as obras foi a demarcação entre grupos.

Não foi registrado nenhum exemplo no *corpus* para a categoria de omissão de alusão à cor negra no original inglês, o que pode ser explicado pelos seguintes motivos:

- dificuldade em precisar o que seria uma tal omissão, já que pela definição apresentada por Castro (2000) a omissão é produto de um mal-estar ou constrangimento em designar abertamente a raça de um indivíduo, tratando-se, portanto, de uma característica a ser construída por fatores extra lingüísticos<sup>79</sup>;
- o fato de tal omissão ser típica do contexto brasileiro, já que Castro estudou o tema precisamente como manifestação característica da discriminação no Brasil.

Notamos que houve exemplos nas traduções que assinalamos como omissão de alusão à cor negra (por exemplo, a descrição do Príncipe de Marrocos), o que parece corroborar ser algo peculiar ao preconceito racial nos moldes brasileiros.

O discurso racista parece ter ficado mais complexo, ou mais sutil, desde a primeira peça (em que era constituído basicamente por referências à tez do Príncipe do Marrocos) até a última analisada (em que se encontra um maior número de categorias racistas e uma desconstrução, ou reversão, do preconceito racial ao longo da peça). Tal fato pode ser explicado pela relevância dos papéis dos personagens mouros nas respectivas obras.

As categorias de discurso racista podem sofrer oscilações nas versões em português, havendo *deslocamento* de categorias (por exemplo, de alusão à cor negra à omissão da cor negra em *O mercador de Veneza*), *omissão* de categorias (por exemplo, a significativa omissão de alusões à cor branca ou à cor negra em *Otelo*), ou *incorporação* de categorias inexistentes no item original inglês (por exemplo, a inclusão da referência à sexualidade em *Otelo*, ou ao diabo em *Tito*

<sup>79</sup> Uma possível ocorrência seria a de número [14] “country forms”, em que justamente ao não designar abertamente Otelo como negro, mas ao contrastar sua diferença física com os conterrâneos de Desdêmona, Iago poderia estar lembrando Otelo indiretamente do estigma que é ser negro naquele contexto. Optamos, porém, em considerar apenas como demarcação entre grupos, exatamente por não ficar visivelmente patente que a intenção de Iago é não mencionar a cor devido a constrangimento; pelo contrario, sua intenção é constranger Otelo, seu ouvinte.

*Andrônico* ou *Otelo*). Esses dados parecem indicar uma relação entre as estratégias de tradução (atenuação, omissão e intensificação) e as categorias de discurso racista. Entretanto, essa manipulação parece seguir uma escolha pessoal do tradutor, e uma tendência a ser mais tópica (restrita à ocorrência em questão) do que a propriamente uma abordagem global para a obra sendo traduzida, como atesta a grande flutuação nas tabelas dos tradutores em termos de cada estratégia considerando-se as três peças selecionadas para estudo.

Os tradutores também, ao que tudo indica, não apresentam coerência de estratégias tradutórias, seja dentro da peça em si, seja entre ocorrências semelhantes nas três peças (para o caso dos tradutores que verteram as três obras).

Como exemplo do primeiro caso – ausência de coerência interna – remetemos aos casos de:

- “slave” no original inglês de *Tito Andrônico*. O termo é usado sempre no mesmo contexto, por Aarão para dirigir-se ao filho, em tom possivelmente irônico, jocoso ou carinhoso. Os tradutores omitem, alteram ou mantêm a referência específica a “slave”, não seguindo um mesmo padrão (por exemplo, sempre recorrendo à palavra “escravo” em português, ou sempre utilizando-se do sufixo diminutivo em português).
- “devil” em *Otelo*, em que nenhum dos tradutores manteve a rígida repetição com a mesma palavra “devil” e a ruptura final com o termo “demi-devil”, presente no texto-fonte<sup>80</sup>.

