

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
MESTRADO EM LETRAS - LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

**DA TRANSGRESSÃO DAS PALAVRAS AO CAOS DO SER EM
OTELLO, DE WILLIAM SHAKESPEARE, E *ANJO NEGRO*, DE
NELSON RODRIGUES**

Andrea de Paula Soares Bollella

GOIÂNIA
2016/2

ANDREA DE PAULA SOARES BOLLELLA

**DA TRANSGRESSÃO DAS PALAVRAS AO CAOS DO SER EM
OTELLO, DE WILLIAM SHAKESPEARE, E ANJO NEGRO, DE
NELSON RODRIGUES**

Trabalho de Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Teresinha Martins do Nascimento.

GOIÂNIA
2016/2

B691t Bollella, Andrea de Paula Soares
Da transgressão das palavras ao caos do ser em *Otelo*,
de William Shakespeare, e *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues
[manuscrito]/ Andrea de Paula Soares Bollella.-- 2016.
75 f.; il. 30 cm

Texto em português com resumo em inglês
Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade
Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto
Sensu em Letras, Literatura e Crítica Literária, Goiânia,
2016
Inclui referências

1. Shakespeare, William, 1564-1616. 2. Rodrigues,
Nelson, 1912-1980. 3. Teatro (Literatura) - História
e crítica. 4. Emoções. 5. Labirintos. I. Nascimento,
Maria Teresinha Martins do. II. Pontifícia Universidade
Católica de Goiás. III. Título.

CDU: 821.111-2.09(043)

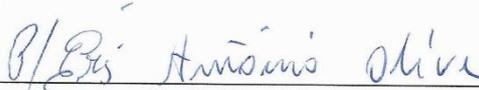
“DA TRANSGRESSÃO DAS PALAVRAS AO CAOS DO SER, EM *OTELLO*, DE WILLIAM SHAKESPEARE E *ANJO NEGRO* DE NELSON RODRIGUES”

Dissertação aprovada em 28 de outubro de 2016, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

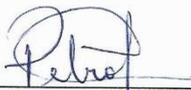
BANCA EXAMINADORA



Dra. Maria Teresinha Martins do Nascimento
PUC Goiás (Presidente)



Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues
PUC Goiás



Dr. Paulo Petronílio Correia
UnB

Dra. Lacy Guaraciaba Machado
PUC Goiás (Suplente)

DEDICATÓRIA

Aos que buscam no recôndito do saber a transferência dos conhecimentos para a construção de um mundo melhor.

Ao meu esposo, Guglielmo Biaggio Bollella, a quem devo o estímulo, a perseverança, a compreensão e muito afeto para que este trabalho se efetivasse.

Aos meus amados filhos, Ângela, Alessandro e Adriano, que me apoiaram em todos os momentos dessa experiência.

Aos meus queridos irmãos, Paulo Sérgio e Cláudia Bianca.

A minha cunhada, Nicolina, *in memoriam*, pelo legado de carinho que nos deixou.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, a Deus, pelo dom da vida e por ter me guiado até aqui.

Aos meus pais, sem os quais, alguém ou algo não existiriam.

Aos professores do Mestrado em Letras, pelos ensinamentos de manter o cuidado de permanecer com um trabalho de cunho científico.

Aos amigos que não mediram esforços para partilharem a grandeza do saber, a compreensão das dificuldades e a bondade de suas ações de afeto.

Aos meus familiares, amigos e colaboradores e, em especial, a minha orientadora, Profa. Dra. Maria Teresinha Martins do Nascimento, e às bancas de qualificação e de defesa.

Peçam tudo, menos que renuncie às atrocidades habituais dos meus dramas. Considero legítimo unir elementos atrozes, fétidos, hediondos ou o que seja, numa composição estética (Nelson Rodrigues).

O gênio, o crime e a loucura provêm, por igual, de uma anormalidade; representam de diferentes maneiras uma inadaptabilidade ao meio (Fernando Pessoa).

RESUMO

A pesquisa traz uma abordagem da transgressão do ser vivendo em meio ao caos, como efeito estético provocado pelos sentimentos mais sombrios e monstruosos como ciúme, egoísmo, inveja, entre outros. Os objetos *Otelo*, de William Shakespeare, e *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues, foram escolhidos de maneira acurada para trazer à baila, pelo método comparativo, a dissimulação das ações dos protagonistas que revelam seus afetos e desafetos. O desejo deixa os personagens Otelo e Ismael embaraçados em seu próprio ego. Os ritmos dos acontecimentos são tensos, com reflexos de morte, num palco de possibilidades pelo viés das palavras. Nas cenas, os comportamentos dos personagens mostram contrastes entre amor e ódio. A origem da situação dramática parte do interior do ser que se perde em si e mergulha em um labirinto sem saída. Os referenciais teóricos que nos deram base para o estudo foram Carvalho, Bataille, Sartre, Freud, Marvin Carlson, Bradley, Bakhtin, entre outros. Assim, as peças em análise comparativa exibem histórias cheias de intrigas, traições, desejo transgressor de sentimentos, num cenário de guerra interior que sugere ser reflexo da condição humana.

Palavras-chave: Caos. Dissimulação. Labirinto. Sentimentos. Transgressão.

ABSTRACT

The research brings a approach about a transgression of the protagonists living in the chaos, as aesthetic effect caused by the darkest and monstrous feelings like jealousy, selfishness, envy, among others. The objects *Othello*, William Shakespeare, and *Black angel*, Nelson Rodrigues, were chosen accurately to bring up the comparative method, concealment of the actions of the protagonists who reveal their affections and disaffected. The desire leaves the characters Othello and Ishmael tangled in his own ego. The rhythms of events are tense, with death consequences on a stage possibilities for bias of words. In the scenes, the behavior of the characters show contrasts between love and hate. The origin of the dramatic situation of the interior of the being that is lost to you and plunges into a maze with no exit. The theoretical references that gave the basis for the study were Carvalhal, Bataille, Sartre, Freud, Marvin Carlson, Bradley, Bakhtin, among others. Thus, the pieces in comparative analysis show filled stories of intrigue, betrayal, desire transgressor of feelings in an internal war scenario that suggests that reflection of the human condition.

