



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS – LÍNGUA INGLESA**

PEDRO GOMES ARCELA

Otelo: Perspectivas feministas e pós-coloniais

Cajazeiras – PB
2020

PEDRO GOMES ARCELA

Otelo: Perspectivas feministas e pós-coloniais

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Curso de Licenciatura Plena em Letras – Língua Inglesa, do Centro de Formação de Professores, da Universidade Federal de Campina Grande – *Campus de Cajazeiras*, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras – Língua Inglesa.

Orientador: Profa. Dra. Daise Lilian Fonseca Dias.

Área de Concentração: Estudos Literários

A668o

Arcela, Pedro Gomes.

Otelo: perspectivas feministas e pós-coloniais / Pedro Gomes
Arcela. - Cajazeiras, 2020.

54f.

Bibliografia.

Orientadora: Profa. Dra. Daise Lilian Fonseca Dias.
Monografia (Licenciatura em Letras-Língua Inglesa)
UFCG/CFP, 2020.

1. Literatura Inglesa. 2. Shakespeare, William-1564-1616. 3. Pós-colonialismo. 4. Relações de Gênero. 5. Otello-1604. 6. Feminismo.
I. Dias, Daise Lilian Fonseca. II. Universidade Federal de Campina Grande. III. Centro de Formação de Professores. IV. Título.

BS/CFP/UFCG

CDU – 821.111

FOLHA DE APROVAÇÃO

Banca Examinadora

Monografia aprovada em 04 / 12 / 2020

Daise Lillian Fonseca Dias

Prof. Dra. Daise Lillian Fonseca Dias
(Orientadora)

Francisco Francimar de Sousa Alves

Prof. Dr. Francisco Francimar de Sousa Alves
(Examinador interno – UFCG)

Elri Bandeira de Sousa

Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa
(Examinador interno – UFCG)

Prof. Me. Fabiane Gomes da Silva
(Suplente – UFCG)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família pelo suporte moral e por acreditarem em mim até o fim.

À minha orientadora Daise Lilian Fonseca Dias, pelo suporte e direcionamento em um projeto tão extenso e cansativo.

A meu grupo de amigos, Gerson, Lucca, Vinicius, Matheus, Daniel, Otto, Bruna, Nicholas, Jean e João Pedro, que me acompanham desde a adolescência e me ajudaram a desenvolver um caráter mais crítico, além de proporcionarem até hoje boas discussões.

Aos meus colegas de curso que tornavam minhas manhãs mais animadas.

Aos meus professores da UFCG, que despertaram minha paixão por Shakespeare e me guiaram ao presente projeto.

Aos autores Haruki Murakami, Hermann Hesse, Nisio Isin, Harper Lee e Ursula K Le. Guin, por manterem minha paixão pela literatura e escrita viva, me motivando a seguir uma carreira acadêmica.

Aos compositores Kevin Penkin e Yuki Kajiura e a cantora Emilie Autumn, que fizeram o processo de escrita do projeto ser muito menos estressante do que devia.

Meu Senhor, livrai-me do ciúme!
É um monstro de olhos verdes que
escarnece do próprio pasto que o
alimenta.

William Shakespeare

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar a peça *Otelo* (1604), de William Shakespeare (1564-1616), tanto pela uma perspectiva feminista quanto pela pós-colonial, com foco no debate sobre papéis de gênero e a construção do *outro* na visão imperialista. Para o estudo, foi utilizado o suporte teórico de autores, tais como, Ashcroft *et al* (2004), Bartels (1990), Fanon (2008), Woolf (2019), dentre outros. Na obra, o personagem Otelo é um mouro, um termo vago que designa tanto um negro quanto um muçulmano, inserido na sociedade europeia, que se vê pego em uma trama pelo seu confidente Iago, criando dúvidas sobre a fidelidade de sua esposa, Desdêmona, uma mulher branca e de classe alta, supostamente por inveja da posição privilegiada que o mesmo teria conquistado como estrangeiro. A tragédia da peça se dá pela sua inocência e ciúmes de Otelo, ao mesmo tempo em que a construção do seu arco pode ser encarada como a regressão de sua verdadeira natureza, na pela perspectiva europeia. Por sua vez, Desdêmona é uma personagem apresentada como transgressora ao desafiar os desejos do seu pai e se casar com um mouro, além de demonstrar autonomia em sua relação com Otelo, mas que logo enfrenta a dualidade entre ser uma mulher e uma esposa; eventualmente optando por total submissão ao seu marido. Num período em que Europa desbravava os mares por interesse comerciais, a exploração tomava a forma de ideologias imperialistas, subjuguando outros povos e implantando a mentalidade de que os mesmos deveriam buscar uma suposta superioridade ao abraçarem valores eurocentristas. No seu profundo entendimento da psique humana, Shakespeare criou uma obra que é um reflexo da sua época, mas que, ao mesmo tempo, há espaço para questionamentos pós-colonialistas e feministas pela complexidade de seus personagens.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Pós-colonialismo. Feminismo. Relações de Gênero. Imperialismo.

ABSTRACT

This research aims to analyze the play *Othello* (1604), by William Shakespeare (1564-1616), both from a feminist and post-colonial perspectives, focusing on the debate on gender roles and the construction of the *other* from the imperialist perspective. For this study, the theoretical support of authors such as Ashcroft *et al* (2004), Bartels (1990), Mill (1970), Woolf (2019), among others, were used. In the play, the character Othello is a Moor, a vague term that can designate both a black man and a Muslim, inserted in European society, who finds himself caught in a plot by his confidant Iago, who raises doubts about the fidelity of his wife, Desdemona, a white, upper-class woman, supposedly because of his envy for the privileged position that he acquired as a foreigner. The play's tragedy is due to the innocence and jealousy of Othello, at the same time that the construction of his story can be seen as the regression of his true nature from the European perspective. In turn, Desdemona is a character presented as a transgressive woman in defying her father's wishes and marrying a Moor, in addition to demonstrating autonomy in her relationship with Othello, but she soon faces the duality between being a woman and a wife; eventually opting for total submission to her husband. In a period when Europe traveled through the seas for commercial interest, exploration took the form of imperialist ideologies, subjugating other races and implanting the mentality that they themselves should seek a supposed superiority by embracing Eurocentric values. Shakespeare created a work that is a reflection of his time, but that, at the same time, there is space for post-colonialist and feminist questioning due to the complexity of his characters.

KEY-WORDS: Literature. Post-colonialism. Feminism. Gender relations. Imperialism.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
1.1 LITERATURA, HISTÓRIA E CULTURA.....	9
1.2 ASPECTOS DA PESQUISA.....	10
2. FEMINISMO, PÓS-COLONIALISMO E LITERATURA	13
2.1 FEMINISMO E SUAS ORIGENS	13
2.2 COLONIALISMO E OS ESTUDOS PÓS-COLONIALISTAS	18
3. ASPECTOS DA POÉTICA DE WILLIAM SHAKESPEARE	24
3.1 SHAKESPEARE E O PERÍODO ELISABETANO	24
3.2 O TEATRO SHAKESPEARIANO	29
4. <i>OTELO</i>: QUESTÕES DE RAÇA E GÊNERO	35
4.1 O <i>OUTRO</i> E A PERCEPÇÃO DO MOURO	35
4.2 A CONSTRUÇÃO DOS PAPÉIS DE GÊNERO EM <i>OTELO</i>	40
CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
REFERÊNCIAS	50

1. INTRODUÇÃO

1.1 – LITERATURA, HISTÓRIA E CULTURA

Em um mundo globalizado, em que o contato com outras culturas é algo natural, há um processo contínuo de desconstrução de antigos valores imperialistas que visavam oprimir povos marginalizados pela colonização e manter uma dominação cultural, criando padrões a serem seguidos e internalizando a inferiorização da cultura dos povos colonizados. A luta dos desses povos (africanos, afrodescendentes, indígenas, por exemplo) é uma luta de autorenhecimento, de redesenhar o que foi apagado pelas marcas do imperialismo europeu, assim como de apresentar/defender a sua cultura para o mundo.

Da mesma forma, a luta de outro grupo minoritário – as mulheres – contra a opressão do patriarcado ainda persiste, com conquistas cada vez mais evidentes, transfigurando uma sociedade que ainda resiste ao abandono de certas crenças e tradições sobre o papel da mulher. Indo de importantes figuras, tais como, Mary Wollstonecraft à Virginia Woolf, Elaine Showalter e Judith Butler, os textos feministas foram – e continuam sendo – ferramentas elucidativas para o coletivo feminino que buscava entender melhor seu papel e desafiar qualquer valor regente que as relegava à vida serviçal de uma dona de casa.

Na obra escolhida para ser analisada nesta pesquisa, a peça *Otelo* (1604), do escritor inglês William Shakespeare (1582-1616), percebe-se uma sociedade branca que subjuga outras raças ao tratá-las como inferiores, ditando uma suposta superioridade étnica e cultural, ao mesmo tempo em que os valores patriarcais restringem o papel da mulher e visam inferiorizá-la perante a figura do homem. Vindo de um período em que, seja pela crítica ou pela sociedade, esses valores eram mais reafirmados que desafiados, a obra reflete valores que ainda se permeiam nos dias atuais, em que minorias ainda são silenciadas e suas causas renegadas ou pouco defendidas. Seja nas mãos de ideologias como o neocolonialismo ou em como o patriarcado ainda cria raízes na sociedade atual, terras são roubadas, povos são massacrados e mulheres são assassinadas (no sentido simbólico ou literal) nas/pelas mãos de homens.

Todavia, enquanto as lutas feministas e pós-colonialistas ainda encontram resistência no que foi instaurado culturalmente, bem como novas aplicações de antigas ideologias, como

o neocolonialismo, suas conquistas são evidentes. Através de movimentos sociais, pavimentados por figuras revolucionárias (como o inglês William Wilberforce pelo fim da escravidão e Simone de Beauvoir pela causa feminina) ao se posicionarem criticamente e textos literários (pós-coloniais e feministas) que levantavam debates sobre tais questões, há atualmente um espaço para que figuras minoritárias sejam ouvidas, assim como, aos poucos se entende a necessidade de escutá-las e atendê-las em suas reivindicações. Embora o progresso social seja acompanhado de percalços, é inegável para indivíduos das chamadas “subculturas” que as novas gerações vivem um processo de conscientização muito mais disseminado do que no passado, graças às conquistas de ambos os grupos aqui em foco, isto é, os indivíduos pós-coloniais e as mulheres.

1.2 – ASPECTOS DA PESQUISA

Nos estudos literários, é impossível negar a grandeza de Shakespeare e o poder de suas obras no imaginário popular, visto que seu nome se tornou sinônimo de qualidades literárias das mais elevadas, conforme visto em suas obras. Através da sua fascinante forma de escrita, suas obras e personagens encontram espaços para serem revisitados e analisados em diferentes contextos, de forma a debater muitas questões pertinentes aos tempos atuais. Dessa forma, o contato com as obras de Shakespeare cria o ímpeto de desbravá-lo, buscando não só ter um entendimento mais profundo de sua escrita, mas evidenciar sua relevância para a atualidade.

Dito isso, a obra utilizada como foco da pesquisa, *Otelo* (1604), em sua trama e contexto histórico, carrega um fascinante material para estudo, tanto numa ótica feminista quanto pós-colonialista. O teatro shakespeariano é um reflexo de um período social de grandes mudanças, de um mundo que dava seus primeiros passos em se conectar e estabelecer um intercâmbio cultural, mas que, seja por interesses comerciais ou por manutenção de uma suposta hierarquia cultural, deu início a um período de subjugação de outros povos pelo império europeu. Nessa perspectiva, as peças de Shakespeare retratam povos com diferentes costumes e de diferentes etnias, moldando a língua inglesa no processo, incorporando novas e

antigas linguagens, enriquecendo o léxico e o fazendo entrar na história como um dos maiores escritores, o centro do cânone ocidental.

Nesse sentido, analisar uma obra de Shakespeare na perspectiva pós-colonialista significa tentar entender o contexto histórico e como ele é tratado na economia da obra. Assim, deve-se destacar que o que torna o colonialismo – fenômeno amplamente representado na dramaturgia shakespeariana – tão eficiente ao se inserir como uma ideologia opressora é no seu entendimento de que, na construção de uma nação e do seu reconhecimento como tal, a identidade cultural é essencial. Em *Otelo*, por exemplo, o protagonista renega sua cultura e crença para se inserir numa sociedade europeia, visando uma posição mais privilegiada e de suposta superioridade. Como latino, assim como nordestino, posso me relacionar com a definição autoimposta do *outro* – sofrida por Otelo – na busca por uma suposta elevação cultural na identificação com outras regiões e países, bem como da atribuição inferiorizante da minha própria cultura, visto a forma como tais ideias são impostas socialmente.

Em relação à perspectiva feminista usada como um dos escopos da pesquisa, o meu interesse também nasceu interlaçado com os estudos literários sobre as obras de Shakespeare, com suas representações femininas sendo importantes figuras para o estudo do papel da mulher durante aquele ponto da história. O período elisabetano, em que Shakespeare escreveu boa parte de suas obras, ditava uma sociedade opressora para as mulheres, privando-as de qualquer papel relevante numa sociedade em constante avanço, de forma que cabia apenas ao homem se aliar ao progresso. Diante desse contexto, a análise feminista da obra se fortalece como uma forma de refigurar o passado, trazendo a obra para um contexto em que essas personagens possam ter uma voz e debatam com questões tão importantes para o movimento na atualidade.

