

Márcia Paredes Nunes

**“A thing such as thou”:
a representação dos
personagens negros nas traduções
das obras de William Shakespeare
para o português do Brasil**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

DEPARTAMENTO DE LETRAS
Programa de Pós-graduação em Letras

Rio de Janeiro
Março de 2007

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Márcia Paredes Nunes

**“A thing such as thou”:
a representação dos personagens negros nas traduções das obras de
William Shakespeare para o português do Brasil**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Letras da PUC-Rio como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Marcia do Amaral Peixoto Martins

Rio de Janeiro
Março de 2007



Márcia Paredes Nunes

**“A thing such as thou”:
a representação dos personagens negros nas traduções das obras de
William Shakespeare para o português do Brasil**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras do Departamento de Letras e Artes do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Marcia A.P. Martins

Orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Marlene Soares dos Santos

Departamento de Letras – UFRJ

Prof. Paulo Henriques Britto

Departamento de Letras – PUC

Prof. Paulo Fernando Carneiro de Andrade

Coordenador Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 29 de março de 2007

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Márcia Paredes Nunes

Graduou-se em Letras (Português-Inglês) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde também cursou Especialização em Literatura Inglesa. Trabalha como professora de inglês.

Ficha catalográfica

Nunes, Márcia Paredes

“A thing such as thou”: a representação dos personagens negros nas traduções das obras de William Shakespeare para o português do Brasil / Márcia Paredes Nunes ; orientadora: Marcia do Amaral Peixoto Martins. – 2007.

271 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Letras)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Tradução. 3. Estudos descritivos. 4. Racismo. 5. Discurso racista. 6. Shakespeare. 7. Otelo. 8. O Mercador de Veneza. 9. Titus Andronicus. I. Martins, Marcia do Amaral Peixoto. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Agradecimentos

A minha orientadora

Marcia Martins, por ter me incentivado ao longo da pesquisa

Aos professores da banca examinadora

Marlene Soares dos Santos

Paulo Henriques Britto

Roberto Ferreira da Rocha

Aos professores de tradução da PUC

Maria Paula Frota

Paulo Henriques Britto

Às funcionárias da PUC

Chiquinha e Elisângela

À Vice Reitoria da PUC, pela bolsa de isenção de mensalidades

A

Carla Macedo Martins

Daniela Rocha

Gisele Abreu dos Santos

Jussara Simões

Luiz Paulo da Moita Lopes

Margarida Basílio

Marlene Soares dos Santos

Martha Maria Queiroz

Thiago Simões

Thiago Carneiro

Agradecimentos especiais aos professores

Maria da Gloria Paredes Nunes,

que me ensinou a ler e a escrever em português

Mrs. Crocker,

que me ensinou a ler e a escrever em inglês

Marlene Soares dos Santos,

que me apresentou a Shakespeare

Daniel Brilhante de Brito,

que me apresentou ao estudo da tradução

Resumo

Nunes, Márcia Paredes; Martins, Marcia do Amaral Peixoto (Orientadora). **“A thing such as thou”: a representação dos personagens negros nas traduções das obras de William Shakespeare para o português do Brasil**. Rio de Janeiro, 2007. 271 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O objetivo desta dissertação é analisar o tratamento dado pelas traduções brasileiras aos personagens negros na obra de William Shakespeare: o Príncipe de Marrocos em *O mercador de Veneza*, Aarão em *Tito Andrônico* e Otelo na tragédia homônima. O estudo parte dos pressupostos de que o preconceito racial é uma construção ideológica que se dá pela via do discurso e de que a tradução, como uma modalidade discursiva, pode desempenhar um papel na reprodução de ideologias. O estudo desenvolveu-se em três etapas: (i) identificação de ocorrências de discurso racista no texto-fonte; (ii) localização, nos textos-alvo, das traduções de cada possível afirmação racista previamente identificada; (iii) análise das soluções tradutórias observadas e os efeitos gerais que estas provocaram nos diferentes produtos finais, a fim de verificar em que medida as versões acabam por reconstruir, intensificar ou atenuar o preconceito percebido na obra original. O *corpus* de análise é constituído por *The Merchant of Venice*, juntamente com três traduções brasileiras, feitas por Carlos Alberto Nunes, Cunha Medeiros/Oscar Mendes, e Barbara Heliodora; *Titus Andronicus*, e as versões brasileiras realizadas pelos mesmos tradutores; e *Othello*, nas traduções de Onestaldo de Pennafort, Carlos Alberto Nunes, Cunha Medeiros/Oscar Mendes, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Barbara Heliodora, Beatriz Viegas-Faria e Jean Melville.

Palavras-chave

tradução, estudos descritivos, racismo, discurso racista, Shakespeare, *Otelo*, *O mercador de Veneza*, *Tito Andrônico*

Abstract

Nunes, Márcia Paredes; Martins, Marcia do Amaral Peixoto (Orientadora). **“A thing such as thou”: the representation of black characters in Brazilian translations of William Shakespeare.** Rio de Janeiro, 2007. 271 p. Msc. Dissertation – Language Department, Catholic University of Rio de Janeiro.

The purpose of this thesis is to examine how Brazilian translations deal with Shakespeare’s black male characters: The Prince of Morocco in *The Merchant of Venice*, Aaron in *Titus Andronicus* and Othello. The study is based on the assumption that racial prejudice is an ideological construct, mediated by language, and that translation as a discursive mode may play an important role in the reproduction of ideology. The research was conducted in three steps: (i) identification of instances of racist discourse in the source text; (ii) identification in the target text of the translated instances of such racist discourse; (iii) analysis of these translations and the general effect they may have on the different end products, so as to verify whether the Brazilian versions reconstruct, intensify or mitigate the prejudice identified in the original work. The plays examined were *The Merchant of Venice*, and three Brazilian translations by Carlos Alberto Nunes, Cunha Medeiros/Oscar Mendes, and Barbara Heliadora; *Titus Andronicus*, in renderings by these same translators; and *Othello*, as translated by Onestaldo de Pennafort, Carlos Alberto Nunes, Cunha Medeiros/Oscar Mendes, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Barbara Heliadora, Beatriz Viegas-Faria, and Jean Melville.

Keywords:

translation studies, descriptive studies, racism, racist discourse, Shakespeare, *Othello*, *The Merchant of Venice*, *Titus Andronicus*

Sumário

1. Introdução	11
2. Fundamentação teórica	
2.1. Os estudos da tradução	18
2.2. Conceituação de racismo, histórico do racismo e caracterização do discurso racista	28
3. Metodologia	44
4. Descrição e análise dos dados	
4.1. Apresentação dos tradutores	55
4.2. Análise das peças	
4.2.1. “Mislike me not for my complexion”: o Príncipe de Marrocos em <i>O mercador de Veneza</i>	
4.2.1.1. Textos-fonte	69
4.2.1.2. Contexto de produção	70
4.2.1.3. Contexto de recepção	
Paratextos	73
Análise das ocorrências de discurso racista	73
Resultados	88
4.2.2. “His soul black like his face”: Aarão em <i>Tito Andrônico</i>	
4.2.2.1. Textos-fonte	97
4.2.2.2. Contexto de produção	103
4.2.2.3. Contexto de recepção	
Paratextos	105
Análise das ocorrências de discurso racista	106

Resultados	139
4.2.3. “Haply for I am black”: <i>Otelo, o mouro de Veneza</i>	
4.2.3.1. Textos-fonte	148
4.2.3.2. Contexto de produção	153
4.2.3.3. Contexto de recepção	
Paratextos	156
Análise das ocorrências de discurso racista	162
Resultados	235
4. 2.4. Considerações	248
5. Considerações finais	261
6. Referências bibliográficas	266

Lista de figuras

- Figura 1 – Retrato do Embaixador Mouro na Corte da Rainha Elisabeth I 68
- Figura 2 – Gravura de Henry Peachum retratando uma cena de *Tito Andrônico* (detalhe) 96

“In the old age black was not counted fair”

William Shakespeare. Sonnet 127

1 Introdução

Este trabalho tem por objetivo mostrar como o preconceito racial é socialmente construído através do discurso, e como essa construção social se reflete nas traduções para o português do Brasil das três peças de William Shakespeare onde figuram personagens masculinos marcadamente de cor: *O mercador de Veneza*, *Tito Andrônico* e *Otelo, o mouro de Veneza*.

A importância de William Shakespeare (1564-1616) no cânone da literatura universal não necessita de maiores justificativas. A relevância da tradução na divulgação de sua obra, entretanto, só agora começa a receber a devida atenção, considerando-se que a recepção do texto shakespeariano passa por uma mediação, realizada justamente através de uma tradução da obra para os leitores que não têm acesso ao texto original.

Ainda no que tange à tradução, é importante lembrar que sua importância não se restringe aos textos escritos. O seu caráter mediador se faz presente na encenação teatral da obra em línguas diferentes do inglês original, assim como na interação com os textos shakespearianos através do cinema, ópera e balé, por exemplo.

Conforme propõe o teórico André Lefevere (1990: 27), a tradução é responsável em grande medida pela imagem que se forma a respeito de uma obra, autor, cultura. Assim, justifica-se por parte dos estudos tradutórios uma análise da imagem formada de Shakespeare no Brasil através das traduções de sua obra.

O estudo de autores canônicos, tais como Shakespeare, também se justifica por outros motivos. Um autor canônico exerce uma função de construção de ideologias que formam a cultura. Assim, torna-se importante estudar de que forma essa categoria de autor constrói e/ou subverte ideologias. Como indagam os editores de *Post-colonial Shakespeares*:

How do our attitudes to 'race' differ from those of Shakespeare's contemporaries, and to what extent have our views been shaped by early modern histories and ideologies? And most crucially, what part do Shakespeare's plays and poems play in the transmission of ideas about race and cultural difference? (Lomba & Orkin, 1999: 4) (grifo nosso).

Nesse caso, a tradução também merece ser analisada, pois, segundo outro teórico da tradução, Lawrence Venuti, a tradução, considerada como interpretação ou reconstrução da obra original, teria o papel de legitimar, impedir ou expor a construção dessas ideologias, sendo o tradutor o agente dessa prática cultural (Venuti, 2002: 9-11).

Aos questionamentos apontados pelos editores citados acima, que são mediados pela tradução, poderíamos ainda acrescentar mais um: em que medida o tratamento dado às referências à raça nas traduções reflete uma visão contemporânea e localizada, culturalmente influenciando, moldando ou transformando a visão que podemos ter de Shakespeare e sua obra?

Especificamente em termos do tema abordado nesta dissertação – “raça” como manifestação ideológica construída pelo discurso – podemos assinalar um movimento crescente na crítica shakespeariana no sentido de estudar essa questão, na esteira dos estudos culturais, do *new historicism* e dos estudos pós-coloniais, como atestam o volume de trabalhos realizados e o resgate de textos pioneiros no assunto¹.

Além disso, tem havido um movimento de reavaliação dentro da própria crítica shakespeariana, apontando como a questão da raça podia ser totalmente ignorada, ou como uma ideologia racista podia vir expressa implícita ou explicitamente no trabalho dos editores, críticos, ou encenadores. Os tradutores, exercendo o papel de mediadores, poderiam ser incluídos neste último grupo, de possíveis propagadores do que estamos chamando de ideologia racista.

Estudar a questão racial é particularmente relevante no Brasil, país que se promove como tendo sido constituído por diversas “raças”, com número expressivo de imigrantes europeus e negros, além dos índios autóctones. O assunto torna-se de maior interesse ainda, se considerarmos que o país se orgulha da grande mistura dessas raças, e se proclama ser uma nação racialmente democrática, onde supostamente inexistente a discriminação por raça².

Assim, para examinar o contexto de produção das peças que compreendem o *corpus* buscamos reunir bibliografia específica sobre raça na própria crítica

¹ Ver, por exemplo, *Shakespeare and race*, organizada por Catherine M. S. Alexander e Stanley Wells, Cambridge: 2000, que reproduz textos de 1958 ao lado de textos mais recentes e textos redigidos especialmente para a coletânea. Como afirma Ania Loomba (1996: 164): “Empire, race, colonialism and cultural difference are rather belatedly becoming central to Shakespeare criticism”.

² A veracidade dessa afirmação será discutida posteriormente na seção dedicada ao racismo.

shakespeariana, a fim de inscrever o tema neste contexto, para então efetuar uma comparação com o contexto de recepção atual, analisando a interferência dos tradutores. Entretanto, para a definição e a caracterização do discurso racista, privilegamos autores brasileiros, de forma a tentar, assim, já aplicar nas peças as definições e características de racismo segundo os parâmetros vigentes no Brasil de hoje. O intuito é verificar se o discurso racista presente no original, na época de formação dessa ideologia, na Europa colonialista, seria o mesmo em relação ao discurso racista encontrado em um país com histórico de colonização, após a passagem de quatro séculos. Na linha de raciocínio de Orkin & Loomba, citados acima, estaríamos investigando o papel dos textos shakespearianos na divulgação da ideologia colonial européia, mas tomando como ponto de partida o referencial teórico do contexto de recepção (colonizado) e não do contexto de produção (colonizador). É importante frisar que as traduções serão analisadas a partir da perspectiva atual e não do momento de sua produção e/ou publicação.

Da mesma forma que os críticos, editores, diretores e encenadores de língua inglesa podem veicular mensagens racistas em seus textos, investigamos se e como os tradutores podem reproduzir ou propagar essas mensagens, ou fazer alusão à questão da raça - e até se posicionar em relação a ela - em seus paratextos (por exemplo, nas notas, introduções ou prefácios).

A questão racial em Shakespeare pode ser investigada em toda sua obra, não se limitando à poesia dramática. Alguns estudos focalizam o tema tanto nos poemas narrativos quanto nos sonetos³. Na poesia dramática, os estudos de raça tendem a se concentrar nos personagens Otelo, Shylock e Caliban, por serem personagens que provocam tensões inter-raciais, inter-religiosas ou interculturais, em obras bastante representativas dentro do cânone. Otelo, o mouro de Veneza, destaca-se por ter a cor da pele diferente daquela comum no contexto onde se encontra inserido; o judeu Shylock rompe com a confluência entre religião e raça, na medida em que a religião passa a determinar a diferença racial; Caliban, cuja raça não é mencionada, passou a ser

³ Cf. Hall, Kim F (1998). “‘These bastard signs of fair’: literary whiteness in Shakespeare’s sonnets”. In: Loomba, Ania & Orkin, Martin (Eds.), que investiga o conceito de branquitude no período elisabetano, e como os sonetos estimularam a ideologia emergente que preconizava a supremacia branca; e Hendricks, Margo (1998) “‘Tis not the fashion to confess’: Shakespeare-Post-coloniality-Johannesburg, 1996”, no mesmo volume, cuja proposta é analisar *The rape of Lucrece* como um texto que contribuiu para o surgimento do conceito moderno de raça.

representado em produções teatrais como negro ou mestiço, indicando “Caliban’s *political colour as clearly black*” (Loomba: 1999:143), comparação também estabelecida por Muniz Sodré (1999: 148).

Optamos em nosso *corpus* por analisar as peças que contêm personagens marcados como “de cor” dentro do cânone dramático shakespeariano. Além do Príncipe de Marrocos, Aarão e Otelo, alguns críticos incluem também Cleópatra no grupo (Hendricks, 2000: 1; Little, 2000). Entretanto, a rainha do Egito não fará parte de nosso *corpus*, pois permanece inserida em seu contexto, ao contrário dos demais personagens, que se encontram deslocados de sua terra natal. Optamos, em suma, por estudar os africanos na Europa, a fim de investigar a tensão causada pela presença do Outro não-hegemônico.

A opção por incluir três peças no *corpus* teve como objetivo situar o racismo dentro do cânone dramático shakespeariano, em vez de simplesmente focar uma das “quatro grandes tragédias”, categoria que costuma incluir, além de *Otelo*, *Hamlet*, *Macbeth* e *O rei Lear*. Foi concedida especial ênfase a *Otelo* pelos seguintes motivos: (i) a importância da obra no cânone shakespeariano; (ii) o fato de o personagem negro ser o próprio herói titular, enquanto nas outras peças esses personagens desempenham papéis menores, sendo o papel do Príncipe de Marrocos bastante reduzido quando comparado aos demais; (iii) a maior relevância que o discurso racista adquire na peça justamente pelo fato de o protagonista ser negro.

O *corpus* é constituído pelas traduções integrais brasileiras⁴ publicadas das três peças, e os paratextos que as acompanham.

Devido à necessidade de limitar o *corpus*, não foram abordadas:

- traduções não publicadas, realizadas para encenações teatrais específicas como por exemplo, a tradução especialmente preparada para a Companhia de Teatro Folias, por Maria Silvia Betti, disponível em <http://www.gtdramaeteatro.ato.br/agenda.htm>;

⁴ Por tradução “brasileira” entenda-se feita em português do Brasil (levando-se em conta os aspectos sintáticos, lexicais e de registro, entre outros) (Martins, 1999: 153). Procuramos abranger em nosso *corpus* todas as versões publicadas no Brasil para cada uma das peças examinadas. Foi encontrada ainda uma tradução em prosa de *Otelo*, em edição conjunta com *Macbeth*, cujos tradutores não são mencionados (São Paulo: Otto Pierre editores, 1979, Coleção Grandes Clássicos). Optamos por não incluir esta versão no *corpus* justamente por não mencionar o tradutor.

- traduções não-publicadas, preparadas por livre iniciativa de um tradutor, sem prévio acerto com alguma editora, como a tradução de Geraldo Silos (cf. Martins, 1999: 241);
- adaptações infantis ou infanto-juvenis baseadas em Shakespeare, como por exemplo, *Otelo, o mouro de Veneza*, adaptação de Hildegard Feist (São Paulo: Scipione, 1997 - Série Reencontro), e *Otelo*, adaptação de Jennifer Mulherin (São Paulo: Manole, 2002 - coleção Shakespeare para todos);
- adaptações em prosa, como por exemplo, “*Othello*. Romance extrahido da grande tragédia de Shakespeare, publicado pela Livraria João do Rio, 1925”, sem indicação de autor (exemplar encontrado na Biblioteca Nacional);
- adaptações infantis indiretas, como, por exemplo, as elaboradas através da adaptação de *Otelo* realizada por Charles e Mary Lamb, em *Contos de Shakespeare*. Os tradutores dessa adaptação indireta a partir dos irmãos Lamb incluem Mário Quintana (Porto Alegre: Editora Globo, 1943), Octavio Mendes Cajado (São Paulo: Editora Saraiva, 1960), Paulo Mendes Campos (Rio de Janeiro: Ediouro, 1996) e Sérgio Godinho de Oliveira (Belo Horizonte: Editora Dimensão, 1996);
- “apropriações” brasileiras, como por exemplo, a peça *O Caboclo* de Emílio Rouede e Aluisio Azevedo, (1886) e as comédias analisadas por Eugênio Gomes (Gomes, 1961: 88-93) em seu capítulo “Paródias do *Otelo*”: *Os ciúmes de um pedestre* (1846) de Martins Pena; *O novo Otelo* (1870) de Joaquim Manoel de Macedo; *O Caliche* (1858) de Antonio José Areas, e *Otelo, tocador de realejo* (1874) de Costa Lima;
- imitações ou adaptações confessas, como por exemplo, *Othello*, elaborado a partir da imitação de Jean-François Ducis, traduzido por Domingos José de Gonçalves de Magalhães (1838).

Portanto, podem-se já vislumbrar futuras investigações a respeito das adaptações, apropriações ou imitações. Poder-se-ia perguntar, por exemplo: quais seriam as apropriações de *Otelo* no Brasil, e como enfocariam a questão da raça/cor? Como foram as encenações de *Otelo* no teatro? E outras questões relacionadas.

Tampouco foram analisados metatextos (resenhas e comentários feitos por críticos e tradutores de renome em jornais, revistas, livros e manuais), mas nesse caso o motivo foi a exigüidade desse material⁵.

As premissas que fundamentam este estudo são:

- o racismo é ideologicamente construído pela e na sociedade (Kabengele, 1988, Santos, 1980, Moita Lopes, 2002);
- o racismo e toda forma de discriminação passa necessariamente pela linguagem (Van Dijk, 2000a; 2000b, Castro, 2000);
- os textos literários – na medida em que são produtos da linguagem – constroem, refletem e/ou reproduzem ideologias; portanto, o racismo como ideologia pode ser construído, refletido e/ou reproduzido pelos textos literários (Loomba, 1999, Newman, 1987, Sodré, 1999: 195, Castro, 2000: 25-6);
- os textos traduzidos são parte integrante do conjunto dos textos literários que compõem um determinado sistema literário, desempenhando neste funções diversas (cf. a teoria dos polissistemas de Evan-Zohar, 1990);
- a tradução – na medida em que é tanto discurso quanto interpretação – também desempenha papel de transmissora de ideologias (Venuti, 2002).

Antes de focar a ideologia e o discurso racistas propriamente ditos, apresentaremos, no capítulo 2, um resumo dos estudos da tradução pertinentes a este trabalho, a saber, os *Descriptive Translation Studies* e a teoria dos polissistemas.

A seguir, faremos um breve histórico, ainda no capítulo 2, das origens do racismo na Europa, ao mesmo tempo em que examinaremos a representação dos negros no período renascentista, a fim de situar as peças em seu contexto de produção e, assim, configurar como estas subscrevem, refletem ou subvertem a ideologia da época. O intuito é estabelecer uma possível relação entre os textos e a ideologia racista, fortalecida no renascimento devido à expansão europeia, e à conseqüente aproximação entre povos até então desconhecidos.

⁵ Do levantamento de resenhas ou menções a traduções da obra lírica e dramática de Shakespeare publicadas em jornais entre 1947 a 1995, efetuado por Martins (1999) junto à Biblioteca Nacional, não constava nenhum artigo relacionado diretamente a *Otelo*.

Após conceituar a ideologia racista, veremos como esta se reflete na linguagem, delimitando algumas características típicas de um discurso considerado preconceituoso.

O capítulo 3 apresenta a metodologia utilizada para a análise dos dados. O capítulo seguinte, de número 4, inicia-se com algumas informações sobre os tradutores das peças incluídas no corpus, para então deter-se na análise de cada peça individualmente, tanto no texto original quanto nas respectivas traduções brasileiras, com o intuito de:

- levantar as ocorrências de discurso racista presentes no texto original;
- categorizar as ocorrências do discurso racista no texto original, segundo as características que apresentamos no capítulo 2 deste trabalho;
- apresentar, nas versões brasileiras, as diferentes soluções tradutórias para cada ocorrência de discurso racista encontrada⁶; para então,
- verificar a estratégia de tradução adotada para cada ocorrência, segundo as categorias que definimos no capítulo 3 deste trabalho⁷;
- examinar se, de modo global, a linguagem dos tradutores expressa ou incorpora características típicas de discurso racista brasileiro, configurando uma estratégia de domesticação⁸.

Ainda no capítulo 4, precedendo a análise das ocorrências, há uma breve discussão dos textos-fonte existentes para cada peça em inglês. Como a fixação do texto original não é uniforme, já que para determinada peça pode haver mais de um texto original inglês, pode haver, como conseqüência, discrepâncias nas traduções atribuíveis a oscilações no próprio texto original.

No contexto de recepção, além da análise das ocorrências discriminatórias descrita acima, procede-se também ao exame dos paratextos que acompanham as traduções (introdução, prefácio, notas do tradutor, capa, quarta capa, etc.), a fim de determinar a imagem dos personagens negros que emerge desses textos.

⁶ Por solução tradutória, consideramos a forma localizada e individual que cada tradutor encontrou para verter determinado termo, expressão ou frase.

⁷ Por estratégia de tradução, consideramos um mecanismo geral de tradução que norteia a solução tradutória localizada.