Keywords: Chaos. Dissimulation. Feelings. Maze. Transgression.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| I - CIÚME: FONTE ESTÉTICA DOS SENTIMENTOS DO SER..... | 14 |
| 1.1 O Ciúme em <i>Otelo</i> com a Aparência de um Monstro Devorador | 20 |
| 1.2 A Traição Irreal e o Narcisista | 26 |
| II - PERSONAGENS NO LABIRINTO | 35 |
| 2.1 Performance dos Personagens em <i>Anjo Negro</i> | 36 |
| 2.2 Personagens em <i>Otelo</i>..... | 37 |
| 2.3 Comparativo do Labirinto dos Personagens | 39 |
| 2.4 A Continuidade e a Descontinuidade no Labirinto | 44 |
| III - TEMPO E ESPAÇO EM <i>OTELO</i> E <i>ANJO NEGRO</i> | 49 |
| 3.1 <i>Otelo</i> e <i>Anjo Negro</i>: Divisão dos Atos no Tempo e no Espaço..... | 50 |
| 3.2 Conflitos nas Relações dos Personagens | 60 |
| 3.3 A Transgressão Dissimulada | 65 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 71 |
| REFERÊNCIAS..... | 73 |

INTRODUÇÃO

Nesta dissertação, faz-se uma abordagem da transgressão do ser vivendo em meio ao caos, provocado pelos sentimentos mais sombrios e monstruosos, tais como: ciúme, egoísmo, inveja, mentira, entre outros. As peças *Otelo*, de William Shakespeare, e *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues, foram escolhidas de maneira propícia ao uso do método comparativo, para o estudo sobre a dissimulação dentro e fora do personagem, isto é, o *lócus* das ações que revelam seus afetos e desafetos. O desejo deixa os personagens Otelo e Ismael embaraçados em seu próprio ego. Os movimentos e os ritmos dos acontecimentos são tensos, produzem o efeito estético, com reflexos de morte, num palco de possibilidades pelo viés das palavras. Assim, o foco recai especificamente sobre os desdobramentos do discurso dramático, uma vez que o estudo da performance viabilizou a escritura das comparações entre as obras.

O tecido narrativo das peças institui o caos, gerado pelas transgressões dos seres. Nesse fio condutor, o objetivo geral consiste em apontar para a forma delineada pelos segredos mais íntimos colocados em cena para mostrar os lados alvo e sombrio de cada personagem, revelados pelos conflitos que geraram os ápices dos dramas. Já os objetivos específicos são destacar os símbolos de termos como negro e branco que estão colocados no discurso não para se oporem, mas sim formarem um efeito estético harmônico no universo teatral-narrativo das obras, da mesma forma que as palavras morte e vida estão juntas como se fossem um par perfeito; apontar para o caos como elemento estético que reside nos desafetos dos personagens e fica no encaço, à espreita dos seus desejos para, a qualquer momento, imergir o ser em um labirinto de onde jamais sairá como entrou e, por fim, destacar o quanto os sentimentos sombrios podem provocar situações caóticas no tempo e no espaço das narrativas.

As complexidades sentimentais se embaraçam entre o bem e o mal, o amor e o ódio, que encaminham o ser para o ápice do drama fatal. Os personagens revelam o que há em si de mais narcisista. O discurso das obras teatrais em análise é palco de possibilidades de interpretações, no qual o crítico se depara com aquilo que parece a realidade da vida humana. O conjunto de efeitos da dramaturgia singular de Shakespeare pode ser homologicamente frutivo para a narrativa de Nelson Rodrigues. Os personagens contracenam consigo e com o outro, revelando suas mazelas e seus desejos devassos, dissimulados pelo sentimento de amor.

O leitor pode perceber que cada personagem vive ao bel prazer do seu próprio ego, sendo este o *locus* da fruição do ciúme doentio, revelado pelos sentimentos transgredidos dos seres. Otelo e Desdêmona, Ismael e Virgínia são casais que vivem em condição passional da transgressão. Os desejos pervertidos dos seres disseminam o mal como frestas que invadem e maculam determinado ambiente.

Apesar de os personagens Iago e Tia serem colocados como protagonistas da maldade, eles não conseguiriam seus intentos se não houvesse a participação daqueles que também torciam para que o trágico sobreviesse à vida do mouro, em *Otelo*, e na casa do médico, em *Anjo negro*. O discurso narrativo aponta para as ações sombrias serem reveladas. A condição humana entra em cena por meio de seres que convivem com o estupro, o incesto, o adultério, a violência, ou seja, desejos pervertidos. O que emerge é a ambição desmedida, a crueldade, a inveja, o ciúme doentio e tantos outros sentimentos que fazem morada nos personagens. É a transgressão para o completo caos.

Para tratar desse palco de possibilidades, a pesquisa partiu de referenciais teóricos como Tânia Franco Carvalhal (2006) para o enfoque da literatura comparada, apreciando os estudos da autora sobre a investigação literária que confronta duas ou mais obras; Georges Bataille (1993, 2004) que aborda sobre a consciência que atua nos movimentos perturbadores do ser, com seus sentimentos malévolos; Jean-Paul Sartre (2005a) destaca as aparências como palco das revelações, S. Freud (1996a; 1996b) aponta para o prazer estético, Marvin Carlson (1997) fala sobre a tragédia que é estimuladora das paixões mais sombrias do ser e suscita a perturbação do ser, A. C. Bradley (2009) expõe os sentimentos aflorados dos personagens, Bertolt Brecht (1978) frisa as declarações que produzem o efeito artístico das cenas, pela fala de cada personagem, além de outras contribuições teóricas de outros autores. Num incurso de pesquisa qualitativa, instituiu-se o método de análise comparativa e hermenêutica, com ênfase na crise de valores dos personagens, revelada nas situações dramáticas das peças.

No primeiro capítulo, o ciúme, o ego e o narcisismo são vividos intensamente pelos personagens. A obscuridade dá o efeito estético nas ações dos seres com sentimentos transgredidos. Narciso preserva seu desejo para ir ao encontro do seu fim, quando vê a sua imagem refletida na água. As tensões propiciam a geração do caos, os cenários são palco onde permanecem protagonistas que sofrem influências

externas para suscitem o ápice das tragédias. O ser é colocado no palco, por meio das palavras, e revela estágios de catarse, angústias complexas.