Esta pesquisa tem um caráter bibliográfico e explicativo, e objetiva entender as implicações nas relações de gênero e raça em *Otelo*. Através do apuramento teórico de estudiosos das teorias pós-colonialistas e da crítica literária feminista, pretende-se analisar o contexto histórico em que a obra foi escrita, evidenciando os valores colonialistas e patriarcais, e entender o papel dos personagens perante essas questões. Dito isso, a pesquisa será dividida em três capítulos.

O primeiro capítulo, em seu primeiro subtópico, tratará sobre a história do feminismo, o início do movimento e o contexto histórico para seu desenvolvimento, bem como dos

estudos literários feministas. No segundo subtópico, o foco se dará nos estudos pós-colonialistas, relatando os eventos responsáveis pela instauração do colonialismo e suas estruturas ideológicas, e de que forma se dá o papel do movimento literário pós-colonial.

O segundo capítulo será sobre o autor da obra analisada, William Shakespeare, sua importância na história da literatura, como o contexto histórico influencia na sua escrita, e as características gerais de suas obras. Por fim, o terceiro capítulo será uma análise de *Otelo*, primeiramente sobre a construção do *outro* dentro do contexto das grandes navegações europeias e o período imperialista e, em seguida, sobre a relação dos papéis de gênero na obra.

Esta pesquisa foi concluída em 2020, cinco séculos após a escrita de *Otelo*, e utilizou lentes desenvolvidas no século XX para analisar a obra, isto é, as teorias pós-coloniais e feministas. Como todo clássico, a obra enseja leituras intermináveis e, neste caso em particular, revela que mesmo após tantos séculos, as condições que Shakespeare problematiza em sua obra continuam inflamando debates no mundo ocidental e no oriental, sobretudo porque os *outros* raciais e de gênero permanecem em conflito – apesar das grandes conquistas já realizadas – em busca de mais espaço, voz, e respeito por parte dos grupos hegemônicos que permanecem oprimindo-os, como aos protagonistas da peça em apreço.

2 – FEMINISMO, PÓS-COLONIALISMO E LITERATURA

2.1 – FEMINISMO E SUAS ORIGENS

O feminismo é um movimento que ganhou força ao longo do século XIX, com suas conquistas sendo cada vez mais notáveis, chegando ao ponto de ser percebido por muitos como um fenômeno cultural que havia se iniciado no século XVIII. Suas raízes, entretanto, remontam à filósofa e romancista inglesa, Mary Wollstonecraft (1759-1797), ao escrever *Uma Reivindicação pelos Direitos da Mulher* (1792), como uma resposta ao relatório de Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord, endereçado à Assembleia Nacional francesa, no qual limita a educação da mulher apenas a fins domésticos. Wollstonecraft posicionou-se contra essa afirmação e argumentou sobre o papel da mulher na sociedade e os benefícios que uma educação igual para ambos os sexos traria, bem como as mudanças políticas necessárias para isso. Embora não tenha sido responsável por gerar mudanças imediatas, sua voz seria ecoada por séculos seguintes e ganharia força com outras escritoras e figuras revolucionárias do movimento. Estacheski (2017) afirma que a obra de Wollstonecraft deve ser lida não só como algo sintomático da sua época, mas por seu valor contemporâneo para o movimento feminista ao tocar em pontos ainda não resolvidos.

No campo da literatura, dominado pela presença de escritores homens, o papel da mulher sempre teve uma relação de reflexo e reafirmação de certos valores opressores. Arquétipos como a fada do lar, ou mulher-anjo, que a mistificam como uma entidade doméstica dedicada aos serviços caseiros, sempre subserviente ao marido e numa posição de silêncio, reforçavam o que era esperado socialmente de uma mulher.

Estas ideias estão reforçadas no famoso poema, *The Angel in the House* (1853-1864), no qual o poeta inglês, Coventry Patmore descreve, de forma semibiográfica, a relação íntima de um casal na Inglaterra Vitoriana, partindo de um imaginário popular de uma esposa ideal na perspectiva presente na época, e constitui-se em um relato fiel à segregação de papéis sociais entre os sexos e o que era esperado de cada um. Nele, a mulher é glorificada por seu altruísmo, pela ideia de auto sacrifício e pureza, tão enraizado na cultura através de figuras mitológicas, tais como Maria de Nazaré, a mãe de Jesus, e “epitomizado pela Rainha Vitória, que passou a

representar uma espécie de feminilidade centrada na família, maternidade e respeitabilidade” (ABRAMS, 2001, p.1; tradução nossa¹).

Por outro lado, a mulher transgressora, que desafiava os valores sociais, era vilanizada e caracterizada como um monstro, feiticeira ou demônio. De fato, em muitas religiões, a mulher é conceitualizada como atrelada ao mal ao despertar a luxúria ou ser aquela que corrompe, partindo de uma visão glorificadora do homem; pois, como se sabe, é apenas na interação entre os dois que há o pecado.

Marginalizadas, as mulheres não tinham espaço no mundo da literatura. Sobretudo até o século XVII, foram submetidas a uma vida sem pretensões, além de ser um suporte moral para a família e uma serviçal para o marido. Esta questão não diz respeito apenas ao fato de que as mulheres não tinham meios de adentrarem ao mundo da literatura pelo preconceito que sofreriam de autores homens; mas que não teriam nem mesmo as condições propícias para escreverem. Em *Um Teto Todo Seu*, ensaio publicado em 1929, a escritora inglesa Virginia Woolf (1882-1941) estabelece uma tese sobre a importância que a privacidade e questões financeiras teriam na formação literária de uma mulher. Diferente de um homem, a mulher dificilmente teria um quarto para atividades pessoais, suporte financeiro e emocional ou qualquer condição favorável para desenvolver sua própria literatura.

À época de Woolf, a literatura, bem como a arte como um todo, ainda era um campo limitado à elite masculina. Woolf também propõe um exercício ilustrativo em que Shakespeare teria uma irmã, chamada de Judith, com os mesmos talentos para a escrita eloquente como o bardo, mas que seria negada de desenvolvê-los. Sua vida seria limitada a ficar trancafiada em casa, deixando de lado livros e sendo preparada por seus pais para ser uma futura esposa. A este respeito, Woolf (2019, p. 49) conclui: “Como poderia então ter nascido [uma escritora] entre mulheres, cujo trabalho começava, de acordo com o professor Trevelyan, quase antes de largarem as bonecas, que eram forçadas a ele por seus pais e presas a ele por todo o poder da lei e dos costumes?”.

Durante o século XIX, a Inglaterra, o maior império e a nação mais influente do mundo, passa por mudanças sociais devido à revolução industrial, que rapidamente altera o cenário de grandes cidades. Com trabalhadores rurais se locomovendo para os centros

¹ “epitomised by Queen Victoria, who came to represent a kind of femininity which was centred on the family, motherhood and respectability”.

industriais, em busca de uma vida mais digna, enfrentando condições precárias e tornando visível a discrepância entre classes, a Inglaterra passa a ser um centro efervescente de movimentos sociais; um dos reflexos disso foi a emergência de grupos organizados de mulheres lutando pelos seus direitos.

Aliadas à filosofia do Iluminismo, obras como *Uma Reivindicação pelos Direitos da Mulher*, de Wollstonecraft, e *A Sujeição Das Mulheres* de John Stuart Mill (1806-1873), servem como base para ilustrar a luta em prol dos direitos iguais. As condições sociopolíticas resultantes disso criaram espaço para que a literatura ganhasse força como uma forma de apontar injustiças ao ter um caráter reflexivo, propício para que as mulheres reivindicassem seus direitos. Embora inicialmente a escrita feminina fosse limitada à literatura infantil e poesia, o surgimento de movimentos sociais, “tais como revivalismo religioso, abolicionismo, temperança e sufrágio, deram às escritoras um contexto, uma audiência e um fórum no qual elas poderiam expressar suas opiniões” (FEMINISM IN LITERATURE, 2020, n.p; tradução nossa²). A literatura passa a desempenhar um papel de não ser só meio no qual as mulheres teriam suas vozes ouvidas, contando suas vivências particulares, mas também uma ferramenta social para questionar os arquétipos construídos pela literatura masculina.

Por outro lado, a literatura feminina ainda era tratada como inferior ou imprópria ao longo do século XIX. As irmãs Brontë (Anne, Charlotte e Emily), responsáveis por grandes clássicos da literatura, como *A senhora de Wildfell Hall*, *Jane Eyre*, e *O Morro dos Ventos Uivantes*, respectivamente, usaram os pseudônimos masculinos Action, Currer e Ellis Bell, como uma forma de escapar da crítica imposta pelo meio literário; e até mesmo pela sociedade, que considerava inadmissível uma mulher escrever sobre determinados temas.

Mesmo quando não havia um caráter estritamente transgressor nas obras em si, a escrita feminina era renegada à futilidade, à ideia de uma vida sem pretensões e autoreflexão sobre a sua posição no meio social, e o simples ato de se postar ciente dela comunicava rebelião. Por sua vez, autores masculinos temiam perder seu público feminino, e utilizavam a crítica como uma forma de menosprezar qualquer obra literária escrita por mulheres, impondo a definição de excessivamente emocional e de se tratar apenas de um diário pessoal; bem como duvidar de sua lucidez. Além disso, muitos críticos consideravam o papel da arte ser

² “such as religious revivalism, abolitionism, temperance, and suffrage, gave women writers a context, an audience, and a forum in which they could express their views.”

algo contido em si próprio, a arte pela arte, com um caráter político, o qual era atribuído às escritas femininas, sendo visto como uma ofensa e sem valor:

Um grande criador como Shakespeare ou Dickens tem uma ampla imparcialidade em relação a todos os seus fantoches... Se um romancista toma partido, ele ou ela está perdido. Então, obtemos um panfleto, um exercício didático, um romance problemático - nunca uma obra de arte. A autora [por sua vez] é ao mesmo tempo autoconsciente e didática. Por razões razoavelmente claras... o início do trabalho de uma mulher é geralmente a escrita de um diário pessoal (THOMPSON, 1999, p.8; tradução nossa³).

Mesmo diante deste cenário de marginalização, a literatura feminina começou a ganhar espaço para debater questões próprias das mulheres no período Vitoriano. *Jane Eyre* (1847), da escritora inglesa, Charlotte Brontë, traz uma personagem que tenta fugir dos padrões impostos socialmente, buscando sua felicidade independente de uma vida ao lado de um homem. Da mesma forma, *O Despertar* (1899), da americana Kate Chopin desafia padrões de gênero da época com uma protagonista que busca se descobrir como indivíduo, com seus anseios e vontades, e fugir do confinamento doméstico. Com Edna, Chopin criou um novo tipo de heroína, que está “caminhando não apenas para o renascimento, mas para um gênero regenerador e revisionista, um gênero que pretende propor novas realidades para as mulheres, fornecendo novos paradigmas míticos pelos quais a vida das mulheres pode ser compreendida” (GILBERT, 1983, p.59; tradução nossa⁴).

Entretanto, fora da crítica condescendente e parcial, ainda havia de fato a questão de como definir a literatura feminina. Em *Sujeição Das Mulheres* (2008), Mill observa que a mulheres ainda teriam que superar a barreira da influência da literatura masculina. Em um mundo moldado pelos valores masculinos, a literatura se desenvolveu para refleti-los, de forma que as mulheres não conseguiriam ter um ponto de partida que não fosse enviesado pelo que se entendia como cânone. Da mesma forma que a literatura apresentava um caráter de valores coletivos para os homens, era necessário um processo para que as mulheres

³ “A great creator like Shakespeare or Dickens has a wide impartiality towards all his puppets . . . If a novelist take sides, he or she is lost. Then we get a pamphlet, a didactic exercise, a problem novel – never a work of art. The female author is at once self-conscious and didactic. For reasons which are tolerably clear . . . the beginning of a woman’s work is generally the writing of a personal diary”.

⁴ “journeying not just toward rebirth but toward a regenerative and revisionary genre, a genre that intends to propose new realities for women by providing new mythic paradigms through which women's lives can be understood”.

entendessem suas narrativas próprias e criassem uma identidade literária, indo além da imitação ou que não se encaixasse em mais um modelo masculino.

Elaine Showalter (1941-) também argumenta em *Uma Literatura Própria* sobre as dificuldades das mulheres em montar uma identidade coletiva dentro da arte, que, mesmo ao explorar narrativas em mundos utópicos dominado por mulheres, não havia contido neles a teoria da arte feminina. Havia, então, um percurso a ser trilhado, o qual não seguia os passos já percorridos pelos homens, mas sim em paralelo. Como Mill (1970, p. 207; tradução nossa⁵) afirma: “Se a literatura feminina está destinada a ter um caráter coletivo diferente dos homens, é necessário muito mais tempo antes de poder emancipar-se da influência de modelos aceitos, e guiar-se por seus próprios impulsos”.

Do século XIX em diante, a literatura feminina foi passando por um longo processo de formação de uma identidade própria e autopercepção como um gênero “à parte” do masculino. Como definido por Showalter (1985), a literatura feminina, como um reflexo de qualquer subcultura de minorias, passa por três distintas fases: imitação, protesto e autodescoberta; também chamadas, respectivamente, de fase *Feminina*, *Feminista* e *Fêmea*. Autoras inglesas entre 1840 a 1880 como as irmãs Brontë e George Eliot seguiam o modelo de imitação, reproduzindo os gêneros estabelecidos e internalizando normas e valores sociais. Entre 1880 a 1920, inicia-se a fase de protesto, em que esses valores são contestados, tendo um caráter defensivo dos direitos de minorias, ao qual autoras muito importantes para o movimento feminista como Virginia Woolf e Simone de Beauvoir fazem parte. Por último, a fase de autodescoberta, iniciada em 1920 e presente até os dias atuais, visa a busca de identidade ao voltar-se a si mesma, ao qual autoras como Alice Walker, Susan Hill, Angela Carter, entre outras, fazem parte. Embora haja uma divisão por períodos, Showalter esclarece que há sobreposições entre fases, sendo possível encontrar as três em uma única obra.