⁸ A estratégia de domesticação procura trazer o texto estrangeiro para a realidade do leitor da tradução, em oposição à estratégia de estrangeirização, que não procura facilitar a compreensão do texto estrangeiro para o leitor.

Por fim, o capítulo 5 apresenta algumas considerações elaboradas a partir dos dados examinados no capítulo 4.

2 Fundamentação teórica

2.1 Os estudos da tradução

Este estudo tem como pressupostos teóricos: (i) nos estudos tradutórios, a abordagem dos *Descriptive Translation Studies* (DTS), complementada pelas idéias de Lawrence Venuti a respeito da disseminação de ideologias pela via da tradução; e (ii) a noção de identidade proposta pelo socioconstrucionismo.

O modelo dos *Descriptive Translation Studies* (DTS) surgiu nos anos 1970, a partir das propostas apresentadas por um grupo de teóricos europeus que se dedicavam ao estudo das traduções literárias. Esse grupo inclui estudiosos como José Lambert, Lieven D’hulst, André Lefevere, Gideon Toury e Theo Hermans.

A abordagem dos DTS se fundamenta na teoria dos polissistemas desenvolvida pelos estudiosos israelenses Itamar Even-Zohar (1979 e 1990) e Gideon Toury (1980 e 1995), que é baseada, por sua vez, na visão sistêmica de literatura apresentada pelos formalistas russos na década de 1920 (Even-Zohar, 1990: 3). Nessa concepção sistêmica, a literatura é vista como um conjunto de relações entre o todo e suas partes, em que cabe ao crítico observar a relação entre seus elementos integrantes. Segundo Iuri Tynianov, um dos teóricos do formalismo russo que se deteve na questão, a literatura seria constituída por um conjunto de diferentes sistemas literários estruturados hierarquicamente e em permanente estado de transformação.

A teoria dos polissistemas comunga com esse conceito de sistema, porém diverge em seu escopo. Para Even-Zohar, o sistema literário é algo ainda mais amplo, sendo constituído por vários sistemas diferentes (como pode ser visto no próprio prefixo “poli-”), que englobam todo tipo de textos literários, semiliterários e extraliterários presentes em uma dada cultura. Em outras palavras, temos uma estrutura aberta, composta por várias redes simultâneas de relações, e não mais uma rede fechada, em que o valor de cada elemento é conferido pela relação estabelecida junto aos demais elementos do sistema (Even-Zohar, 1990: 12). A literatura passa a ser vista, então, como uma combinação de tendências diversas, muitas vezes antagônicas, dentre as quais predomina

o conjunto de obras literárias que pertencem ao chamado cânone de cada época, e não mais como uma unidade homogênea, como é geralmente apresentada nos compêndios.

Segundo Even-Zohar, dentro desse polissistema encontra-se um sistema formado pela literatura traduzida – que, dependendo do sistema literário, pode ocupar posições tanto centrais como periféricas (Ibidem: 47). Observa-se, assim, a extrema importância atribuída à tradução por Even-Zohar, à diferença da visão essencialista e normativa predominante nos estudos prescritivos anteriores – que, ironicamente, apesar de grande parte dos leitores tomarem conhecimento dos chamados clássicos através de tradução, acabavam por atribuir caráter secundário aos textos vertidos.

Concebendo a literatura como um sistema dinâmico e complexo, os DTS buscam estudar os vários fatores componentes do sistema que atuam sobre a tradução, como as normas culturais e históricas que fundamentam a própria escolha dos textos a serem traduzidos, além das decisões tomadas durante o processo tradutório e a divulgação, recepção e avaliação das traduções. Outro ponto de interesse é a posição que a literatura traduzida ocupa em um determinado sistema literário. Os DTS analisam ainda a interação entre as diversas literaturas e a relação entre a tradução e outros tipos de reescrita (Hermans, 1985:10-1).

Os DTS preconizam uma interação entre modelos teóricos e estudos de caso. Procuram descrever o papel de determinada tradução literária dentro do sistema literário receptor, ao invés de julgar o texto-meta a partir de comparações com o texto-fonte, estabelecendo juízos de valor essencialistas (Gentzler, 1993:73). O enfoque é, portanto, funcional e sistêmico, e não mais prescritivo, como nas abordagens anteriores.

A partir dos DTS e da teoria dos polissistemas, José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985) elaboraram uma proposta metodológica para auxiliar no desenvolvimento de pesquisas (ou de estudos de caso), que inclui um roteiro a ser usado na análise de traduções, que será aplicado ao meu estudo. Considerando-se três elementos básicos (autor, texto e leitor), presentes tanto no sistema meta quanto no sistema fonte, é possível analisar as possíveis combinações desses elementos para investigar, por exemplo, as relações entre: (i) os dois textos, fonte e meta; (ii) os dois autores; (iii) os leitores dos dois sistemas; (iv) as - autores nos sistemas meta e fonte, bem como as correlações entre essas

propostas; e (v) a correlação entre a pragmática e a recepção dos textos nos sistemas meta e fonte, entre outros aspectos (Lambert & Van Gorp, 1985: 44).

O objetivo desse roteiro é apresentar possíveis formas de se analisar as relações entre os sistemas literários das culturas meta e fonte, sendo que estes constituem sistemas abertos que interagem com outros, conforme a teoria dos polissistemas (Ibidem: 44). Para os autores, é tarefa do pesquisador estabelecer quais seriam as relações mais importantes para o trabalho que se busca realizar, já que o processo de tradução, o texto resultante e sua recepção podem ser analisados segundo diferentes pontos de vista, como, por exemplo, a partir de uma abordagem micro-estrutural ou macro-estrutural, ou a partir de referenciais (*patterns*) morais, religiosos ou outros não-literários (Ibidem: 46).

Os autores enfatizam que a comparação entre os textos meta e fonte é uma parte relevante dos estudos da tradução, mas que não deve ofuscar uma perspectiva mais ampla. Citando Gideon Toury, lembram que qualquer comparação entre textos é indireta, já que os elementos a serem comparados são categorias selecionadas pelo pesquisador, em um construto puramente hipotético (Ibidem: 48).

Lambert e Van Gorp recomendam que se inicie a análise a partir de trechos diversos que permitam observar a consistência e a estrutura da estratégia tradutória. As conclusões obtidas nesse primeiro estágio (micro-análise) podem, então, ser usadas num segundo estágio e, dessa forma, orientar a análise de outras passagens (Ibidem: 49).

Aos postulados da teoria dos DTS e dos polissistemas e à metodologia proposta por Lambert & Van Gorp pode ser acrescentada, ainda, a importância social e ideológica atribuída à tradução pelo teórico dos estudos tradutórios Lawrence Venuti (1992 e 2002), bastante pertinente para esta pesquisa.

Para Venuti (2002: 17), “uma tradução sempre comunica uma interpretação” e é a partir dessa interpretação que a tradução contribui para a “formação de identidades culturais” (Ibidem: 130). A tradução “doméstica” o texto estrangeiro, ou seja, suplementa-o com características peculiares à língua de chegada para torná-lo mais acessível ao leitor, em um processo informado pelos “códigos e cânones, interesses e agendas de certos grupos sociais domésticos” (Ibidem: 131). Assim, uma tradução pode ser conservadora ou transgressora, dependendo basicamente das estratégias discursivas do tradutor, mas também dos vários fatores envolvidos na recepção do texto, fatores esses

“que mediam o impacto de toda e qualquer tradução, ajudando a posicionar os sujeitos domésticos, equipando-os com práticas de leitura específicas, afiliando-os a comunidades e valores específicos, fortalecendo ou transpondo limites institucionais” (Ibidem: 131).

Além disso, a própria escolha dos textos a serem traduzidos já faz parte da formação de identidades, na medida em que parte de um critério de seleção que filtra o sujeito estrangeiro. Ocorre, então, que determinados grupos sociais, classes e nações podem utilizar a tradução para seus próprios fins específicos, transmitindo aos leitores ideologias, conjuntos de valores, crenças e representações que favoreçam seus interesses, em detrimento de outros. Por outro lado, como esses conjuntos de valores não são homogêneos dentro de uma mesma cultura, a tradução também pode ser utilizada para efetuar uma transformação social. Por fim, a tradução permite a entrada de material cultural diferente e até incompatível com a ideologia hegemônica, o que também pode resultar em mudanças sociais.

Para aprofundar melhor a questão de como a tradução – na medida em que é um tipo de discurso – pode trazer consigo ideologias e construir identidades, agregamos ainda a teoria socioconstrutivista. Segundo essa abordagem, os significados não se encontram prontos, mas são socialmente construídos através da interação dos participantes. Durante sua interação, os participantes constroem os outros, além de si mesmos (Moita Lopes, 2002: 196). É importante ressaltar que, sendo práticas sociais, esses processos de construção ocorrem em contexto, ou seja, são situados cultural, institucional e historicamente (Ibidem: 33).

Nesse processo de negociação, ao construirmos a nós próprios e aos outros, na verdade o que estamos construindo é a nossa identidade. Se a identidade é construída socialmente, segue-se que ela não é única, mas múltipla e, portanto, sujeita a modificações através do tempo e também dentro dos espaços sociais em que atua. Dessa forma, uma das características marcantes da identidade é ser um evento posicionado dentro das relações sócio-econômicas, estando subordinado às diversas formas de poder. Outra característica da identidade é ser um fenômeno relacional, ou seja, não ser estática, já que está sempre em mutação, absorvendo alguns traços e rejeitando outros.

Sendo o processo de construção posicionado e relacional, é forçoso reconhecer que marcas naturais (por exemplo, gênero, raça) são transformadas em construtos sociais

que classificam o indivíduo segundo as relações de poder. Assim, um indivíduo nasce branco ou negro (traço fenotípico), mas adquire uma identidade social de branco ou negro na sociedade e através dela; de forma análoga, o ser humano nasce homem ou mulher (traço biológico) mas adquire a identidade social de gênero na sociedade e através dela.

Uma das formas de se construir significados, entendendo a identidade como um tipo de significado, é através do discurso. Como o termo *discurso*, porém, é usado com diversas acepções, desde significados mais gerais, até mais específicos, gostaríamos de apresentar algumas propostas de conceituação para o termo, a começar pelo verbete do dicionário Aurélio:

discurso. [Do lat. *discursu.*] *S.m.* **1.** Peça oratória proferida em público ou escrita como se tivesse de o ser. **2.** Exposição metódica sobre certo assunto; arazoado. **3.** Oração, fala. **4.** *E. Ling.* Qualquer manifestação concreta da língua. [Sin., nesta acepç.: *fala* e (fr.) *parole.*] **5.** *E. Ling.* Unidade lingüística maior do que a frase; enunciado, fala. **6.** *Ant.* Raciocínio, discernimento. **7.** *Fam.* Palavreado vão, e/ou ostentoso: *Nada de discurso, vá direto ao assunto.* **8.** *Fam.* Fala longa e fastidiosa, de natureza geralmente moralizante: *Toda vez que chega tarde, o pai faz-lhe um discurso.* **8.** *Liter.* Qualquer manifestação por meio da linguagem, em que há predomínio da função poética (q.v). “*O estatuto americano dos textos borgianos não invalida o fato de ele pertencer ao discurso do sistema cultural universal*”. (Bella Jozef, *Jorge Luis Borges*, p. 41)

Desse verbete, as acepções de número 4 e 5, por serem caracterizadas como sendo a utilizada em lingüística, são as que nos importam nesse momento. Entretanto, embora técnicas, parecem não refletir a extrema complexidade que o termo adquiriu no meio acadêmico; com efeito, a acepção de número 5 remete a outros conceitos também de difícil definição: *fala* e *enunciado*; enquanto a acepção de número 4 parece limitar-se à clássica definição de Saussure para *parole*, ou seja, a linguagem concreta dos falantes, em oposição a *langue*, ou seja, a língua vista de forma abstrata.

A mesma idéia da língua como tendo duas vertentes, sendo o discurso a língua real do falante, encontrada neste dicionário, parece vir expressa na definição proposta por Guy Cook:

We have then two different kinds of language as potential objects for study: one abstracted in order to teach a language or literacy, or to study how the rules of language work, and another which has been used to

communicate something and is felt to be coherent (and may, or may not happen to correspond to a correct sentence or a series of correct sentences). This latter kind of language – language in use, for communication – is called *discourse*; and the search for what gives discourse coherence is *discourse analysis*. (Cook, [1989] 1992: 6)

Entretanto, o conceito de “language in use” parece ainda vago e o mesmo autor começa a restringir o sentido logo em seguida, levando em conta os fatores extensão e regras gramaticais:

Discourse may be composed of one or more well-formed grammatical sentences – and indeed it often is – but it does not have to be. (...) Discourse can be anything from a grunt or single expletive, through short conversations and scribbled notes right up to Tolstoy’s novel *War and Peace*, or a lengthy legal case. What matters is not its conformity to rules, but the fact that it communicates and is recognized by its receivers as coherent. (Cook, [1989] 1992: 7)

Outros autores, porém, sustentam um conceito que leva em consideração outros fatores que não os internos à língua. Por exemplo, o lingüista Utz Maas define o discurso como “linguistic forms correlating with social practice which has to be investigated sociologically and historically” (*apud* Fairclough & Wodak, 1997: 167), conceituação semelhante à de Van Dijk, para quem o discurso “is also a practical, social and cultural phenomenon” (Van Dijk, 1997: 2), e de Norman Fairclough, para quem “discourse is a practice not just of representing the world, but of signifying the world, constituting and constructing the world in meaning” (Fairclough, 1992: 64).

Esse conceito de linguagem como prática social e não como atividade individual traz consigo três características: (i) o discurso é um modo de ação; (ii) há uma relação dialética entre o discurso e a estrutura social; e (iii) o discurso contribui para a construção dos sistemas de conhecimento e de crenças (*Ibidem*).

Como conseqüência, a análise do discurso para esses teóricos não se limita à busca da coerência mencionada na primeira citação de Guy Cook apresentada acima, já que leva em consideração fatores externos:

Discourse should be studied not only as form, meaning and mental process, but also as complex structures and hierarchies of interaction and social practice and their functions in context, society and culture. (Van Dijk, 1997: 6)

Segundo Van Dijk, o estudo do discurso sob o prisma da interação social necessita de um referencial teórico que ajude a explicar as complexas relações entre o discurso e a sociedade. Alguns conceitos teóricos, na verdade, podem ser vistos como básicos, já que aparecem com regularidade nesse tipo de investigação. O autor destaca como os principais conceitos que orientam os trabalhos sobre discurso e sociedade os conceitos de *ação*, *contexto*, *poder* e *ideologia* (Van Dijk, 1997: 6, 7).

Com efeito, há uma vertente da análise do discurso que se preocupa em explicitar a relação entre o social e o discurso, levando em consideração as relações entre discurso e poder e entre discurso e ideologia – a chamada Análise Crítica do Discurso:

CDA [Critical Discourse Analysis] sees discourse – language use in speech and writing – as a form of ‘social practice’. Describing discourse as a social practice implies a dialectical relationship between a particular discursive event and the situation(s), institution(s) and social structure(s) which frame it. A dialectical relationship is a two-way relationship: the event is shaped by situations, institutions and social structures, but it also shapes them. (...) Since discourse is so socially influential, it gives rise to important issues of power. Discursive practices may have major ideological effects: that is, they can help produce and reproduce unequal power relations between (for instance) social classes, women and men, and ethnic/cultural majorities and minorities through the ways in which they represent things and position people. (Fairclough & Wodak, 1997: 258)

As relações entre discurso, ideologia e poder, porém, não são fáceis de serem estabelecidas, principalmente devido à dificuldade de conceituação do termo *ideologia*, que à semelhança do termo *discurso*, é definido de diversas formas. Começando novamente por uma primeira definição para o termo, a do dicionário *Aurélio*, obtemos:

ideologia (id.). [De *ideo-* + *logia.*] *S.f.* **1.** Ciência da formação das ideias; tratado das ideias em abstrato; sistema de idéias. **2.** *Filos.* Conjunto articulado de idéias, valores, opiniões, crenças, etc., que expressam e reforçam as relações que conferem unidade a determinado grupo social (classe, partido político, seita religiosa, etc.) seja qual for o grau de consciência que disso tenham seus portadores. **3.** *Pol.* Sistema de idéias dogmaticamente organizado como um instrumento de luta política. **4.** conjunto de ideias próprias de um grupo, de uma época e que traduzem uma situação histórica: *ideologia burguesa*. [Cf. *edeologia.*]

O número de acepções apresentada no Aurélio, porém, parece restrito quando comparado com as dezesseis propostas elencadas por Terry Eagleton como “algumas definições de ideologia atualmente em circulação” em seu livro *Ideologia: uma introdução* (1997), sendo que no decurso da obra o autor ainda analisa outras:

- a) o processo de produção de significados, signos e valores na vida social;
- b) um corpo de ideias característico de um determinado grupo ou classe social;
- c) ideias que ajudam a legitimar um poder político dominante;
- d) ideias falsas que ajudam a legitimar um poder político dominante;
- e) comunicação sistematicamente distorcida;
- f) aquilo que confere certa posição a um sujeito;
- g) formas de pensamento motivadas por interesses sociais;
- h) pensamento de identidade;
- i) ilusão socialmente necessária;
- j) a conjuntura de discurso e poder;
- k) o veículo pelo qual atores sociais conscientes entendem o seu mundo;
- l) conjunto de crenças orientadas para a ação;
- m) a confusão entre realidade lingüística e realidade fenomenal;
- n) oclusão semiótica;
- o) o meio pelo qual os indivíduos vivenciam suas relações com uma estrutura social;
- p) o processo pelo qual a vida social é convertida em uma realidade natural;

O próprio Terry Eagleton observa que nem todas as formulações são compatíveis entre si; algumas são pejorativas, outras ambigüamente pejorativas, outras nada pejorativas e outras neutras; além disso, algumas envolvem questões epistemológicas, enquanto outras não (Eagleton, 1997: 15-16). Dessa forma, percebe-se a extrema dificuldade em se conceituar o termo, embora o assunto seja bastante estudado.

As relações entre ideologia e discurso, então, padecem também da mesma dificuldade conceitual, embora – pelo menos entre os analistas críticos do discurso – haja um consenso de que discurso e ideologia estão interligados, mesmo que não se consiga precisar a forma como essa relação ocorre.

O primeiro lingüista a veicular essa ligação foi Volosinov (supostamente Mikhail Bakhtin escrevendo sob outro nome) em 1928. Para esse autor, os signos lingüísticos (palavras e expressões) são material ideológico e qualquer uso da linguagem é ideológico (Fairclough & Wodak, 1997: 262).

Outro pensador que analisou o vínculo entre os dois conceitos foi Michel Pêcheux, para quem o discurso é o encontro entre a linguagem e a ideologia e a análise do discurso é a análise das dimensões ideológicas da linguagem em uso, e da materialização da ideologia através do discurso. Tanto as palavras empregadas quanto o seu significado variam consoante a posição na luta de classes a partir da qual estão sendo empregadas, ou seja, segundo a “formação discursiva” em que se situam. (Fairclough & Wodak, 1997: 262-3)

A idéia de que a relação entre discurso e ideologia varia conforme o contexto também é expressa por Eagleton:

a ideologia é mais uma questão de “discurso” que de “linguagem”. Isto diz respeito aos usos efetivos da linguagem entre determinados sujeitos humanos para a produção de efeitos específicos. Não se pode decidir se um enunciado é ideológico ou não examinando-o isoladamente de seu contexto discursivo, assim como não se pode decidir, da mesma maneira, se um fragmento de escrita é uma obra de arte literária. A ideologia tem mais a ver com a questão de quem está falando o quê, com quem e com que finalidade do que com as propriedades lingüísticas inerentes de um pronunciamento. (...) O fato então é que o mesmo fragmento de linguagem pode ser ideológico em um contexto e não em outro; a ideologia é uma função da relação de uma elocução com seu contexto social. (Eagleton, 1997: 22)

Ideologia será entendida neste trabalho como idéias que justificam e explicam a ordem social, ou mais especificamente, como define Fairclough (1992: 94) como significados ou construções da realidade formadas dentro das várias dimensões de forma/significados das práticas discursivas que contribuem para a produção, reprodução ou transformação das relações de dominação.

Tendo em mente que o significado é socialmente construído, e que o discurso é uma das formas de construí-lo, percebemos que a interpretação de um texto (que é a modalidade de discurso presente em nosso *corpus*) também está sujeita à construção social. E, assim, sendo, a interpretação de uma obra (texto) pode ser construída para servir aos interesses de um determinado grupo de poder, caso em que pode-se considerar que estaria servindo aos interesses da ideologia dominante. Dessa forma, as ideologias que se enquadram dentro das práticas discursivas tornam-se mais eficientes quando são incorporadas e adquirem status de senso comum (Ibidem).

Mas é preciso sempre lembrar que o leitor também é um construtor de significados, ou seja, possui uma capacidade de interagir, dialogar e negociar com o texto, consoante seu conhecimento prévio de mundo. Entretanto, a construção de significados que faz um leitor também é orientada por processos ideológicos, e quando determinada ideologia foi incorporada pelo leitor, ou seja, adquiriu status de senso comum, este não tem consciência do processo ideológico que determina a sua construção de significado.

Por outro lado, as práticas discursivas podem contribuir não só para reproduzir a sociedade (identidades, relações sociais, sistemas de conhecimento e de crenças), mas também para transformá-la, na medida em que podem ser usadas exatamente para expor os interesses de determinado grupo e tentar efetuar uma mudança nesse sentido.

Como exemplo dessas duas possibilidades, citamos a obra de Shakespeare, que pode ser utilizada tanto para celebrar a superioridade das “raças civilizadas” e legitimar o discurso colonial (como o foi durante os dois últimos séculos), quanto para subverter e desafiar esse mesmo discurso (como vem sendo feito pelos estudos pós-coloniais) (cf. Loomba & Orkin, 1998: 2).

Para a análise do discurso racista empreendida neste trabalho seguimos o modelo dos DTS, na medida em que estudamos o texto traduzido em si, analisamos os efeitos das decisões e estratégias de cada tradutor, ou melhor, o efeito de determinadas soluções tradutórias na (re)construção de um discurso racista em português. Não procuramos comparar as soluções tradutórias de forma prescritiva, a fim de determinar qual é a “melhor” tradução, mas sim mostrar o efeito (em cada ocorrência em particular e na tradução em geral) que cada tradutor obteve com suas estratégias. A análise tem como ponto de partida o pólo receptor no momento atual, ou seja, procuramos analisar os efeitos que as diferentes soluções tradutórias podem provocar no horizonte de expectativas contemporâneo, e não aqueles que podem ter sido provocados na época em que cada uma das traduções do *corpus* foi elaborada e/ou publicada. No entanto, o estudo leva em conta também o contexto de produção, de modo a avaliar se os efeitos provocados hoje pelas soluções tradutórias no que diz respeito ao discurso racista correspondem àqueles provocados pelo texto original no contexto elisabetano, ou se o

intervalo de tempo e a diferença entre as culturas propiciou o surgimento de novos efeitos.

Em termos de metodologia, seguimos os passos apresentados por Lambert e Van Gorp, que conjugam os DTS e a teoria dos polissistemas, pois realizamos uma comparação entre o texto-fonte e o texto-meta a partir de um arcabouço referencial: o discurso racista. A partir da micro-análise de trechos selecionados, realizamos uma análise estatística para tentar observar a consistência das estratégias tradutórias encontradas, tanto no conjunto das traduções, quanto em cada tradução vista individualmente. Trataremos também, como pano de fundo, da relação entre o texto-fonte e o texto-meta com seus respectivos sistemas literários, segundo o ponto de vista do racismo.