Não fica claro se a falta de coerência interna nas estratégias ocorre devido à falta de compreensão do efeito estético do original, à preocupação de evitar uma repetição que poderia vir a parecer inépcia do tradutor, ou à própria natureza da língua portuguesa, que aceita menos repetições do que inglês.

Quanto ao segundo caso – falta de coesão entre tradutores que verteram todas as peças – apresentamos alguns exemplos de itens lexicais que se repetem em duas ou nas três peças:

---

<sup>80</sup> Contrastando com as diferentes soluções tradutórias em *Otelo*, temos a rígida repetição do mesmo termo ao longo da peça em *Tito Andrônico*, motivo pelo qual, inclusive, optamos por não contabilizar todas as ocorrências encontradas, conforme já assinalamos em nota anterior.

- presença de “thick-lipp’d slave” e “thick-lips” nos originais de *Tito Andrônico e Otelo*

Em ambas peças, os mouros são retratados como tendo “thick-lips”. As traduções, porém, podem divergir, consoante o personagem sendo descrito:

*Ocorrência [19] em Tito Andrônico (IV. ii. 176)*

**you thick-lipp’d slave**

*Categoria de discurso racista*

alusão depreciativa a características físicas

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	<b>beijudo,</b>	<b>pequeno escravo de lábios espessos</b>	<b>meu beijudo,</b>
Estratégia	<i>intensificação</i>	<i>manutenção</i>	<i>intensificação</i>

*Ocorrência [2] em Otelo (I. ii. 67)*

**the thick-lips**

*Categoria de discurso racista*

alusão depreciativa a características físicas

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	<b>desse tipo de lábios grossos</b>	<b>homem de lábios grossos</b>	<b>beijudo,</b>
Estratégia	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>intensificação domesticação: uso de termo pejorativo em português</i>

No primeiro caso, temos a descrição que faz Aarão de seu próprio filho: “you thick-lipp’d slave”, enquanto no segundo temos Iago se referindo pejorativamente a Otelo. A dupla Cunha Medeiros/Oscar Mendes optou nos dois exemplos por reproduzir literalmente o original, não apresentando variação em sua interpretação. Os outros dois tradutores preferiram, na ocorrência de *Tito Andrônico*, uma estratégia de domesticação, utilizando-se de um termo característico da língua portuguesa, o que resultou numa intensificação do preconceito. Entretanto, no exemplo retirado de *Otelo*, houve divergência no trabalho de Carlos Alberto Nunes em relação à sua escolha anterior, não repetindo a estratégia de domesticação e a conseqüente intensificação do preconceito, enquanto Barbara Heliodora mantém sua estratégia de domesticação e

intensificação com a repetição do termo “beijudo” para Otelo. Uma possível explicação seria a diferença entre os dois personagens: Aarão (e seu filho) seriam negativos, portanto, condizentes com uma descrição depreciativa, enquanto Otelo seria um personagem elevado, contrastando, assim, com uma retratação negativa. Essa leitura, porém, não levaria em consideração o fato de ser Iago, alardeando motivos para não gostar do seu general, quem está apresentando tal visão negativa.

- “devil” nos textos originais de *O mercador de Veneza*, *Tito Andrônico* e *Otelo*

*Ocorrência [1] em O Mercador de Veneza*  
**complexion of a devil**

*Categoria de discurso racista*  
alusão à cor negra + associação com o diabo

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	<b>a cor do diabo</b>	<b>o aspecto de um diabo</b>	<b>aspecto de diabo</b>
Estratégia	<i>manutenção</i>	<i>atenuação</i> omissão da cor negra do diabo	<i>atenuação</i> omissão da cor negra do diabo

*Ocorrência [10] em Tito Andrônico*  
**a devil** [referência ao filho de Aarão]

*Categoria de discurso racista*  
associação negativa (diabo)

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	<b>Um diabo</b>	<b>Um demônio</b>	<b>Um demo</b>
Estratégia	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>

*Ocorrência [5] em Otelo*  
**the devil**

*Categoria de discurso racista*  
associação negativa (diabo)