No segundo capítulo, os personagens vivem o trágico por meio do monstro do ciúme, despertado para devorar os que o cercam. No labirinto, cada ser é lançado para dentro do seu interior, ficando perdido em seus próprios conflitos. Num cenário de guerra, permeado de ódio, farsa e traição, a morte é o prêmio dado àqueles que estão inseridos nesse labirinto infernal, onde reina uma espécie de monstro que tudo devora. A tragédia deixa todos os protagonistas destruídos, a cegueira provocada pelo ciúme impede-os de pensarem em algo diferente que os possa levar a outro fim.

Nas obras em análise, o círculo da trama narrativa mostra a corrosão que o ciúme doentio pode provocar. Otelo, líder invejado por todo seu exército, é vítima e também opressor de si e de Desdêmona, sua ação mata o ser amado. Ismael invejou seu irmão, cegando-o com crueldade e dissimulação, simplesmente porque sua cor era branca. Sua inveja difere daquela sentida por Iago, sendo ainda mais transgressora, venenosa como serpente.

Os personagens permanecem num labirinto de sentimentos sombrios que sofrem fusão para impulsioná-los a viver o ápice do trágico. Os casais vivem em meio a consciências alienadas pela maldade. Os instintos de violência sobressaem à conduta humana de amor. A transgressão do sublime ocasiona as tragédias que ocorrem para a produção do efeito estético das obras.

No terceiro capítulo, as cenas em *Otelo* e em *Anjo negro* refletem cenários distintos, mas se tornam uníssonos no que se refere à manifestação dos sentimentos que levam ao caos. O tempo e o espaço são estilhaçados frente aos seres ciumentados, com desafetos semelhantes em cada época. A tragédia parece um ímã que atrai os personagens para experimentarem aquilo que lhes espera: Otelo assassina Desdêmona e, depois, mata a si mesmo; enquanto Ismael violenta as mulheres, cega seus desafetos e comete atos mortíferos, sendo omisso aos atos funestos em sua casa, deixa Virgínia provocar a morte de seus filhos.

Assim, os sentimentos mais sombrios se manifestam nos palcos narrativos: o ciúme desencadeia cenários caóticos, os desejos chegam ao ápice mortal. A transgressão propicia a tragédia que tira a história linear de um final feliz de seu percurso para atingir o completo pandemônio. As intrigas permanecem nos proscênios o tempo todo, dissimulando a essência de cada sujeito discursivo. O ser desconsidera inspirações altruístas para viver intensamente o ódio, e a pessoa amada sofre as

consequências das maldades. É o caos insondável sendo revelado pelas ações de cada personagem.

I - CIÚME: FONTE ESTÉTICA DOS SENTIMENTOS DO SER

Ao analisar o ciúme, o ego e o narcisismo vividos intensamente pelos personagens, percebe-se os sentimentos que se tornam fonte das ações geradoras do caos. O sombrio revela-se como fonte estética nas atitudes dos personagens transgredidos. As tensões motivam os cenários caóticos, onde vivem protagonistas que sofrem influências externas para suscitarem o ápice das tragédias. O personagem é colocado no palco e revela seus estágios de catarse, de suas angústias complexas.

Na obra de Shakespeare, narra-se uma tragédia que tem aparência de algo muitas vezes acontecido, mas que ganha envergadura de valor literário pela sua composição de personagens, com uma história tensa, cheia de conflitos. A peça foi apresentada pela primeira vez no palácio Whitehalls, pela segunda para o Rei James I, em meados de junho do ano de 1604, considerada como extraordinária pela sua carga dramática.

O efeito estético teatral em *Otelo* delinea as características do protagonista que tem o mesmo nome da obra. Otelo mantém-se a serviço da República de Veneza, casa-se com Desdêmona, torna-se bem-sucedido em sua função, chega a ser governador de Chipre. Ao ser nomeado para governar, indica o tenente Cássio, primo de Desdêmona, como seu auxiliar principal. Então, começa uma trama de Iago para vingar-se de Otelo por não o nomear na função que foi dada a Cássio.

As características que formam a imagem de Otelo mostram um grande guerreiro, líder e senhor de si, mas perde seu autocontrole. Ao saber da suposta traição de Desdêmona, ele se decompõe por ser tomado de tanto ciúme. Percebe-se que o sentimento de ciúme se aflora de modo doentio, parece ser momentâneo, mas deixa o protagonista perdido em seu amor próprio como se estivesse envolvido em um vício devastador. Para Yara Frateschi Vieira,

o ciúme é característico do vilão, manifestação doentia ou ridícula de uma certa forma de orgulho e de cobiça. Ciúme e avareza são vícios que vão juntos, e um não é menos anti-social que o outro. Sentir ciúmes, ser ciumento, equivale para o amante cortês a isolar-se da sociedade humana, comparar-se a um leproso (VIEIRA, 2012, p. 3).

A manifestação do ciúme doentio é equiparada a uma conduta ridícula. Esse sentimento é semelhante à avareza, um dos sete pecados capitais.¹ Os contornos do ciúme vivido pelo personagem ganham envergadura de poder transformar suas atitudes, até então equilibradas, em comportamentos descontrolados, bem diferentes de sua postura de líder do exército.

Otelo colocou em dúvida o racional com o irracional, ou seja, a realidade do seu casamento com Desdêmona foi desestruturada pela farsa de Iago. O Mouro de Veneza liderou o exército, conquistou grandes vitórias, ganhou respeito dos que o cercavam e daqueles que ouviam falar de seus feitos e, principalmente, o amor da bela jovem Desdêmona. Contudo, foi ludibriado pelo vilão que fingia ser seu amigo, mas desejava a sua morte, para usurpar do outro o prestígio.

Os cânticos do casal fluem como ressonância musical, nas trocas de juras de amor. O mouro faz declarações de que sua amada é guerreira, dissemina com suas palavras a força destemida da delicada esposa. Ela é motivo da vida dele, sua alegria de viver. Ele é tratado por Desdêmona como seu querido, está sempre presente em suas preces, quando ela invoca aos céus que não permitam acontecer-lhe nenhuma desventura.