Pensando em termos da tradução e de seu papel na transmissão de ideologias e de construção de identidades, após examinarmos o racismo como construto ideológico, investigamos se a ideologia e o discurso racistas presentes no original foram mantidos nas versões em português ou se – e, nesse caso, de que forma – foram atenuados, intensificados ou mesmo adaptados ao contexto de recepção, de acordo com as categorias desenvolvidas para esta análise (cf. capítulo 3 – Metodologia).

2.2

Conceituação de racismo, histórico do racismo e caracterização do discurso racista

Nosso objetivo nesta seção é apresentar algumas definições de racismo, traçar um breve histórico das suas origens e definir algumas características presentes no discurso considerado discriminatório. Nos capítulos referentes às peças em si, voltaremos ao tema, na medida em que houver necessidade, durante a análise das ocorrências de discurso racista no *corpus*.

Para começar, podemos verificar uma definição corrente de racismo, no caso a definição do dicionário *Aurélio Século XXI* para o termo⁹:

racismo [De raça¹ + ismo] *S. m.* **1.** Tendência do pensamento, ou modo de pensar em que se dá grande importância à noção da existência de

³ Nas citações retiradas de verbetes de dicionários foi mantida a formatação original (uso de itálico, negrito, aspas, colchetes, abreviações, etc).

raças humanas distintas. **2.** Qualquer teoria que afirma ou se baseia na hipótese da validade científica do conceito para o estudo dos fenômenos humanos. [cf. raça (1 e 2)] **3.** Qualquer teoria ou doutrina que considera que as características culturais humanas são determinadas hereditariamente, pressupondo a existência de algum tipo de correlação entre as características ditas “raciais” (isto é, físicas e morfológicas) e aquelas culturais (inclusive atributos mentais, morais, etc.) dos indivíduos, grupos sociais ou populações. **4. P. ext.** Qualquer doutrina que sustenta a superioridade biológica, cultural e/ou moral de determinada raça, ou de determinada população, povo ou grupo social, considerado como raça. **5.** Qualidade ou sentimento de indivíduo racista; esp. atitude preconceituosa ou discriminatória em relação a indivíduo(s) considerado(s) de outra raça. [cf. *segregacionismo*.]

As definições apresentadas no *Aurélio XXI* parecem condizer com as definições encontradas nos estudos sociais. Por exemplo, Castro (2000), em sua dissertação de mestrado, apresenta um total de três conceitos para o vocábulo:

- Doutrina que afirma a superioridade de certas raças perante as demais;
- Preconceito racial, ou seja, ódio irracional ou aversão a determinadas raças, pressupondo determinado tipo de comportamento, ou de características intrínsecas para os indivíduos pertencentes a essas raças;
- Discriminação racial, que se manifestaria, numa sociedade, através das atitudes de um indivíduo ou de um grupo que preconizassem direitos e deveres distintos dos seus para determinados grupos, ou que representassem qualquer tipo de separação desses grupos dentro da sociedade (Castro, 2000: 2-3).

Sodré estabelece ainda a distinção entre “racismo” e “racialismo”, sendo este último o encontrado no Brasil:

Geralmente ao falar-se de racismo, está-se fazendo referência à segregação dos indivíduos por raça (racismo de dominação) ou então ao racialismo (pressuposto da existência de raças com diferentes aptidões sociais), que redundam no racismo de exclusão. (Sodré, 1999: 80)

Essas definições, porém, parecem equivaler às duas últimas definições apresentadas por Castro.

Van Dijk, que estuda o racismo no discurso, principalmente nos meios de comunicação de massa, apresenta um somatório de aspectos que em conjunto caracterizariam o racismo, a saber:

In sum, racism is a complex system of social inequality in which at least the following components are combined:

- a) ideologically based social representations of (and about) groups
 - b) group members' mental models of concrete ethnic events
 - c) everyday discriminatory discourse and other social practices
 - d) institutional and organisational structures and activities
 - e) power relations between dominant white and ethnic minority groups.
- (Van Dijk, 2000a: 93)

Notamos que, à exceção de Van Dijk, que se refere a “dominant white” e “ethnic minority groups”, nenhum dos outros conceitos inclui referência a alguma cor de pele específica; todos os conceitos apresentados referem-se genericamente a “raça”. Voltando novamente ao *Aurélio*, destacamos as seguintes definições para o termo:

raça: 1. Conjunto de indivíduos cujos caracteres somáticos, tais como a cor da pele, a conformação do crânio e do rosto, o tipo de cabelo, etc, são semelhantes e se transmitem por hereditariedade, embora variem de indivíduo para indivíduo. **2. Restr. Antrop.** Cada uma das grandes subdivisões da espécie humana, e que supostamente constitui uma unidade relativamente separada e distinta, com características biológicas e organização genética próprias.

De acordo com a aceção 1 do *Aurélio* citada acima, poderia parecer que “raça” se trata de um conceito biológico. Entretanto, estudos efetuados por especialistas na área refutam essa possibilidade:

Desse modo, tanto pela antropologia física como pela genética das populações, através de estudos de frequências gênicas, é impossível delimitar as raças. As variações entre as raças são contínuas e superficiais, não permitindo separá-las biologicamente. (Azevedo, 1990: 21)

Alguns sociólogos, como, por exemplo Sodré, também criticam a aplicação do conceito de “raça” a seres humanos, baseando-se nos achados da biologia:

É certo que, meio século atrás, não era tão divulgada a certeza, agora corrente na aprendizagem da ciência biológica, de que o conceito de raça é inviável se aplicado a seres humanos. Raça, que implica indivíduos com patrimônios genéticos diferentes, não existe (a menos que se fale de “raça humana”). São evidentemente diferentes os *fenótipos* ou aparências (forma, cor estatura), que correspondem a manifestações variadas do patrimônio genético e, portanto, ensejam a caracterização de “tipos físicos” ou “tipos étnicos” variados. (1999: 193)

E, ainda, Santos:

Mas há poucas palavras tão confusas quanto raça. (...) O que chamamos raça – negra, branca, amarela, caucasiana, etc. – é apenas um elenco de características anatômicas: a cor da pele, a textura do cabelo, a altura média dos indivíduos, etc. (1980: 11-12)

A conclusão parece ser: “se não é possível delimitar biologicamente as raças, sua definição terá que ser necessariamente imprecisa” (Azevedo, 1990: 21), o que leva a um conceito de “raça” fluido, variando não só ao longo do tempo, mas também dentro de cada contexto histórico, interligando-se, e obtendo seu significado, a partir de outros conceitos, como religião, cultura e nacionalidade (Loomba & Orkin, 1998: 13-4)¹⁰. Portanto, há outras definições possíveis de acordo com o estudo que se esteja realizando: “(...) a definição de raça pode variar de acordo com o tipo de estudo em que esteja inserida, podendo apresentar cunhos biológicos, genéticos, sociológicos, jurídicos, etc. (Castro, 2000: 4).

É importante ressaltar que nenhuma das definições de racismo ou de raça apresentadas acima, com exceção da proposta por Van Dijk, especifica alguma cor, ou tipo físico em particular. Porém, muitas vezes, o que ocorre no senso comum é que os conceitos de raça e de racismo parecem vir associados a indivíduos negros e às manifestações contra esses indivíduos. Se voltarmos ao *Aurélio*, por exemplo, encontramos, como uma das definições para a expressão “Ter raça”, “*Bras.* Ter ascendência africana”, significação também registrada pelo dicionário *Houaiss*, “Regionalismo: Brasil. provir de ascendência africana”, igualando, de certa forma, no Brasil, os conceitos de raça a negro¹¹. Tal fato pode ser explicado pelo fato de privilegiarmos a cor da pele como fator indicativo da raça, e, em uma sociedade em que o olhar dominante costuma ser o do branco, a cor negra é a de maior destaque em relação a esta (Castro, 2000: 4). Além disso, há uma tendência a associar racismo à discriminação racial contra os negros por motivos históricos, que examinaremos a seguir.

As primeiras questões que se levantam ao se abordar o fenômeno do racismo são:

¹⁰ O próprio *Aurélio* já inclui em seu verbete uma ressalva, em que discute a problemática de conceituação de “raça” para os seres humanos. Citamos parte da discussão: “Como conceito antropológico, sofreu numerosas e fortes críticas, pois a diversidade da genética da humanidade parece apresentar-se num contínuo, e não com uma distribuição em grupos isoláveis, e as explicações que recorrem à noção de raça não respondem satisfatoriamente às questões colocadas pelas variações culturais”.

¹¹ Ver também a existência de uma publicação mensal intitulada *Raça*, A revista dos Negros Brasileiros, publicada em São Paulo pela editora Símbolo. Os respectivos sites na internet são: www.simbolo.com.br e www.racabrasil.com.br (acesso em 08/02/2007).

será o racismo um fenômeno universal, presente nas diversas culturas humanas? E, nesse caso, será o racismo um componente da própria natureza humana? Alguns estudiosos argumentam que sim, visto que o homem está sempre defendendo seu espaço contra a invasão por parte de outros, os quais, freqüentemente, pertencem a outras raças (Santos, 1980: 18).

A defesa do espaço, portanto, se deve à necessidade de sobrevivência: “Os primeiros conflitos humanos surgiram não por causas religiosas ou raciais, mas econômicas, entre pastores e agricultores” (Azevedo, 1990: 23). Entretanto, logo parece ter havido uma confluência entre aspectos econômicos e raciais:

Não é sem razão que a mais antiga referência a discriminação racial data de aproximadamente 2000 a.C. e consta de um marco erigido acima da segunda catarata do Nilo, proibindo qualquer negro de atravessar além daquele limite, salvo se com o propósito de comércio ou de compras. Fica óbvio que a discriminação era fundamentalmente de ordem econômico-política, usando a raça como referencial. (Ibidem: 23)

Os povos antigos parecem ter possuído formas de discriminação. Assim, alguns autores acreditam que o racismo já era encontrado nos gregos, que consideravam bárbaros todos aqueles que não falavam sua língua, independentemente das origens. Os romanos também tinham o mesmo conceito, desvinculado da cor da pele, incluindo como bárbaros os brancos macedônios e os núbios, de pele negra (Santos, 1980: 21).

Entretanto, outros autores argumentam que essas formas de discriminação por parte de povos que “se consideravam superiores ao resto da humanidade” (Azevedo, 1990: 24), como os gregos, os persas, os germanos, os normandos, os romanos e os bárbaros das estepes da Ásia, assim como o antagonismo entre hebreus e samaritanos, entre cristãos e muçulmanos, etc., não são exemplos de racismo: “De um modo geral, existe coerência de opiniões reconhecendo que, antes do século XV, as divisões antagônicas da humanidade não eram originadas por ideologias racistas”. (Ibidem: 24)

Parte da ideologia racista atual provém do modo como se formou a moderna cultura ocidental, cristalizada a partir de uma demarcação do mundo entre europeus e não-europeus, tomando por centro a Europa. Dessa forma, gerou-se um conceito de “ser humano universal”, criado a partir dessa ótica do universo europeu, em oposição a um

“inumano universal”, que reunia em si todos os atributos de um “não-homem”, que seriam indiscriminadamente os bárbaros, os negros e os selvagens (Sodré, 1999: 159).

Na Idade Média, os europeus consideravam inferiores os não-cristãos, ou seja, os árabes, os africanos, os judeus e os asiáticos. Mas a partir da Idade Moderna o racismo dos povos europeus passou a se basear na característica de maior destaque, a saber, a cor da pele (Santos, 1980: 21).

Especificamente em termos dos negros, verificando os relatos a seu respeito, vemos que estes sempre foram desfavoráveis. Encontram-se em Heródoto (484-425 a.C.) as primeiras descrições das populações negras da África do Norte, que resultaram em uma imagem estereotipada do resto do continente, ainda desconhecido. Outros relatos da época mostravam os habitantes do interior do continente africano como semelhantes a animais selvagens. Essa visão é encontrada também na Idade Média e no Renascimento, consolidando a imagem da África como um espaço povoado por monstros e seres que eram metade homem, metade animal (Kabengele, 1999: 13-4, Newman, 1987: 148).

Os portugueses, seguidos mais tarde de outros europeus, mantiveram essa visão depreciativa, consolidada pelos iluministas do século XVIII, que descreviam os negros em termos de sexualidade exacerbada, nudez, feiúra, preguiça e indolência (Kabengele, 1999: 16).

Assim, a condição de ser branco foi assumida como condição humana normativa enquanto a de ser negro necessitava de uma explicação científica. Duas propostas foram apresentadas: (i) o negro era visto como um branco degenerado, um caso de doença ou de desvio à norma; e (ii) a pigmentação escura era considerada consequência do clima tropical e do excesso de sol, o que equivale a uma idéia de degeneração fundamentada no clima (Ibidem: 14). Essa última explicação, porém, foi de encontro às provas posteriores de que alguns povos vivendo no equador não eram negros; e à prova de que, transportados ao Velho Mundo, os negros não perdiam a cor, e seus descendentes nasciam ainda escuros.

Além dessa visão desfavorável que permeia a visão européia sobre os negros nos relatos descritivos e científicos, são encontradas ainda outras explicações para o racismo de cor. A primeira explicação é proveniente da tradição, ou melhor, de várias crenças a respeito dos negros. Segundo uma dessas crenças, corrente na Idade Moderna, e com base

na Bíblia, a humanidade era avaliada conforme a distância em que se encontrava da Terra Sagrada. Dessa forma, os negros, por estarem fora do reino físico e conceitual do cristianismo, eram associados ao Diabo e ao Mal (Loomba, 1993: 42). Para buscar alguns exemplos na época elisabetana, citamos o ator e dramaturgo Thomas Heywood (c. 1570-1641), que descreve “A Moor, Of all that bears mans shape, likest a divell” e Reginald Scott (c. 1538-1599), na obra *The Discovery of Witchcraft* (1584), que preconiza “A damned soule may and dooth take shape of a blacke moore” (*apud* Hunter, [1964], 2000: 57). A ligação entre a cor negra e o Diabo, porém, já aparecia em cena desde as moralidades da Idade Média.

Esse contraste entre negro e branco acabou por moldar-se em uma simbologia de cores: a Igreja passou a utilizar-se do preto para representar o pecado, sendo o Diabo muitas vezes apresentado como um indivíduo negro, ou um moleque preto com chifres e rabo, enquanto Deus era muitas vezes retratado como um senhor branco de barba (Kabengele, 1988: 15).

A língua portuguesa parece conservar ainda resquícios dessa tradição. A descrição que o *Aurélio* apresenta do diabo não faz referência aberta à cor: “o chefe dos demônios, geralmente representado, na tradição popular, como um ser meio homem e meio cabra, de orelhas pontudas, chifres, asas, braços, e com a ponta da cauda e as patas bifurcadas”; entretanto, encontramos registrados alguns sinônimos para diabo em que se nota a alusão à direta ou indireta à cor negra. O *Aurélio* explica que “para não enunciar o nome *diabo*, a superstição popular substitui-o por muitos outros”, elencando vários termos, dos quais destacamos “beijudo”, “bode-preto”, “gato-preto” e “tição”. Quanto a esse último vocábulo, sua definição no mesmo dicionário é: “**1.** Pedaco de lenha acesa ou meio queimada. **2.** *Fig.* Preto, negro. **3.** Pessoa muito morena. **4.** V. *diabo* (2) ◇ **tição apagado.** *Bras.* CE *Joc.* Negro vestido de preto”, o que parece representar, portanto, indiretamente, o diabo como negro ou pelo menos moreno. A outra denominação, “beijudo”, pode também remeter ao fenótipo dos negros. Quanto aos termos “bode-preto” e “gato-preto”, a cor já vem diretamente mencionada. O dicionário *Houaiss* não descreve a imagem do diabo, como o *Aurélio*, mas também apresenta como sinônimos para diabo “tição” e “beijudo”, entre outros.

Voltando à época elisabetana, acreditava-se também, segundo outra tradição

bíblica – o mito camítico, difundido entre os hebraicos –, que os negros eram descendentes de Cam (um dos filhos de Noé), e sua cor era consequência direta de sexualidade libidinosa e de desobediência: por ter desrespeitado a ordem de não manter relações sexuais enquanto estivessem na arca, Cam gerou um filho negro. Em decorrência dessa tradição, temos a ligação estabelecida entre a raça negra e a sexualidade, a questão da desobediência à autoridade que é geralmente associada aos indivíduos de cor¹² e o conceito da cor negra como castigo, ou como uma mancha física e moral (Newman, 1987: 147).

É curioso observar que, na literatura popular brasileira, são encontradas até hoje explicações semelhantes para a origem dos negros (cf. “Porque o negro é preto” citado em Cascudo: 1967: 393/397, *apud* Castro, 2000), em que os negros adquirem sua cor por terem desobedecido a alguma ordem. Tais imagens perpetuam uma imagem do negro com conotações negativas (Castro, 2000).

A sexualidade negra associada ao monstruoso, presente no mito de Cam, já era encontrada no relato dos gregos, inclusive Heródoto (c. 484-420 a. C.), e continuou a propagar-se no Renascimento. Por exemplo, na obra de Francis Bacon (1561-1626) *New Atlantis* (1624), encontramos a seguinte descrição, em que é visível a oposição simbólica entre negros e sexualidade, e brancos e castidade:

I remember I have read in one of your European books, of an holy hermit amongst you that desired to see the Spirit of Fornication; and there appeared to him a little foul ugly AEthiope; but if he had desired to see the spirit of chastity of Bensalem, it would have appeared to him in the likeness of a fair beautiful Cherubin¹³.

Monstros deformados também podiam ser gerados pela mistura entre raças, como por exemplo, a prole de Volpone, personagem da obra homônima (1606), escrita por Ben Jonson (1572-1637), na descrição do parasita, Mosca:

Corvino. Has he children?
Mosca. Bastards,
Some dozen, or more, that he begot on beggars,

¹² A questão da desobediência talvez esteja refletida ainda hoje no uso figurado do seguinte vocábulo da língua portuguesa: “negrada [De *negro* + *ada*] S.f. Bras. 1. negraria 2. Fig. Grupo de indivíduos dados a pândegas ou a desordens” (*Aurélio*).

¹³ (www.bartleby.com/3/2/2.html, acesso em 04/02/2007).

Gypsies, and Jews, and black-moors, when he was drunk¹⁴.

A segunda explicação para a consolidação do racismo está relacionada a aspectos culturais. No Renascimento, havia na Europa uma hostilidade generalizada contra os estrangeiros e, em particular, na era elisabetana, os negros eram vistos como uma ameaça ao Estado, como atestam documentos da época. Em um desses documentos, datado de 1596, a Rainha Elisabete I mostra-se preocupada com “great numbers of negroes and blackamoors in the country, of which kinde of people there are already too manye”, tendo concluído que “those kinde of people may well be spared in this realme, being so populous” (*apud* Loomba, 1993: 43, Newman, 1987: 148). É interessante notar nesse documento como se forjou sutilmente o contraste entre os brancos europeus e os outros, os chamados “inumanos universais” (Sodré, 1999), no próprio discurso da rainha, através do uso dos termos “those kinde of people” e “of which kinde of people”. Analisando discursos racistas europeus contemporâneos, Van Dijk inclui como uma das suas características a demarcação entre “Us” e “Them” (Van Dijk, 2000a: 93 e Van Dijk et alii, 1997: 171), que como podemos ver, já se encontra na fala da monarca inglesa no século XVI.

Além das explicações provenientes da tradição e da questão cultural, há uma terceira, de origem econômica, visto que o surgimento do colonialismo foi profundamente modelado por idéias de segregação racial. Alguns autores, como por exemplo, Santos, Kabengele, Azevedo e Sodré, inclusive equacionam o surgimento do colonialismo com a discriminação racial. Como define Santos: “todos os países que foram, algum dia, colônias de metrópoles brancas conhecem invariavelmente o racismo” (1980: 18).

Foi justamente a partir da Idade Moderna que houve a expansão européia e o conseqüente domínio pela Europa de três continentes: Ásia, África e América. Além do uso da força, a necessidade de manter o domínio sobre essas novas terras, por motivos econômicos, levou os colonizadores a lançarem mão de outros recursos para exercer controle, um dos quais foi a disseminação de uma ideologia da inferioridade desses povos frente aos povos europeus, considerados mais civilizados (Kabengele, 1988: 10).

¹⁴ (www.gutenberg.org/etext/4039, acesso em 04/02/2007). Esses dois últimos exemplos foram citados originalmente de forma abreviada por Newman, 1987:149.

Particularmente em termos dos negros, vários fatores concorreram para difundir essa ideologia, tais como a ignorância em relação à história do continente, as diferenças culturais, os preconceitos étnicos e a necessidade econômica de exploração, que resultaram em uma visão do negro como um ser primitivo, inferior, selvagem, que precisava ser elevado até o nível da civilização européia, através de uma *missão colonizadora*. Forjou-se, portanto, a visão indiscutível da superioridade dos brancos, frente à inferioridade congênita dos negros (Ibidem: 13).

Em suma, os estereótipos já existentes a respeito dos negros perpetuaram-se nos relatos de viagens das expedições iniciadas no Renascimento – na medida em que esses relatos tanto forjaram quanto filtraram o conhecimento sobre os povos estrangeiros – para então serem consolidados pelo colonialismo a partir da Idade Moderna. Dessa forma, os preconceitos raciais contemporâneos encontram-se interligados a essas raízes históricas e, ao mesmo tempo em que resultam desse passado racista, reescrevem esse mesmo histórico.

Considerando-se a existência de uma ligação entre discurso e ideologia, é natural que a ideologia racista transpareça no discurso:

Discourse plays a crucial role in the enactment as well as in the reproduction of this system [racism]. Thus, racist talk and text themselves are discriminatory practices, which at the same time influence the acquisition and confirmation of racist prejudices and ideologies. (Van Dijk *et al.*, 1997:165)

Com efeito, as definições de racismo apresentadas acima aparecem no discurso de diversas maneiras, podendo variar desde insultos abertos, uso de termos pejorativos, piadas sobre a inferioridade racial, uso de certas expressões e de determinadas expressões cristalizadas na linguagem, até um mal-estar causado pela referência a características raciais de indivíduos não-brancos, o que indiretamente reflete a noção de que ser mulato ou negro é uma condição desmerecedora (Castro, 2000: 178).

Gostaríamos agora de destacar alguns pontos recorrentes que podem ser encontrados no discurso e que, por apresentarem conotações pejorativas, contribuem para disseminar a ideologia de que os indivíduos de raça negra são inferiores, caracterizando, portanto, o que podemos chamar de discurso racista.

Um primeiro ponto seria a associação freqüente entre a cor negra e aspectos estéticos negativos, tais como feiúra e sujeira. Sendo a classe branca dominante, é natural que as noções de beleza sejam vinculadas a esse grupo hegemônico, em detrimento do negro, resultando em uma desvalorização ou rejeição sistemática dos atributos físicos característicos da raça negra (Souza, 1983: 7 e 29; Kabengele, 1988: 21 e 30; Sodré, 1999: 86). Especificamente em termos do discurso, ocorrem alusões depreciativas a características físicas dos negros e o uso de palavras pejorativas para descrever sua cor de pele, o formato do nariz e dos lábios, e a textura do cabelo.

Em relação à correspondência entre o negro e o sujo, vemos que o *Aurélio*, por exemplo, apresenta no verbete “negro” os atributos “sujo, encardido”, entre outros de natureza depreciativa (Souza, 1983: 29), enquanto o *Houaiss* remete a outros verbetes: “ver sinonímia de *malvado* e *sujo*”. O mesmo conceito também está presente na língua inglesa desde antes do século XVI, como atesta o verbete do Oxford English Dictionary (OED) que define “black” como “deeply stained with dirt, soiled, dirty, foul” (Newman, 1985: 145).¹⁵ Um caso extremo é a comparação entre negros e excrementos em piadas racistas (Castro, 2000: 22).