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
<b>o diabo</b>	<b>o diabo</b>	<b>o diabo</b>	<b>o demônio</b>	<b>o demo</b>	<b>o diabo</b>	<b>o diabo</b>
<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i> inclui nota do tradutor	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i> inclui nota do tradutor

*Ocorrência [11] em Otelo*  
**devil**

*Categoria de discurso racista*  
associação negativa (diabo)

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
<b>bruxo</b>	<b>demônio</b>	<b>demônio</b>	<b>demônio</b>	<b>diabo</b>	<b>demônio</b>	<b>diabo</b>
<i>atenuação</i> “devil” como “bruxo”	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>

*Ocorrência [18] em Otelo*  
**fair devil**

*Categoria de discurso racista*  
associação negativa (diabo) + alusão à cor branca

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
<b>belo diabo</b>	<b>belo diabo</b>	<b>encantador demônio</b>	<b>belo diabo</b>	<b>bela infame</b>	<b>lindo demônio</b>	<b>bela</b>
<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>atenuação</i> “devil” como infame	<i>manutenção</i>	<i>omissão</i>

*Ocorrência [19] em Otelo*  
**a young and sweating devil**

*Categoria de discurso racista*  
associação negativa (diabo) + comparação aparentemente positiva

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
<b>diabrete</b> que ao mesmo tempo arde e sua	<b>demônio</b> suarento	<b>demônio</b> jovem e suarento	jovem <b>diabo</b> suado	jovem <b>demônio</b> sua	<b>demônio</b> jovem que sua e transpira	<b>demônio</b> jovem transpira
<i>manutenção</i> uso de termo afetivo	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>

*Ocorrência [20] em Otelo*  
**Devil!**

*Categoria de discurso racista*  
associação negativa (diabo)

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
<b>Demônios!</b>	<b>Diaba!</b>	<b>Demônio!</b>	<b>Diaba!</b>	<b>Demônio!</b>	<b>Demônio!</b>	<b>Demônio!</b>
<i>atenuação</i> substituição por uma interjeição	<i>intensificação</i> explicitação da comparação entre o diabo e Desdêmona	<i>manutenção</i>	<i>intensificação</i> explicitação da comparação entre o diabo e Desdêmona	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>

*Ocorrência [21] em Otelô*  
**Devil! Devil!**

*Categoria de discurso racista*  
 associação negativa (diabo)

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
<b>Demônios!</b> <b>Demônios!</b>	<b>Oh, demônio!</b> <b>Demônio!</b>	<b>É demônio,</b> <b>demônio!</b>	<b>Oh, que</b> <b>demônio!</b> <b>Demônio!</b>	<b>Oh,</b> <b>demônio!</b>	<b>Oh,</b> <b>demônio,</b> <b>demônio.</b>	<b>Ó demônio!</b>
<i>atenuação</i> <i>interjeição</i>	<i>manutenção</i>	<i>intensificação</i> <i>explicitação da</i> <i>comparação</i> <i>entre</i> <i>Desdêmona e o</i> <i>diabo</i>	<i>intensificação</i> <i>explicitação da</i> <i>comparação</i> <i>entre</i> <i>Desdêmona e o</i> <i>diabo</i>	<i>atenuação</i> <i>omissão de</i> <i>uma das</i> <i>repetições</i>	<i>manutenção</i>	<i>atenuação</i> <i>omissão de</i> <i>uma das</i> <i>repetições</i>

*Ocorrência [23] em Otelô*  
**the blacker devil!**

*Categoria de discurso racista*  
 associação negativa (diabo) + alusão à cor negra

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
um <b>diabo</b> <b>negro!</b>	e vós <b>demônio</b> <b>negro</b>	vós, <b>mais</b> <b>negro</b> <b>demônio!</b>	E o <b>mais negro</b> <b>demônio</b> vós!	E o senhor <b>mais negro</b> <b>demo!</b>	<b>o mais negro</b> <b>dos demônios!</b>	<b>mais negro</b> <b>demônio!</b>
<i>atenuação</i> <i>omissão da</i> <i>comparação</i>	<i>atenuação</i>	<i>manutenção</i>	<i>intensificação</i> <i>superlativo</i>	<i>manutenção</i>	<i>intensificação</i> <i>superlativo</i>	<i>manutenção</i>

*Ocorrência [24] em Otelô*  
 Thou dost belie her, and thou art a **devil**

*Categoria de discurso racista*  
 associação negativa

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
<b>demônio</b>						
<i>manutenção</i>						

*Ocorrência [25] em Otelô*  
 If that thou be'st a **devil**, I cannot kill thee.