Enfrentando barreiras cada qual no seu tempo, mulheres escritoras conquistaram um espaço que, por si só, teria uma significância na luta pela refiguração do seu papel na sociedade, mas que, como consequência, necessitava de um caráter mais reflexivo e crítico. A crítica masculina definia as escritas femininas como equivalentes a um diário pessoal, em uma

⁵ “If women's literature is destined to have a different collective character from that of men, much longer time is necessary than has yet elapsed before it can emancipate itself from the influence of accepted models, and guide itself by its own impulses”.

tentativa de renegar seu valor, mas não entendia (e nem poderia) a força que esses relatos possuíam em desconstruir uma sociedade opressora. A literatura feminina reflete lutas particulares, de mulheres que poderiam ser idealizadas no campo ficcional, evocando uma realidade a ser conquistada, e assim almejava um despertar coletivo. E é através desse eco de vozes que a literatura proporcionou que o ideal ficcional se tornasse uma meta a ser alcançada.

2.2 – COLONIALISMO E OS ESTUDOS PÓS-COLONIALISTAS

Com a exploração da África em 1488 e, posteriormente, da descoberta da América em 1492, aliado a emergência de países europeus como Portugal, França, Inglaterra, Espanha e Holanda, o século XV foi marcado pela dominação europeia pelo mundo. Porém, foi no século XIX, no período das grandes navegações, conhecido como Renascentismo, que essa dominação passou a ter um comportamento mais complexo. Guiados por ideologias hegemônicas, os interesses dos países europeus não se davam apenas pela exploração de riquezas e pelo trabalho escravo, mas pela instauração da ideia de sua cultura ser superior a dos povos colonizados. As consequências dessa mentalidade foram enraizadas num longo processo de perda de identidade cultural, desvalorizada em prol da assimilação da cultura do colonizador como superior.

Dentro de um controle hegemônico, a subjugação de um povo se dá de forma que este reconheça sua cultura como inferior em relação à do seu colonizador, com seus costumes, línguas, hábitos e tudo que foi construído dentro do contexto sócio-histórico se tornando um tipo de herança maldita que deve ser negligenciada. O país colonizador passa a ser uma meta, uma ambição para os colonizados, que se julgam como pertencentes a um meio que os oprime ou os limita. Portanto, ir à Metrópole imperialista e, conseqüentemente, absorver seus aspectos culturais, se torna, essencialmente, estar acima dos seus semelhantes.

Em *Peles Brancas, Máscaras Negras*, Frantz Fanon (2008) discorre sobre a percepção do colonizado sobre o colonizador, de forma que existe um esforço consciente, e inconsciente, em se elevar e se igualar ao colonizador. Na relação entre colônias africanas e a França, por exemplo, essa ambição se fundava nas oportunidades que o país colonizador oferecia:

O negro que entra na França muda porque, para ele, a metrópole representa o Tabernáculo; muda não apenas porque de lá vieram Montesquieu, Rousseau e Voltaire, mas porque é de lá que vêm os médicos, os chefes administrativos, os inúmeros pequenos potentados — desde o sargento-chefe “quinze anos de serviço”, até o soldado-raso oriundo da vila de Panissières (FANON, 2008, p.38).

Assim, o processo de colonização cria um novo padrão de vida, um novo patamar para ser alcançado. Se o meio social na colônia é percebido como limitado e inferiorizado, então o reconhecimento dos colonos como povo é comprometido, logo, não há mais a busca de autoreconhecimento no meio; e sim longe dele. Este fato foi explicado da seguinte forma por Fanon (2008, p. 34):

Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana.

Desta forma, instaura-se uma nova cultura que busca não se reconhecer pelo seu meio, pela sua ancestralidade, como nação e povo, mas pela visão imposta pela Metrópole imperialista.

Por sua vez, na visão europeia, o imperialismo se justificava dentro de uma relação hierárquica, em uma ótica eurocentrista de superioridade sobre todos os outros povos. Vistos como bárbaros, os povos colonizados eram considerados não merecedores de suas terras, sub-humanos desprovidos de uma cultura e valores apropriados, e a única redenção seria a colonização. De acordo com Olutayo (2002), a construção do *outro* se constitui não só pelo fato de que há um interesse econômico na sua exploração, mas por uma percepção de dever moral de convertê-los ao modelo sociocultural ideal na visão europeia. Assim, a base para a sustentação do império sobre a colônia se dava entre uma relação conjugal de colonizado e colonizadores, em um longo processo de enraizamento de valores eurocentristas.

É importante ressaltar que o termo pós-colonialismo e suas implicações culturais não devem generalizar as experiências de ex-colônias ocidentais e orientais. Embora romances como *O mundo se despedaça* (1952), de Chinua Achebe, e o texto teórico *Os Condenados da Terra* (1961), de Frantz Fanon tenham sido publicados antes e sejam importantes obras que evidenciam a visão pós-colonialista, o livro teórico *Orientalismo* (1978) de Edward Said é visto como o principal marco para início dos estudos teóricos que vieram a ser chamados de

pós-coloniais. Said elabora a teoria de como o colonizador cria a visão de austeridade do *outro*, como forma de subjugação cultural, partindo da relação entre Ocidente (mais especificamente, a Europa) e o Oriente. Segundo o autor, essa dualidade se estabelece de forma que o Ocidente reconheça suas qualidades ao ter um reflexo distorcido do Oriente, já que o mesmo teria ajudado a “definir a Europa (ou o Ocidente) com sua imagem, ideia, personalidade e experiência contrastantes.” (SAID, 2007. p.1).

Neste contexto, a identidade dos povos orientais é construída não como uma forma de aceitação da pluralidade cultural, de aceitação de outros costumes e hábitos, mas como um conceito de uma sociedade não-europeia, portanto inferior. Sua percepção apenas preenche um imaginário popular europeu já existente de um povo exótico, de forma que:

o Oriente foi orientalizado não só porque foi descoberto como "oriental" em todas as formas consideradas comum por um europeu médio do século XIX, mas também porque poderia ser - isto é, submetido a ser - feito oriental (SAID, 1978. p.6).

Consequentemente, a própria concepção de uma civilização oriental nasce atrelada à percepção do *outro* como realçador da superioridade europeia.

Entre o colonizador e o colonizado também havia o fator raça, que construía um relacionamento injusto e desigual. Ao mesmo tempo em que a colonização subjugava os povos não-europeus, se baseando numa suposta missão divina, como o poema *O fardo do homem branco* (1899) de Rudyard Kipling atesta outros fatores que contribuíram para uma construção categórica de raça. Cientistas como Robert Knox foram responsáveis em criar a percepção de que havia um respaldo científico para pessoas de cor serem encaradas como intelectualmente inferiores, baseados em uma única autópsia, devido à textura cerebral e ausência de terminações nervosas, o que serviu de base posteriormente para movimentos hegemônicos como a Eugenia (WESTERN STATES CENTER, 2003, p.17).

O clérigo e estudioso Frederick Farrar também dava palestras sobre a suposta aptidão de cada raça, dividindo-as em três grupos: “Selvagem (todos os africanos, povos indígenas, pessoas de cor, com exceção dos chineses); Semi-civilizado (por exemplo, chineses – que já foram civilizados, mas agora sua sociedade se encontra em um desenvolvimento supostamente

interrompido); Civilizado (povos europeus, arianos e semitas).” (LINDQVIST *et al*, 2014, p.127; tradução nossa⁶).

Filósofos e cientistas sociais também se apropriaram do livro *Origem das Espécies* (1859) de Charles Darwin, no qual é proposta a teoria da evolução em que o processo natural se dá de forma que o mais forte logo mais apto, sobrevive, para criar o que ficou conhecido como “darwinismo social”, em uma tentativa de justificar racismo e hegemonia.

Em uma tentativa de entender as relações complexas pós-imperialismo, os Estudos Pós-colonialistas surgem como uma forma de dar voz às culturas que foram tratadas como inferiores e, conseqüentemente, marginalizadas. Ashcroft *et al* (2002) argumentam que a teoria pós-colonial emerge da incapacidade da teoria europeia de lidar efetivamente com os desafios e a proveniência cultural variada da escrita pós-colonial.

Assim, em um mundo num constante processo de descolonização, de apagar as marcas do imperialismo, cria-se um palanque para vozes subjugadas que tentam ser ouvidas, relatando não só suas experiências como povos colonizados, mas também como uma forma de recuperar uma identidade nacional apagada, resgatando sua ancestralidade cultural e reconhecimento como povo. E para isso, entender as implicações da língua dos colonizadores sendo estimulada a ser estudada e praticada por não-nativos é o caminho para entender a forma como o controle cultural se mantinha:

Pode-se argumentar que o estudo do inglês e o crescimento do Império procederam de um único clima ideológico e que o desenvolvimento de um está intrinsecamente ligado ao desenvolvimento do outro, tanto no nível de utilidade simples (como propaganda, por exemplo) e em um nível inconsciente, no qual leva à naturalização de valores construídos (por exemplo, civilização, humanidade, etc.) que, inversamente, estabeleceram ‘selvageria’, ‘nativo’, ‘primitivo’, como suas antíteses e como o objeto de um zelo reformador (ASHCROFT *et al*, 2002. p.3; tradução nossa⁷).

⁶ “Savage (All Africans, indigenous people, people of color with the exception of the Chinese); Semi-Civilized (e.g. Chinese – who were once civilized but now their society was in arrested development); Civilized (European, Aryan and Semitic peoples)”.

⁷ “It can be argued that the study of English and the growth of Empire proceeded from a single ideological climate and that the development of the one is intrinsically bound up with the development of the other, both at the level of simple utility (as propaganda for instance) and at the unconscious level, where it leads to the naturalizing of constructed values (e.g. civilization, humanity, etc.) which, conversely, established ‘savagery’, ‘native’, ‘primitive’, as their antitheses and as the object of a reforming zeal”.

Nesse processo de implantação do controle hegemônico cultural, a língua se constitui como uma poderosa ferramenta ideológica, de forma que a língua do colonizador simboliza não só poder e *status*, mas também transfigura a realidade, ditando o que é certo ou errado; bem como na manipulação de fatos. Como um reflexo disso, a escrita desempenha um importante papel em construir o controle imperialista sobre as colônias, num processo de exaltação da cultura do colonizador e na subjugação dos povos colonizados.

Portanto, nos Estudos Pós-colonialistas, entender a significância da língua e discutir o “processo pelo qual a linguagem, com seu poder, e a escrita, com sua significação de autoridade, foi arrancada da cultura europeia dominante” (ASHCROFT *et al*, 2002, p.7; tradução nossa⁸) é essencial. Para restaurar os danos causados pela dominação europeia, na busca por uma identidade cultural apagada, muitas colônias recusavam o uso do inglês em suas escritas, tanto como um ato político quanto pela necessidade de ter um idioma que autenticasse mais ainda as suas experiências. Negar o inglês era negar a ideia de cânone literário, em que só as vozes do centro, dos europeus, eram ouvidas e validadas:

Essa hegemonia cultural foi mantida por meio de suposições canônicas sobre a atividade literária e através de atitudes em relação às literaturas pós-coloniais que as identificam como ramificações nacionais isoladas da literatura inglesa, e que, portanto, as relegam à posições marginalizadas e subordinadas. (ASHCROFT *et al*, 1989, p.7; tradução nossa⁹).

Por outro lado, a apropriação do inglês pelas colônias e sua transfiguração, adaptando-o para refletir um caráter regional, também configura uma forma de validação dessas experiências.

A literatura dos países colonizados, conhecida como *commonwealth literature* ou literatura de terceiro mundo, embora muitos críticos reneguem tais termos, visto o caráter pejorativo e limitado, sendo a denominação “literatura pós-colonial” mais bem aceita, diz respeito a vozes sufocadas de grupos minoritários reprimidos em prol de um império que visava lucro e um controle ideológico hegemônico. Movimentos como a negritude, iniciado

⁸ “process by which the language, with its power, and the writing, with its signification of authority, has been wrested from the dominant European culture”.

⁹ “This cultural hegemony has been maintained through canonical assumptions about literary activity, and through attitudes to postcolonial literatures which identify them as isolated national off-shoots of English literature, and which therefore relegate them to marginal and subordinate positions”.

por autores como Aime Cesaire, Léon Damas e Léopold Sédar Senghor, por exemplo, visavam criar uma “consciência negra”, conectando as experiências dos pretos não só na África, mas no mundo todo. Como definido por Senghor, a negritude “permeou a necessidade de resgatar o orgulho preto, que frequentemente foi rebaixado, resultante das experiências traumáticas coloniais e neo-coloniais encontradas por pessoas de ascendência africana em todo o mundo.” (GALAFA, 2018, p.290; tradução nossa¹⁰). Essa emergência de fatores coloniais também abrangeu a percepção do feminismo, com autoras como Alice Walker, Flora Nwapa e Urvashi Butalia, que entendiam a importância de fatores étnicos e culturais na luta feminista e o quão prejudicial seria generalizar as experiências de todas as mulheres. A luta por se conectar com o passado, como uma forma de construir um futuro, é um processo de resistência contínuo, em que a reafirmação de traços étnicos e nacionalistas pré-coloniais, como a cultura e a língua, são as principais armas.