Outro conceito negativo relacionado aos negros, já mencionado acima, é o de Mal ou Coisa Negativa, proveniente historicamente da ligação estabelecida entre indivíduos negros e o diabo, mas que se estende até os dias atuais de forma indireta e através do discurso. Ainda para citar o *Aurélio*, encontram-se registradas as acepções de “maldito, sinistro” e “perverso, nefando” para “negro”, enquanto o *Houaiss*, além de remeter para o verbete de ‘maldade’ ainda apresenta essa acepção como estando presente na etimologia: “lat. *niger, gra, grum* 'negro, que tem a pele escura; sombrio, escuro, tenebroso’”. O Oxford English Dictionary (OED) registra para o vocábulo “black”: “Having dark or deadly purposes, malignant; pertaining to or involving death, deadly, baneful, disastrous ... iniquitous, atrocious, horrible, wicked ... indicating disgrace, censure, liability to punishment, etc” (Newman, 1985: 145).

Os atributos negativos podem ser intensificados mais ainda, até atingir o ponto em que o indivíduo negro perde sua condição humana. Essa perda é refletida no discurso

¹⁵ Nesse sentido, opõe-se a “fair”, como na seguinte definição também do Oxford English Dictionary: “Of things in general: Clean, unsoiled, unstained. Of paper: Not written upon, unused.”

através da animalização dos indivíduos negros, em comparações sistemáticas a animais, especialmente a macacos: “a representação do negro como elo entre o macaco e o homem branco é uma das falas míticas mais significativas de uma visão que o reduz e cristaliza à instância biológica” (Souza, 1983: 28). Essa representação aparece com frequência em piadas:

No tocante ao conteúdo das piadas de negros, uma breve análise revela uma acentuada associação da imagem do negro a excrementos, macacos, ladrões, ou a condição não humana em geral (...) é importante ressaltar que dentre todos os grupos que costumam ser alvos de piadas, o dos negros é o único ao qual são atribuídas condições não humanas. (Castro, 2000: 22)

Entretanto, é forçoso reconhecer a existência de situações em que se apresentam os negros de forma positiva, principalmente na música, esportes, etc. Contudo, alguns sociólogos ressaltam que essas imagens são apenas *aparentemente* positivas, na medida em que reforçam visões estereotipadas do negro e, na verdade, apenas contribuem para este ser visto como inferior e o branco superior:

O ‘privilegio da sensibilidade’ que se materializa na musicalidade e ritmicidade do negro, a singular resistência física e extraordinária potência e desempenho sexuais são atributos que revelam um falso reconhecimento de uma suposta superioridade negra. Todos esses “dons” estão associados à “irracionalidade” e “primitivismo” do negro em oposição à “racionalidade” e “refinamento” do branco. (Souza, 1983: 30)

Desses atributos aparentemente positivos, mas em realidade desmerecedores, gostaríamos de destacar o mito da sexualidade negra, já mencionada acima como resultado da tradição bíblica relacionada a Cam, e que será explorada em *Otelo*.

Finalmente, há um tipo de racismo presente no discurso brasileiro apontado por Castro (2000) em sua dissertação de mestrado, ao estudar o discurso de falantes em duas situações distintas. Na primeira, apresentava-se uma cena para que o interlocutor a descrevesse. Nesse caso, Castro detectou uma compulsão pela menção da cor da pele, tipo de cabelo ou qualquer outro elemento particular que identificasse a raça negra ou seus descendentes em situações em que não era necessário ou relevante mencionar características raciais, com predominância ainda dessa menção em cenas de cunho negativo. Entretanto, os mesmos falantes, descrevendo o mesmo tipo de situação,

omitiam descrições raciais quando se tratava de indivíduos de raça branca (Castro, 2000: 41).

Na segunda situação analisada por Castro, solicitava-se que o falante identificasse uma determinada pessoa retratada em uma cena. Nesse caso, o falante recorria muitas vezes a uma manobra complexa para chegar a essa identificação sem menção à aparência física ou racial, mesmo que esta levasse a um reconhecimento imediato da pessoa. No caso de ser inevitável mencionar o fenótipo racial, observou-se uma tendência pela escolha de expressões eufemísticas, como, por exemplo, pessoa bem morena, pessoa escura, ou pessoa de cor ao invés de, diretamente, pessoa mulata ou pessoa negra. No caso de o entrevistador da pesquisa, a quem o interlocutor se dirigia, ser pessoa de raça negra, a omissão da referência racial tornava-se ainda mais evidente (Ibidem: 40).

Para interpretar o comportamento dos interlocutores, Castro baseou-se no conceito de estigma de Goffman (1963), ou seja, uma marca social negativa que atinge indivíduos com determinada característica partilhada por um grupo e que adquire uma dimensão social mais relevante do que o conjunto específico de características de cada indivíduo desse grupo. Assim, Castro atribui a omissão e os eufemismos a que recorriam os entrevistados no segundo caso à idéia racista, freqüente na sociedade brasileira, de que ser negro ou mulato é algo negativo ou desmerecedor (Castro, 2000: p. 42). Conclui também ser possível afirmar que, nas descrições físicas, os falantes assumem a cor branca como o *default* (p. 74).

Embora Castro considere tratar-se de situação típica do Brasil, parece haver comportamento semelhante em outras sociedades, em relação aos Outros, de forma geral, e não necessariamente negros:

Naming minorities, thus, is morally and interactionally risky (at least among people who don't know each other), and therefore needs extra care and monitoring, and hence more time and mental processing, which are signaled by *um* and similar 'fillers'. (Van Dijk *et al.*, 1997: 174)

Como consequência da ideologia que desvaloriza o negro, refletida no discurso nas diversas formas expostas acima, temos a internalização da inferioridade dos negros perante os brancos, ou seja, os negros acabam por acreditar na ideologia dominante que

os apresenta como inferiores. Por sua vez, essa sensação de inferioridade acarreta o que pode se chamar de “ideologia do embranquecimento” (Sodré, 1999: 86) ou “embranquecimento cultural” (Kabengele, 1988: 6), que é uma tentativa por parte dos negros de assimilarem os valores culturais dos brancos de forma a serem aceitos nessa mesma sociedade que os rejeita. Contudo, ao mesmo tempo em que assimila os valores dos brancos, que se tornam o marco referencial, o negro renuncia a seus próprios valores e raízes, de forma consciente ou não. A renúncia aos próprios valores pode apresentar diversas formas, desde a admiração pela cor do outro, a assimilação da estética branca, a aceitação da colonização através da incorporação do vestuário, da alimentação e da língua colonizadora, até a auto-recusa, a vergonha e o ódio de si mesmo (Souza, 1983: 23 e 27; Kabengele, 1988: 27; Azevedo, 1990: 48).

Kabengele apresenta ainda uma forma mais específica da ideologia do embranquecimento, considerada por ele como “outra maneira de embranquecer”: o que se costuma chamar “erotismo afetivo”, e que se traduz como as relações sexuais entre a mulher negra ou mestiça com o homem branco e vice-versa (1988: 28), questão esta pertinente para a análise de *Otelo*.

Finalmente, gostaríamos de mencionar algumas palavras sobre a questão racial no Brasil. Alguns autores argumentam que no Brasil ocorreu grande miscigenação entre diversas raças, o que refletiria a ausência de preconceito racial, não havendo discriminação ou segregacionismo, como nos Estados Unidos ou na África do Sul. A verdadeira discriminação estaria baseada na classe social e, como os indivíduos de cor ou mestiços, por razões históricas (passado escravocrata do país) tendem a concentrar-se nos estratos sociais mais baixos, haveria uma confusão entre racismo de cor e preconceito social (cf. Souza, 1983: 19-20; Santos, 1980: 50, Azevedo, 1990: 43).

Entretanto, outros autores argumentam que o que realmente ocorre no Brasil é um “mito da democracia racial”, ou seja, o país se declara abertamente não-racista, mas o racismo se expressa sutilmente de diversas formas, uma das quais através da linguagem, nos moldes que descrevemos acima (cf. Santos, 1980, capítulos 2 e 3; Souza, 1983, Sodré, 1999, Castro, 2000¹⁶). Nesse sentido, o Brasil não é diferente de outros países em

¹⁶ Gostaríamos de chamar atenção para o fato de que os mesmos autores apresentam a hipótese da confusão entre racismo de cor e preconceito social descrita acima, para então refutá-la.

que ocorreu grande miscigenação: “naquelas populações caracterizadas por secular mistura racial (Brasil, Havaí, México etc), as formas de racismo adquiriram a peculiaridade de uma existência conscientemente camuflada e institucionalmente negada”. (Azevedo, 1990: 27)

As relações raciais brasileiras são caracterizadas, portanto, pela ambigüidade, coexistindo simultaneamente o racismo e a miscigenação. Uma explicação histórica para o preconceito e a discriminação vem dos próprios colonizadores. Sendo a Europa o berço das idéias racistas, era natural que os portugueses também o fossem: “a interpretação brasileira de que o português não tem preconceitos raciais é tida como falsa por historiadores, que também conheceram seu comportamento como colonizador de Angola e Moçambique” (Azevedo, 1990: 45).

Outro fator a ser levado em consideração é o tipo de colonização efetuada: o Brasil foi colonizado por homens e não por famílias. Além disso, o número de mulheres brancas era pequeno. Então, embora racistas, os colonizadores portugueses em sua situação inicial não apresentavam alternativas quanto à preferência por mulheres (Azevedo, 1990: 45). Entretanto, os portugueses não constituíam família com as índias ou com as negras, tampouco pareciam assumir a paternidade dos filhos, o que seria de se esperar na ausência de preconceitos: “tudo leva a crer que a relativa facilidade com que os portugueses tinham filhos com negras e índias reflete muito mais o seu pouco caso por elas que ausência de preconceitos” (Azevedo, 1990:46).

Além desses fatores colonialistas, há outra explicação histórica para o racismo brasileiro. Segundo Sodré, a mistura de racismo e miscigenação é resultado das relações sociais entre brancos e negros a partir da abolição da escravatura. Após a libertação, houve um deslocamento do racismo de dominação para o racismo de exclusão, em que em que se privilegiava o padrão europeu (Sodré, 1999: 79), em detrimento do negro, com tom de pele mais visível. Dessa forma, as relações sociais entre brancos e negros tornaram-se marcadas por uma hierarquia “racial”, privilegiando a ideologia da dominação branca: “são de fato variadas as estratégias discursivas para se tentar contornar a realidade de que, no Brasil, a invisibilidade social do indivíduo aumenta na razão inversa da visibilidade de sua cor” (Ibidem: 152). Assim se explica o fato de que, embora a maioria da população brasileira seja mestiça, – termo que, inclusive, carrega

conotação pejorativa (Ibidem: 196) – a cor branca seja considerada uma característica dada, natural, o *default*.

Para finalizarmos esta seção gostaríamos de salientar que, diante da complexidade dos conceitos de racismo e raça, como vimos acima, para fins deste trabalho trataremos apenas do racismo como manifestação expressa através da linguagem que preconiza a superioridade do branco europeu sobre o não-branco, não-europeu, considerado inferior. Em termos de raça, usaremos essa palavra para designar indivíduos de cor não-branca, negros ou de pele escura. Essa definição restrita se deve à própria natureza do *corpus* escolhido, três peças de Shakespeare, escritas no início da Idade Moderna, em que há três personagens de cor diferente daquela considerada típica da sociedade branca européia onde se encontram inseridos.

Também é necessário salientar que estamos trabalhando com conceitos atuais de raça e racismo. Tentamos brevemente traçar paralelos entre as origens do racismo e o racismo atual, ilustrando esse histórico com exemplos retirados principalmente da literatura contemporânea a Shakespeare, mas nosso enfoque é a recepção atual do texto shakespeariano.

Finalmente, a crítica literária Margo Hendricks (2000) chama a atenção para eventuais problemas que podem surgir durante a análise da questão da raça em Shakespeare, a saber:

- a aplicação de taxonomias e ideologias pós-Iluministas a uma literatura pré-Iluminista por parte de críticos literários e sociólogos;
- um conhecimento incompleto do que seja ou tenha sido o conceito de “raça” para Shakespeare e seus contemporâneos¹⁷;
- interpretações parcialmente errôneas ou totalmente equivocadas para a questão;
- um conceito de raça limitado demais para ser aplicado à época elisabetana¹⁸ (p. 19-20).

Nenhum desses problemas, porém, nos impede de ler e interpretar Shakespeare segundo nossa visão atual:

¹⁷ Hendricks (2000: 15-20), analisando dicionários e glossários da época, apresenta possíveis acepções de “race” para os elisabetanos.

¹⁸ Loomba ([1999] 2000: 203) define a era de Shakespeare como “a time which can be characterized as either the last period in history where ethnic identities could be understood as fluid, or as the first moment of the emergence of modern notions of ‘race’”.

The position which a text occupies within the relations of ideological class struggle at its originating moment of production is... no necessary indication of the positions which it may subsequently come to occupy in different historical and political contexts (Bennet, 1982: 229 *apud* Newman, 1985: 153-4).

3 Metodologia

Conforme já antecipado na introdução, o estudo do discurso racista em Shakespeare e nas suas traduções para o português do Brasil elaborado neste trabalho desenvolveu-se em várias etapas.

A primeira delas compreendeu a análise das notas e demais paratextos das edições. Por paratextos entende-se a folha de rosto, as orelhas, a capa e quarta capa, bem como notas, prefácios e posfácios a traduções publicadas, geralmente de autoria dos próprios tradutores. Além desses elementos verbais, há outros, não-verbais, que acompanham o livro, como ilustrações. Tais elementos, embora não pertençam ao texto, ampliam e apresentam-no ao leitor. A função desses paratextos é, portanto, preparar o leitor e chamar a sua atenção para aspectos que o autor, a editora ou o tradutor considerem relevantes.

A importância de se examinar os paratextos reside justamente em analisar a obra traduzida em seu contexto de recepção, conforme preconizam os DTS e a teoria dos polissistemas, já que esses textos periféricos muitas vezes fornecem uma imagem ao leitor sobre a concepção de tradução que informa o trabalho, as normas tradutórias empregadas, o autor que está sendo traduzido, o tradutor e a própria obra em si.

Neste estudo, foram identificados, nos paratextos das edições traduzidas, todos os trechos que fizessem referência direta aos personagens masculinos negros, no tocante à raça, cor da pele ou outros elementos que os identificassem como estrangeiros nos prefácios, introdução, notas, capa, quarta capa e orelha. O objetivo foi verificar a imagem que ia sendo construída desses personagens em termos da questão de raça/cor.

Após o exame dos paratextos, foi efetuada a análise do texto das peças. Para melhor identificar as ocorrências de discurso racista, foi feito inicialmente um estudo do texto-fonte, sempre que possível recorrendo a glosas ou textos críticos que esclarecessem a conotação do original inglês no contexto elisabetano. Após a identificação e classificação do original inglês, foi realizado um estudo comparativo com as traduções para tentar estabelecer as diferenças entre o pólo-fonte e o receptor. Procurou-se, na medida do possível, determinar o grau de manipulação do texto e a inserção do tradutor

no tocante às ocorrências, ou seja, se o efeito das traduções era reconstruir, legitimar, intensificar ou reduzir o impacto do preconceito existente na obra original. Além disso, procuramos investigar se o tradutor utilizava termos considerados pejorativos ou discriminatórios no Brasil.

Conforme indicamos no capítulo anterior, o discurso racista se caracteriza, entre outros aspectos, por:

- demarcação entre dois grupos distintos: “Us” (os brancos) e “Them” (outros grupos étnicos) (Van Dijk, 2000a: 93)¹⁹;
- referências positivas à cor de pele branca ou à superioridade da raça branca (Kabengele, 1988; Souza, 1983; Santos, 1980; Van Dijk: 2000a);
- alusões à cor de pele negra, categorizando e destacando o indivíduo negro em oposição aos de raça branca, considerada o usual (Castro, 2000);
- omissão ou uso de eufemismos ao se referir à cor de pele negra, em situações onde a referência seria de se esperar (Ibidem);
- associação freqüente entre a cor negra e aspectos negativos: feiúra, sujeira (Souza, 1983) e maldade (Sodré, 1999), e especificamente no contexto elisabetano, associação com o diabo (Hunter, [1964] 2000: 57);
- alusões depreciativas a características físicas dos negros (por exemplo, cabelo crespo, nariz largo ou lábios grossos), o que acarreta uma desvalorização ou rejeição sistemática dos seus atributos físicos (Souza, 1983: 7 e 29; Kabengele, 1988: 21 e 30; Sodré, 1999: 86).
- redução dos negros à condição sub-humana, principalmente através de comparações pejorativas entre negros e animais (animalização) (Souza, 1983; Castro, 2000);
- comparações aparentemente positivas, mas que reforçam visões estereotipadas dos negros, principalmente em termos de musicalidade, resistência física e extraordinária potência e desempenho sexuais (Souza, 1983).

Portanto, primeiro buscou-se verificar no original inglês essas características, típicas de um discurso considerado discriminatório contra os negros, para em seguida

¹⁹ Consideraremos “demarcação entre grupos” no *corpus* qualquer referência à condição de estrangeiro sem referência à cor.

classificar os exemplos encontrados segundo os itens apresentados acima. Dessa forma, foi possível identificar, de forma objetiva, o discurso racista presente em cada peça.

Posteriormente, foi realizado um estudo microtextual para localizar, nas diversas traduções, as soluções dadas para cada ocorrência de discurso racista previamente identificada. Por fim, em outra etapa do trabalho, empreendeu-se a análise dessas soluções, com o objetivo de verificar se, em relação ao original inglês, o discurso racista foi *mantido*, *atenuado*, *intensificado* ou *omitido*. Para tanto, elaborou-se um quadro para categorizar as estratégias passíveis de serem empregadas pelos tradutores analisados nas ocorrências de discurso racista.

Para exemplificar essa proposta de classificação, apresentamos um exemplo para cada categoria, com a respectiva justificativa.

(i) *Manutenção*: quando a alusão, metáfora ou outro recurso lingüístico discriminatório é mantido integralmente na tradução.

Citamos como exemplo do original inglês o seguinte trecho de *Otelo*:

IAGO: (...) you'll have your daughter **covered with a Barbary horse**;
(I. I. 111)²⁰

A tradução de Onestaldo de Pennafort é:

IAGO: (...) vereis a vossa filha **coberta por um cavalo da Berberia**.
(p. 11)

O texto em inglês apresenta uma metáfora em que Otelo é comparado pejorativamente a um cavalo originário da África. A mesma metáfora e a mesma alusão à região africana são mantidas na versão brasileira.

(ii) *Atenuação*: quando a alusão, metáfora ou outro recurso lingüístico pejorativo tem seu efeito discriminatório reduzido na tradução.

²⁰ Exemplo retirado da edição Penguin, elaborada por Kenneth Muir ([1968] 1984).

Como exemplo, podemos citar um trecho de *O mercador de Veneza*, o comentário que faz Pórcia ao ser anunciada a chegada do Príncipe de Marrocos:

PORTIA: (...) 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)²¹

Cunha Medeiros e Oscar Mendes reproduzem a fala da seguinte forma:

PÓRCIA: 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)

A ideologia racista é construída através da exegese do texto elisabetano, em que o diabo era geralmente retratado nas peças de teatro como um negro. Portanto, nesse contexto, a palavra “complexion” remete diretamente à tez, como apontam os editores ingleses (cf. Arden, p. 21, Penguin, p. 171). No texto brasileiro, por outro lado, a palavra “aspecto” apresenta cunho mais geral, não se referindo à cor de pele. Com isso, mantém-se a metáfora do diabo, mas não é reproduzida a imagem visual de que o diabo, ou seja, a maldade, é de cor negra, comparação esta que remete à ideologia do negro como emblema do mal. Assim, consideramos que houve uma atenuação, por não ter havido a reprodução da ideologia que associa o indivíduo negro ao mal, muito embora tenha havido a manutenção da comparação com o diabo.

(iii) *Intensificação*: quando a alusão, metáfora ou outro recurso lingüístico apresenta seu efeito racista reforçado na tradução.

Vejamos o seguinte discurso de Aarão em *Tito Andrônico*:

AARON:
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)²²

Barbara Heliodora apresenta a seguinte versão:

Que significa este meu fixo olhar,

²¹ Os exemplos de *The Merchant of Venice* foram retirados da edição Arden, preparada por John Russell Brown ([1955] 1969).

²² Exemplo retirado da edição Arden.

Meu silêncio e melancolia escura,
A minha carapinha que se estica
Como uma cobra que se desenrola
Para alguma execução fatal? (p. 49)

Consideramos que o discurso racista neste trecho está presente na alusão depreciativa a traços físicos da raça negra, no caso, a referência ao cabelo de Aarão, comparado ainda com um animal de atributos negativos: a serpente. A tradutora citada optou por utilizar um termo em português que designa o cabelo típico dos negros, utilizando-se de uma estratégia de domesticação. Dessa forma, o termo, além de trazer ao leitor o contexto brasileiro, ainda acentua o preconceito original, se considerarmos que uma referência direta a traços físicos de afro-descendentes pode ser constrangedor no pólo de recepção (Castro, 2000). Finalmente, o próprio vocábulo “carapinha” intensifica o preconceito, na medida em que pode ser considerado um termo pejorativo no Brasil atual.

(iv) *Omissão*: quando a alusão, metáfora ou outro recurso lingüístico discriminatório não figura na tradução.

Vejamos a rubrica que marca a entrada em cena do Príncipe de Marrocos em *O mercador de Veneza*:

[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)

Comparemos com a tradução de Carlos Alberto Nunes:

Toque de cornetas. Entram o Príncipe de Marrocos, com séquito, Pórcia, Nerissa e outras pessoas (p. 117)

O tradutor omitiu a descrição física do Príncipe de Marrocos, “a tawny Moor all in white”, presente no original inglês, retirando, assim, qualquer imagem visual que o leitor pudesse fazer do personagem. Como uma das características do discurso racista é justamente demarcar os indivíduos de raça negra, é significativa a inclusão dessa categorização de raça no original inglês; sua omissão no texto em português, portanto, apresenta repercussões, na medida em que retira um item discriminatório.

É importante ressaltar que as quatro categorias formuladas aqui foram determinadas *a posteriori*, ou seja, após o levantamento das ocorrências e a comparação com as respectivas traduções observou-se que os exemplos tendiam a recair em quatro tipos básicos de manipulação.

A atribuição das categorias – *manutenção*, *atenuação*, *intensificação* e *omissão* –, entretanto, não foi tarefa simples. Alguns exemplos não se prestam a uma classificação bem definida. O próprio exemplo de atenuação citado acima poderia ser considerado uma omissão da ideologia racista que equipara negros ao mal. Como o texto não menciona que o diabo é negro, ficando a cargo dos críticos explicitá-lo aos leitores contemporâneos, um leitor privado dessa informação poderia não perceber discriminação na fala de Pórcia no próprio original inglês. Dessa forma, a proposta de classificação é produto de interpretação e, portanto, sujeita a diferentes leituras e/ou critérios. Com efeito, a interpretação do discurso racista depende de vários fatores, podendo ser construído de diversas formas, consoante o conhecimento de mundo do leitor, o que o leitor percebe como intenção do falante naquele contexto, o significado extraído de determinada escolha lexical, etc.

Não foi atribuída distinção entre os termos “negro” e “preto” como conceitos indicativos de raça. Gostaríamos de esclarecer que a alusão a negros por si só pode não denotar racismo; inclusive, no contexto brasileiro, a não-menção à cor também pode ser interpretada como indício de discriminação. Entretanto, a alusão à cor dos personagens nas peças os demarca como estrangeiros dentro daquela sociedade, de maioria branca. Portanto, incluímos neste trabalho qualquer menção à cor desses indivíduos, ou à sua condição de estrangeiro, como exemplos de discurso racista.