*Categoria de discurso racista*  
 associação negativa (diabo)

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
<b>demônio</b>	<b>diabo</b>	<b>demônio</b>	<b>diabo</b>	<b>diabo</b>	<b>diabo</b>	<b>diabo</b>
<i>manutenção</i>						

Ocorrência [26] em *Otelo*  
**demi-devil**

*Categoria de discurso racista*  
 associação negativa (diabo)

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
<b>monstro</b>	<b>demônio</b>	<b>meio demônio</b>	<b>semi-diabo</b>	<b>demônio</b>	<b>meio-demônio</b>	<b>demônio</b>
atenuação não-reprodução de “devil”	intensificação omissão do prefixo	manutenção	manutenção	intensificação omissão do prefixo	manutenção	intensificação omissão do prefixo

Notamos que foi mantida a alusão geral ao diabo nas três peças. No único exemplo encontrado para o Príncipe de Marrocos, houve um deslocamento da categoria de discurso racista em dois tradutores, que omitiram a cor do diabo. Para a referência em *Tito Andrônico* não houve possibilidade de manipulação, já que o original inglês era uma referência direta e sem qualificação. Já para *Otelo*, com maior número de ocorrências e em contextos mais díspares (inclusive para personagens brancos), os tradutores todos se inscreveram no texto vertido. Embora no caso específico de *Otelo* a variação lexical nem sempre resulte em variações de estratégia, já que “demo”, “diabo”, “demônio” são considerados sinônimos nos dicionários, o que nos leva a considerar que há manutenção do discurso discriminatório, mas não foi reproduzido o efeito estético da repetição do mesmo termo ao longo da peça que se encontra no original por nenhum tradutor. Em alguns casos, por outro lado, a troca do termo acarreta uma estratégia de atenuação ou de intensificação. A conclusão geral é que os tradutores tendem a apresentar algum grau de manipulação nessa categoria, o que indica não haver coerência de estratégia entre as três peças traduzidas, tampouco dentro da mesma obra.

- “clime” nos textos originais de *O mercador de Veneza*, *Tito Andrônico* e *Otelo*

A condição básica para todo e qualquer racismo parece ser o reconhecimento da existência de grupos distintos e do pertencimento a um grupo, distinto de outro, que é considerado como tal. Esse reconhecimento, e a conseqüente exclusão de quem não pertença a ele, foi o que denominamos na introdução deste trabalho como demarcação entre grupos.

Essa categoria esteve presente em todas as peças, talvez por ser justamente a fronteira entre grupos a principal característica da diferença, conforme explicamos acima. Nas três peças analisadas, esse limite entre povos aparece no termo inglês “clime”<sup>81</sup>, encontrado em todos os textos.

O termo foi traduzido como “terra” ou “clima”, nas várias traduções. É interessante que os próprios tradutores não repetiram sua escolha, seja de “terra”, seja de “clima”, ao verterem as diferentes obras, variando conforme o contexto, não apresentando, portanto, coerência em suas soluções tradutórias.

Quanto à categoria de discurso racista, a demarcação entre grupos não se apresentou isoladamente em nosso *corpus*, geralmente esteve vinculada a outra categoria que a reforça, como se pode ver nos exemplos citados abaixo. Assim, a sua ocorrência no discurso do Príncipe de Marrocos está inserida num contexto maior, em que são elencadas outras diferenças entre ele e Pórcia. Da mesma forma, o discurso da Ama em *Tito Andrônico*, de onde foi extraída a citação, inclui vários comentários negativos ao filho de Aarão uns poucos versos acima. E, por fim, Iago lista três diferenças entre Otelo e Desdêmona no verso citado. Essa vinculação a outra categoria talvez indique que, para haver discriminação, além de mencionar a diferença é importante também marcá-la de alguma forma.