¹⁰ “permeates the need to reclaim Black pride which has often been low resulting from both the colonial and neo-colonial traumatic experiences encountered by people of African descent around the world”:

3 – ASPECTOS DA POÉTICA DE WILLIAM SHAKESPEARE

3.1 – SHAKESPEARE E O PERÍODO ELISABETANO

O período elisabetano (1558-1603) foi marcado pelo desenvolvimento da sociedade inglesa e sua expansão marítima e militar pelo mundo, tendo contato com outros povos e obtendo uma visão mais multicultural do mundo, embora carregada de ressalvas, graças a um caráter discriminatório. Considerado o apogeu da Renascença Inglesa, o período elisabetano também carregava ideais de libertação sobre o papel do ser humano, estimulado a acreditar ser capaz de tudo, em uma busca ilimitada pelo conhecimento. Consequentemente, a habilidade de ler e escrever se tornou valiosa, e tanto homens quanto mulheres recebiam um nível de educação vasto em diversas áreas. Aliado a isso, foi um período em que havia a exaltação das artes, no qual grandes teatros públicos foram estabelecidos, criando-se espaço para companhias abraçarem essas mudanças em favor da dramaturgia por meio de peças memoráveis.

Mas, enquanto o período elisabetano trazia grandes mudanças sociais e era responsável pela popularização do teatro, abraçando novas narrativas e tentando reinterpretar certas tradições, tal qual o modo como homens e mulheres deveriam agir, ainda havia um forte sentimento de conservadorismo que governava a Inglaterra, impondo expectativas em cada gênero, e, no caso da mulher, restringindo-a a esfera doméstica. Mesmo a figura da rainha Elizabeth sendo central à sociedade inglesa da época, sua imagem representava a exaltação de valores de castidade e subserviência da mulher, visto que a maior das suas ambições deveria ser casar, ter filhos e servir ao seu marido.

Em razão disso, mulheres eram proibidas de atuarem em peças, sendo considerado isto um ato promíscuo e equivalente à prostituição. Além de ser visto como um papel impróprio para a mulher, as trupes de teatros também costumavam ter homens viajando por longos períodos juntos, o que gerava mais intimidade entre eles e, como consequência, havia falta de privacidade necessária para mulheres. É importante ressaltar que há registros sobre mulheres que faziam apresentações de rua, mas “todas as companhias de atuação comercial da época eram compostas inteiramente por homens e era ilegal para mulheres atuarem

profissionalmente no palco até 1661.” (GARCIA, 2018, n.p; tradução nossa¹¹). Dessa forma, homens faziam papéis femininos, o que, por sua vez, gerava críticas dos puritanos, um grupo religioso conservador crescente, que acreditava que o teatro apresentava uma ameaça aos valores morais da época. Com tantas questões e problemáticas sobre gênero que permeavam o contexto histórico, o teatro, ainda que fosse um espaço único para questionamentos sociais, refletia muito dos valores da época:

as ideias inglesas de sexo e gênero, os direitos legais das mulheres e as expectativas sociais da feminilidade, tudo isso desempenhava um papel significativo na forma como o teatro era representado, nas histórias que eram contadas e quem as contava (GARCIA, 2018, n.p; tradução nossa¹²).

Em meio a um período efervescente para mudanças sociais, de valorização do conhecimento e de contato com outras culturas, ainda havia um longo percurso a ser trilhado para entender relações de gênero na sociedade, e trazer um debate que não se limitasse aos palcos.

Todavia, este contato com outras culturas, inevitavelmente, tornou a língua inglesa flexível, de forma que “afetou o léxico da língua, expandindo-o por meio do empréstimo de outras línguas” (JOVANOVIĆ, 2006, p.4; tradução nossa¹³), e uma figura central na propagação de novas palavras, ou mesmo no uso de palavras emprestadas de idiomas como o francês, italiano, espanhol, bem como de línguas antigas como o latim e o grego, foi o dramaturgo William Shakespeare (1564-1616), o qual “foi capaz de explorar as mudanças de linguagem por meio de sua inteligência, habilidade e sensibilidade” (DAMASCELLI, 2007, p.1; tradução nossa¹⁴).

Através do seu vasto vocabulário e eloquência com as palavras em suas peças e sonetos, Shakespeare demarcou um novo período da língua inglesa, que chegou a ser mesmo intitulado por alguns históricos de “a linguagem de Shakespeare”:

¹¹ “all commercial acting companies of the time were made up entirely of men and it was illegal for women to act on stage professionally until 1661”.

¹² “English ideas of sex and gender, the legal rights of women and the social expectations of femininity all played a significant role in the way that theatre was performed, the stories it told and who told them”.

¹³ “affected the lexicon of the language by expanding it though borrowing from other languages”.

¹⁴ “able to exploit language changes by means of his cleverness, skills and sensitivity”.

Entre 1591 e 1611 Shakespeare escreveu cerca de trinta e sete peças cobrindo todos os gêneros principais, i.e, comédia, tragédia e história, além de dois longos poemas narrativos Vênus e Adonis e O Estupro de Lucrecia e 154 sonetos. Todas as suas produções são linguisticamente peculiares e mostram o desejo consistente e crescente de Shakespeare de experimentar os recursos da língua e em particular com o léxico (DAMASCELLI, 2007, p.2; tradução nossa¹⁵).

Enquanto a sua vocação para o léxico possa ser explicada pelo seu emprego como escrivão jurídico e pela proximidade com a Corte Inglesa, o fato é que Shakespeare escreveu obras tão complexas no seu nível de entendimento do ser humano que naturalmente evocavam uma nova linguagem capaz de lidar com sua expressividade. Usando mais de vinte mil palavras em suas obras, e sendo creditado como responsável pela criação de mais de mil e setecentas, Shakespeare foi um autor que intermediou suas duas vocações: o seu profundo entendimento das relações humanas e sua aptidão com línguas:

a grandeza da mente de Shakespeare não [...] é demonstrada não pelo fato de que ele era familiarizado com 20.000 palavras, mas pelo fato de ter escrito sobre uma variedade tão grande de assuntos e tocou em tantos fatos e relações humanas que ele precisava desse número de palavras em sua escrita (JESPERSEN, 1978, p. 202; tradução nossa¹⁶).

A época em que Shakespeare viveu foi marcada por profundas transformações políticas e sociais na Inglaterra que passava por um turbulento período de batalhas, sendo a Espanha seu primeiro adversário. A Guerra Anglo-Espanhola (1585–1604) era uma realidade que muitos ingleses não podiam ignorar, tendo em vista a constante ameaça de serem invadidos a qualquer momento. Quando Shakespeare partiu de sua cidade natal, Stratford-upon-Avon, para tentar sua vida em Londres, os ataques pela Armada Espanhola o assolavam. Quando em 1588 ocorreu uma vitória histórica do exército inglês, um sentimento nacionalista

¹⁵ "Between 1591 and 1611 Shakespeare wrote about thirty-seven plays covering all the major genres, i.e. comedy, tragedy, and history, besides two long narrative poems Venus and Adonis and The Rape of Lucrece and 154 sonnets. All his productions are linguistically peculiar and show Shakespeare's consistent and increasing desire to experiment with the resources of the language and in particular with the lexicon".

¹⁶ "the greatness of Shakespeare's mind is [...] not shown by the fact that he was acquainted with 20.000 words, but by the fact that he wrote about so great a variety of subjects and touched upon so many human facts and relations that he needed this number of words in his writing".

se instaurou no país, o que também acabou por influenciá-lo em suas peças históricas, como *Richard III* (1633) e *Henry V* (1599), evocando figuras históricas e seus grandes feitos.

Suas obras também ficaram marcadas por um foco no indivíduo trazido pelo Renascimento, em oposição à ideia de predestinação e passividade perante os planos divinos. Por outro lado, ainda havia um forte sentimento de patriotismo, reforçado pela própria noção de identidade como nação, na medida em que a Inglaterra tinha mais contato com outros povos para servirem de comparativo, de forma que “o individualismo elisabetano [...] era uma parte integral de uma filosofia social que enfatizava a importância e o valor do indivíduo, mas nunca à custa da sociedade como um todo” (WATSON, 1960, p.310; tradução nossa¹⁷). Isso também é refletido nos vilões Shakespearianos, como representantes de um arquétipo comum da época, que simbolizam um individualismo extremista e causam um tipo de ruptura social como consequência, de maneira que “o vilão elisabetano [...] surge como uma espécie de crítica-caricatura daquele tempo” (LACERVA, 1971, p.49; tradução nossa¹⁸).

Foi também no reinado da Rainha Elizabeth I que o protestantismo foi oficializado como a religião oficial na Inglaterra, após um longo conflito de interesses entre os monarcas passados e a Igreja Católica. Com a Igreja e o Estado sendo aliados como poderes regentes, em uma relação na qual um governava politicamente e o outro espiritualmente, ser seguidor de uma vertente religiosa era um ato político, o que tornou o reinado de Elizabeth um período instável e propício a conflitos violentos entre protestantes e católicos, motivo pelo qual ela foi leniente com a prática, “desde que as leis fossem obedecidas, embora isso impedisse os católicos de adorarem abertamente, e alguns tentarem se impor contra a perseguição” (CLUNIE, 2016, n.p; tradução nossa¹⁹).

Foi também desse conflito que surgiram praticantes mais extremistas do protestantismo, os puritanos, que ficaram conhecidos por serem fervorosos críticos de muitos elementos sociais do período elisabetano; dentre eles, o teatro, por acreditarem ser uma distração para os fiéis e uma ameaça aos bons costumes. Em *Noite de Reis* (1602), Shakespeare, que inevitavelmente teve contato com a crítica puritana, traz uma sátira a eles (os

¹⁷ “Elizabethan individualism [...] was an integral part of a social philosophy which emphasized the importance and value of the individual but never at the cost of society as a whole”.

¹⁸ “the Elizabethan villain [...] emerges as something of a caricature-criticism of the times”.

¹⁹ “as long as laws were obeyed, but this did prevent Catholics from worshipping openly, and some sought to rise up against persecution.”

puritanos) através do personagem Malvólio, caracterizado por sempre incomodar os outros personagens e agir como um hipócrita.

Diante da valorização do indivíduo e das ações humanas e, conseqüentemente, do plano terreno, o código de honra se tornou um dos valores núcleo do período renascentista, de forma que se estabeleceu que todos os homens possuíam obrigações morais e deviam almejar pela busca de conquistas pessoais, mesmo que isso significasse arriscar sua vida. Duelos em que alguém sentia sua honra ferida por outro acabaram sendo um comportamento normatizado, principalmente entre nobres, que construíam um tipo de automistificação ao perpetuarem a associação da classe com a honra e a colocarem acima de qualquer valor moral e cristão:

Um dos traços mais característicos da época era a sua hipersensibilidade sobre a importância primordial de reputação. [...] O extraordinário código de duelo do século XVII, sob o qual os homens se sentiam impelidos a arriscarem suas vidas para vingar uma palavra casual, era apenas um crescimento canceroso das mesmas células (STONE, 1967, p. 25; tradução nossa²⁰).

Na perspectiva cristã, por exemplo, o assassinato era um ato condenável, mas crimes movidos por supostos ideais de honra, como em razão de adultério, eram tratados como justificáveis pelo fato da mulher denegrir a reputação de seu marido. Mesmo atos considerados pecados irredimíveis para o cristianismo, como o suicídio, passaram a ter um caráter positivo e serem considerados atos de nobreza, em que era preferível se tirar a vida a viver de forma desonrosa.

A vingança também se entendia como um ato honroso e estimulável, embora fosse contra os dogmas cristãos, em que cabia a Deus o julgamento. Em Shakespeare, isso se reflete em *Hamlet* (1603), no qual o protagonista se vê no dever moral de acabar com os planos de seu tio e mãe e fazer justiça pelo seu reino, bem como de vingar seu pai. Já *Otelo* (1604) é uma trama que envolve um marido acusando sua mulher de infidelidade, matando-a e justificando seu ato como um ato de honra, vindo, por fim, a cometer suicídio por descobrir se tratavam de mentiras as acusações de adultério que pesavam contra ela.

²⁰ “One of the most characteristic features of the age was its hyper-sensitivity upon the overriding importance of reputation. [...] The extraordinary seventeenth-century code of the duel, under which men felt impelled to risk their lives to avenge a casual word, was merely a cancerous growth from the same cells”.

Assassinato por vingança na era elisabetana era considerado o pior de todos os crimes, porque como a Bíblia diz: "A vingança é minha, eu retribuirei, 'diz o Senhor" (Romanos 12:19). Por outro lado, havia uma tradição profundamente enraizada e um dever sagrado de vingar-se de um ancestral assassinado, que ainda era bastante vivo no imaginário de muitos elisabetanos (GAJDOŠÍKOVÁ, 2006, p.193, *apud* BOWERS, 1940, p.39; tradução nossa²¹).

Desta forma, Shakespeare trazia a dualidade entre crenças religiosas e valores enraizados entre os ingleses, que haviam sido reforçados por uma mudança de paradigmas recente, e os deixava “preso entre a injunção para a vingança e o mandamento de perdoar.” (GHIRARDI, 2015, p.87; tradução nossa²²).

O movimento renascentista trazia o foco para o ser humano e rapidamente moldava uma nova sociedade, que tentava se fundar em novos valores, mas ainda carregava preceitos e dogmas do passado. Shakespeare, como muitos dos escritores e poetas do período elisabetano, abraçava os elementos culturais que o circundavam e os incorporava em suas obras. Seu papel, assim, foi de tentar interpretar essa nova sociedade e discutir questões incongruentes que surgiam dessa transição.

3.2 – O TEATRO SHAKESPEARIANO

Em sua vida como escritor, William Shakespeare escreveu trinta e sete peças e certamente se tornou figura mitológica na história da literatura, contribuindo não só para a expansão do vocabulário inglês, mas também para a criação de arquétipos de personagens e estilos narrativos amplamente discutidos até os dias atuais. Como um produto do período do Renascimento inglês, suas obras tratam de personagens mais humanizados e com um profundo entendimento de seus estados psicológicos, criando um palco para que seus dilemas morais fossem amplamente debatidos.