A partir do levantamento das ocorrências, de sua classificação segundo o tipo de discurso racista encontrado no original inglês e da classificação de cada ocorrência segundo a estratégia tradutória adotada foram preparados dois tipos de tabelas classificatórias, indicando, respectivamente, o tipo de categoria de discurso racista presente no original inglês e o tipo de estratégia utilizada por cada tradutor. O objetivo era verificar: (i) qual o tipo de categoria racista mais presente no original inglês; (ii) qual seria a estratégia tradutória adotada com mais frequência pelos tradutores; (iii) se os tradutores teriam preferência individual por alguma estratégia; e (iv) se havia uma

correspondência entre o tipo de categoria de discurso racista do original e as estratégias tradutórias.

Na análise dos dados não foram computados outros pontos que não os pertinentes à discriminação na linguagem. Assim, não nos preocupamos em analisar as estratégias adotadas com relação a escolhas bipolares como dicção arcaizante ou modernizadora; reprodução do esquema métrico e rítmico do original ou prosificação do texto, e estilo mais “voltado para a página” ou “voltado para o palco”²³, muito embora seja forçoso reconhecer que essas escolhas repercutem na tradução. Também não nos preocupamos com a data de publicação das peças, uma vez que o nosso enfoque privilegia o efeito que essas traduções, que se encontram circulando e disponíveis, apresentam no contexto de recepção atual, e não no momento em que foram produzidas. Finalmente, os critérios para análise das ocorrências foram basicamente semânticos e pragmáticos, examinando-se os termos dentro do contexto.

Sabemos que as categorias de discurso racista criadas são instrumentais; muitas vezes é difícil atribuir uma categoria específica a uma determinada ocorrência, ou há um entrecruzamento de categorias (por exemplo, alusão à cor de pele e associação com o diabo ao mesmo tempo), caso em que procuramos assinalar todas as categorias encontradas. Da mesma forma, como já indicamos, a classificação das estratégias tradutórias também é instrumental, e muitas vezes nossa proposta pode ser controversa ou parcial. Por isso procuramos na medida do possível basearmo-nos na exegese, em verbetes de dicionários e em outros textos de referência. Tentamos também explicitar a escolha por determinada classificação.

Outro aspecto a ser considerado é que um levantamento puramente numérico não reflete totalmente o efeito final de uma tradução poética. Portanto, tentamos avaliar e interpretar os dados numéricos. Nesse caso, a interpretação não pode deixar de ser subjetiva.

²³Como o texto shakespeariano pode ser lido como poesia ou pode ser encenado como texto teatral, algumas traduções valorizam um ou outro aspecto. Consideram-se traduções “voltadas para a página” (*page-oriented translations*) aquelas que buscam reproduzir aspectos poéticos do original, enquanto as “voltadas para o palco” (*stage-oriented translations*) são aquelas que levam em consideração a encenabilidade do texto. Os dois aspectos não são incompatíveis, porém. Barbara Heliodora, por exemplo, atenta para ambos em suas versões.

Entretanto, apesar do caráter subjetivo da interpretação, acreditamos que a proposta de categorização das ocorrências seja uma forma para se avaliar da maneira mais objetiva possível a construção das manifestações racistas nas peças em questão, já que essas manifestações constituem um meio poderoso para a disseminação da ideologia racista; não se pode esquecer que uma das formas de se compreender a construção das ideologias é justamente examinar textos que moldaram essa construção ideológica, como por exemplo, os autores canônicos, onde se inclui Shakespeare. Portanto, é importante tentar compreender o papel que os textos shakespearianos – e suas traduções – exerceram e exercem ainda hoje na formação e disseminação de ideologias.

Antes de analisarmos as peças, devemos comentar sobre o epíteto “Moor”, que designa os três personagens em inglês, e sua respectiva tradução para o português, “mouro”. Assim como ocorre com a palavra “raça” – ou talvez exatamente por se referir a uma “raça”, ainda mais uma raça que se confunde com uma religião, a muçulmana – não há consenso sobre quais seriam as características físicas que esse termo designaria especificamente. Além disso, a palavra parece ter sofrido modificações em seu significado ao longo do tempo, representando, portanto, imagens diferentes desde a época em que a peça foi escrita.

Assim, apresentaremos as respectivas definições de “Moor” e de “mouro” como constam nos dicionários, mas a complexidade dos termos, sua inserção no contexto de produção e de recepção, e sua relevância para a caracterização dos personagens será retomada ao longo do trabalho, na medida em que os críticos forem se referindo especificamente à questão.

Apesar de a etimologia não ser bem estabelecida, ao que tudo indica tanto o inglês “Moor” quanto o português “mouro” compartilham a mesma raiz. Assim, o OED registra no verbete “Moor”:

The L. *Maurus*, Gr. $\lambda\alpha\pi\theta\omicron$ may possibly be from some ancient North African language. Some believe the word to be merely a use of Gr. $\lambda\alpha\pi\theta\omicron$ black (which on this view is aphetic from $2\lambda\alpha\tau\theta$ —| blind); but this adj. (or at least this sense of it) is confined to late Gr., and may even be derived from the ethnic name.]

O *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa* inclui o seguinte verbete:

mouro *sm.* ‘indivíduo dos mouros, povos que habitavam a Mauritània XIII. Do lat. *maurus* ||mauro *adj.* ‘mouro’ 1572. Forma divergente culta de **mouro** ||**mourAMA** XV ||**mourARIA** XIV ||**mourEJAR** vb. ‘trabalhar muito, sem descanso (como um mouro), 1813 ||**mourISCO** XIII ||**mourISMA** XIV ||**murzelo** *adj. sm.* ‘diz-se de, ou cavalo morado XIII. Do lat. *mauricellus*, derivado de *maurus*, ‘mouro’ pela cor morena dos mouros; admite-se, ainda, que o vocábulo derive do gr. *mâurus* ou *amaurós* ‘moreno’.

Além da origem comum, é interessante notar o conceito de “negro” ou “moreno” presente já na própria origem do vocábulo.

Quanto às definições para o termo, a primeira apresentada pelo OED para “Moor” registra:

1. In *Ancient History*, a native of *Mauretania*, a region of Northern Africa corresponding to parts of Morocco and Algeria. In later times, one belonging to the people of mixed Berber and Arab race, Muslim in religion, who constitute the bulk of the population of North-western Africa, and who in the 8th c. conquered Spain. In the Middle Ages, and as late as the 17th c., the Moors were commonly supposed to be mostly black or very swarthy (though the existence of ‘white Moors’ was recognized), and hence the word was often used for ‘Negro’; cf. blackamoor.

Segundo o mesmo dicionário, a primeira ocorrência da palavra data de 1390. Dos vários exemplos citados neste dicionário, o retirado de Shakespeare provém de *O mercador de Veneza* e associa o termo “Moor” à raça negra: “1596 Shakes. *Merch.* V. iii. v. 42, I shall answere that better to the Commonwealth, than you can the getting vp of the Negroes bellie: the Moore is with childe by you Launcelet?”

A confluência entre raça e religião já presente na definição citada acima é reforçada na acepção seguinte: “2. A Muslim, esp. a Muslim inhabitant of India. (Cf. Moors.)”.

Em termos de fenótipo, além da etimologia e da referência à cor citada na primeira acepção, “mostly black or very swarthy (though the existence of ‘white Moors’ was recognized”)), encontramos entre as expressões listadas pelo dicionário: “**Moor-lipped** *a.*, having thick lips like those of a Moor”, o que condiz com traços negróides e especificamente com a descrição de Otelo (“the thick-lips”: I. ii. 67) e do filho de Aarão (“you thick-lipp’d slave”: IV. ii. 176).

O termo “Blackamoor”, a que remete o verbete para “Moor”, também é ambíguo, na medida em que se refere a “Negro”, mas também a “any very dark-skinned person”, tendo como abonação um exemplo de Shakespeare:

Blackamoor

1. A black-skinned African, an Ethiopian, a Negro; any very dark-skinned person. (Formerly without depreciatory force; now a nickname.)

1606 Shakes. *Tr. & Cr.* i. i. 80, I care not and she were a Black-a-Moore.

Finalmente, além de “Blackamoor”, ainda se encontra registrado pelo OED outro composto formado com “Moor”, de uso antigo, sendo o termo que Shakespeare utiliza para designar o Príncipe de Marrocos:

† **'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.

Quanto ao termo “mouro” em português, este parece também ter sofrido evolução em seu significado ao longo do tempo. Segundo a definição do dicionário *Aurélio*, o vocábulo pode referir-se tanto à raça quanto à religião:

mouro. [Do lat. *Mauru.*] **S.m.** **1.** Indivíduo dos mouros, povos que habitavam a Mauritânia (África); mauritano, mauro, sarraceno. **2.** *p.ext. Ant.* Aquele que não é batizado, que não tem a fé cristã; infiel. **3.** *Fig.* Indivíduo que trabalha muito. **4.** *Guin.* V. curandeiros (1): [abonação]*Adj.* **5.** Relativo ou pertencente a, ou próprio de mouros; mauro; mauresco, mourisco. **6.** V. mourisco (1). **7.** *Ant.* Que não é batizado, que não tem a fé considerada verdadeira; infiel. **8.** Mudéjar (4). **9.** *Bras.* Diz-se de cavalo de pêlo preto salpicado de branco [var.: moiro] V. *mouros* ◊ **Trabalhar como um mouro.** Trabalhar intensamente (como os mouros tornados cativos no tempo da reconquista da Península Ibérica).

A mesma dupla significação é registrada pelo dicionário *Houaiss*:

Mouro {verbeta} **Datação** 1055-1065 cf. JM³**Acepções** ■ substantivo masculino **1** Rubrica: história. Diacronismo: antigo. antigo habitante árabe-berbere do Norte da África **2** Rubrica: história. antigo habitante árabe-berbere do Norte da África **2** Rubrica: história. indivíduo de povo árabe-berbere que conquistou a península Ibérica; mauro **3** indivíduo do Saara ocidental que habita principalmente a Mauritânia; mauro, mauriense, mauritano, mourisco **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 **6** indivíduo que trabalha sem cessar. **7** Regionalismo: Sul do Brasil. um dos partidos nos torneios das cavalcadas **8** Regionalismo: Guiné-Bissau. espécie de vidente e curandeiro que prepara mezinhas, supostamente benéficas ou malignas, utilizando versículos do Alcorão.

Portanto, o que se depreende é que, no contexto de produção, “Moor” é uma palavra de uso antigo, que designa tanto uma raça quanto uma religião, sendo ainda encontrada nos compostos “Blackamoor” e “tawny Moor”. No contexto de recepção, “mouro” também é termo considerado antigo para designar tanto uma raça quanto uma religião. Entretanto, não consta nos verbetes dos dicionários brasileiros citados acima referência à cor da pele.

O *Aurélio*, porém, registra ainda o composto “negro-muçulmano”, em que se nota a ligação entre cor de pele e crença religiosa:

[de negro + muçulmano] **Adj.** De origem negra e muçulmana: “E hoje é com dificuldade que o etnógrafo vai descobrir sobrevivências *negro-muçulmanas* na multiplicidade de macumbas e candomblés distribuídos por esse imenso Brasil...” (Artur Ramos. *O negro brasileiro*, p. 92)

Outras implicações decorrentes do uso dos termos “Moor” e “mouro” serão analisadas no contexto das peças, à medida que forem surgindo nos exemplos traduzidos.

Neste capítulo apresentamos a metodologia a ser utilizada na análise do *corpus*. No próximo capítulo nos concentraremos nos textos shakespearianos e em suas versões para o português do Brasil.

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*²⁴.

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 procurar preservar a forma na esperança de poder

²⁴ O site oficial da tradutora (www.barbaraheliodora.com) contém maiores informações sobre seu trabalho, além de reproduzir entrevistas, resenhas, artigos e conferências (acesso em 02/03/2007).

passar adiante o infinito prazer que essas mesmas obras sempre me proporcionaram. (Shakespeare, 1990:7)²⁵.

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

²⁵ Para mais informações sobre a tradutora e seu projeto tradutório, vide Martins, 1999: 169-72.

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 Rauén e Nelson Archer, podem dificultar a leitura ou mesmo uma possível encenação das peças²⁶.

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 Dostoiévski; *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 Wilde²⁷.

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 do Brasil toda a obra de William Shakespeare. As obras completas foram primeiro publicadas em 1969,

²⁶ 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.

²⁷ Para mais informações biográficas sobre Oscar Mendes, vide www.ctts.dcu.ie/OscarMGuimaraesTRASNABIO.html e www.anenet.com.br/biografias/biografia_oscarmendes.htm

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 Grünwald, 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. (Grünwald, *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 tradução²⁸.

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)²⁹. Foi resultado de uma encomenda da Companhia de teatro Tonia-Celi-Autran, visto que Pennafort já havia apresentado uma

²⁸ Para mais informações sobre o tradutor e a recepção de suas duas traduções de Shakespeare, vide Martins, 1999: 167-9.

²⁹ *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).

tradução bem-sucedida de *Romeu e Julieta*, a pedido do Ministério da Educação e Saúde³⁰. 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 se dedicam a cotejar e a explicar certas escolhas

³⁰ 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.

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 Heliodora, 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. (Ediouro, 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 possível³¹.

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.

³¹ 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 Lingüística 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 Pocket³², 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)³³ 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 mencionar o nome dos tradutores, mas não

³² 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*.

³³ Acesso em 02/03/2007.

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.br³⁴, 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,

³⁴ Acesso em 02/03/2007.

mas no pequeno resumo disponível sobre cada obra na internet estes não aparecem, caracterizando sua total invisibilidade.

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 Mouru 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*³⁵

4.2.1.1

Textos-fonte

A primeira referência à peça *O mercador de Veneza* é encontrada em 1598 no *Stationer's Register*³⁶, havendo ainda outra entrada posterior em 1600. Foram publicadas duas edições *Quarto* (Q1 e Q2)³⁷, em 1600 e 1619 respectivamente, e ainda uma terceira edição no *First Folio* (F1) de 1623³⁸. 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

³⁵ 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.

³⁶ 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).

³⁷ 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).

³⁸ 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.

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 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'³⁹, and Raleigh's phrase 'The Negro's which we call the Blacke-Mores'. (Penguin, p. 177)⁴⁰.

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

³⁹ 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.

⁴⁰ Nas citações retiradas das diferentes edições do original inglês, indicaremos o nome da edição seguida do número de página.

of rank. (Harris, [1958] 2000: 23)

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 Heliadora
Solução	a cor do diabo	o aspecto de um diabo	aspecto de diabo
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 séquito que o acompanha: “S.D. accordingly] i.e., complexioned and dressed as Morocco (p. 32)”⁴¹.

Quanto às traduções, temos:

⁴¹ O editor da Penguin também esclarece “accordingly”, mas sem se referir ao aspecto físico do grupo: “matching, in accord” (p. 177).

Carlos Alberto Nunes

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

Cunha Medeiros/Oscar Mendes

Fanfarra 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

Tradução	Carlos Alberto Nunes	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliodora
Solução	---	---	um mouro trigueiro, todo de branco
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 Heliodora 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 Heliadora 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 Europa⁴²; 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.

⁴² Cf. a definição do OED: "**II. 6.** Of complexion and hair: Light as opposed to dark."

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”)⁴³, 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
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)

⁴³ 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 Heliodora, 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*)

Barbara Heliodora

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 Heliodora
Solução	compleição	---	aspecto
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	libré sombria	libré escura	reflexo obscuro
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	bela	branco	lindo e claro
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	de nosso clima	de nossos climas	de meu clima
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	de cor não trocarei	Não quereria, pois, mudar de cor	Eu não trocaria O tom de minha pele
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	tão favoravelmente colocado	teríeis tantos direitos	O vosso aspecto, Príncipe, seria Comparável
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)⁴⁴ 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”:

⁴⁴ 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, † *to be, seem, stand fair for, or to* with *inf.*; *to be in a fair way †of, 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.

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 Arden⁴⁵:

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).

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 Heliodora

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

Examinando o exemplo, temos:

⁴⁵ Cf. o verbete do OED citado acima.

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	aos dessa cor	todos os que têm a mesma cor	seus semelhantes
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)⁴⁶.

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

⁴⁶ 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”.

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)

Barbara Heliodora

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.

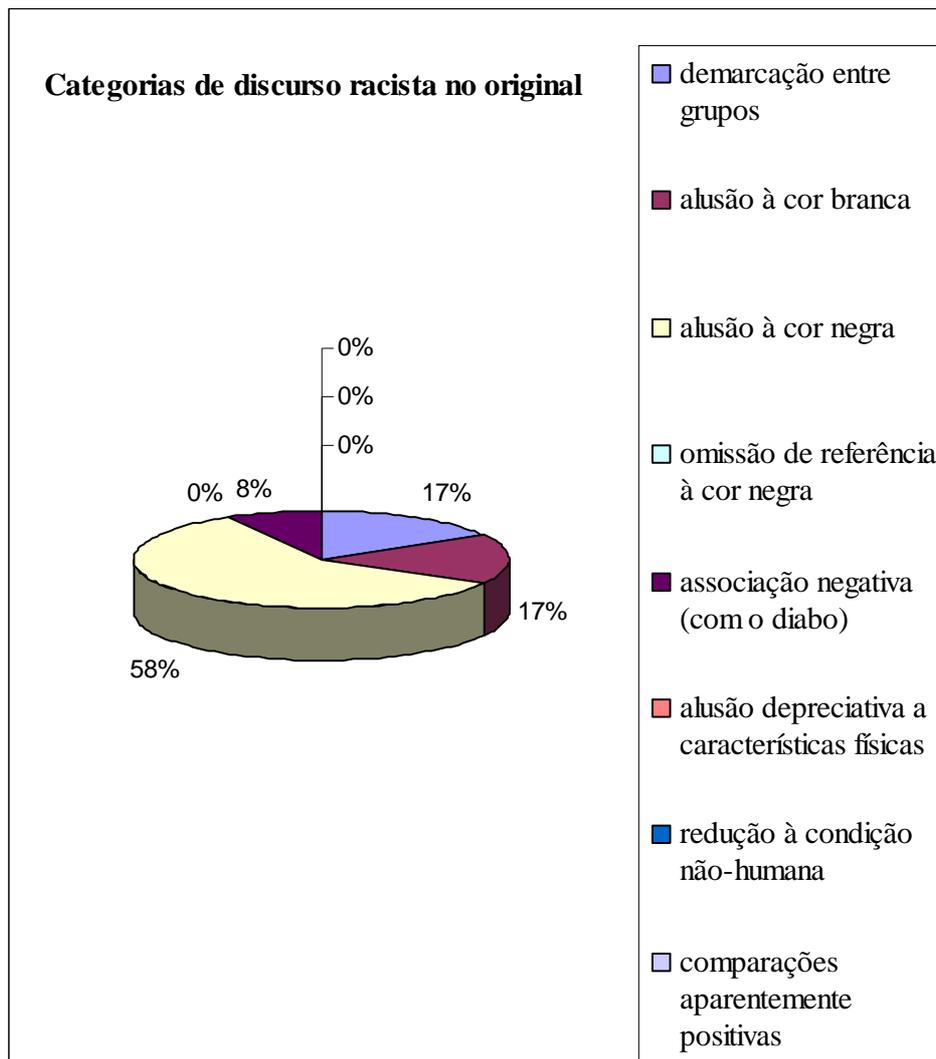
Resultados (gráficos e discussão)

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:

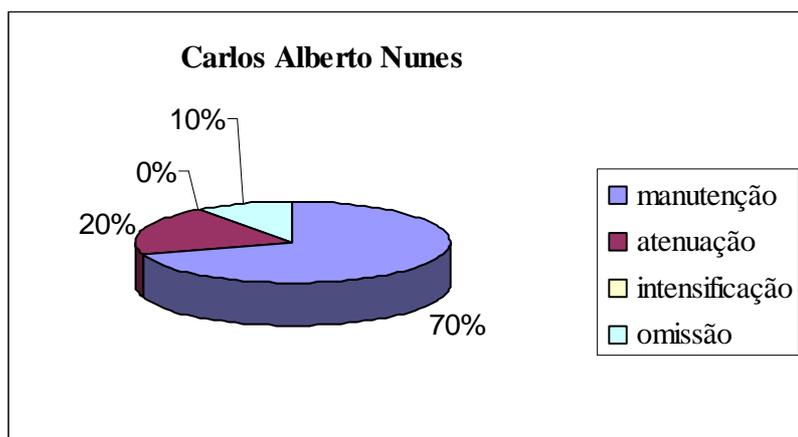
Categoria de discurso racista	Número da ocorrência	Total de ocorrências por categoria
Demarcação entre grupos	7, 10	2
Alusão à cor branca	5, 9	2
Alusão à cor negra	1, 2, 3, 4, 6, 8, 10	7
Omissão de referência à cor negra	0	0
Associação negativa (diabo, feiúra ou sujeira)	1 (diabo)	1
Alusão depreciativa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



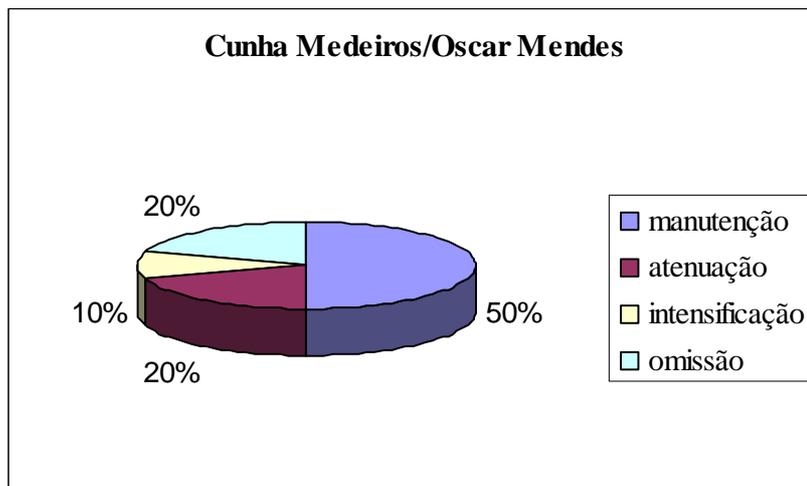
O quadro abaixo sintetiza o resultado da análise, indicando o número de ocorrências de cada estratégia nas traduções de Carlos Alberto Nunes, Cunha Medeiros/Oscar Mendes e Barbara Heliadora respectivamente.

		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	

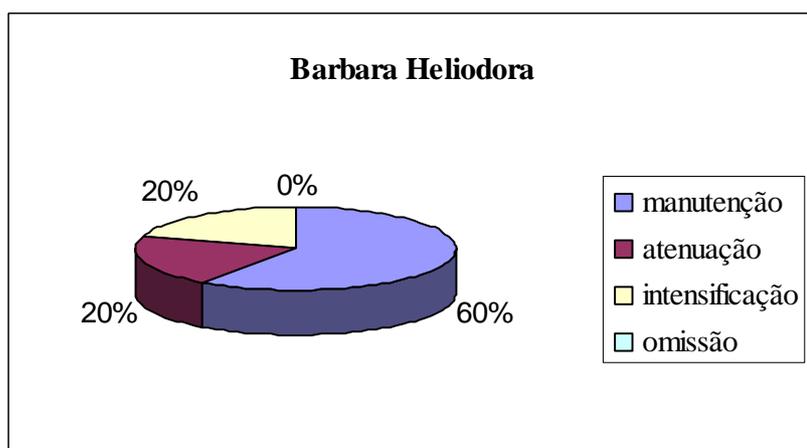
A representação gráfica desse resultado é a seguinte:



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 Heliadora 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, alegra-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 Heliadora, 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 Heliadora, 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*⁴⁷

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.

⁴⁷ 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.