OTELO – Ah, minha linda guerreira!

DESDÊMOMA – Meu querido Otelo!

OTELO – Minha alma encanta-se tanto quanto eu fico satisfeito em ver-te aqui, diante de meus olhos. Alegria da minha vida! Se depois de cada tempestade a bonança é esta, que soprem os ventos, e que eles soprem sem medo de despertar a morte! Que a nau balouçante escale montes de mares da altura do Olimpo, só para depois mergulhar mais uma vez tão profundo quanto a distância entre o céu e o inferno! [...]

DESDÊMOMA – Que os céus não permitam tal coisa. Que nossos sentimentos e prazeres cresçam sempre e mais, à medida que vão se somando os dias de nossas vidas!

OTELO - Amém, doce força da minha vida! Nem tenho palavras de tamanha satisfação. Meu discurso acaba aqui. A alegria é demais (SHAKESPEARE, 2011, p. 52).

O amor é desfrutado por Otelo e Desdêmona, embora pareça, neste trecho, que ele ame mais a si e, enquanto ela dedica-lhe por inteiro o seu amor. Nos discursos, emanam palavras que têm sentidos opostos. Guerreira é nome dado

¹ A avareza está contida dentro do conjunto dos sete pecados capitais. É o apego ao dinheiro de forma exagerada, o desejo de adquirir bens materiais e de acumular riquezas. Está colocada pela autora Vieira no mesmo patamar de semelhança com o ciúme, por ser este um desejo desenfreado pelo outro, pelo objeto. Disponível em: <http://www.suapesquisa.com/religiao/sociais/sete_pecados_capitais.htm>. Acesso em: 13 out. 2016.

àquela que luta, enquanto querido remete a ele, esbanjando simpatia. Na realidade, o guerreiro é o mouro que habita em meio à tempestade e a bonança, entre a coragem e o medo que o desperta para a morte.

Essas enunciações sugerem a leitura dos acontecimentos finais da peça que entrelaçam o céu e o inferno para o desenrolar do caos. Otelo se insere numa vida cheia de intensidade amorosa e de sentimentos de poder. Tudo é misturado a ponto de o fazer mergulhar em águas profundas, significando a imersão completa em si mesmo, assim como o mergulho de Narciso.

Otelo fica imerso nos sentimentos que o proporcionam prazer, ao mesmo tempo, que sente medo. Esse encontro de prazer e medo o deixa em desequilíbrio amoroso com sua esposa. Otelo ora ama excessivamente, como se vê na expressão “alegria demais”, ora sente o despertar da morte. Assim, as brechas deixadas pelo mouro permitiram que a figura de Iago colocasse em prática seus intentos vingativos.

De acordo com Bradley (2009), os sentimentos afloram repentinamente, são instigados por motivações simples. Otelo não tinha feito nada em desfavor de Iago, mas as paixões do invejoso o levaram a tramar maldades contra o mouro. As razões das maldades de Iago são inusitadas, devem-se pela sua ânsia pelo poder.

Alguém movido por paixões simples oriundas de motivações simples não tolera esmiuçar seus sentimentos, enumerando pormenorizadamente de onde provêm e buscando encontrar novas origens. Mas é isso que Iago faz. E isso não é tudo. Esses motivos surgem e desaparecem do modo mais inusitado (BRADLEY, 2009, p. 168).

As emoções inusitadas de Iago fizeram com que ele perseguisse Otelo por meio de suas intrigas. O vilão conseguiu descobrir a fraqueza do mouro: o ciúme doentio. Otelo desmoronou-se ao ter sido intoxicado pelo simbólico veneno injetado por seu opressor que fingia ser seu amigo. O guerreiro foi enganado com uma estória de traição, envolvendo sua esposa, achou-se vencido pelo medo de ver sua imagem desfigurada.

Otelo sente tanto ciúme que se revela como um monstro à espreita de sua presa. Desdêmona transborda de amor por aquele que destruirá sua vida. O monstro de olhos toma dimensão delirante só pelo pensamento da possibilidade de perder seu *status* ao lado da esposa forte, delicada e nobre. A causa de sofrimento de Otelo dá o efeito estético da peça.

A chave para a compreensão do prazer estético, Freud a indica como localizada na capacidade de que o artista dispõe para alterar a configuração interna de sua subjetividade, de modo a redefinir a arquitetura de suas modalidades fantasmáticas e de seus modos de satisfação pulsional em termos mais afins àqueles que resultam na fruição e no prazer. Algo que só poderia ser bem compreendido a partir da distinção, sobre a qual retornaremos oportunamente, entre prazer 'formal' e satisfação pulsional (FREUD apud ROCHA, 2010, p. 38).

Na fruição e no prazer, destaca-se o ciúme doentio de Otelo que o deixou à mercê do caos. Seu amor próprio desmesurado, faz com que ele se perca irremediavelmente. Já Iago sente fluir intensamente o desejo de ver a morte de Otelo e de Cássio e vai em busca do evento funesto. O herói torna-se sua vítima principal, o vilão usa Cássio para encenar uma farsa que, num primeiro momento, só existe na mente de Iago. O mentor da trama, inventa uma história de traição de Desdêmona com Cássio. O conhecimento do protagonista símbolo da maldade é usado para despertar o ciúme do general. De um lado, Otelo se ama mais que tudo; de outro, Iago aprecia o poder, não hesita entre o bem e o mal para tê-lo.

Iago - É assim que sempre faço um tolo recheiar minha bolsa. Pois meu próprio conhecimento adquirido eu profanaria se tempo gastasse com um tal bobalhão, a menos que seja para meu divertimento e para lucrar alguma coisa. Tenho ódio ao Mouro; e é pensando corrente no exterior que entre meus lençóis ele já exerceu meu ofício. Não sei se é verdade; contudo, eu, dada a mera suspeita desse tipo de ofensa, pretendo agir como se dele tivesse certeza. Ele me tem em alta conta; tanto melhor para que meu objetivo contra ele seja atingido (SHAKESPEARE, 2011, p. 41).