No teatro shakespeariano, não havia limitações entre o personagem e sua posição social, em que reis e nobres eram mostrados como profundamente falhos e capazes de cometer

²¹ “Revenge murder in Elizabethan times was considered to be the worst of all crimes, because as the Bible says: “Vengeance is mine, I will repay,” says the Lord” (Romans 12:19). On the other hand, there was a deeply rooted tradition and sacred duty to “take revenge for [one’s] murdered ancestor” (Bowers 39), which was still very much alive in the minds of many Elizabethans”.

²² “trapped between the injunction to avenge and the commandment to forgive”.

erros trágicos. Como um período que também evocou muita inspiração dos mitos e tragédias gregas, havia temas e moralidades mais provocantes que iam além do preto e branco, de forma que o “drama grego e elisabetano se identificavam numa série de semelhanças notáveis entre essas tradições [...] em que a ironia do destino era forte em ambas as tradições, e que em Aeschylus e Shakespeare o mal era superado pelo bem” (FOULKE, 2017, para.6; tradução nossa²³).

Esta relação entre as duas tradições também está ligada à criação do herói nas peças trágicas de Shakespeare, que, da mesma forma, é vinculado a um grande destino, no qual seus traços mais admiráveis são corrompidos e se tornam a razão de sua queda. Figuras como a do amante trágico, do rei louco ou do herói corrompido, imponentes arquétipos masculinos, que evocavam admiração e temor por seu arco trágico, são provavelmente os que mais chamam a atenção e são capazes de transcender suas obras, sendo conhecidas por aqueles que nunca as leram.

Ao mesmo tempo, estes personagens dividiam o palco de seu ato com uma contraparte, uma figura muito importante que tinha um papel intrínseco em seu destino: a mulher. Seja como amante, musa, esposa ou alguma entidade, as mulheres são partes essenciais do grande esquema por trás da trama das obras de Shakespeare. Assim como seus personagens masculinos eram representações de valores elevados, como coragem, honra e determinação, suas mulheres são fiéis, destemidas e espirituosas; e muitas delas diferente do que era esperado na era elisabetana, quando as mulheres deveriam ter um papel de total submissão ao marido, com valores de castidade sendo exaltados. Pois, mesmo dentro do círculo literário, as representações de mulheres eram em sua maioria negativas, transpostas como visões masculinas de como uma mulher deveria agir. Segundo Lommel (2012), os dramaturgos elisabetanos não expressavam necessariamente respeito pelas mulheres, mas sim as retratavam como seres que não tinham voz própria, pois eram vítimas dos poderosos personagens masculinos das peças. Enquanto o herói da tragédia grega, cujas lendas sempre exaltaram suas virtudes e fazia a trama girar em torno dele, na visão renascentista de Shakespeare, ele agora divide espaço com uma mulher, com narrativas que tratam de questões de gênero de forma mais complexa. Garner e Madelon (1995) afirmam que o papel da mulher teve o efeito de

²³ “was strong in both traditions, and that in Aeschylus and Shakespeare evil was overcome by good”

descentralizar o significante do herói trágico a ponto de desafiar as suposições tradicionais sobre a tragédia como gênero. Da mesma forma, seus destinos eram tão trágicos quanto os do homem, e muitas vezes apresentados como um catalisador do ato trágico.

No teatro shakespeariano, se a tragédia tinha a função de apontar as ironias do destino, em que o declínio acontece nas figuras masculinas exaltadas como honradas e altruístas, justamente por terem tais virtudes corrompidas, conhecidas como “a falha trágica”, a comédia, por outro lado, é construída como uma sátira das próprias tragédias. Ambos os gêneros desenvolvem uma situação que pode levar a um desfecho catastrófico, mas visto que a falha trágica está ausente na comédia, há uma curva dramática em que tudo acaba bem. Isso implica uma mudança muito drástica não só do destino do herói, mas também da mulher que está ligada ao seu arco. Se Otelo duvidasse das acusações de Iago, ele não teria matado Desdêmona e se matado em seguida. Da mesma forma, se Macbeth tivesse negado sua ambição, seu fim ao lado de Lady Macbeth teria seguido um caminho diferente. É importante notar que isso não significa que ambos os gêneros tenham uma relação estreita com o que tentam transmitir, visto que, na tragédia, há um fator estritamente moralizante, em que a traição de suas virtudes tem um castigo quase divino.

Outro fator vinculado ao ato trágico é o da catarse, tal como apresentado na *Poética* de Aristóteles, na qual é definida como “um processo de esclarecimento intelectual em que os conceitos de piedade e medo são esclarecidos pela representação artística deles” (GOLDEN 1973, p.473; tradução nossa²⁴). Em outras palavras, a tragédia atua como um expurgo de emoções, visando criar empatia pelos defeitos de seus personagens, ao mesmo tempo em que os critica. No caso da comédia, as situações que são vistas como naturais e mundanas são exageradas, como uma mulher que busca ativamente estar junto do seu amante, no caso de *Sonho de uma Noite de Verão* (1595 ou 1596), é apresentada de forma caricata e ridícula. De acordo com Doyle, a comédia reidealiza o sistema patriarcal, embora em termos tão artificiais que nos tornam conscientes de sua presença e da lógica emocional que eles disfarçam. Dessa forma, as comédias poderiam funcionar como sátiras sociais, pois é permitido zombar das tradições para um efeito cômico; evocando subversões de papéis sociais e outras tradições.

²⁴ “A form of intellectual clarification in which the concepts of pity and fear are clarified by the artistic representation of them”.

As relações entre classes sociais também eram refletidas nas obras de Shakespeare, tanto como um fator determinante para as expectativas de gênero, quanto para estabelecer um efeito trágico ou cômico. Enquanto os nobres são figuras vinculadas à honra, ao dever de fazer justiça e serem justos, e assim evocando a tradição grega da tragédia de se ater aos reis e aqueles enaltecidos por qualidades distintas, causando um choque maior na sua queda, personagens mundanos de classe social baixa, por sua vez, são usados como alívio cômico, com a falta de amarras sociais, ou por utilizarem de um linguajar limitado ou trocarem palavras, sendo usados para os caracterizarem como tal. Em relação às mulheres, aquelas que pertenciam à classe alta eram vistas como puras e recatadas, sendo tratadas como objetos pelas figuras patriarcais que as dominavam, visando usá-las para seus interesses pessoais, enquanto as de classe baixa possuíam mais liberdade, sendo mais sexualizadas, atrevidas e questionadoras; mesmo que para um efeito cômico:

Suas peças mostravam a diferença de expectativas entre as mulheres de classe alta e baixa da época. Mulheres bem nascidas são apresentadas como “bens” a serem passados entre pais e maridos. Na maioria dos casos, elas são socialmente restritas e incapazes de explorar o mundo ao seu redor sem acompanhantes. Muitas dessas mulheres foram coagidas e controladas pelos homens em suas vidas. As mulheres nascidas em classe baixa têm mais liberdade em suas ações precisamente porque são vistas como menos importantes do que as mulheres nascidas em classe alta (JAMIESON, 2020, n.p; tradução nossa²⁵).

Além da definição de personagens em sua relação entre classe e gênero, também havia arquétipos que refletiam ideias enraizadas no imaginário popular, muitas vezes permeados pela literatura, que atribuíam de forma estereotipada certos traços de personalidade para cada gênero, especialmente a mulher. Personagens como Ofélia, em *Hamlet* (1603), que tem seu amor negado por Hamlet e se vê cercada por uma trama feita por homens, acaba por enlouquecer e cometer suicídio, reforçando a ideia da fragilidade de uma mulher, tanto física quanto mental, e a tendência a ser neurótica, caracterizando-a como uma *femme fragile*. Sua contraparte, uma *femme fatale*, está presente em *Macbeth* (1606), em que Lady Macbeth é

²⁵ “His plays showed the difference in expectations between upper and lower class women of the time. High-born women are presented as “possessions” to be passed between fathers and husbands. In most cases, they are socially restricted and unable to explore the world around them without chaperones. Many of these women were coerced and controlled by the men in their lives. Lower-born women were allowed more freedom in their actions precisely because they are seen as less important than higher-born women”.

vilanizada por ser vista como uma mulher sedutora, que usa dos seus charmes para manipular Macbeth e ser responsável por guiá-lo ao declínio. Além disso, ela também é apontada como o estereótipo de uma esposa controladora, uma percepção muito comum em que a mulher supostamente tem o controle do marido dentro do espaço íntimo que compartilham e restringe sua capacidade de tomar suas próprias decisões, mas que passa a ser associada ao arquétipo feminino negativo, “uma representação do medo primitivo sobre a identidade e a autonomia do homem em si, sobre a presença feminina que ameaça controlar suas ações e sua mente” (ADELMAN, 1992, p.131; tradução nossa²⁶). Ademais, as expectativas de quais papéis a mulher desempenhava na sociedade influenciavam as suas retrações literárias:

As restrições de gênero, raciais, étnicas e classistas continuavam sendo determinantes, no sentido de estabelecer como as pessoas deveriam ser tratadas e o que lhes era facultado fazer, ou seja, esses fatores ainda delimitavam a esfera de ação da maioria dos indivíduos e lhes impingiam sanções legais, sociais e econômicas. Na Inglaterra de Shakespeare, o homem podia exercer uma grande variedade de papéis de acordo com suas possibilidades e capacidades; o desempenho social da mulher, no entanto, era bastante limitado. Sua identidade derivava exclusivamente do sexo ao qual pertencia: podia ser mãe, esposa ou viúva; dama ou criada; virgem, prostituta ou bruxa (CAMATI, 2008, p.4-5).

A visão renascentista sobre gêneros também criava uma percepção objetificada da mulher, de forma que:

As definições de papéis de gênero da Renascença prescreviam o silêncio como uma virtude feminina, e a mitologia sexual da Renascença associava o feminino ao corpo e à matéria em oposição ao intelecto e espíritos masculinos. (RACKIN, 1985, p. 329; tradução nossa²⁷).

Shakespeare foi um homem da renascença, que buscava se conectar com os mitos do passado, para os reidealizar em um novo contexto e para uma nova audiência. Imprimindo-lhes maior complexidade, ia além do moralismo maniqueísta. Suas peças são parte permanente do imaginário popular, reproduzidas em diversas mídias, com novas interpretações surgindo e

²⁶ “a representation of primitive fear about man identity and autonomy itself, about those looming female presence who threaten to control one’s actions and one’s mind”.

²⁷ “No woman is the protagonist in a Shakespearean history play. Renaissance gender role definitions prescribed silence as a feminine virtue, and Renaissance sexual mythology associated the feminine with body and matter as opposed to masculine intellect and spirit”.

tornando-as sempre relevantes. Embora estejam tingidas por tradições e ideias que o cercavam, suas obras também se guiavam pelo seu profundo entendimento do ser humano, trespassando certas limitações impostas pelo período nas representações de seus personagens. E se as tragédias gregas foram responsáveis por mistificar arquétipos masculinos de altruísmo e honra, o teatro shakespeariano trouxe as mulheres como uma contraparte fundamental, dando o palco para personagens que encontram um olhar mais apropriado em estudos modernos.

4 – *OTELO*: QUESTÕES DE RAÇA E GÊNERO

4.1 – O *OUTRO* E A PERCEPÇÃO DO MOURO

O período de Renascença na Inglaterra foi marcado por uma mudança de paradigma em relação à percepção do indivíduo, o libertando de preceitos dogmáticos sobre seu destino e evidenciando seu papel como responsável pelas mudanças sociais. Como Abdullah (2018) nota, a emancipação de espírito dessa libertação trouxe um senso de alívio e o desejo de se aventurar por terras desconhecidas, tanto no seu sentido literal quanto metafórico. Consequentemente, gerou-se um interesse cultural em outros povos, numa relação de troca, ao mesmo tempo em que se moldavam os princípios de uma ideologia imperialista inglesa.

Dentro desse contexto, o fascínio por outros povos, pelo *outro*, se transfigura numa percepção de inferiorização e estereotipia, reforçada pela posição de domínio inglês, através de visões distorcidas, reproduzidas por relatos (muitas vezes dramatizados) de viajantes que tiveram contato direto com eles, bem como na literatura, a qual teve papel muito importante na construção do imaginário popular. Na perspectiva foucaultiana, a linguagem é o centro de poder social e das práticas sociais, e, como Bonnici (2009) afirma, é nesse ponto que se encontra o papel social dela e da literatura no poder hegemônico imperialista.

Nesse cenário, a visão do outro se torna um reflexo de muitos elementos conflitantes, tomando forma em um contexto social que ainda tentava entender as relações com outras culturas, mas que já visava subjugar-las. É dentro desse processo de colonização que o discurso de caracterização do outro, dos povos não-europeus, visa acentuar as diferenças, num caráter opressor, “de discriminar sobre a pretensão de discernir, e de separar o Outro do eu.” (BARTELS, 1990, p. 434; tradução nossa²⁸). Da mesma forma, ser dono do discurso, do conhecimento e do saber, era uma forma de autenticação da autoridade dos europeus sobre outros povos, o poder de delimitar a quem pertencia o que, dando a eles, europeus, “direitos às terras prometidas supostamente de ninguém, à divisão do mundo, ao heroísmo dos exploradores, à diversidade cultural, à alteridade, ao racismo.” (BONNICI, 2009, p.224).