Em relação a *Tito Andrônico*, merece destaque também uma gravura da época elisabetana que retrata talvez a única encenação contemporânea de uma 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)⁴⁸. 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

⁴⁸ *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.

aceitaram que a peça não fosse de Shakespeare (Arden, [1968] 1987 p. xix).

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 Peele⁴⁹.

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 quando comparada

⁴⁹ Cf. a edição Arden (p. xxiv-xxvii) para verificar as análises que indicam ser Peele o co-autor.

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 Heliadora 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 Heliadora 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 Heliadora 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 Heliodora, 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 negro⁵⁰:

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:

⁵⁰ 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 Heliodora. 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 mouro⁵¹.

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

⁵¹ 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.²⁷ (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;³²
(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. ³³(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.* lxxviii, 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 Heliodora

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 velo lanoso de cabelos que se distende agora como serpe	o tosão de minha cabeleira lanosa , desenrolado como uma serpente	A minha carapinha 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 Heliadora, 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, lã, 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 Brasil⁵².

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)⁵³

Portanto, a estratégia de domesticação de Barbara Heliadora 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

⁵² http://pt.wikipedia.org/wiki/Cabelo_encarapinhado/acesso em 16/11/2006.

⁵³ Cf. a música de Lamartine Babo, “O teu cabelo não nega”, em que o cabelo é visto como comprovativo das origens negras da mulata.

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)

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

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

Barbara Heliadora

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 Heliadora
Solução	noturno cimeriano	negro cimeriano	cimério escuro
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 Heliadora, 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 cimérico”, 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	escura como a epiderme dele	o reflexo de seu corpo	põe a sua honra da cor dele
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 Heliodora
Solução	detestada, manchada, abominável	reflexo impuro, detestado, abominável	manchada, detestada, abominável
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**;⁵⁴
(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)

⁵⁴ 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 Heliodora	O corvo canta como cotovia Pra trazer boas novas na manhã? (p. 73)

Barbara Heliodora

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 Heliodora
Solução	amor da cor de corvo	o seu amante negro como corvo	seu amor cor de corvo
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 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 Heliodora

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 Heliodora
Solução	---	homens bem formados	bom
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	A alma Aarão tem tão negra como o rosto	Aarão terá a alma tão negra quanto a face	Como o meu rosto, minh'alma é carvão
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**. Dáí 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 conseguimos **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	era um moscão negro, de feia catadura, como o mouro da imperatriz	era uma mosca negra e disforme, semelhante ao mouro da imperatriz	era uma mosca negra Como o mouro da rainha
Estratégia	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>atenuação</i> omissão do adjetivo “ill-favoured”

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	uma mosca que venha importunar-nos sob a figura do retinto mouro.	uma mosca que nos lembra o mouro negro como carvão!	uma mosca Preta como o carvão e como o Mouro
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 Heliadora

(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 Heliadora
Solução	uma criança de cor preta	Criança moura	uma criança moura negra
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.**⁵⁵

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**⁵⁶

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**.

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**

⁵⁵ 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).

⁵⁶ 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 físgar 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).

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	um diabo	um demônio	um demo
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	Conseqüência triste, maldita, tão negra e desgraçada	Infeliz, horrível, negra e sinistra linhagem!	Raça tristonha, assustadora e preta
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	tão feia como um sapo	tão repugnante como um sapo	nojento como um sapo
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	meninos da nossa terra	as belas crianças de nosso clima	os brancos irmãos de nosso clima
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 Heliodora
Solução	Preto é cor tão feia?	É o negro uma cor tão horrível?	Preto é assim tão feio?
Estratégia	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>

Não houve discrepância entre os tradutores, muito embora Barbara Heliodora 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 Heliodora

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 Heliodora
Solução	A cor mais firme é a preta Como carvão, pois não suporta as outras	O negro mais escuro é superior a qualquer outra cor, pois se recusa a ficar com outra cor	Nada é melhor do que o preto do carvão, Que se recusa a ostentar outras cores
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”⁵⁷, com o adjetivo “shallow-hearted” – glosado pela edição Oxford como “cowardly” (p. 156) – e as imprecações “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 leer⁵⁸:
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 personagem⁵⁹.

Citamos agora as respectivas traduções:

Carlos Alberto Nunes

QUIRÃO: Coro só de pensar nessa ignomínia.
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:

⁵⁷ 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).

⁵⁸ 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”.

⁵⁹ 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)”

“Meu velho, sou teu mesmo”. (p. 176)

Cunha Medeiros/Oscar Mendes

CHIRON: Enrubescço, 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 Heliodora

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 Heliodora
Solução	Ora, esse é o privilégio da beleza que vos define. Fora, cor traidora! Que trai pelo rubor	Ora, aí está o privilégio da tua beleza . Abaixo essa cor traiçoeira que denuncia, por um enrubescimento,	É privilégio dessa sua cor . Vergonha, tom traidor , 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	negrinho	mourozinho	pretinho
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, **beijudo**, 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 beijudo, 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	beijudo	pequeno escravo de lábios espessos	meu beijudo
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 4.2.71⁶⁰”. (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. 155⁶¹. (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**”

⁶⁰ A indicação remete à fala “Is black so base a hue?”

⁶¹ 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 Heliadora

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 Heliadora
Solução	escravo escuro! Em meu socorro vem e de tua mãe.	pequeno escurinho, metade de mim e metade de tua mãe!	pretinho, meio eu, meio a mãe!
Estratégia	<i>manutenção</i> alteração do sentido original de <i>miscigenação</i>	<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	o colorido de tua pele	tez	cor
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	cor	fisionomia	aspecto
Estratégia	<i>intensificação explicitação da alusão à cor, dando continuidade à idéia apresentada por “hue”</i>	<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 cor de leite , nunca o bezerrinho sairá como carvão .	quando o touro e a vaca são ambos brancos como leite , eles jamais geram bezerro negro como carvão	quando boi e vaca são branquinhos , Nunca fabricam bezerrinho preto .
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. 72⁶²” (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.

⁶² O verso a que o editor se refere é: “Sweet blowse, you are a beauteous blossom, sure.”

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 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 diferente⁶³:

Luc. This is the incarnate **devil**
That robb'd Andronicus of his good hand:

⁶³ 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 accur'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*.

(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);
(...)

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 Heliadora
Solução	demônio(s)	demônio(s)	demo(s)
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, porém 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	mouro infame	Aarão, esse mouro maldito	(i) Aaron (ii) mouro vil
Estratégia	<i>atenuação</i>	<i>manutenção</i>	(i) atenuação omissão da associação negativa (ii) atenuação 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 ele⁶⁴. 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)⁶⁵, chegando até a ironizar a supremacia branca.

⁶⁴ 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*.

⁶⁵ 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.

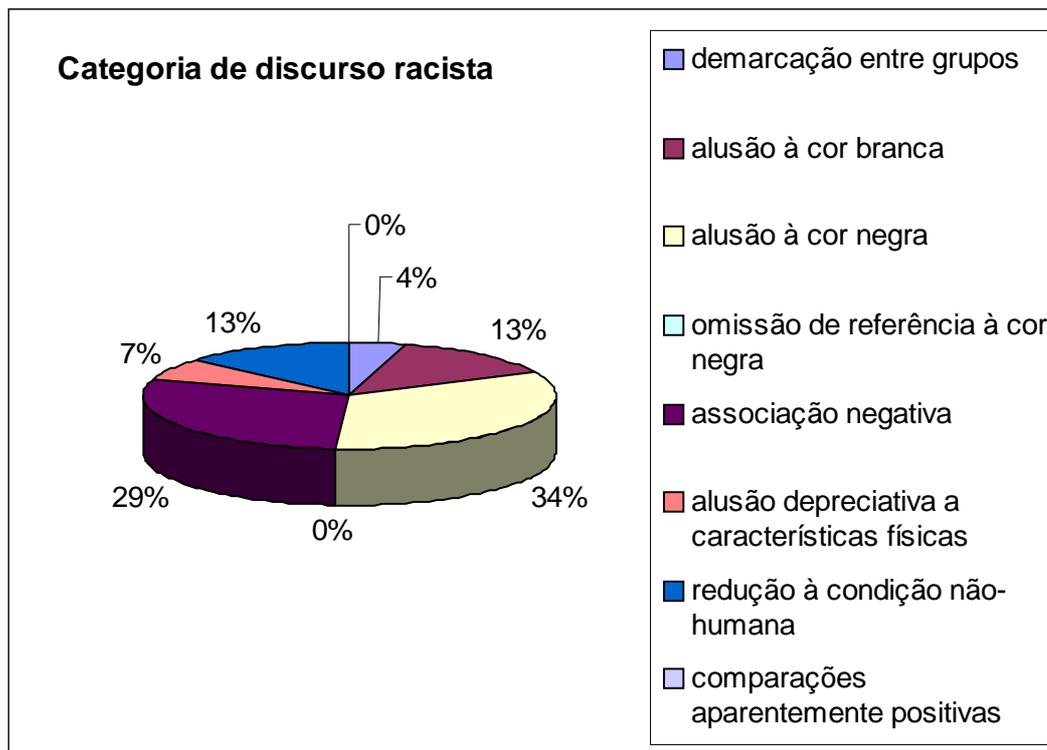
1967 *Black Panther* 20 July 24/3 The hangup is that they have tried to sweep ‘Black’ under the rug for all these years and can’t stand us digging ‘Black is Beautiful’.

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:

Categoria de discurso racista	Número da ocorrência	Total de ocorrências por categoria
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
Total de ocorrência de categorias	45	
Categorias sobrepostas	12 (das quais 9 ocorrências são de alusão à cor negra + outra categoria)	

Distribuindo-se graficamente esses números, temos o seguinte:

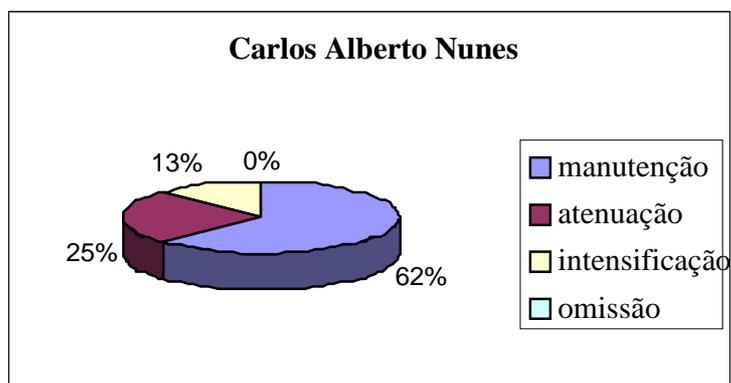


Observamos que a categoria predominante é a de alusão à cor negra, mas não deixa de ser pequena a diferença entre essa categoria e a associação negativa. A única categoria não encontrada foi a de omissão de alusão à cor negra. Notamos, ainda que o discurso racista se compõe basicamente de insultos abertos 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.

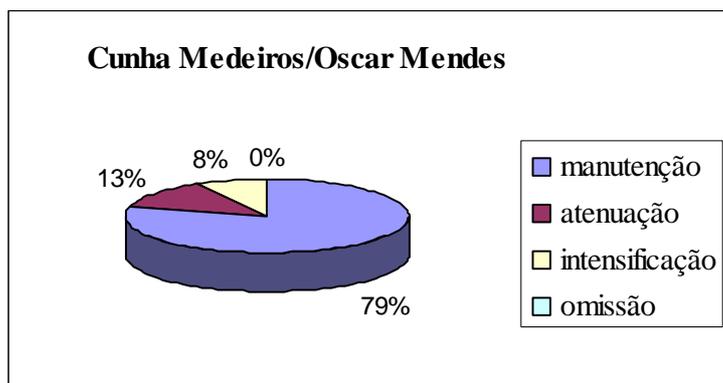
O quadro abaixo sintetiza o resultado da análise, indicando o número de ocorrências de cada estratégia nas traduções de Carlos Alberto Nunes, Cunha Medeiros/Oscar Mendes e Oscar Mendes, e Barbara Heliodora, respectivamente.

		Carlos Nunes	Alberto	Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Barbara Heliadora
<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			

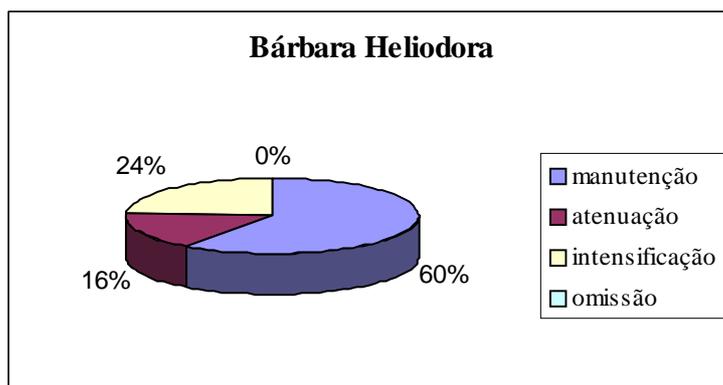
A representação gráfica desse resultado para cada tradutor é a seguinte:



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”)⁶⁶. 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

⁶⁶ 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 Heliodora	Fora, cão desumano, escravo ignóbil! (p. 130)

associação negativa atribuída à cor, em que esses tradutores apresentaram quatro adjetivos para três no original, aparentemente expandindo o 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 Heliodora 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 Heliodora, 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 Heliadora 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 Heliadora 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 imprecisões reverberando contra o mouro.

4.2.3

“Haply for I am black”: *Otelo, o mouro de Veneza*⁶⁷

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 corrupto (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

⁶⁷ 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).

outros argumentam que o texto do F1 também foi 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 imprecizações (*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 imprecizações, 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 imprecizações 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.⁶⁸

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 imprecções 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 faria 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 autor⁶⁹.

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

⁶⁸ internetshakespeare.uvic.ca/library/SLT/intro/introcite.html (acesso em 02/03/2007).

⁶⁹ Ver New Cambridge, p. 203, para uma análise mais detalhada.

por H. C. Hart” (1903), a Editora Relume Dumará optou por incluir no volume a edição Arden preparada por M. R. Ridley (1958), 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 Guimarães⁷⁰ 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)⁷¹.

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.

⁷⁰ “Nota Introdutória: O *Otelo* de Onestaldo de Pennafort, o Primeiro *Quarto* e o *Folio* (pp. XXXVII-XLVII).

⁷¹ 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 fato⁷². 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:

⁷² 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

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

Exemplo 2: III. iii. 379-385

Q1	F1
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.	OTHELLO I'll have some proof. My 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)⁷³

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)⁷⁴

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 valores causados pela cor do protagonista. Conforme vimos, no teatro elisabetano o papel típico que cabia aos negros

⁷³ www.angelfire.com/oh5/spycee/rymer.html (acesso em 02/03/2007).

⁷⁴ www.absoluteshakespeare.com/guides/essays/othello_essay.htm (acesso em 02/03/2007).

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)⁷⁵, 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 hipótese, encontramos na peça a alusão a “Barbary horse” (I.i.111) e a “barbarian” (I. iii. 343); além disso, quando

⁷⁵ Uma tradução dessa *novella* encontra-se em WATAGHIN, Lúcia (Org.), 1996. *Romeu e Julieta e outros contos renascentistas italianos*. Rio de Janeiro: Imago.

Iago inventa uma transferência para Otelo é para a “Mauritânia” (IV.ii. 217), isto é, para a terra dos mouros (New Cambridge, p. 14)⁷⁶.

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).

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

⁷⁶ 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).

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 patriciã 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, perdendo 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 Eugénio 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 Heliadora 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 personagens⁷⁷ – Carlos Alberto Nunes, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Barbara Heliadora, Beatriz Viégas-Faria e Jean

⁷⁷ A edição de Onestaldo de Pennafort contém o retrato de Shakespeare.

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 Heliodora. 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 espada⁷⁸. 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.

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

⁷⁸ 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.

ênfatiza 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 análise⁷⁹.

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

⁷⁹ 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*.

referências são sempre a “o mouro” ou através do pronome pessoal, nunca pelo nome⁸⁰. 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, 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)

⁸⁰ 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’”.

As traduções são as seguintes:

Onestaldo de Pennafort

Valha-me Deus! **Alfeireiro**, 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]⁸¹

his Moorship's Ancient

Categoria de discurso racista

alusão à cor negra

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

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 Heliadora, que inclui um título, “Ilustríssimo”, mas omite o epíteto “mouro”, podendo o título ser interpretado com carga irônica⁸².

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 presente

⁸¹ 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.

⁸² 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 Heliadora.

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 Miranda⁸³:

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”)⁸⁴.

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 Heliadora, 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)

⁸³ Miranda, Neusa Salim. “Agentivos deverbais e denominais: um estudo da produtividade lexical no português”. Dissertação de Mestrado, UFRJ, 1979.

⁸⁴ 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).

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 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: beijos grossos: é a primeira indicação de que Otelô é negróide. (Muir). (p. 186)]

Barbara Heliodora

Mas que sorte total tem o **beijudo**,
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
beijolas	desse tipo de lábios grossos	homem de lábios grossos	beijos grossos	beijudo	o Lábios Grossos	o homem de lábios grossos
<i>intensificação</i> domesticação: uso de termo pejorativo em português	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>intensificação</i> domesticação: uso de termo pejorativo em português	<i>intensificação</i> domesticação: uso de termo pejorativo em português; alusão ao diabo	<i>intensificação</i> personificação	<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 “beijos” e os caracterizou como “grossos”; enquanto Onestaldo de Pennafort e Barbara Heliodora, utilizaram o mesmo termo no aumentativo, respectivamente “beijola” (definido pelo *Houaiss* como “beijo grosso e grande” e pelo como *Aurélio*: “beijo grande, grosso e

proeminente”) e “beijudo” (comentamos a carga de pejorativo presente no sufixo “-udo” quando analisamos o uso da mesma palavra “beijudo” 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 Heliodora, ocorre ainda uma associação ao diabo, pois “beijudo” 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
um velho carneiro negro	um velho bode negro	um velho bode negro	velho e negro carneiro	um bode velho e negro	um bode preto e velho	um bode velho e negro
<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
ovelhinha branca	ovelha branca	ovelha branca	ovelha branca	ovelhinha	ovelhinha	ovelha branca
<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
o diabo	o diabo	o diabo	o demônio	o demo	o diabo	o diabo
<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 “tapping”.

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 racista⁸⁵.

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)

⁸⁵ 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)

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)

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
cavalo da Berberia	cavalo berbere	cavalo da Barbaria	cavalo da Barbaria	garanhão da Barbaria	cavalo berbere	garanhão da Barbaria
<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 Heliodora e Jean Melville de “cavalo” para “garanhão”, 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 original⁸⁶. 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

⁸⁶ 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.

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 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 acima⁸⁷.

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:

⁸⁷ Há ainda mais uma alusão a Otelo como libidinoso na mesma cena por parte de Rodrigo: “the gross clasps of a lascivious Moor” (I. i. 125).

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)

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 Heliodora

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
estrangeiro nômade, sem eira nem beira.	estrangeiro andejo e desgarrado daqui e de toda parte.	estrangeiro vagabundo e nômade, sem pátria e sem lar.	estrangeiro errante e instável, daqui e de toda parte	estranho errante e extravagante, Sem rumo certo.	estranho extravagante e errático tanto por aqui como em qualquer lugar.	estrangeiro extravagante e nômade, sem pátria e sem lar
<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 denegrido** 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 Heliodora

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
braços ferrujentos	seio escuro e cheio de fuligem	no seio denegrado	o seio de fuligem	negrume De um peito	peito negro	seio escuro
atenuação omissão da alusão à cor negra	intensificação explicitação dos dois sentidos de “sooty”	manutenção não reprodução da metáfora; associação negativa com sentido moral	manutenção reprodução da metáfora original	atenuação não-reprodução da metáfora; omissão da associação negativa	atenuação não reprodução da metáfora; omissão da associação negativa	atenuação 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
um ser tal como tu	uma coisa como é	um ser como tu	alguém como és	como o teu	coisa como tu	um ser como tu
atenuação “thing” como “ser”	manutenção	atenuação “thing” como “ser”	atenuação “thing” como “alguém”	omissão	manutenção	atenuação “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 “ferrujento”: “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 “Escuridão, 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 Heliodora, 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 Heliodora 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-europeus 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” (Lomba, 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
mais branco que escuro,	mais belo é vosso genro do que preto	muito mais belo do que negro.	mais beleza que negrura	menos negro do que belo.	muito mais belo que negro.	menos negro do que belo
<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: 64⁸⁸)

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).

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

⁸⁸ 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”).

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 das 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 Heliodora

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
bruxo	demônio	demônio	demônio	diabo	demônio	diabo
<i>atenuação</i> “devil” como “bruxo”	<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
negro						
<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)⁸⁹:

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,**

⁸⁹ 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?”

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)

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,
manutenção	atenuação omissão da alusão à cor	manutenção	manutenção	manutenção	manutenção	manutenção

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 patricios 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

(...) reçar que ela, caindo em si, comece a comparar-vos
com os seus patricios e depois... quem sabe?
Talvez acabe por se arrepender.... (p. 117)

Carlos Alberto Nunes

chegue a reçar 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 contrerrâneos 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
---	---	---	aparência	---	formas	---
<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
Talvez por eu ser negro	Porque sou negro	Talvez porque seja negro	Talvez por eu ser negro	Quiçá por ser eu preto	Talvez porque sou negro	Talvez porque seja negro
<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 negativos⁹⁰.

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 deeds⁹¹

⁹⁰ 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).

⁹¹ 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 (Whoe’ver he

(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)

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
visgo	pez	visgo	piche	piche	piche	visgo
<i>omissão</i> omissão da alusão à cor negra	<i>manutenção</i>	<i>omissão</i> omissão da alusão à cor negra	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>omissão</i> omissão da alusão à cor negra

Notamos que os tradutores dividiram-se em dois grupos: os que mantiveram a

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

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 Otelo⁹².

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)

⁹² 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.)

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
límpido... enegreceu	singelo...negro e sujo	puro... embaciado e negro	viçoso... conspurcado e negro	claro... negro	puro... enegrecido, escuro	puro... negro
<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 Heliadora 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 Heliadora 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 (“conspurcado”, “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 Heliadora 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 acima⁹³. 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:

⁹³ 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)

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**⁹⁴.(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
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 Heliadora

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

⁹⁴ 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.

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
belo diabo	belo diabo	encantador demônio	belo diabo	bela infame	lindo demônio	bela
<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 Heliodora). 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. 22⁹⁵) 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,
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**

⁹⁵ Bethel, S. L. “Shakespeare’s imagery: the diabolical images in *Othello*”. *Shakespeare Survey* 5 (1952), p. 62-80.

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 rebela. 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 rebela. 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
diabrete que ao mesmo tempo arde e sua	demônio suarento	demônio jovem e suarento	jovem diabo suado	jovem demônio sua	demônio jovem que sua e transpira	demônio 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
Demônios!	Diaba!	Demônio!	Diaba!	Demônio!	Demônio!	Demônio!
<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 “díaba”, “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 Heliodora

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
Demônios! Demônios!	Oh, demônio! Demônio!	É demônio, demônio!	Oh, que demônio! Demônio!	Oh, demônio!	Oh, demônio, demônio.	Ó demônio!
<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 Heliodora

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 alvíssimo	tão formoso papel	página tão branca	belo papel	página	papel mais alvo	página tão branca
<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 Heliadora

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 diabo negro!	e vós demônio negro	vós, mais negro demônio!	E o mais negro demônio vós!	E o senhor mais negro demo!	o mais negro dos demônios!	mais negro demônio!
<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 Heliadora; 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 calúnias, 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
demônio						
<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

Procuo 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
demônio	diabo	demônio	diabo	diabo	diabo	diabo
<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
monstro	demônio	meio demônio	semi-diabo	demônio	meio-demônio	demônio
<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 aceções, 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)⁹⁶. 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-

⁹⁶ 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).