Iago trata seus desafetos como tolos, bobalhões, diverte-se em enganá-los, tem prazer com seus sentimentos de ódio. A inveja e o desejo de vingar-se de Otelo ocasionam o seu contentamento. Seus impulsos em apetecer todo mal para a vida do mouro são reflexos de seu ego doentio. Apesar de seu chefe nada de mal lhe ter feito aparentemente, no pensamento do vilão, a culpa do mouro era de morte. A posição de maior supremacia, com o cargo de tenente, despertara-lhe os mais cruéis intentos contra seu general. Ele usaria todos os meios possíveis para atingir seu objetivo.

Iago, ao ensaiar o terror na vida alheia, busca ousadamente sua promoção como tenente, expurga seu fel em forma de fofocas e mentiras como se purificasse, ou seja, deixa-se revelar. "Se a catarse não significa expurgação eliminatória dos sentimentos de terror, admitimos, pois, que o sentido da palavra seja o de purificação,

e que o terror e a piedade venham a resultar da função catártica” (ARISTÓTELES, 1966, p. 67).

As ações de Iago refletem no pensamento aristotélico que discorre sobre a essência das manifestações dos seres vivos. O homem se conduz e é conduzido, mas tem acesso a sua liberdade de consciência de ser o que é. O desejo movimenta o ser pela sua relação, fazendo-se harmoniosa. “Parece, do mesmo modo, que todas as afecções da alma se dão com um corpo - a ira, a gentileza, o medo, a piedade, a ousadia e ainda a alegria, amar e odiar, pois em simultâneo com aquelas o corpo sofre alguma afecção” (ARISTÓTELES, 2010, p. 35).

O ser vive em harmonia complexa, seus sentimentos se embatem o tempo todo. Eles se relacionam como pares às avessas: dor e regozijo, tristeza e alegria, inveja e abnegação, medo e coragem, amor e ódio, ciúme e confiança, e tantos outros. Às vezes, um sentimento se sobressai ao outro para se manifestar com mais agudeza e impor alguma ação que deva acontecer.

Esses embates de sentimentos às avessas fluem nas peças *Otelo* e *Anjo negro*. Os desejos dos personagens são relidos contemporaneamente, revelam-se em seu estado atemporal. Aquilo que é sentido pelos personagens não se torna reconhecido pelo outro por si só, mas precisa ser revelado por suas ações. O ser busca se impor ao outro, ganhando ou perdendo seu valor diante deste. Tal valorização faz com que o outro dê sentido à vida daquele, cria uma imagem sobre aquele.

O personagem Iago estimula os outros a seguirem seus intentos, pois vê neles algo necessário para que seu valor seja reconhecido: deseja sua promoção. Usa os meios inerentes ao seu propósito como peças de um jogo capaz de beneficiá-lo para se tornar tenente no lugar de Cássio. Sua lealdade aos amigos não era real, pois só durou até a promoção de Cássio. A partir daí, revelou o monstro adormecido que havia dentro de si. Usou a seu bel prazer Otelo, Desdêmona, Cássio, Rodrigo, Brabâncio, pai de Desdêmona, e tantos quantos foram precisos para conseguir sua trama até o final. Vejamos o diálogo de Iago e Rodrigo:

Rodrigo – Disseste a mim que por ele tens ódio.

Iago – Se não é assim, pode desprezar-me. Três grandes nomes da cidade, pessoalmente empenhados em me ver promovido a tenente dele, foram com ele falar, chapéus nas mãos. E, pela boa-fé humana, conheço o meu valor: não sou merecedor de um posto mais baixo.[...]

Rodrigo – Céus, eu preferiria ser dele o carrasco. Iago – Qual o que, não tem remédio. Esta é a praga do serviço militar: as promoções acontecem por recomendação e por simpatia, e não pela velha graduação, onde sempre o

segundo herda o posto do primeiro. Agora, meu senhor, seja o senhor mesmo juiz desta questão: posso eu, com justiça, ser obrigado a gostar do Mouro? Rodrigo – Eu não seria dele seguidor. Iago – Ah, meu senhor, não se preocupe. Continuo dele sendo seguidor que é para dar-lhe o troco que merece.[...]

IAGO - Chama o pai dela; desperta-o; corre atrás do Mouro, põe-lhe veneno na alegria; o nome dele proclama pelas ruas, os parentes dela deixa excitados, e ainda que ele more em clima adorável, atormenta-o com praga de mosquitos. Muito embora sua alegria seja verdadeira, com tais contrariedades e persegue, que a cor a perder venha.

RODRIGO - Fica aqui mesmo a casa do pai dela; vou chamar em voz alta.

IAGO - Mas com vozes de medo e uivos terríveis, como quando por negligência, à noite, o fogo estala num burgo populoso (SHAKESPEARE, 2011, p. 13, 14, 15).

Iago, preso aos sentimentos maquiavélicos, deixa fruir seu prazer pelo mal que era revelado a cada passo que criava as situações para que o mouro acreditasse na falácia de traição. Arquetou um plano tão hostil que o resultado seria a criação do monstro que devoraria a vida de Desdêmona e de Otelo. Julgava-se superior ao general, ao tenente e a Desdêmona. O casal sofreria a morte física, Otelo já estava psicologicamente sentindo as picadas do ciúme, enquanto o tenente era usado para que a trama gerasse o caos.

Cássio é um homem decente. Agora, deixa-me ver: pegar o lugar dele e coroar minha vontade com dupla patifaria. Mas, como? Como? Vejamos: após algum tempo, maltratar os ouvidos de Otelo, sugerindo que Cassio é por demais íntimo de sua mulher, que ele tem uma figura e uma disposição meiga suspeitáveis... moldado para fazer das mulheres pessoas falsas. O Mouro é de natureza aberta e generosa: acredita ser honesto todo homem com aparência de honesto, e deixa-se levar docilmente pelo nariz, assim como o são os asnos. Está concebido! Foi gerado! O inferno e o breu da noite deverão dar à luz do mundo esse monstro (SHAKESPEARE, 2011, p. 41).