Em um período de interesses além-mar, de conhecimento de outros povos, bem como da construção de sua identidade partindo da Europa, a figura do mouro passa a ser conhecida

²⁸ “discriminate under the guise of discerning, and to separate the Other from the self.”

pelos ingleses. Relatos históricos de Robert Hakluyt em *The Principal Navigations* (1589) e *A Geographical Historie of Africa* (escrito por volta de 1550, mas traduzido e difundido pela Europa em 1600) de John Leo Africanus, ajudaram a formar um imaginário popular sobre a África e trouxe o mouro à evidência. Embora o relato de Africanus sobre a África e seus costumes tenha um caráter neutro, apontando tanto qualidades quanto defeitos, na sua tradução para povos europeus, passou a oferecer uma visão mais negativa. Personagens como Aaron de *Tito Andrônico* (1594), de Shakespeare, refletem a percepção de um povo bárbaro, sendo chamado de “irreligioso” e de “preto”, com um tom pejorativo, durante a peça, o que também é afirmado pelo seu papel como antagonista.

Entretanto, em *Otelo* (1604), Shakespeare dá o palco a um herói mouro, em meio a um tratamento étnico, no mínimo, mais complexo. Muitas das características que definem Otelo também parecem surgir das descrições feitas por Africanus (1600) sobre os mouros, definidos como “muitos orgulhosos e nobres, e maravilhosamente viciados na ira” (PORY, 1600, p.41; tradução nossa²⁹), “tão crédulos que acreditam em questões impossíveis que lhes são ditas (p.41), e como “nenhuma (outra) nação do mundo está tão sujeita ao ciúme.” (p.40). É importante constar que, Shakespeare, ao definir Otelo como “preto”, tinha uma percepção étnica muito limitada, visto que o período histórico era de predominância de uma única etnia na Inglaterra, o que levanta a possibilidade de que o termo apenas indicasse um tom de pele mais escura do que a de um inglês padrão, definido pelo seu tom de pele clara. De fato, à época ainda não havia nem mesmo o conceito de raça como uma teoria comum atribuindo a pigmentação da pele aos raios solares. Da mesma forma, “mouro” era um termo genérico que abrangia não só diferentes etnias, mas também outras designações religiosas além da islâmica:

Representações renascentistas do mouro eram vagas, variadas, inconsistentes e contraditórias. Como muitos críticos já estabeleceram, o termo “mouro” era usado intercambiavelmente com grande similaridade com termos ambíguos tais como “africano”, “etiopiano”, “preto” e mesmo “indiano” para designar uma figura de uma parte ou de toda a África (e além) que era preto ou muçulmano, nenhum dos dois, ou ambos (BARTELS, 1990, p. 434; tradução nossa³⁰).

²⁹ “very proud and high-minded, and woonderfully addicted unto wrath”, “so credulous that they beleeve matters impossible which are told to them”, “no nation in the world is so subject to jealousie”.

³⁰ “Renaissance representations of the Moor were vague, varied, inconsistent, and contradictory. As critics have established, the term “Moor” was used interchangeably with such similarly ambiguous terms as “African,”

Havia, entretanto, uma relação entre pretos e muçulmanos, nascida pela associação que ambos tinham na visão europeia, na qual diferenças étnicas, culturais e religiosas criavam a identidade de um povo inferior, de forma que “preconceitos religiosos e culturais contra a negritude e o Islã, cada um dos que era vista como obra do Diabo, intensificou a conexão entre eles” (LOOMBA, 1998, p.93; tradução nossa³¹).

Ao analisar o contexto histórico para a escolha de Shakespeare em colocar um mouro como herói de uma das suas peças, bem como passagens dela, é possível argumentar que Otelo era, de fato, preto e muçulmano. Embora não haja nenhuma passagem que identifique o local de origem de Otelo, as suas descrições criam uma imagem estereotipada de um preto na visão europeia. Termos como “beijudo (*thick-lips*)” (SHAKESPEARE, 2018, Ato 1, Cena I, p.21) e “carneiro velho e preto (*old black ram*)” (SHAKESPEARE, 2018, Ato 1, Cena I, p.23) são usados como insulto por Iago, construindo a imagem étnica de Otelo. Brabâncio, pai de Desdêmona, refere-se ao ato de sua filha se entregar aos braços de Otelo como ir ao “seio cor de fuligem (*sooty bosom*)” (SHAKESPEARE, 2018, Ato 1, Cena II, p.31), além de várias referências à magia negra ao chamá-lo de “maldito (*damned*)” (SHAKESPEARE, 2018, Ato 1, Cena II, p.31), e sugerir que foi através de bruxaria que ele teria conquistado a mesma, isso num período em que a África, e conseqüentemente os pretos, eram vistos como capazes de tais atos, bem como a associação com o demônio.

Em relação à crença religiosa de Otelo, há passagens que comprovam que Shakespeare também utilizou o termo mouro para indicar um muçulmano. Ao descrever o amor que Otelo sente por Desdêmona, Iago confirma que o mesmo se converteu ao cristianismo: “E o Mouro ama tanto que renunciaria ao batismo / a todos os sinais do Cristianismo - religião a qual se converteu” (SHAKESPEARE, 2018, Ato 2, Cena III, p.81). Dentro desta abrangência de designações, o mouro se configura em um arquétipo que não se limita à imagem inferiorizada do “outro”. Como Bartels (1990) observa, o mouro era visto, controversamente, como o monstruoso e o nobre, o civil e o selvagem. Essa inconsistência em defini-lo talvez seja responsável pela caracterização de Otelo, cuja etnia é usada como uma marca de quem ele é quem ele *deve* ser. Sua dualidade como pertencente a uma classe social que o abraça e o

"Ethiopian," "Negro," and even "Indian" to designate a figure from different parts or the whole of Africa (or beyond) who was either black or Moslem, neither, or both".

³¹ “Religious and cultural prejudice against both blackness and Islam, each of which was seen to be the handiwork of the Devil, intensified the connection between them”.

renega, dada as circunstâncias, alinha-se a própria percepção de um mouro. Ele é o nobre quando se dedica ao seu papel de soldado, mas logo é subjogado como o selvagem por buscar relações com uma mulher branca e de classe social elevada; o que não só demonstraria que ele está inserido na sociedade, mas em pé de igualdade, simbolizando uma visão de sua dominação por uma sociedade tão preocupada em fazer o contrário. Na sua posição de outro, Otelo estaria transgredindo normas sociais que, mesmo não declaradas, se transpõem pelo contexto sociocultural:

A negritude de Otelo, então, funcionou para o público original da peça como um símbolo de sua “verdadeira” essência. Iago remove o verniz de boas maneiras que Otelo se camuflou, revelando o que o público de Shakespeare pensava ser “real” o tempo todo. Na segunda metade da peça, Otelo começa a ter convulsões e mudanças de humor selvagens e seu vocabulário fica mais simples (BUTLER, 2015, n.p; tradução nossa³²).

A jornada de Otelo, nessa perspectiva, constrói-se como a de um muçulmano convertido ao cristianismo, que conquistou sua posição na nobreza veneziana ao se provar nos campos de batalha como um grande guerreiro, ao mesmo tempo em que isso é facilmente disputado por suas pretensões amorosas com Desdêmona. A sua inserção e favorecimento na sociedade europeia se dá, portanto, apenas pelo seu papel desempenhado em conquistas bélicas, mas não o classifica, aos olhos deles, como um pleno cidadão veneziano. Ele é sempre o outro e, dessa forma, apenas precisa de um incentivo para reverter a quem deve ser, refletindo o que os personagens e o público europeu na época pensavam, visto que, no processo de identificação com um herói tal como Otelo, “ele [europeu] transgride a fronteira entre o 'eu' e o 'outro' e regride à loucura” (LOOMBA, 1998, p.118; tradução nossa³³).

Da mesma forma, a principal ameaça à Veneza durante a peça é o ataque do exército turco, representando assim a ameaça da dominação islâmica. Ataques por piratas turcos eram comuns a navios britânicos, contudo, os marinheiros capturados e escravizados poderiam conquistar a liberdade ao se converterem ao islamismo, ato que passou a ser conhecido como

³² “Othello’s blackness, then, worked for the play’s original audience as a symbol of his “true” essence. Iago scrapes away the veneer of manners Othello has layered over this, revealing what Shakespeare’s audience would’ve thought was “real” all along. In the second half of the play, Othello begins having seizures and wild mood swings, and his vocabulary gets simpler”.

³³ “he transgresses the boundary between ‘self’ and ‘other’ and regresses into primitive behaviour, into madness”.

“se tornar turco”, termo que o próprio Otelo usa ao implicar a falta de civilidade em seus homens. Isso levantava a questão sobre a integridade de um inglês convertido ao islamismo, mesmo que forçadamente, ao retornar a Inglaterra. Nessa perspectiva, o mesmo valeria para Otelo ao se converter ao cristianismo, que:

se esforça para manter um título físico e espiritual de ser um membro da comunidade de Veneza, mas é visto como primeiramente um nobre bárbaro que se tornou cristão, que retém na superfície as paixões selvagens de seu sangue mouro" (GHANIM, 2018, p.154, apud BRADLY, 1904, p.186-7; tradução nossa³⁴).

No ato final, quando Otelo percebeu seu erro fatal ao acreditar nas mentiras de Iago e matar Desdêmona, ele também evidencia a mentalidade de que teria sucumbido à barbaridade e se proclama alegoricamente um turco (muçulmano):

Escrevam e digam ainda que certa ocasião em Alepo, quando um turco perverso de turbante bateu em um veneziano e difamou a sua pátria, eu agarrei o cão peçonhento circuncidado pelo pescoço e o apunhalei assim (*Otelo apunhala-se*) (SHAKESPEARE, 2018, Ato 5, Cena II, p.194).

Ao acreditar que Desdêmona o está traindo, tudo que Otelo depositou nela desmorona e, conseqüentemente, o torna incapaz de ser quem ele acreditava ser. Profeticamente, ele se torna o monstro que todos imaginam ser, e isso talvez seja o que faça Otelo ser o herói Shakespeariano mais trágico: pois ele não só mata a sua amada, que mesmo em morte o defende, por falsas acusações, mas também é envenenado pelos seus próprios valores, sucumbindo-se ao que a sociedade veneziana julgava ser sua natureza.

Através de representações como a do próprio Otelo, o mouro certamente se tornou uma figura emblemática do período Renascentista, construindo mais ainda a percepção de como um *outro* devia ser, de forma que nem mesmo a assimilação dos valores europeus seria o suficiente para mudar a sua “essência”. Assim, por meio da sua posição de poder territorial e cultural, a Europa ditava como outros povos agiam e *deveriam* agir, criando assim tal percepção entre os próprios e implantando o ideal de buscar na colônia a salvação do meio social alienante e opressor.

³⁴ “strives to maintain a physical and spiritual title of being one of Venice community but, he is seen as "primary, a noble barbarian who [has]become Christian, but who [has]retains the surface the savage passions of his Moorish blood”.

4.2 – A CONSTRUÇÃO DOS PAPÉIS DE GÊNERO EM *OTELO*

As obras de Shakespeare foram construídas com base na complexidade das relações entre homens e mulheres e na forma como a sociedade se interpõe sobre eles. Enquanto na comédia há uma reversão de valores sociais e tradições da sociedade elisabetana, com a intenção de evidenciar o cômico e o absurdo das situações, na tragédia, há um fator moralizante, intimamente ligado ao cristianismo, em que a traição das virtudes e morais tem algo similar a um castigo divino. Além disso, tanto nas suas comédias quanto nas tragédias desse autor, o destino de seu herói está vinculado ao do seu interesse amoroso, em que as decisões tomadas pela figura masculina central são o que guia a peça para o seu clímax, seja ele trágico ou não, nascem de uma falha de comunicação e “mal-entendidos dos homens sobre as mulheres e a incapacidade das mulheres de se protegerem da concepção que a sociedade tem delas” (GREENE, 2004, p.665-666; tradução nossa³⁵).

A Era Elisabetana (1558-1603), marcada como o período no qual a rainha Elizabeth I governou e em que boa parte das peças de Shakespeare foram escritas, foi um momento no qual valores patriarcais ainda eram regentes, havendo muitas limitações do que uma mulher era capaz de fazer, delimitando-a a um papel doméstico e de submissão à figuras masculinas de autoridade. A sua vida familiar consistia em uma preparação para o casamento, que, em outros termos, era um acordo entre o pai – a figura que tinha total controle sobre suas vontades ao demandar o ato como obrigatório, bem como na escolha do pretendente – e seu noivo, que assim assumiria a responsabilidade sobre ela. Como esposa, seu papel era amar seu marido incondicionalmente e reafirmar os valores elisabetanos sendo “virtuosa, obediente, leal e devotada”, assim como de “não interferir nos negócios do marido, que deve ser vista, mas não ouvida.” (TALLEY, 1970, p.4-5; tradução nossa³⁶). A mulher, assim, se tornava um objeto de enfeite, de sorte que, pode-se dizer, sua presença era equivalente a um quadro, um ato de embelezamento da casa para visitas, e que da mesma forma deveria permanecer incapaz de se comunicar.

³⁵ “men's misunderstandings of women and women's inability to protect themselves from society's conception of them”.

³⁶ “virtuous, obedient, loyal and devoted”, “must not interfere her husband's affairs, and should be seen but not heard”.

Desta forma, o casamento se tornava sinônimo de uma instituição de poder patriarcal, que tratava a mulher como moeda de troca e simbolizava a total submissão perante um homem. Embora socialmente o casamento fosse visto como um ato redentor e de benção para a mulher, de um ponto de vista dramático, dada a pressão social, era o destino inevitável de toda mulher, que não tinha escolha a não ser se submeter às figuras patriarcais que a cercavam.