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 nômade (p. 47)
Carlos Alberto Nunes	bárbaro errático (p. 44)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	aventureiro bárbaro (p. 723)
Péricles Eugênio da Silva Ramos	bárbaro errante (p. 51)
Barbara Heliadora	bárbaro errante (p. 44)
Beatriz Viégas-Faria	bárbaro pecador (p. 36)
Jean Melville	aventureiro bárbaro (p. 41)

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 original⁹⁷.

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

⁹⁷ 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 Heliadora

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 Heliadora

um Mouro infiel (p. 135)

Os tradutores também não parecem ter demonstrado preocupação quanto ao tema da religião, assim como em *Otelo*.

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”/“belo” que permeia a peça como um todo, principalmente nessas alusões a Desdêmona, é automaticamente desfeita em português. Portanto, para fins da 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 linda filha (p. 11)
Carlos Alberto Nunes	vossa linda filha (p. 23)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	vossa bela filha (p. 712)
Péricles Eugênio da Silva Ramos	vossa bela filha (p. 30)
Barbara Heliodora	sua bela filha (p. 19)
Beatriz Viégas-Faria	sua linda filha (p. 12)
Jean Melville	vossa bela 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 bela (p. 21)
Carlos Alberto Nunes	uma jovem tão formosa e terna tão feliz (p. 29)
Péricles Eugênio da Silva Ramos	uma virgem feliz, tão terna e bela (p. 36)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	uma donzela tão terna, tão bela , tão feliz (p. 715)
Barbara Heliodora	Se uma jovem feliz, suave e bela (p. 26)
Beatriz Viégas-Faria	uma donzela tão afável, linda e feliz (p. 18)
Jean Melville	uma donzela tão terna, tão bela , 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 doce 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 bela dama (p. 718)
Péricles Eugênio da Silva Ramos	como alcancei o amor da bela dama. (p. 43)
Barbara Heliadora	Como ganhei o amor da bela jovem (p. 34)
Beatriz Viégas-Faria	como fui acolhido no coração dessa linda donzela (p. 26)
Jean Melville	como ganhei o amor dessa bela dama (p. 35)

Exemplo 4

OTHELLO – O my **fair** warrior! (II. i. 174)

<i>Tradutor</i>	<i>Tradução</i>
Onestaldo de Pennafort	Minha bela guerreira! (p. 65)
Carlos Alberto Nunes	Minha linda guerreira! (p. 54)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Ó minha linda guerreira! (p. 728)
Péricles Eugênio da Silva Ramos	Minha bela guerreira! (p. 61)
Barbara Heliadora	Minha bela guerreira! (p. 57)
Beatriz Viégas-Faria	Ah, minha linda guerreira! (p. 49)
Jean Melville	Minha bela 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 bela (p. 113)
Carlos Alberto Nunes	Não me deixa Enciumado dizerem-me que minha mulher é linda (pp. 85-6)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Não ficarei ciumento pelo fato de virem dizer-me que minha mulher é bela , 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 bela , acolhe bem à mesa (p. 96)
Barbara Heliadora	Não dá ciúmes Dizer que é bela e cortês a minha esposa (p. 97)
Beatriz Viégas-Faria	Não é para me deixar enciumado que me dizem que minha esposa é linda (p. 88)
Jean Melville	Não ficarei ciumento pelo fato de virem dizer-me que minha mulher é bela , 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 belo diabo. (p. 137)
Carlos Alberto Nunes	para esse belo diabo.
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	para o encantador demônio. (p. 752)
Péricles Eugênio da Silva Ramos	o belo diabo. (p. 109)
Barbara Heliadora	a bela infame (p. 112)
Beatriz Viégas-Faria	aquele lindo demônio (p. 102)
Jean Melville	para a bela . (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 bela ! Tão adorável! (p. 163)
Carlos Alberto Nunes	(...) uma mulher tão bela, tão encantadora , tão meiga! (p. 115)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	(...) Mulher tão bela! Mulher tão encantadora ! Mulher tão adorável! (p. 761)
Péricles Eugênio da Silva Ramos	(...) uma mulher bela, uma mulher linda , uma doce mulher! (p. 130)
Barbara Heliadora	(...) uma mulher boa, uma mulher linda , uma mulher doce! (p. 135)
Beatriz Viégas-Faria	(...) Uma mulher refinada! Uma mulher linda ! Uma mulher tão doce! (p. 123)
Jean Melville	(...) Mulher tão bela ! Mulher tão doce ! 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 bela , (p. 175)
Carlos Alberto Nunes	(...) tão bela ao parecer e tão cheirosa (p. 121)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	(...) tão adoravelmente bela (p. 765)
Péricles Eugênio da Silva Ramos	(...) tão graciosamente bela e tão docemente perfumada... (p. 140)
Barbara Heliadora	(...) Por que inda é tão bela ?(p. 146)
Beatriz Viégas-Faria	(...) tão amavelmente linda (p. 133)
Jean Melville	(...) tão adoravelmente bela (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 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”?
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Esta página tão branca , este livro tão belo, foram feitos para que nele se escrevesse a palavra “prostituta”?
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”?
Beatriz Viégas-Faria	O papel mais alvo , o livro mais formoso foram feitos para que neles se escrevesse a palavra “prostituta”?
Jean Melville	Esta página tão branca , 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 bela senhora?(p. 181)
Carlos Alberto Nunes	Bela dama? Que nome? (p. 124)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Que nome, bela dama? (p. 767)
Péricles Eugênio da Silva Ramos	Que nome, bela dama?
Barbara Heliadora	Mas que nome? (p. 150)
Beatriz Viégas-Faria	Que nome, minha linda 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 bela Desdêmona (p. 187)
Carlos Alberto Nunes	(...) e levará consigo a bela Desdêmona (p. 127)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	(...) e para lá leva a bela Desdêmona (p. 769)
Péricles Eugênio da Silva Ramos	(...) e leva consigo a bela Desdêmona (p. 148)
Barbara Heliadora	(...) e leva consigo a bela Desdêmona (p. 155)
Beatriz Viégas-Faria	(...) e leva consigo a linda Desdêmona (p. 141)
Jean Melville	(...) e para lá leva a bela 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 loiras.

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	Bela, clara 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 beleza , Aquele é dádiva; esta natureza. (p. 52)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Se tem uma mulher o espírito e a tez clara , Seu espírito mostra a sua tez mostrando. (p. 727)
Péricles Eugênio da Silva Ramos	Se ela for clara [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 Heliodora	Se a bela é clara e sensata também. Uma é pra uso, a outra é pr’usar bem. (p. 54)
Beatriz Viégas-Faria	Se for bela e esperta a mulher, A beleza ela sabe usar A esperteza vai lhe ditar Como usá-la, se lhe aprouver. (p. 46)
Jean Melville	Se uma mulher tem a alma e a face claras , Seu espírito se revela a sua face mostrando. (p. 47)

Notamos nesse exemplo que Onestaldo de Pennafort e Barbara Heliodora 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 “belo”.

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 morena e inteligente? (p. 61)
Carlos Alberto Nunes	Ótimo! E se for preta e espirituosa? (p. 52)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Belo elogio! E se for uma dama morena e espirituosa? (p. 727)
Péricles Eugênio da Silva Ramos	Bem louvado. Mas se ela for morena e esperta? (p. 59)
Barbara Heliodora	Muito bem! E se for escura e viva? (p. 54)
Beatriz Viégas-Faria	Elogio muito bem feito! E se for negra e esperta? (p. 46)
Jean Melville	Belo elogio! E se for uma dama morena 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 morena , mas se de espírito não manca, Há de saber fazer com que a achem muito branca . (p. 61)
Carlos Alberto Nunes	Preta e espirituosa... Que mistura! Mas um branco há de achar para a feiúra .(p. 53)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Se ela morena 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 morena , mas tiver viveza a par, Encontrará um branco com quem se ajustar. (p. 59)
Barbara Heliadora	Se viva , mesmo sendo imitação, Um branco há de escolher-lhe a escuridão . (p. 54)
Beatriz Viégas-Faria	Se for negra e esperta a mulher, Esperteza ela sabe usar Para um homem branco arranjar Que lhe esfregue a tal negra tez . (p. 46)
Jean Melville	Se ela morena for e espírito tiver, Um branco encontrará que quadre à sua cor . [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 Heliadora, 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 bela e tola?(p. 61)
Carlos Alberto Nunes	E se for bela e tonta? (p. 53)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	E se for bela e tola? (p. 727)
Péricles Eugênio da Silva Ramos	E se for bela e tola? (p. 59)
Barbara Heliodora	E se for linda e tola? (p. 55)
Beatriz Viégas-Faria	E se for bela e tola? (p. 46)
Jean Melville	E se for bela 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	Bela e tola, não há. Se é bela , acha um parceiro Que logo a ajudará a arranjar um herdeiro.(p. 61)
Carlos Alberto Nunes	Mulher tonta não há, sendo bonita , Pois sabe arranjar filho e ser catita. (p. 53)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Mulher tola não há, se beleza 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 bela , tola se mostrou, porque sua tolice herdeiro lhe granjeou. [nota do tradutor: “folly” implica desregramento, libertinagem] (p. 59)
Barbara Heliodora	Ser tola a moça linda eu nunca vi: A bela faz tolinhos para si. (p. 55)
Beatriz Viégas-Faria	Não existe mulher bela De tamanha estupidez Que não possa se gabar De um herdeiro que ela fez. (p. 46)
Jean Melville	Se beleza 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 bonita e esperta faz. (p. 61)
Carlos Alberto Nunes	Não há feia tão tola que não possa Nas belas e sabidas fazer moosa. (p. 53)
Cunha Medeiros/Oscar Mendes	Feia ou tola não há mulher que não pratique As loucuras que a bela 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 bela , o que a de siso faz. (p. 60)
Barbara Heliodora	Nunca houve ninguém tão tola e feia Que, como a bela , 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 bela e esperta. (p. 47)
Jean Melville	Não há mulher feia ou tola que não pratique As loucuras que a bela 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 aceção 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, transgride as regras do

patriarcado, não apenas pela diferença de cor, mas também de idade e da religião do casal.

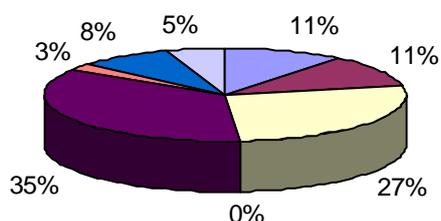
A categoria que denominamos associação negativa também é bastante numerosa nesta tragédia. Assim como ocorre em *O mercador de Veneza* e *Tito Andrônico*, os personagens negros são todos chamados diretamente de diabo. Entretanto, em *Otelo*, além dessas referências explícitas, há também um grande número 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:

Categoria de discurso racista	Número da ocorrência	Total de ocorrências por categoria
Demarcação entre grupos	6, 7, 13, 14	4
Alusão à cor branca	4, 10, 18, 22 ⁹⁸	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
Total de ocorrência de categorias	37	
Categorias sobrepostas	3, 6, 8, 10, 13, 16, 17, 18 19, 23 (das quais 7 alusão à cor negra + outra categoria)	

⁹⁸ Não foram contabilizadas todas as referências a Desdêmona como sendo “fair” e outras que possa haver.

Categoria de discurso racista no original



- demarcação entre grupos
- alusão à cor branca
- alusão à cor negra
- omissão de referência à cor negra
- associação negativa (diabo, feiúra ou sujeira)
- alusão depreciativa a características físicas
- redução à condição não-humana
- comparações aparentemente positivas

O quadro abaixo sintetiza o resultado da análise, indicando o número de ocorrências de cada estratégia para cada tradutor:

M — manutenção

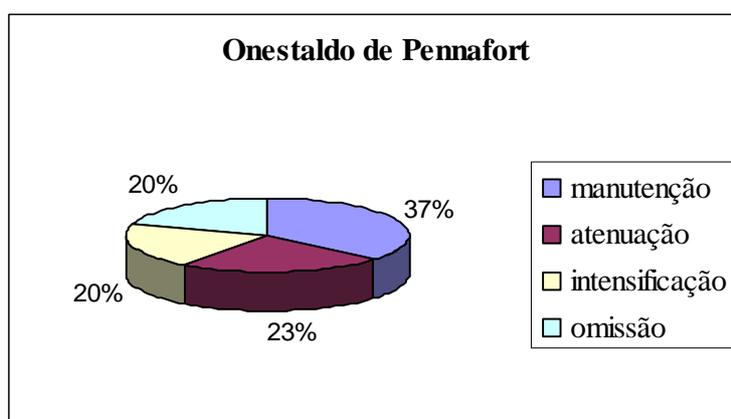
A — atenuação

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

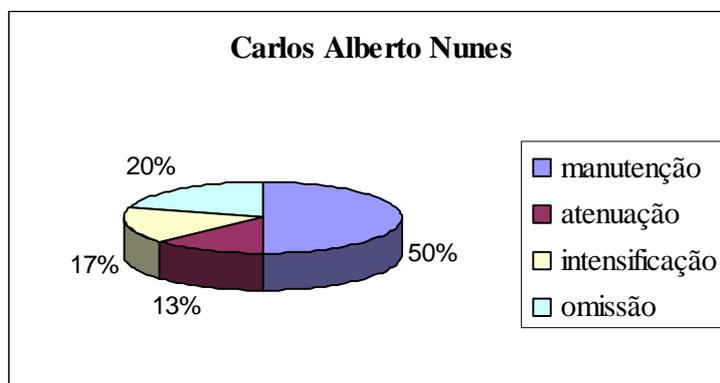
As representações gráficas desses resultados para cada tradutor são as seguintes:



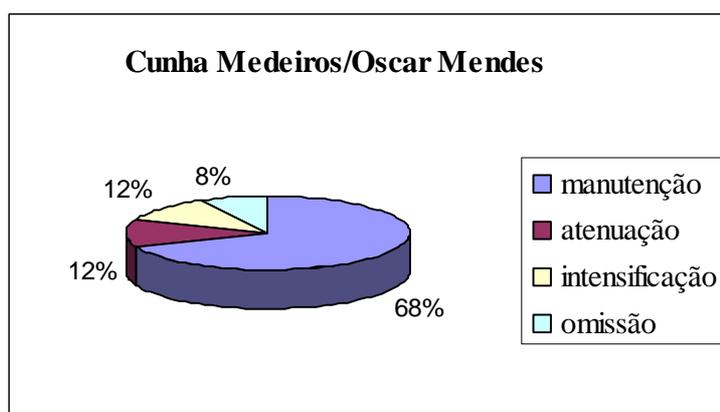
Observamos na tabela de Onestaldo de Pennafort uma tendência a inscrever-se no texto, se considerarmos manipulação como estratégias que não sejam manutenção. Nesse

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.

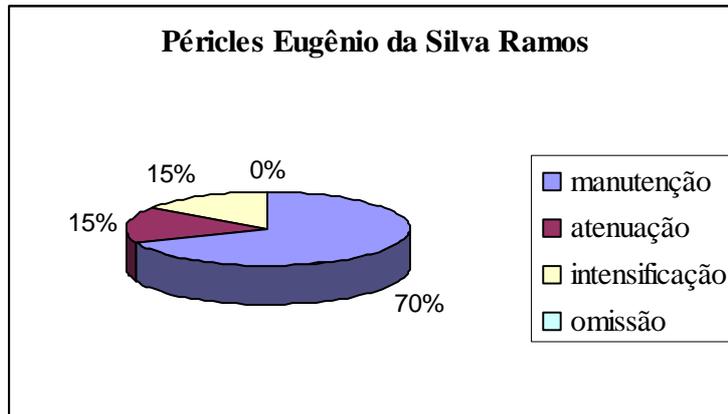
É interessante observar que os exemplos de intensificação tendem a situar-se nas primeiras ocorrências, ou seja, quando Iago e Rodrigo tentam retratar Otelo negativamente, já estabelecendo essa imagem do protagonista, enquanto os exemplos de atenuação são encontrados ao final da peça, quando o discurso 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.



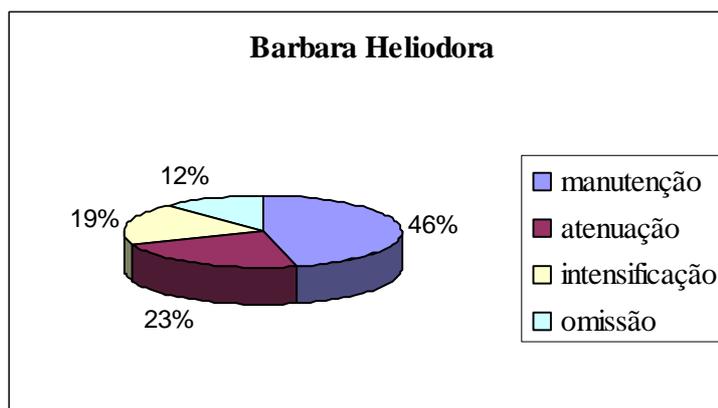
Carlos Alberto Nunes recorre predominantemente à manutenção, mas também utiliza outras estratégias. Não foi possível encontrar um padrão a partir da distribuição, ao longo da peça, das diferentes estratégias.



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.

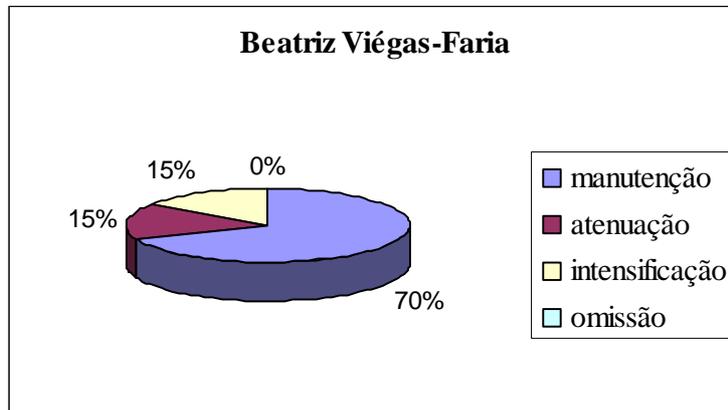


O trabalho de Péricles Eugênio da Silva Ramos apresenta o mais alto percentual de manutenção do discurso racista. Nesse sentido, poderia ser um dos tradutores que menos manipulou o texto. Caracterizou-se também pelo emprego da estratégia de intensificação ao final da peça, nas alusões a diabo.

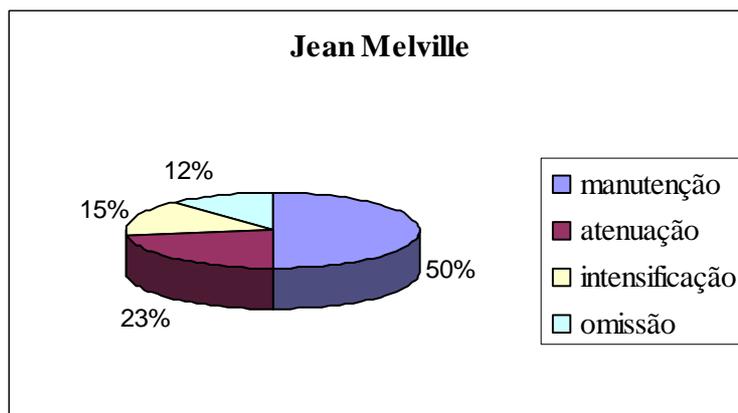


No gráfico relativo à tradução de Barbara Heliodora, as quatro estratégias encontram-se registradas de forma bastante expressiva. É interessante que as ocorrências

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).⁹⁹ 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:

⁹⁹ 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.

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, contemporizar, ignorar ou discutir a tez negra de Otelo;
- 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 Heliodora;
- 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 anteriores¹⁰⁰.

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

¹⁰⁰ 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.

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 categoria¹⁰¹.

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 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

¹⁰¹ 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.

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 “beijudo” 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 lingüísticos¹⁰²;
- 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 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

¹⁰² 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 contrário, sua intenção é constranger Otelo, seu ouvinte.

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-fonte¹⁰³.

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:

- 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:

¹⁰³ 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.

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	beijudo,	pequeno escravo de lábios espessos	meu beijudo,
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	desse tipo de lábios grossos	homem de lábios grossos	beijudo,
Estratégia	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>intensificação</i> domesticação: uso de termo pejorativo em português

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 consequente 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	a cor do diabo	o aspecto de um diabo	aspecto de diabo
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	Um diabo	Um demônio	Um demo
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
o diabo	o diabo	o diabo	o demônio	o demo	o diabo	o diabo
<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
bruxo	demônio	demônio	demônio	diabo	demônio	diabo
<i>atenuação “devil” como “bruxo”</i>	<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
belo diabo	belo diabo	encantador demônio	belo diabo	bela infame	lindo demônio	bela
<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>atenuação “devil” como infame</i>	<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
diabrete que ao mesmo tempo arde e sua	demônio suarento	demônio jovem e suarento	jovem diabo suado	jovem demônio sua	demônio jovem que sua e transpira	demônio jovem transpira
<i>manutenção uso de termo afetivo</i>	<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
Demônios!	Diaba!	Demônio!	Diaba!	Demônio!	Demônio!	Demônio!
<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>

Ocorrência [21] em Otelo
Devil! Devil!

Categoria de discurso racista
 associação negativa (diabo)

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
Demônios! Demônios!	Oh, demônio! Demônio!	É demônio, demônio!	Oh, que demônio! Demônio!	Oh, demônio!	Oh, demônio, demônio.	Ó demônio!
<i>atenuação interjeição</i>	<i>manutenção</i>	<i>intensificação explicitação da comparação entre Desdêmona e o diabo</i>	<i>intensificação explicitação da comparação entre Desdêmona e o diabo</i>	<i>atenuação omissão de uma das repetições</i>	<i>manutenção</i>	<i>atenuação omissão de uma das repetições</i>

Ocorrência [23] em Otelo
the blacker devil!

Categoria de discurso racista
 associação negativa (diabo) + alusão à cor negra

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
um diabo negro!	e vós demônio negro	vós, mais negro demônio!	E o mais negro demônio vós!	E o senhor mais negro demo!	o mais negro dos demônios!	mais negro demônio!
<i>atenuação omissão da comparação</i>	<i>atenuação</i>	<i>manutenção</i>	<i>intensificação superlativo</i>	<i>manutenção</i>	<i>intensificação superlativo</i>	<i>manutenção</i>

Ocorrência [24] em Otelo
 Thou dost belie her, and thou art a **devil**

Categoria de discurso racista
 associação negativa

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
demônio						
<i>manutenção</i>						

Ocorrência [25] em Otelo
 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
demônio	diabo	demônio	diabo	diabo	diabo	diabo
<i>manutenção</i>						

Ocorrência [26] em Otelô
demi-devil

Categoria de discurso racista
associação negativa (diabo)

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
monstro	demônio	meio demônio	semi-diabo	demônio	meio-demônio	demônio
<i>atenuação não-reprodução de “devil”</i>	<i>intensificação omissão do prefixo</i>	<i>manutenção</i>	<i>manutenção</i>	<i>intensificação omissão do prefixo</i>	<i>manutenção</i>	<i>intensificação omissão do prefixo</i>

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 *Otelô*, 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 *Otelô* 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 *Otelô*

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”¹⁰⁴, 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

¹⁰⁴ Reproduzimos trechos do verbete do OED:

clime (klaɪm). 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.*

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:

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 Heliadora
Solução	de nosso clima	de nossos climas	de meu clima
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 Heliadora
Solução	Que se encontrasse juntos dos [omissão] meninos de nossa terra.	entre as belas crianças de nosso clima.	Entre os brancos 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 patrícios 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> omissão da alusão à cor	<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	bela	branco	lindo e claro
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	---	homens bem formados	bom
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	meninos da nossa terra	as belas crianças de nosso clima	os brancos irmãos de nosso clima
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 *Otelo*
more fair than black

Categoria de discurso racista
 alusão à cor negra + alusão à cor branca

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
mais branco que escuro,	mais belo é vosso genro do que preto	muito mais belo do que negro.	mais beleza que negrura	menos negro do que belo.	muito mais belo que negro.	menos negro do que belo
<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 *Otelo*
fair devil

Categoria de discurso racista
 associação negativa (diabo) + alusão à cor branca

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
belo diabo	belo diabo	belo diabo	belo diabo	bela infame	lindo demônio	bela
<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 *Otelo*
fair paper

Categoria de discurso racista

alusão à cor branca

OP	CAN	CM/OM	PESR	BH	BVF	JM
pergaminho alvíssimo	tão formoso papel	página tão branca	belo papel	página	papel mais alvo	página tão branca
<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.