Iago arquitetou seu plano com detalhes ardilosos, ele mesmo os classificou como dupla patifaria. Todo o transtorno que causou na vida do casal e de Cássio era visto por Iago como mal necessário para atingir seus objetivos. Pode-se constatar pelo fragmento acima que Iago conhecia bem as características de Otelo e de Cássio. Gerou um monstro pelo ciúme do mouro, porque sondava minimamente sua personalidade. Em contrapartida, nenhum dos envolvidos na trama sabia da monstruosidade interior de Iago, já que sua crueldade não podia ser vista por ninguém.

As vítimas da trama de Iago pensavam que este era um amigo leal, não sabiam que um plano diabólico poderia desencadear uma série de mortes. O ciúme e o ego são revelados pelas ações dos personagens. Os sentimentos se tornam fontes de

onde jorram as tensões geradoras do evento caótico. As influências da maldade suscitaram o ápice das tragédias.

1.1 O Ciúme em *Otelo* com a Aparência de um Monstro Devorador

O ciúme em *Otelo* é revelado dentre os sentimentos cotidianos do homem. É um sentimento muito instigante nas entrelinhas das artes teatral e literária, pois, por meio dele, pode-se perceber um emaranhado de aspirações sobrepujar-se até o ápice da tragédia. Há uma mistura de amor, possessão, cuidado, ódio, desejo: tudo se reverte numa coisa só. O aparente polo do amor se entremeia com o ciúme e se torna ódio provocador da morte.

As ações dos personagens revelam um ser ciumento, secretando um monstro que a qualquer momento será um devorador de vidas. Freud (1996a) fala sobre a vida no interior do ser. Os desdobramentos que a envolvem ocorrem para o seu bem-estar ou mal-estar, mas aparentemente mal e bem são inseparáveis. Há uma força corrosiva entre eles que engendram os acontecimentos reveladores da perda do laço social do ser com o outro. Segundo Guilherme Massara Rocha (2010),

o pensamento freudiano solapa, de um só golpe, as aspirações subjetivas de clarificação do real pela via da racionalidade metódica da consciência, assim como, no plano ético, desestabiliza as bases de uma visão reconciliadora do laço social e dos vínculos intersubjetivos (ROCHA, 2010, p. 32).

Desse modo, a clínica psicanalítica engendra redimensionamentos das experiências subjetivas do homem. Os sentimentos são diversos, díspares, com suas disposições sensíveis, racionais e irracionais, revelam o despertar dos desejos dos protagonistas. Então, entra-se nas relações da psicanálise com o universo de artes como o teatro, a literatura com sua racionalidade estética.

Para Brecht (1978), a estética artística contemporânea exige um efeito imediato. Apesar de a obra de Shakespeare ter sido escrita no início do século XVII e a de Nelson Rodrigues em meados do século XX, os efeitos dos dramas são semelhantes.

A estética aceita hoje em dia, ao exigir um efeito imediato, exige também, da obra de arte, um efeito que supere as diferenças sociais e as restantes diferenças que existem entre os indivíduos. Este efeito de superação dos

antagonismos de classes é ainda conseguido atualmente por dramas [...] (BRECHT, 1978, p. 44).

Na construção estética das peças, o sentimento sombrio se aflora como se fosse pré-determinado, toma envergadura nas ações dos personagens sem que ninguém possa impedi-lo. É como se fosse o derramamento de um fluido que encharca a todos ao redor. A tragédia, criada por Shakespeare, causa prazer estético ao incidir os conflitos geradores do caos.

Num cenário teatral que frui transgressões do espaço físico em Chipre para o psicológico de Otelo, as lutas acontecem a partir da história inventada pelo opressor do general que procura subornar a todos para alcançar seus objetivos. Iago respalda suas ações em seus desejos, na sua própria lógica.

Nesse sentido, Canclini (1997) fala sobre as lutas semânticas que podem ser comparadas às deturpações que Iago fazia com os diálogos que tinha com Cássio para enganar tanto a este como a Otelo. Iago concebe encenações para que sua história de traição seja crível pelos outros. Com isso, ele revela seus conflitos internos, cria situações conflitantes na vida de seus alvos.

As lutas semânticas para neutralizar, perturbar a mensagem dos outros ou mudar seu significado, e subordinar os demais à própria lógica, são encenações dos conflitos entre as forças sociais: entre o mercado, a história, o Estado, a publicidade e a luta popular para sobreviver (CANCLINI, 1997, p. 7).

As lutas contidas no interior de Iago ultrapassam as paredes psicológicas por meio de suas ações e contaminam seus afetos. Os acontecimentos surgiram a partir de disparidades sociais, Iago invejava o mouro, queria a função de tenente. Sua inveja provocou discórdias entre Cássio e Otelo, conseguiu que o tenente fosse destituído de seu cargo, posteriormente, destruiu o afeto do casamento do mouro com Desdêmona.

Otelo passa a enfrentar o maior de seus dissabores: a instigação de pensar sobre um adultério supostamente real. A semente que gerará a dupla morte foi distribuída por Iago, mostra que a contenda é capaz de minar as estratégias guerreiras do mouro, pois foi ludibriado pelo vilão. Suas experiências de nada serviram para lutar contra o inimigo que, agora, era seu coração embrutecido e cheio de ciúme. Os sentimentos sombrios de Otelo se uniram para o desenlace provocado pelo ciúme:

OTELO - Eu não. Devo ser encontrado. Minhas qualidades, meu título e minha alma perfeita vão saber como me defender do modo mais correto. [...] OTELO – Acredito agora que não, e peço que me perdoes. – Rogo-lhes: poderiam vocês perguntar a esse meio-demônio porque razão armou ele um tal engodo para minha alma e meu corpo? (SHAKESPEARE, 2011, p. 22, 165).

Na obra shakespeariana, o ciúme comporta a possibilidade de ocorrência da tragédia por si só, mas apenas foi impulsionado pela história de traição. Independentemente de o fato ser real ou não, o ciúme aflora e causa reação agressiva naquele que o sente. Sabendo disso, o inimigo de Otelo lançou uma insinuação de que sua amada o tinha traído.