Em suas obras, Shakespeare reflete ambas as percepções: enquanto nas comédias, o desfecho envolve um casamento “como uma ferramenta de cura e a promessa de um futuro melhor” (DOMINGUEZ, 2017, p.1; tradução nossa³⁷), nas tragédias, se torna responsável pelos principais conflitos. Em *Otelo* (1604), por exemplo, Shakespeare usa do casamento entre dois personagens para criar uma narrativa emaranhada em relacionamentos complexos, evocando através de seus personagens um profundo debate sobre gênero e de que forma isso molda suas atitudes. Nela, o protagonista que dá nome a peça é um mouro, respeitado pelos seus feitos como um grande general, mas constantemente denegrado por questões raciais, que se casa com Desdêmona, uma mulher branca, filha de um nobre europeu, a qual contraria seu pai ao fazer a escolha de seu marido sem sua permissão. Os dois vivem assim um amor transgressor entre um mouro e uma branca europeia, em um casamento visto como imoral por não ter o consentimento do pai da esposa, tudo isso em solo europeu.

Otelo é um homem que se inseriu na sociedade veneziana, mas que ainda é perseguido por julgamentos morais pelo fato de ser um mouro. Ao mesmo tempo em que sua imagem é engrandecida pelas suas conquistas, se constrói mais ainda a percepção de misticismo e poderes ocultos associados com pretos e sua origem como estrangeiro. Suas descrições como um ser exótico precedem até mesmo a proclamação do seu nome, como se as fizessem mais importante que sua figura presencial. Porém, sua relação com Desdêmona nasce como fruto de sua própria mistificação ao relata-la seus feitos heroicos, vindo ela a se encantar e se apaixonar por Otelo, de forma que, “em essência, mesmo o amor de Otelo por um ‘outro’ é baseado em uma ideologia egocêntrica.” (CRAWLEY, 2010, p.11; tradução nossa).

A característica que mais define Otelo é a sua confiança, tanto em sua esposa, ao afirmar “Aposto minha vida na lealdade de Desdêmona” (SHAKESPEARE, 2018, Ato 3, Cena 1, p.44), quanto naqueles que o cercam. Algo que, no desenrolar da peça, é usado não

³⁷ “as a tool for healing and the promise of a brighter future”

apenas na sua construção de herói, mas como na sua corrupção e queda. Ao acreditar nas palavras de Iago, seu confidente, sobre a suposta infidelidade de sua esposa, Otelo teria que desconfiar de Desdêmona, o que contrariaria suas convicções. Iago se aproveita não só desse fato, como das inseguranças que Otelo possui pela sua etnia e a sua percepção como alguém inferior ou, ao menos, sem merecedor o amor de uma mulher tão prestigiada como Desdêmona.

Sua relação com Desdêmona é fortalecida pelo fato dela ter dispensado vários pretendentes encarados socialmente como mais apropriados para sua posição. Da mesma forma, ela contraria seu pai ao ter sua relação matrimonial com Otelo revelada e se impõe como independente. Otelo encara inicialmente como uma prova de amor, como uma convicção de que ela está disposta a enfrentar tanto a sua família quanto a sociedade, sendo até mesmo sua base de confiança nela quando Iago insinua que ela estaria o traindo: “Dos meus poucos méritos não extrairéi suspeita ou duvida dos seus pecados, pois ela tem olhos e me escolheu” (SHAKESPEARE, 2018, Ato 3, Cena III, p.99). Entretanto, dentro do esquema de Iago, esse ato de insubordinação, aos poucos, se transforma em uma demonstração de sua falha de caráter: de que há nela o potencial para traição e a chacota de seu marido. Como Iago distorce a Otelo: “Ela enganou seu pai quando se casou com o senhor. E quando ela parecia tremer de medo da sua aparência, ela o amou mais ainda” (SHAKESPEARE, 2018, Ato 3, Cena III, p.100). Assim, ele utiliza dos próprios medos de Otelo para fazê-lo crer que o simples fato dela tê-lo escolhido é um motivo para questionar seu julgamento de valor. Como Greenblatt (1989) pontua, é como se a percepção enterrada dentro de Otelo sobre suas próprias relações sexuais com Desdêmona fossem vistas como adultério.

Otelo define-se como alguém incapaz de sentir ciúmes e chega a afirmar que o fato de saber da traição é mais relevante que o ato, algo que não abalaria em nada sua relação caso nunca chegasse aos seus ouvidos. Com a confiança sendo o seu pilar moral, existe talvez o receio de enfrentar verdades que abalariam a percepção concebida aqueles que ele mais considerava dignos de si. E, da mesma forma que há atribuições místicas pela sua etnia, um ocultismo que justifica seus feitos e sua relação com Desdêmona, a traição se torna um ato invisível e sem base para Otelo. A crença de que Desdêmona o está traindo vai contra a grande estima que ele tinha por ela, que, aos seus olhos, a fazia não só ser a esposa ideal, mas um ser que ele poderia idolatrar como um tipo de santidade, alguém que ter ao seu lado faria sempre

reafirmar sua visão justa aos outros e manter suas convicções morais intactas, caso elas fossem um dia desafiadas.

O amor de Desdêmona por Otelo, por sua vez, é enigmático para a sociedade, dado a posição de ambos: ela, a filha de um senador veneziano; ele, um general mouro. Mas da mesma forma que tudo que Otelo faz se atribui a seu charme como um ser exótico, é também o que ela argumenta ao dizer ter sido conquistada por suas histórias. Não há nenhum tipo de questionamento por parte dela sobre a relação, nem de como ela seria percebida, o que, de certa forma, a torna idealizada como alguém que coloca o amor acima de valores sociais. Por sua vez, Otelo, ao rebater o pai de Desdêmona sobre quais métodos sórdidos ele teria usado para conquista-la, argumenta que: “Ela me amava pelos perigos pelos quais eu havia passado e eu a amava porque ela sentia uma pena verdadeira de mim. (SHAKESPEARE, 2018, Ato 1, Cena III, p.39). Há, entretanto, uma relação de afinidade pelo fato de ambos serem de grupos marginalizados e oprimidos, o que talvez tenha feito Desdêmona sentir algum tipo de conexão por Otelo, de forma que historicamente: “pode-se afirmar que mulheres de diferentes contextos têm compartilhado com raças escuras e com culturas colonizadas uma experiência íntima no que se diz respeito às políticas de opressão e repressão” (DIAS, 2011, p.116).

Embora inicialmente apresentada como uma figura feminina transgressora, ao se casar com um estrangeiro e preto, bem como desafiar seu pai para ficar ao lado de Otelo, Desdêmona se vê em um conflito entre demonstrar sua passividade e submissão ou se impor como mulher. Na sua tentativa de favorecer Cássio, o ex-tenente que busca recuperar seu cargo, Desdêmona demonstra certo controle sobre Otelo ao afirmar que seria capaz de convencê-lo a devolver o cargo a Cássio, insistindo a tal ponto que ele chegaria a concordar. Embora seja possível ser apenas lábia de Iago para arquitetar seu plano, talvez houvesse um fundo de verdade ao afirmar que “a esposa do general é agora nosso general” (SHAKESPEARE, 2018, Ato 2, Cena III, p.90), sugerindo que ela teria influência nas suas decisões. Essa insubmissão, entretanto, acaba por ser um fator determinante na percepção paranoica de Otelo.

Porém, na fala de vários personagens, Desdêmona ainda é tratada como um prêmio, um objeto valioso a ser conquistado. Ao refutar as acusações de Brabâncio sobre ter aliciado sua filha, Otelo primeiro confirma o fato dizendo: “é verdade que eu tomei a filha desse” (SHAKESPEARE, 2018, Ato I, Cena III, p.36). No texto original, ele utiliza o termo *won*

(ganho) para se referir ao ato de ter conquistado Desdêmona. Da mesma forma, Iago comenta que “esta noite ele embarcou num navio cheio de tesouro. Se ele conseguir mantê-lo, está feito para o resto da vida” (SHAKESPEARE, 2018, Ato 1, Cena II, p.29), ao se referir aos encontros amorosos entre Otelo e Desdêmona.

Tal como Otelo encara Desdêmona como a exaltação de valores de castidade, ela o tem em alto valor por seus atos nobres, assim como um bom marido que a ama incondicionalmente e que jamais sentirá ciúmes por sua plena confiança nela, ao ponto em que, mesmo quando ele começa a destruí-la por duvidar de sua fidelidade, ela sempre busca justificativas externas para seus atos, pois é incapaz de confrontar que aquele homem é o mesmo por quem se apaixonou. Desdêmona afirma: “Eu o amo tanto que mesmo sua teimosia, sua rabugice, seu olhar violento [...] têm sua graça e charme.” (SHAKESPEARE, 2018, Ato 5, Cena I, p.158); criando talvez justificativas para continuar a amá-lo.

Na sua última conversa com Emília, sua serviçal, Desdêmona desconfia que Otelo já se encontre consumido totalmente por algum tipo de ódio por ela, e consegue prenunciar sua morte. Mesmo sabendo que iria ser morta, com seu amor se transformando em um ato de total submissão, ela aceita seu desfecho nas mãos de Otelo. Como se fosse a culpada de seu próprio assassinato, Desdêmona nega que ele tenha qualquer culpa, consumando por fim que a sua idealização por parte de Otelo era, ao menos parcialmente, verdade e, possivelmente, o ponto que ela quis provar.

Embora Desdêmona, mais cedo na peça, tenha dado provas de ser uma mulher que se impõe e se demonstra capaz de influenciar nas decisões de Otelo, com intelecto e expressividade para rebater as críticas feitas às mulheres por Iago e se reafirmar como uma mulher de voz e opiniões próprias, ao pressentir sua morte pelas mãos de Otelo, seu papel parece se tornar submisso, e sua imagem se torna uma idealização de uma mulher capaz de se sacrificar pelo amor que tem ao seu marido:

Neste momento, pouco antes de seu assassinato, Desdêmona é claramente diferente do que ela foi antes. Desdêmona é representada e representa a si mesma como visualmente alegórica em vez de dramática. Ela é mais uma

imagem do que uma mulher de sagacidade verbal (RONK, 2005, p.54; tradução nossa³⁸).

Desdêmona se martiriza como a esposa incapaz de lidar com as dúvidas de seu marido, algo que nasce, paradoxalmente, pela sua reafirmação como mulher transgressora que desafiou a sociedade e sua posição como objeto. A luta para viver sua paixão com Otelo cria raízes sobre sua natureza traiçoeira e imprópria, que renegou até mesmo seu pai, uma figura que a própria define como responsável pelo seu destino: “Ao senhor devo minha vida e minha criação. [...] O senhor comanda e espera obediência e até agora fui sua filha.” (SHAKESPEARE, 2018, Ato 1, Cena III, p.40). Presa na trama de figuras masculinas, Desdêmona, mais que Otelo, é a principal vítima de suas virtudes, ao buscar provar seu amor ao se impor sobre a sociedade, mas seu ato de insubordinação é visto como prova de um caráter caprichoso e traiçoeiro, como Brabâncio alerta a Otelo: “Fique de olho nela, mouro. Ele enganou seu pai, e pode enganá-lo também. (SHAKESPEARE, 2018, Ato 1, Cena III, p.40).

Entre as figuras masculinas que controlam o destino de Desdêmona, Iago é o personagem mais manipulador e repulsivo. Responsável pelos principais conflitos na trama, ele é uma figura caótica na peça, que tanto tenta arruinar a imagem de Otelo quanto o denigre por sua etnia. Não o bastante, dentre as falas de Iago, há sempre um caráter de julgamento moral sobre as mulheres e seu comportamento lascivo, condenando-as a seres animais e inferiores aos homens, assim como as culpa pelos principais conflitos entre os personagens masculinos. Quando é anunciado o duelo sangrento entre Cássio e Rodrigo, Iago comenta à Emília, sua esposa, que “esses são os frutos de andar com prostitutas” (SHAKESPEARE, 2018, Ato 5, Cena I, p.171), se referindo ao fato de que os atos de traição de Desdêmona teriam levado aquilo; embora o próprio Iago seja o verdadeiro culpado.

Para Iago, as mulheres são um alvo fácil para destilar seus comentários de caráter inferiorizante e não sofrer nenhuma represália significativa, visto a sua posição privilegiada e o nível de aceitação (por subjugação) que há sobre suas falas. Na sua visão, as mulheres se limitam a viverem descompromissadas, apenas pela diversão e para serem subjugadas como

³⁸ “At this moment just prior to her murder, Desdemona is clearly different from what she has been before. Desdemona is represented and represents herself as visually allegorical rather than dramatic. She is a picture rather than a woman of verbal wit.”

objetos sexuais, definido em suas falas: “Vocês se levantam para brincar e vão para cama para trabalhar.” (SHAKESPEARE, 2018, Ato 2, Cena I, p.55), e:

Vocês mulheres são todas iguais. São pinturas de virtuosidade e beleza quando estão fora, mas tão barulhentas quanto os sinos nas salas de visitas de suas casas; são gatos selvagens na cozinha, mas se fazem santas quando prejudicam alguém. São demônios quando ofendidas, mentirosas quando estão em casa e prostitutas na cama. (SHAKESPEARE, 2018, Ato 2, Cena I, p.55).