No tocante às traduções, essa categoria recebeu tratamento igual por parte de todos os tradutores, tendo sido sempre mantida, sem sofrer deslocamento ou omissão. Nos exemplos em questão, as estratégias de omissão ou atenuação se referem a alterações de categorias outras que não a demarcação entre grupos, a saber, a alusão à cor branca e à cor negra. Embora o número de ocorrências seja pequeno, é possível supor que a demarcação entre grupos seja uma categoria bastante significativa no discurso racista, por tratar-se de sua premissa básica, daí a ausência de estratégia de omissão nos textos brasileiros.

Comparemos agora os exemplos nas três peças:

<sup>81</sup> Reproduzimos trechos do verbete do OED:

**clime** (klaIm). Now chiefly *poet*. Also 6-7 **clyme**.

[ad. L. *clima*, a. Gr. jk-la: see climate.]

† **1.** = climate 1. *Obs.*

**2.** More vaguely: A tract or region of the earth; now often considered in relation to its distinctive climate. (Now chiefly *poet*. or in elevated prose.)

**b. fig.** Region, realm.

**1667** Milton *P.L.* xi. 708 To walk with God High in Salvation and the Climes of bliss.

**1742** Young *Nt. Th.* iii. 80 This inclement clime of human life.

**3.** = climate 3. Also *fig.* = Atmosphere. *poet.*

Ocorrência [7] em *O mercador de Veneza*:  
The best-regarded virgins **of our clime**

*Categoria de discurso racista*  
demarcação entre grupos

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	<b>de nosso clima</b>	<b>de nossos climas</b>	<b>de meu clima</b>
Estratégia	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>

Ocorrência [14] em *Tito Andrônico*  
Amongst the fair-fac'd breeders **of our clime**;

*Categoria de discurso racista*  
demarcação entre grupos + alusão à cor branca

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	Que se encontrasse juntos dos <b>[omissão]</b> meninos de nossa terra.	entre as <b>belas</b> crianças de nosso clima.	Entre os <b>brancos</b> irmãos de nosso clima;
Estratégia	<i>omissão</i>	<i>manutenção</i>	<i>intensificação</i>

Ocorrência [13] em *Otelo*:  
**Of her own clime, complexion, and degree,**

*Categoria de discurso racista*  
alusão à cor negra + demarcação entre grupos

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BV	JM
de patricios da mesma cor e meio,	de sua própria terra, Estado e parentesco,	de pátria, de raça e de estirpe,	de sua terra, cor e posição	De sua terra, compleição e grau,	com seu próprio clima, cor de pele, e condição social,	de pátria, de raça e de grau,
<i>manutenção</i>	<i>atenuação</i> <i>omissão da</i> <i>alusão à cor</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>

- “fair” nos textos originais de *O mercador de Veneza*, *Tito Andrônico* e *Otelo*

Outro item lexical presente em todas as peças foi “fair”. Esse vocábulo apresentou variação não apenas em sua interpretação e nas soluções tradutórias, mas também nas estratégias tradutórias utilizadas, e, conseqüentemente, nos efeitos obtidos.