IAGO – Não, mas ele tagarelava, e pronunciava com termos tão vis e provocativos contra a sua honra, meu general, que, sendo eu homem de pouca religiosidade, foi a muito custo que me contive para não esmurrá-lo. Mas, suplico-lhe, senhor, responda-me: casou-se realmente? Pois esteja certo do seguinte: o senhor seu sogro, um dos Magníficos de Veneza, é muito amado e tem a seu favor o potencial de uma voz que consegue se fazer ouvir duas vezes mais alto que a do Doge. Ele conseguirá o seu divórcio [...] (SHAKESPEARE, 2011, p. 21).

Como Iago não foi promovido, tratou de desequilibrar seu general para vingarse da suposta ofensa. Inventou uma situação, age como ator encenando ao vivo aquilo que só existia em sua mente. Ele dizia ter visto Cássio tagarelado com outros sobre sua traição com Desdêmona. Iago cria a história e dá sua opinião sobre ela para convencer Otelo que não haveria outra saída a não ser divorciar-se de sua amada. O relacionamento de Otelo com sua esposa estava na vala da insegurança.

Ao longo da trama, o invejoso incita a Otelo, repetidas vezes, até que ele resolve assassinar sua esposa, pois sentia muita raiva em apenas imaginar perder sua bela amada. O ciúme de Otelo por sua mulher o deixou vulnerável aos caprichos cruéis de Iago que se aproveitou das brechas do ciúme doentio para forjar tal adultério de Desdêmona.

As cenas teatrais prosseguem com aspectos literários ficcionais, tendo uma história dentro de outra, atores atuando no palco como se a ficção de Shakespeare fosse criada e assistida por outra ficção. Iago em sua criação envolve os outros personagens em suas mentiras, finge ser amigo e leal aos companheiros de brigada, cria uma farsa: ele faz parte da ficção da peça e conta outras ficções como o sequestro de Desdêmona, depois, sua suposta traição.

IAGO – Meu senhor, pelas feridas de Cristo! O senhor foi roubado! Que humilhação! Vá vestindo a sua toga. O seu coração foi arrombado; o senhor acaba de perder metade de sua alma. Neste instante mesmo, agora, agorinha, um bode preto e velho está cobrindo sua branca ovelhinha. – Levantai-vos, rebelai-vos! – Acorde com o toque do sino os cidadãos que ora roncam, pois do contrário o diabo vai lhe dar netos. – Levantai-vos contra isso, digo eu [...]

IAGO – [...] o senhor seu sogro [...]. Ele conseguirá o seu divórcio [...] (SHAKESPEARE, 2011, p. 16, 21).

A paixão que Otelo parecia sentir por Desdêmona impulsionou sua emoção de desencadear suas ações conforme seu ego. Apesar de ter passado por momentos difíceis para conseguir se casar com ela, como o enfrentamento que teve com o sogro, estava a mercê do engano de Iago. O mouro era guerreiro por excelência, enfrentou Brabâncio, cujo nome, por si só, já induz se tratar de alguém muito bravo. Contudo, foi capaz de vencer muitos percalços para ter o amor de sua esposa, mas se comportou como tolo ao ser enganado por Iago.

OTELO - Muito acatados, graves e potentes senhores; muito nobres e aprovados mestres, em tudo justos; que eu tivesse raptado a filha deste senhor velho, é mais do que verdade, como é certo já tê-la desposado. A frente e o cimo de minha ofensa vão até a esse ponto, nem mais nem menos. Rude sou de fala, estranho ao doce linguajar da paz, pois desde que estes braços alcançaram a força de sete anos, até agora, deduzidas algumas nove luas, tão-somente, em mais nada se empregaram com mais amor do que às ações dos campos abarracados. Sobre muito pouca coisa posso falar no vasto mundo se não for de batalhas e contendias. Por isso, quando exponho assunto próprio não saberei orná-lo com vantagens. Mas se vossa graciosa paciência me permitir, um pálido relato farei, sem digressões, de todo o curso de meu amor, que drogas, que feitiços, que conjuros, que mágica potente - pois disso tudo, agora, é que me acusam - usei para ganhar a filha dele.

BRABÂNCIO - Uma jovem tão tímida, de espírito tão sossegado e calmo, que corava de seus próprios anseios! E a despeito da natureza, do país, da idade, do crédito, de tudo, apaixonar-se do que de olhar, tão-só, a apavorava! Só um juízo coxo e falho é que afirmara que desviar-se a saúde poderia das leis da natureza. E necessário que as infernais astúcias admitamos, quanto tal coisa ocorre. Por tudo isso, de novo afirmo que, com algum composto de influência sobre o sangue, ou beberagem enfeitiçada para tal efeito, ele sobre ela atuou [...]

BRABÂNCIO - Por obséquio, permiti que ela fale. Dizendo ela que assim favoreceu essa conquista, caia-me a destruição sobre a cabeça, se novamente eu dirigir a este homem qualquer doesto ofensivo. Aproximai-vos, gentil menina, e respondi-me: acaso percebeis neste círculo seletto alguém a quem deveis mais obediência?

DESDÊMOMA - Meu nobre pai, percebo um dividido dever: A vida e a educação vos devo, educação e vida que me ensinam a saber respeitar-vos. Sois o dono do meu dever, sendo eu, pois, vossa filha. Mas também aqui vejo meu marido; e quanto minha mãe vos foi submissa, preferindo-vos mesmo aos próprios pais, tanto agora pretendo revelar-me em relação ao Mouro, a quem pertenço (SHAKESPEARE, 2011, p. 29-30, 33).

O pai de Desdêmona caluniou a Otelo por um suposto sequestro ou feitiçaria para obter o amor de sua filha, pois não a via apaixonada pelo mouro. Brabâncio não acreditava que Desdêmona pudesse amar alguém tão diferente dela. Contudo, a esposa do general esclareceu a todos que o seu amor era verdadeiro, reconhecendo a autoridade de seu pai sobre sua vida, mas submetendo-se ao seu marido por amor.

Mesmo assim, o mouro passou a duvidar do amor de sua esposa quando se entregou à influência de Iago, acreditando na farsa da infidelidade dela. Seus sentimentos são transgredidos, era o engate para sua morte e a de Desdêmona. Com isso, seria impossível que Desdêmona conseguisse fugir de seu destino fatal, da mesma forma que Otelo não se via em outro cenário senão com sua amada morta vindo, logo, sua final autodestruição.