Na trama feita por Iago para fazer Otelo acreditar que Desdêmona é infiel, Emília, sua esposa, é uma das suas principais vítimas, pois é o seu ato de entregar o lenço de Desdêmona, dado por Otelo, o qual carrega uma grande importância simbólica, que acaba desencadeando a tragédia de sua morte. Emília, tal com Desdêmona, possui alguns momentos de insubmissão ao discutir sobre os anseios das mulheres, argumentando que a mulher, assim como o homem, possui o direito de trair, pois se assim o fazem, a culpa seria dos maridos por tratá-las como descartáveis. Vale ressaltar que é comum nas obras de Shakespeare personagens de classe baixa serem retratados como cínicos e atrevidos, visto que sua posição social não é restrita por códigos de honra ou busca de reconhecimento perante outros. Diferente de Desdêmona, Emília tem um papel mais subversivo, demonstrando ter consciência da posição subjugada da mulher na sociedade, constatando o descaso dos homens e as designações desiguais de papéis, o que pode ser percebido em falas como: “São todos estômagos e nós comidas. Nos comemos vorazmente e, quando empanturrados, nos arrotamos” (SHAKESPEARE, 2018, Ato 3, Cena III, p.119).

Ao se defrontar com Desdêmona morta pelas mãos de Otelo e entender a participação de seu marido, Emília se fortalece diante das duas figuras opressoras para revelar o caráter deles e toda a verdade: “A verdade tem de ser revelada. Eu, calar-me? Não, vou falar tudo tão livremente quanto o vento” (SHAKESPEARE, 2018, Ato 5, Cena II, p.187) sendo morta por Iago e tendo o mesmo fim da sua senhora. Se a morte de Desdêmona simboliza a sua submissão e esconde a verdade, a de Emília tem o efeito oposto: significa uma afronta ao absurdo daquela situação.

Embora menos relevante, outra personagem feminina importante na construção do papel da mulher na peça é Bianca. A sua condição de prostituta é algo que simboliza o

conceito de promiscuidade e libido que permeia a peça. O sexo é sempre definido como algo sujo e agressivo, como o contraponto de um amor idealizado e puro. Como Cássio recusa o amor de Bianca por considerá-la imprópria, respondendo a provocação de Otelo se planejava casar-se com ela (Desdêmona na percepção de Otelo): “Uma vadia? Por favor. Seja condescendente com minha inteligência” (SHAKESPEARE, 2018, Ato 4, Cena I , p.131), Otelo faz o mesmo ao tratar Desdêmona como impura.

Na sua vida como escritor, Shakespeare tentou entender os relacionamentos humanos, criando diversos cenários e em diferentes épocas, em obras que, mesmo dentro das amarras do seu período, tentavam debater questões humanistas. Ele compreendia a complexidade do ser humano e a forma como os papéis de gênero eram vistos como responsáveis por determinados comportamentos atribuídos como naturais, trazendo para suas obras uma perspectiva que não buscava estritamente reproduzi-los, mas propor uma reflexão. Suas personagens femininas podem não ser tão lembradas quanto seus heróis, mas certamente foram peças muito importantes para entender as implicações do período histórico em que suas obras foram escritas. Sua contribuição como autor vai além da história da literatura, sendo responsável por influenciar estudos feministas muito importantes para entender a forma como as mulheres são tratadas e contra o que elas devem lutar para estarem em pé de igualdade com os homens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa abordou a forma como as relações entre gênero e raça se construíram no período renascentista, quando valores imperialistas tiveram suas origens. Na análise da peça *Otelo* (1604) de William Shakespeare, percebe-se a forma como a sociedade europeia criava a imagem do *outro* numa tentativa de subjugá-lo, da mesma forma que os valores patriarcais faziam com a mulher.

Através do que foi apresentado no estudo, viu-se a formação do imperialismo como uma ideologia de dominação territorial, cultural e econômica, e de que forma as teorias pós-colonialistas surgem como um movimento para refrear os danos causados por ele, na busca pela (re)criação de identidade não como colônia, mas como povo soberano. A luta feminista, por sua vez, teve sua formação como um longo processo, com mulheres de diferentes períodos ecoando sua voz para gerações futuras, e criando um espaço mais receptível à luta pela igualdade de gênero.

Neste sentido, observa-se que a literatura é uma poderosa ferramenta cultural, capaz de influenciar na percepção da realidade e na construção de valores. O cânone europeu se estabeleceu como uma forma de controle e subjugação de outros povos, marginalizando suas vivências e suas implicações culturais. Da mesma forma, a luta pela reparação de uma cultura apagada pelas marcas imperialistas se dá através de textos literários, em uma luta identitária contínua, descentralizando as estruturas de dominação cultural e criando pontes para um mundo que abraça as diferenças culturais.

Diante disto, em *Otelo*, o relacionamento entre Otelo e Desdêmona se constrói como algo subversivo aos padrões sociais do período elisabetano, ao mesmo tempo em que o desfecho catastrófico evoca um fator moralizante. Enquanto é impossível apagar as marcas do período da obra, Shakespeare consegue trazer um importante debate sobre a forma como os valores imperialistas e patriarcais oprimiam povos não-europeus e mulheres, em que a luta dos personagens é sobre aceitação perante a sociedade, mas também sobre autoaceitação; Otelo, como alguém civilizado e dentro dos padrões sociais europeus, e Desdêmona, como mulher independente.

Em suma, esta pesquisa buscou mostrar a importância que a literatura, aliada aos movimentos feministas e pós-colonialistas, tem na construção de novos ideais, na criação de

novas metas de sociedade, para que assim as diferenças sejam aceitas e abraçadas. De forma que a luta das mulheres e dos povos marginalizados é uma luta de reparação histórica, que não apenas serve como um tipo de cobrança devida, como também almeja conscientizar gerações futuras para que não se repita os mesmos erros do passado.

REFERÊNCIAS

ABRAMS, Lynn. **Ideals of Womanhood in Victorian Britain**. BBC History, 2001. Web. 28 March, 2012.

ADELMAN, Janet. **Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays**. Routledge, 1992.

ASHCROFT, B., GRIFFITHS, G., TIFFIN, H. **The empire writes back: Theory and practice in post-colonial literatures** (2nd ed.). London ; New York: Routledge, 2002.

BARTELS, C. Emily. **Making More of the Moor: Aaron, Othello, and Renaissance Refashionings of Race**. In: *Shakespeare Quarterly*, Volume 41, Issue 4, Winter, Pages 433–454, 1990.

BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica pós-colonialista**. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.

BOWERS, Fredson. **Elizabethan Revenge Tragedy, 1587-1642**. Princeton: Princeton University Press, 1940.

BUTLER, I. **Why Is Othello Black?** 2015. Disponível em: <<https://slate.com/culture/2015/11/why-is-othello-black-understanding-why-shakespeare-made-his-hero-a-moor.html>>. Acesso em: 10 de outubro de 2020.

CAMATI, Anna Stegh. **Questão de Gênero e Identidade na época e obra de Shakespeare**. In: *Revista ELetras*. Curitiba. V.16, n.16, p 1-11, jul., 2008.

CRAWLEY, Jocelyn. **On Gender and Identity in Three Shakespearean Texts**. Thesis, Georgia State University, 2010. http://scholarworks.gsu.edu/honors_theses/2

CLUNIE, A. **Religion in Elizabethan England**. 2016, Disponível em: <https://www.hartfordstage.org/stagenotes/hamlet/elizabethan-era/>. Acesso em: 15 de outubro de 2020.

DAMASCELLI, Adriana. **Shakespeare: The Power of Language and the Language of Power.** University of Torino, Italy, 2007.

DIAS, Daise Lilian Fonseca. **A subversão das relações coloniais em o morro dos ventos uivantes: questões de gênero.** 2011. 282 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

DOMINGUEZ, Nicole. **Lovely Weather for a Wedding Marriage in Shakespeare Plays.** In: ESSAI: Vol. 15, Article 16. 2017. Disponível em: <https://dc.cod.edu/essai/vol15/iss1/16>. Acesso em: 9 de setembro de 2020.

ESTACHESKI, Dulceli & Medeiros, Talita. **A atualidade da obra de Mary Wollstonecraft.** In: *Revista Estudos Feministas*. 25. 375-378. 10.1590/1806-9584.2017v25n1p375. 2017.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Salvador: EdUfba, 2008.

FOULKE, Lucinda. **The Rediscovery of Shakespeare's Greater Greek.** Shakespeare Oxford. Fellowship, 10 July 2019, shakespeareoxfordfellowship.org/rediscovery-shakespeares-greater-greek/. 2017.

GHIRARDI, Jose. **We are arrant knaves all:** notes on revenge and justice in Shakespeare plays. In: ANAMORPHOSIS - Revista Internacional de Direito e Literatura. 1. 85. 10.21119/anamps.11.85-98/translation, 2015.

GOLDEN, L. **The Purgation Theory of Catharsis.** The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 31(4): 473-479, 1973.

GREENBLATT, Stephen. **Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare.** Chicago: University of Chicago P, 1980.

GREENE, Gayle. **This that you call love: Sexual and Social Tragedy in Othello.** MACDONALD, Russ. Shakespeare: An Anthology of Criticism and Theory, 1945-2000. Blackwell Publishing Ltd., Google Books, 2004.

JAMIESON, Lee. **The Roles of Women in Shakespeare's Plays**. 2020. Disponível em: <https://www.thoughtco.com/introducing-shakespeares-women-2984938>. Acesso em: 20 de outubro de 2020.

JESPERSEN, O. **Growth and Structure of the English Language**. Oxford: Basil Blackwell, 1978.

JOVANOVIĆ, V. Ž. **The Significance of William Shakespeare for The Development of English Word-Formation**. University of Belgrade: Faculty of Philology. In: ELLS: Interfaces and Integrations Proceedings, Vol. 1, Belgrade, pp 109 – 122, 2006.

GALAFIA, Beaton. **Negritude in Anti-Colonial African Literature Discourse**. In: The Journal of Pan-African Studies 12, 2018.

GARCIA, Lucas. **Gender on Shakespeare's Stage: A Brief History**. 2018. Disponível em: <https://www.writerstheatre.org/blog/gender-shakespeares-stage-history/>. Acesso em: 15 de outubro de 2020.

GARNER, Shirley N; MADELON, Sprengnether. **Shakespearean Tragedy and Gender**. Bloomington: Indiana University Press, 1996. Print.

GHANIM, Fawziya. **The Moor as a Muslim in William Shakespeare's Othello**. European Journal of Social Science Education and Research. 5. 150-156. 10.2478/ejses-2018-0016, 2018.

GILBERT, S. M. **The second coming of Aphrodite: Kate Chopin's fantasy of desire**. In: The Kenyon Review – New Series, Gambier (OH), v.5, n.3, p.42-66, Summer, 1983.

GAJDOŠÍKOVÁ, Jana. **Seeing and Interpreting the Ghosts in Elizabethan Revenge Tragedy**. Bachelor's thesis. Masaryk University, Faculty of Arts. Thesis supervisor Pavel Drábek. Disponível em: <<https://is.muni.cz/th/moqna/>>. Acesso em: 11 de outubro de 2020.

LACERVA, Patricia Ann, **"Shakespeare's 'Rational' Villains in Relation to Right Reason**. LSU Historical Dissertations and Theses. 2141, 1971.

LINDQVIST, S., TATE, J., & DEATH, S. **The Dead Do Not Die**: Exterminate All the Brutes and Terra Nullius. New York, New Press, The, 2014.

LOMMEL, Tessy. **The Female Characters in Shakespeare's Comedies**. 12 de abril de 2012, <https://portal.education.lu/inno/PROJETS/Projets-D%C3%A9tail/ArtMID/3328/ArticleID/6702/The-Female-Characters-in-Shakespeare%E2%80%99s-Comedies>. Acesso em: 10 de setembro de 2020.

LOOMBA, Ania. **Colonialism-postcolonialism**. London; New York: Routledge, 1998.

MILL, John Stuart. **The Subjection of Women**. Cambridge: M.I.T. Press, 1970.

PORY, John, Grenville, Thomas, Former Owner, and Bishop, George, -1611, Printer. **A Geographical Historie of Africa**, Written in Arabicke and Italian by Iohn Leo a More, Borne in Granada, and Brought Vp in Barbarie. Wherein He Hath at Large Described, Not Onely the Qualities, Situations, and True Distances of the Regions, Cities, Townes, Mountaines, Riuers, and Other Places throughout All the. Londini: [Printed by Eliot's Court Press] Impensis Georg. Bishop, 1600.

RACKIN, Phyllis. **Anti-Historians**: Women's roles in Shakespeare's Histories". Theatre Journal. Vol. 37, No 3, 1985.

RONK, Martha. **Desdemona's Self-Presentation**. In: English Literary Renaissance 35 (2005): 52-72, esp. 61-62, 2005.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Otelo**: O mouro de Veneza. Martin Claret; 1ª Edição, 2018.

STONE, Lawrence. **The Crisis of Aristocracy - 1558-1641**. Oxford: OUP, 1967

TALLEY, Clark L. **Shakespeare's Concept of Love and Marriage as Presented in Ten Selected Plays**. Kansas State Teachers College, 1970.

THOMPSON, Nicola Diane. **Responding to the Woman Questions:** Rereading Noncanonical Victorian Women Novelists. Victorian Women Writers and the Woman Question. Cambridge UP, 1999.

WATSON, Brown Curtis. **Shakespeare and the Renaissance Concept of Honor.** Princeton University Press, 1960.

Western States Center. **Dismantling Racism:** A Resource Book for Social Change Groups. Anti-Racism Digital Library, 2003. Disponível em: <http://www.resource-sharingproject.org/sites/resource-sharingproject.org/files/DismantlingRacismforSocialChangeGroups.pdf>. Acesso em: 20 de setembro de 2020.

Women's Literature in the 19th Century: Introduction. In: **Feminism in Literature:** A Gale Critical Companion. Disponível em: <https://www.encyclopedia.com/social-sciences/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/womens-literature-19th-century-introduction>. Acesso em: 11 de agosto de 2020.