Ocorrência [5] em *O mercador de Veneza*  
**fairest**

*Categoria de discurso racista*  
 alusão à cor branca

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	<b>bela</b>	<b>branco</b>	<b>lindo e claro</b>
Estratégia	<i>manutenção</i> omissão da alusão à cor branca: “fair” como “belo	<i>intensificação</i> explicitação da alusão à cor branca: “fair” como “branco	<i>intensificação</i> explicitação da alusão à cor branca: “fair” como “lindo e claro”

Ocorrência [6] em *Tito Andrônico*  
**fair**

*Categoria de discurso racista*  
 alusão à cor branca

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	---	<b>homens bem formados</b>	<b>bom</b>
Estratégia	<i>omissão</i>	<i>atenuação</i> “fair” sem alusão à cor	<i>atenuação</i> “fair” sem alusão à cor

Ocorrência [14] em *Tito Andrônico*  
**Amongst the fair-fac'd breeders of our clime;**

*Categoria de discurso racista*  
 alusão à cor branca + demarcação entre grupos

Tradutor	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	<b>meninos da nossa terra</b>	<b>as belas crianças de nosso clima</b>	<b>os brancos irmãos de nosso clima</b>
Estratégia	<i>atenuação</i> Omissão à alusão à cor branca com a omissão de “fair”	<i>manutenção</i> “fair” como belo	<i>intensificação</i> “fair” como branco + “irmãos” intensificando o conceito de grupo

*Ocorrência [10] em Otelô*  
**more fair than black**

*Categoria de discurso racista*  
 alusão à cor negra + alusão à cor branca

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
<b>mais branco que escuro,</b>	<b>mais belo é vosso genro do que preto</b>	<b>muito mais belo do que negro.</b>	<b>mais beleza que negrura</b>	<b>menos negro do que belo.</b>	<b>muito mais belo que negro.</b>	<b>menos negro do que belo</b>
<i>manutenção</i> “fair” como “branco”	<i>atenuação</i> “fair” como “belo”	<i>atenuação</i> “fair” como “belo”	<i>atenuação</i> “fair” como “beleza”	<i>atenuação</i> “fair” como “belo”	<i>atenuação</i> “fair” como “belo”	<i>atenuação</i> “fair” como “belo”

*Ocorrência [18] em Otelô*  
**fair devil**

*Categoria de discurso racista*  
 associação negativa (diabo) + alusão à cor branca

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
<b>belo diabo</b>	<b>belo diabo</b>	<b>belo diabo</b>	<b>belo diabo</b>	<b>bela infame</b>	<b>lindo demônio</b>	<b>bela</b>
<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>atenuação</i> “devil” como infame	<i>manutenção</i>	<i>omissão</i>

*Ocorrência [22] em Otelô*  
**fair paper**

*Categoria de discurso racista*  
 alusão à cor branca

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
pergaminho <b>alvíssimo</b>	tão <b>formoso</b> papel	página <b>tão branca</b>	<b>belo</b> papel	página	papel <b>mais alvo</b>	página <b>tão branca</b>
<i>intensificação</i> “fair” como “alvo” + superlativo	<i>atenuação</i> “fair” como “belo” + advérbio “tão”	<i>intensificação</i> “fair” como “branca” + advérbio “tão”	<i>atenuação</i> “fair” como “belo”	<i>omissão</i>	<i>intensificação</i> “fair” como “alvo” + comparação “mais”	<i>intensificação</i> “fair” como “branco” + advérbio “tão”

Notamos que não houve uniformidade nas soluções dos tradutores que verteram as três peças analisadas, variando o campo semântico entre “belo”, “bom” e “branco”, conforme o contexto.

A finalidade desses quadros comparativos é tentar estabelecer uma correlação entre as soluções tradutórias tanto dentro da mesma peça quanto no conjunto das três obras analisadas. Após analisá-los concluímos não haver

uniformidade nas soluções, tampouco nas estratégias. Assim, ao que tudo indica, as soluções tradutórias tendem a ser tópicas, ou seja, restritas à ocorrência em questão, embora seja possível encontrar casos em que parecem pertencer a uma abordagem global para a obra sendo traduzida.

Independentemente da existência de projetos tradutórios explícitos, o efeito das estratégias empregadas – conscientemente ou não – pelos tradutores é passível de análise para um observador contemporâneo, a partir de um horizonte de expectativas contemporâneo. Nosso objetivo neste trabalho é tentar examinar o efeito conseguido pelas diferentes soluções e estratégias.