5 Considerações finais

Nossa proposta, apresentada na introdução deste trabalho, foi examinar, nas versões brasileiras das três peças de Shakespeare em que figuram personagens mouros, o discurso racista, verificando se os tradutores mantinham, atenuavam, omitiam ou intensificavam as ocorrências de discriminação do original inglês.

Partimos do pressuposto de que o racismo é um construto social, que se expressa através da linguagem. Sendo a tradução uma forma discursiva, a ideologia racista é passível de ser reproduzida de formas diferentes na passagem do texto-fonte para o texto-meta.

Em conformidade com esses pressupostos, efetuamos primeiro a análise do texto-fonte, em que se procurou mostrar como o discurso racista se desenvolvia no original inglês, e posteriormente, a comparação das diferentes soluções tradutórias, a fim de verificarmos como esse discurso discriminatório era reconstruído nas diferentes versões.

Foram elaboradas então, dois tipos de tabela, que tinham por objetivos gerais, verificar: (i) qual o tipo de categoria racista mais presente no original inglês; (ii) qual seria a estratégia tradutória adotada com mais frequência pelos tradutores; (iii) se os tradutores teriam preferência individual por alguma estratégia; e (iv) se havia uma correspondência entre o tipo de categoria de discurso racista do original e as estratégias tradutórias. Além desses objetivos, havia mais outro: examinar se, de modo global, a linguagem dos tradutores expressava ou incorporava características típicas de discurso racista brasileiro, configurando uma estratégia de domesticação.

Em termos mais específicos, o objetivo das tabelas referentes às categorias de discurso racista era tentar estabelecer o tipo de discriminação mais presente na peça, bem como a forma como essa discriminação era construída na peça através do discurso, e possivelmente correlacionar esses dados com o papel do personagem negro na obra.

Alguns problemas surgiram durante a confecção dessas tabelas. Primeiro, a própria localização e seleção das ocorrências, visto que nem sempre foi possível identificar de pronto a ocorrência discriminatória (como por exemplo, a palavra “leer” no texto original de *Tito Andrônico*, IV. ii. 119); segundo, alguns exemplos se estendiam ou

se tornavam repetitivos (como, por exemplo, a comparação entre o filho de Aarão e um sapo e as referências a “devil” no texto-fonte de *Tito Andrônico*); e, por fim, alguns exemplos não se enquadravam bem nas categorias propostas, ou suas traduções não se prestavam bem a uma análise (como, por exemplo, o caso de Iago referindo a si mesmo como veneziano, em oposição ao estrangeiro Otelo). Nesse caso, preferimos incluir a referência em notas, mas não nas tabelas, para não sobrecarregar o volume de exemplos analisados. Encontram-se nesse caso também as inúmeras referências tanto a Aarão, quanto a Otelo pelo epíteto “Moor” e não pelo nome próprio. O uso do gentílico ajuda a demarcá-los, já que a todo momento lembra ao leitor/espectador a condição de Outro desses personagens. Ficaria, contudo, inviável contabilizar essas ocorrências.

A análise das tabelas de categoria de discurso racista revela que:

- A categoria racista mais presente em *O Mercador de Veneza* foi a de alusão à raça negra, seguida de demarcação entre grupos e alusão à cor branca, as duas últimas com o mesmo percentual. Em se tratando do Príncipe de Marrocos, personagem com tão pouca expressividade na trama, pode-se argumentar que, nesse caso, a simples menção a diferença serve para expressar a não-aceitação do Outro.
- Em *Tito Andrônico*, já se observa um maior número de categorias, mas estão ausentes a omissão de alusão à cor negra e as comparações aparentemente positivas. Digna de nota é a quantidade de sobreposição de categorias nas ocorrências dessa peça – muitas vezes, uma sobreposição de três no mesmo exemplo – o que revela uma forte discriminação por parte dos personagens. O alto índice percentual da categoria de associação negativa nessa peça pode ser explicada pela posição de vilão do personagem, o que por si só já encerra vínculos com o Mal, independente da cor.
- *Otelo* já encerra todas as categorias de discriminação propostas, à exceção da omissão à cor negra. Apesar da predominância das mesmas categorias de *Tito Andrônico*, há maior diversidade nas ocorrências, explicada pelo protagonismo do herói e pelo tratamento mais sutil do tema do racismo.

Quanto às tabelas de estratégias tradutórias, sua finalidade era verificar a manipulação dos textos e a possível existência de um padrão nas diferentes versões que

explicasse a distribuição das estratégias ao longo das peças bem como a combinação das mesmas no trabalho de cada tradutor.

A dificuldade surgida na elaboração dessas tabelas foi, via de regra, categorizar as estratégias em termos dos efeitos gerados pelas diversas soluções. Ao longo do trabalho, assinalamos algumas dessas dificuldades, tentando justificar a classificação de algumas soluções.

O outro problema apresentado por essas tabelas foi a própria análise dos dados quantitativos revelados. Devido à extensão do *corpus*, principalmente em relação a *Otelo*, tornou-se difícil estabelecer uma correlação entre as decisões tomadas por cada tradutor e o discurso racista, ou seja, se as decisões tradutórias seguiam alguma estratégia global ou se seriam produto de escolhas pontuais determinadas, em última instância, pelo contexto imediato. Citamos, por exemplo, as tabelas de Péricles Eugênio da Silva Ramos e Beatriz Viégas-Faria, que apresentam exatamente os mesmos dados numéricos, mas com distribuição distinta em termos de ocorrências e estratégias.

Entretanto, mesmo em face dessa dificuldade, foi possível traçar algumas correlações entre a quantificação das tabelas, o tipo de discurso racista presente na peça e as estratégias tradutórias. Já mencionamos o caso de Onestaldo de Pennafort e Barbara Heliadora, em que a maioria das ocorrências de intensificação foi registrada no início da peça (exatamente quando Iago busca denegrir a imagem de Otelo), e a maioria dos casos de atenuação foi assinalada ao final da peça, em que o discurso racista se restringe a alusões a “devil”, (precisamente um ponto que hoje é recuperado através de exegese, ou seja, sua interpretação não se baseia somente no texto).

Outra situação em que as tabelas demonstraram ser úteis foi na avaliação global das ocorrências em *Tito Andrônico*. Foi registrada apenas uma ocorrência de omissão (por Carlos Alberto Nunes), um índice relativamente baixo, enquanto, de modo geral, observaram-se percentuais elevados de manutenção. O fato de o personagem ser malévolo talvez explique a pouca frequência da estratégia de omissão, em um número de ocorrências praticamente equivalente ao de *Otelo*, onde foram registrados maiores índices de atenuação e de omissão.

Em termos das preferências individuais por determinada estratégia, a comparação entre os tradutores que verteram todas as peças do *corpus* indica que a frequência de estratégias dos tradutores oscila consoante a peça sendo traduzida.

Em termos de uma possível correlação entre as estratégias tradutórias e as categorias de discurso racista, foi possível estabelecer, em algumas ocorrências, que uma estratégia de intensificação pode ser devida à inclusão de uma categoria de discurso racista que não se encontrava no texto original; da mesma forma, a estratégia de atenuação pode ser produto da exclusão de uma categoria presente no original. Percebe-se, então, a existência de um campo determinado em que o tradutor pode atuar para manipular o texto; ou seja, as fronteiras para se lidar com o preconceito parecem ser lingüisticamente determinadas pelas formas de manifestação do discurso racista.

As categorias de discurso racista encontradas em todos os textos foram a demarcação entre grupos, a alusão à cor negra, a alusão (positiva) à cor branca e a associação negativa para a cor negra (no caso específico das obras analisadas, em todas foi encontrada a comparação do negro com o diabo). Tal fato pode levar a crer que essas categorias seriam as mais gerais. Também é importante lembrar a participação relativamente pequena do Príncipe de Marrocos e, portanto, o pouco desenvolvimento do discurso racista na peça, já em *Tito Andrônico* e em *Otelo*, os negros desempenham papel mais expressivo, e o escopo do discurso racista reflete essa maior participação.

A categoria de alusão à cor negra tende a vir acompanhada de outra categoria discriminatória, o que leva a supor a existência de um “reforço” negativo, além da referência supostamente desnecessária à raça.

A categoria de omissão à alusão à cor negra não foi encontrada nos textos originais, mas foi registrada nas traduções. Há duas prováveis explicações para o fato: pode-se presumir que seja uma forma tipicamente brasileira de racismo, ou pode-se argumentar que não foi possível localizar e/ou precisar a ocorrência dessa categoria de discurso racista no texto-fonte por quaisquer motivos. Por exemplo, por ser característica do discurso oral ou por depender de outros fatores da linguagem (deve-se levar em consideração que Castro (2000) analisou o relato oral de falantes). Nesse caso, a omissão de menção à raça negra nas traduções poderia refletir o constrangimento dos próprios tradutores brasileiros em reproduzir a menção à raça negra no seu texto.

A omissão de certas categorias pode dever-se à dificuldade ou mesmo à impossibilidade de reproduzir na língua-meta as várias acepções de determinado termo na língua-fonte. Citamos como exemplo “fair” em *Otelo*, em que o discurso racista era atenuado ou mesmo omitido, muitas vezes por motivos lingüísticos que escapavam ao controle do tradutor.

Finalmente, em termos da proposta de verificar se a linguagem dos tradutores expressava ou incorporava características típicas de discurso racista brasileiro, podemos assinalar que foram registrados exemplos da estratégia de domesticação nas três peças, algumas das quais estavam relacionadas à alusão depreciativa do fenótipo dos negros. Tal fato pode ser explicado pelo contexto brasileiro, em que traços físicos negros são desprivilegiados, em contraste com o prestígio atribuído aos traços brancos, conforme descrito na introdução deste trabalho.

Além disso, a estratégia de domesticação via de regra resultou em uma estratégia de intensificação do preconceito. Uma possível explicação seria o fato de que a aproximação com o público leitor obviamente acarreta um maior impacto ou relevância do item traduzido dentro do contexto de recepção.

Considerando que trabalhamos a partir de um referencial elaborado por teóricos em sua maioria brasileiros, estabelecendo características atuais para a discriminação, e que aplicamos esse referencial a um texto escrito na época moderna, em outro continente, podemos inferir que o discurso racista nos moldes atuais já se configurava como tal nos textos examinados da época elisabetana.

Para encerrar, gostaríamos de ressaltar que a tradução é um complexo trabalho de interpretação, em que a cada momento devem ser tomadas decisões e escolhas, sujeitas a fatores conscientes e inconscientes, e informadas por uma série de fatores, que podem ser de natureza temporal, lingüística, cultural, política e ideológica, entre outros. A análise empreendida nesta pesquisa tentou explicitar um pouco do trabalho de interpretação por trás da tarefa tradutória, com os conseqüentes efeitos que diferentes interpretações produzem no texto traduzido, e nas imagens de um autor e de uma cultura distantes de nós no tempo e no espaço.

6

Referências bibliográficas

I. Edições de obras de William Shakespeare

SHAKESPEARE, William ([1953] 1987). *Titus Andronicus*. J. C. Maxwell (Ed.). New York. Methuen (The Arden Shakespeare).

_____ ([1955] 1969). *The merchant of Venice*. John Russel Brown (Ed.). London: Methuen (The Arden Shakespeare).

_____ ([1967] 1975). *The merchant of Venice*. W. Moelwyn Merchant (Ed.). Harmondsworth: Penguin (The New Penguin Shakespeare).

_____ ([1968] 1984). *Othello*. Kenneth Muir (Ed.). Harmondsworth: Penguin (The New Penguin Shakespeare).

_____ ([1984] 1985). *Othello*. Norman Sanders (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press (The New Cambridge Shakespeare).

_____ (1984). *Titus Andronicus*. Eugene M. Waith (Ed.). Oxford: Oxford University Press (The Oxford Shakespeare).

_____ (1994). *Titus Andronicus*. Alan Hughes (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press (The New Cambridge Shakespeare).

II. Traduções de obras de William Shakespeare

SHAKESPEARE, William [s/d] *Sonetos*. Tradução, prefácio e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Rio de Janeiro: Ediouro.

_____ (s/d). *O mercador de Veneza*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro.

_____ (s/d). *Tito Andronico e Romeu e Julieta*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro.

_____ (s/d). *Otelo*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Ediouro.

_____ (1969). *O mercador de Veneza*. Tradução de Oscar Mendes e Cunha Medeiros. In: _____ (1969). *Obra completa*. Nova versão, anotada, de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Estudo crítico de C. J. Sisson. Ensaio histórico, cronologia e nota introdutória de Oscar Mendes. Sinopses, dados históricos e notas de rodapé de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros. Rio de Janeiro: José Aguilar, 3 vols.

_____ (1969). *Tito Andronico*. Tradução de Oscar Mendes e Cunha Medeiros. In: _____ (1969). *Obra completa*. Nova versão, anotada, de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Estudo crítico de C. J. Sisson. Ensaio histórico, cronologia e nota introdutória de Oscar Mendes. Sinopses, dados históricos e notas de rodapé de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros. Rio de Janeiro: José Aguilar, 3 vols.

_____ ([1969] 1988). *Otelo*. Tradução de Oscar Mendes e Cunha Medeiros. In: _____ (1969). *Obra completa*. Nova versão, anotada, de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Estudo crítico de C. J. Sisson. Ensaio histórico, cronologia e nota introdutória de Oscar Mendes. Sinopses, dados históricos e notas de rodapé de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros. Rio de Janeiro: José Aguilar, 3 vols.

_____ (1985). *Otelo, o mouro de Veneza*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Círculo do Livro.

_____ (1995). *Otelo, o mouro de Veneza*. Tradução, introdução e notas de Onestaldo de Pennafort. Nota introdutória de Antônio Monteiro Guimarães. 4ª ed. Edição bilíngüe. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

_____ ([1999] 2004). *Otelo*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM (Coleção L&PM Pocket, vol. 174).

_____ (1999). *Otelo, o mouro de Veneza*. Tradução e introdução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda.

_____ (1999). *O mercador de Veneza*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda.

_____ (1999). *Otelo, o mouro de Veneza*. Adaptação de Hildegard Feist. São Paulo: Editora Scipione. 13ª edição.

_____ (2003). *Titus Andronicus*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda.

_____ (2004). *Otelo, o mouro de Veneza*. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret.

_____ (2006). *Tragédias e comédias sombrias*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

III - Livros, capítulos de livros e artigos de publicações científicas:

ARAÚJO, Joel Zito (2000). *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: Editora Senac.

AZEVEDO, Eliane (1990). *Raça: conceito e preconceito*. São Paulo: Ática.

BURTON, Jonathan (1998). “‘A most wily bird’. Leo Africanus, *Othello* and the trafficking in difference.” In: LOOMBA, Ania & ORKIN, Martin (Ed). *Post-colonial Shakespeares*. London: Routledge, p. 43-63.

CALLAGHAN, Dympna (1996). “‘Othello was a white man’: properties of race on Shakespeare’s stage”. In: HAWKES, Terence (Ed.). *Alternative Shakespeares*. Vol. 2. London and New York: Routledge, p. 216-237.

CASTRO, Sérgio Martins de Oliveira (2000). *Manifestações lingüísticas de racismo no português do Brasil*. Dissertação de Mestrado, PUC-Rio.

COOK, Guy ([1989] 1992). *Discourse*. Oxford: Oxford University Press.

CUNHA, Antônio Geraldo da ([1982] 1986). *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

EAGLETON, Terry (1997). *Ideologia: uma introdução*. Tradução de Luís Carlos Borges e Silvana Vieira. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo.

EVEN-ZOHAR, Itamar (1990). “Polysystem theory”. *Poetics Today* 11:1.

EVERETT, Barbara ([1982] 2000). “‘Spanish’ *Othello*: the making of Shakespeare’s Moor. In: ALEXANDER, Catherine & WELLS, Stanley (Eds.). *Shakespeare and race*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 64-81.

FAIRCLOUGH, Norman (1989). *Language and power*. London: Longman.

_____ (1992). *Discourse and social change*. Cambridge: Polity Press.

FAIRCLOUGH, Norman & WODAK, Ruth (1997). “Critical discourse analysis”. In: VAN DIJK, Teun A (Ed.). *Discourse as social interaction*. London, Sage Publications, p. 258-284.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda (1999). *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

FROTA, Maria Paula. *A expressão do pejorativo em construções morfológicas*. Dissertação de mestrado, PUC-Rio, 1985.

GENTZLER, Edwin (1993). *Contemporary translation theories*. London/New York: Routledge.

GOMES, Eugênio (1960). *Shakespeare no Brasil*. São Paulo: MEC.

- GRANVILLE-BARKER ([1930] 1963). *Prefaces to Shakespeare*. London: B. T. Batsford. (Volume IV)
- HALL, Kim F (1998). “‘These bastard signs of fair’: literary whiteness in Shakespeare’s sonnets”. In: LOOMBA, Ania & ORKIN, Martin (Eds.) (1998). *Post-colonial Shakespeares*. London: Routledge, p. 64-83.
- HALLIDAY, F. E. (1964). *A Shakespeare companion 1564-1964*. Harmondsworth: Penguin.
- HARRIS, Bernard ([1958] 2000). “A portrait of a Moor”. In: ALEXANDER, Catherine & WELLS, Stanley (Eds.). *Shakespeare and race*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 23-36
- HENDRICKS, Margo (2000). “Surveying ‘race’ in Shakespeare”. In: ALEXANDER, Catherine & WELLS, Stanley (Eds.). *Shakespeare and race*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 1-22.
- _____. (1998) “‘Tis not the fashion to confess’: Shakespeare-Post-coloniality-Johannesburg, 1996”. In: LOOMBA, Ania; ORKIN, Martin (Eds.) (1998). *Post-colonial Shakespeares*. London: Routledge, p. 84-97.
- HERMANS, Theo (1985). “Translation studies and a new paradigm”. Em Theo Hermans (org.). *The manipulation of literature*. London: Croom Helm, p. 7-15.
- HOUAISS, Antonio (2001). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- HUNTER, G. K. ([1964] 2000). “Elizabethans and foreigners”. In: ALEXANDER, Catherine & WELLS, Stanley (Eds.). *Shakespeare and race*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 37-63.
- KABENGELE, Munanga (1988). *Negritude: usos e sentidos*. São Paulo: Ática.
- KNIGHT, G. Wilson ([1930], 1970). “The *Othello* music”. In: _____ *The wheel of fire: interpretations of shakespearean tragedy*. Oxford: Oxford University Press, p. 97-119.
- LAMBERT, José; VAN GORP, Hendrik (1985). “On describing translations”. In: HERMANS, Theo (Org.) *The manipulation of literature*. London: Croom Helm, p. 42-53.
- LEFEVERE, André (1990). “Translation: its genealogy in the west”. In: BASSNET, Susan & LEFEVERE, André (Eds.). *Translation, history and culture*. London: Pinter, p. 14-28.

LITTLE, Arthur L. (2000). *Shakespeare jungle fever: national-imperial re-visions of race, rape, and sacrifice*. Stanford: Stanford University Press.

LOOMBA, Ania (1993). *Gender, race, renaissance drama*. Oxford: Oxford University Press.

_____ ([1999] 2000). “‘Delicious traffick’: racial and religious difference on early modern stages”. In: ALEXANDER, Catherine & WELLS, Stanley (Ed.). *Shakespeare and race*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 203-224.

_____ (1996). “Shakespeare and cultural difference”. In: HAWKES, Terence (Ed.). *Alternative Shakespeares*. Vol. 2. London and New York: Routledge, p. 164-191.

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

MARTINS, Marcia A. P. (1999). *A instrumentalidade do modelo descritivo para a análise de traduções: o caso dos Hamlets brasileiros*. São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, PUC-São Paulo. Tese de doutorado (inérita).

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. (2002) *Identidades fragmentadas: a construção discursiva de raça, gênero e sexualidade em sala de aula*. Campinas, SP: Mercado de Letras.

NEWMAN, Karen (1987). “And wash the Ethiop white: femininity and the monstrous in Othello”. In: HOWARD; J. E.; O’CONNOR, M. F. (Ed.). *Shakespeare reproduced: the text in history & ideology*. New York/London: Methuen, p. 143-162.

OLIVEIRA, Cristina, Rymer Woolf de. (2004). “A tradução das figuras de linguagem: o desafio de *Otelo*”. In: MARTINS, Marcia (Org). *Visões e identidades brasileiras de Shakespeare*. Rio de Janeiro: Lucerna, p. 149-172.

THE Oxford English Dictionary (1992). Oxford: Oxford University Press.

RESENDE, Aimara da Cunha. “Seriam Tamora, Créssida e Cleópatra *Riot Grrrls*?”. In: MARTINS, Marcia (Org). *Visões e identidades brasileiras de Shakespeare*. Rio de Janeiro: Lucerna, p. 17-31.

SANTOS, Joel Rufino dos (1980). *O que é racismo*. São Paulo: Brasiliense.

SANTOS, William Soares dos. “A identidade feminina em *Otelo*”. In: MARTINS, Marcia (Org). *Visões e identidades brasileiras de Shakespeare*. Rio de Janeiro: Lucerna, p. 32-53.

SODRÉ, Muniz (1999). *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes.

SOUZA, Neusa Santos (1983). *Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Edições Graal. (Coleção Tendências, vol. 4).

SPURGEON, Caroline ([1935] 1958). *Shakespeare's imagery and what it tells us*. Boston: Beacon Press.

VAN DIJK et alii. (1997). "Discourse, ethnicity, culture and racism". In: VAN DIJK, Teun A (Ed.). *Discourse as social interaction*. London, Sage Publications, p. 144-180.

VAN DIJK, Theun A. (1997). "Discourse as interaction in society". In: VAN DIJK, Teun A (Ed.). *Discourse as social interaction*. London, Sage Publications, p. 1-37.

_____. (2000a). "Ideologies, racism, discourse: debates on immigration and ethnic issues". In: WAL, Jessica ter & VERKUYTEN, Maykel (Eds). *Comparative perspectives on racism*. Aldershot etc: Ashgate, p. 91-116.

_____ (2000b). "New(s) racism: a discourse analytical approach". In: COTTLE, Simon (Ed.). *Ethnic minorities and the media*. Milton Keynes: Open University Press, p. 33-49.

VENUTI, Lawrence (Ed.) (1992). *Rethinking translation: discourse, subjectivity, ideology*. London/New York: Routledge.

_____ (2002). *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru: EDUSC.

WAIN, John (Ed.) (1971). *Shakespeare: "Othello"; a casebook*. London: Macmillan.

WATAGHIN, Lúcia (Org.), 1996. *Romeu e Julieta e outros contos renascentistas italianos*. Rio de Janeiro: Imago.

WELLS, Stanley; TAYLOR, Gary ([1987] 1997). *William Shakespeare: a textual companion*. London: W.W. Norton & Company.

WELLS, Stanley (1981). *Shakespeare: an illustrated dictionary*. Oxford: Oxford University Press.