O mouro se embriagou de um ciúme que foi metaforizado como “o monstro de olhos verdes”. Otelo ficou cego, envolto a maus pensamentos, enganado por seu ego, a partir dos venenos de um invejoso que dissimulava ter uma amizade pura. O amor se transformou em ciúme doentio, depois, em ódio. O sofrimento gerado pelo marido ciumento se tornou a mola mestre das ações funestas do mouro.

OTELO – ‘Que penso, meu senhor?’ Oh! Pelo céu! Ele me serve de eco! Só parece que traz no pensamento um monstro horrível, horrível por demais, para ser visto. Alguma coisa deves ter em mente.

Há pouco, quando Cássio se afastava, Iago, disseste-me: "Isso não me agrada". Que é que não te agrada? E ao declarar-te que ele de confidente me servira, quando eu fazia a corte à minha esposa, exclamaste: ‘Realmente?’ e contraíste, fechaste o sobreceixo, parecendo que trancavas, então, dentro do cérebro, alguma idéia horrível. Caso me ames, revela-me o que pensas. [...]

IAGO - Acautelai-vos senhor, do ciúme; é um monstro de olhos verdes, que zomba do alimento de que vive. Vive feliz o esposo que, enganado, mas ciente do que passa, não dedica nenhum afeto a quem lhe causa o ultraje. Mas que minutos infernais não conta quem adora e duvida, quem suspeitas contínuas alimenta e ama deveras! [...]

EMÍLIA - Mas os ciumentos não atendem a isso; não precisam de causa para o ciúme: têm ciúme, nada mais. O ciúme é monstro que se gera em si mesmo e de si nasce (SHAKESPEARE, 2011, p. 83, 86, 107).

O ciúme é personificado, narrado como se tivesse a fisionomia de um monstro capaz de causar muitas atrocidades a sua volta. Tal monstro se apresenta com características peculiares: horrendo, mas de olhos verdes, significando um portal de sedução, com performance de zombador, conjuga beleza e feiura num mesmo ser. O

sentimento sombrio inunda o mouro, nada mais o deixará enxergar a maldade de Iago, até o momento após a morte de Desdêmona.

A pessoa que se mostra excessivamente ciumenta demonstra temperamento colérico, tem ideia de possessão exacerbada e se encontra cotidianamente com baixa autoestima. O outro, no caso Desdêmona, passa a ser visto como objeto, entidade exclusiva do eu que é Otelo. Nada é preciso acontecer de fato, basta apenas uma leve insinuação, para que o ciúme tome proporções de um monstro que amedronta a todos, fere e mata. Contudo, esse ciúme também é visto como algo simbólico do amor, não sendo de todo discriminado.

As características físicas de Otelo refletem sua grandeza: um ser com pele negra, sinal de força, afinal, é guerreiro que abate seu inimigo, mouro, tem fala direta, bem diferente dos galanteadores. Tem coragem e estratégia para vencer os obstáculos. O reconhecimento de ser ótimo combatente, as conquistas foram propaladas amplamente na narrativa: venceu guerras de todos os tipos, enfrentou intempéries com a família da amada, até sua defesa perante as autoridades sobre o seu amor por Desdêmona.

DESDÊMOMA – Que me apaixonei pelo Mouro a ponto de ir viver com ele, isto minha total violência e meu desprezo à boa sorte encarregam-se de apregoar ao mundo. Meu coração submeteu-se mesmo à verdadeira qualidade de meu amo e senhor. Enxerguei a face de meu marido na mente de Otelo, e, à sua honradez e talentosa coragem consagrei minha alma e meu destino. Assim, meus caros lordes, se eu ficar para atrás, qual traça que se alimenta da paz enquanto ele vai para a guerra, os privilégios em função dos quais sou por ele apaixonada me terão sido destituídos, e terei de suportar o pesaroso ínterim de sua estimada ausência. Deixai-me acompanhá-lo (SHAKESPEARE, 2011, p. 35-6).

Os percalços que Otelo teve que enfrentar até o casamento com Desdêmona foram enormes. Aos olhos de muitos e de Brabâncio, o amor do casal era extravagante, pois simboliza a união de classes diferentes. Entretanto, as dificuldades não tornaram o amor do mouro inabalável. O homem forte e aparentemente destemido torna conhecida a sua fragilidade. Apesar de ele ter afirmado, em uma ocasião, sobre a fidelidade de sua esposa e que confiava sua vida a ela, acreditou na mentira de Iago prontamente: “OTELO – Desdêmona é fiel, e nisso aposto minha vida!” (SHAKESPEARE, 2011, p. 37). A suspeita de que sua amada era infiel criou dentro de si uma membrana que o cegava e impedia-lhe de ver outra coisa senão a história

forjada por Iago. O ciúme exacerbado deu ao mouro uma visão única que condenava a esposa por algo que nunca havia cometido.

O delírio de que a traição havia acontecido era uma ameaça pronta a provocar a destruição do casal. O equilíbrio emocional cedeu lugar a um ser inseguro e impotente, cheio de ciúme. O ciumento passa a ter comportamento introspectivo e, depois, agressivo. Otelo se esquece do amor que Desdêmona demonstrou-lhe em vários momentos.

DESDÊMOMA – Meu querido Otelo! [...]

DESDÊMOMA – Que os céus não permitam tal coisa. Que nossos sentimentos e prazeres cresçam sempre e mais, à medida que vão se somando os dias de nossas vidas! (SHAKESPEARE, 2011, p. 52).

A inquietação de Otelo faz com que o ciúme que estava adormecido fosse despertado pela astúcia de Iago. A realidade externa era calma e quieta, mas a história inventada deu ensejo para que uma movimentação assombrosa chegasse às mortes. O interior de Otelo foi transformado, surgiu um monstro, agora visto por todos. Isso mostra que as situações apenas psíquicas estão muito atreladas ao mundo físico, dentro da realidade da obra.

1.2 A Traição Irreal e o Ser Narcisista

A suposta traição configura-se na irrealidade de que Desdêmona tivesse um relacionamento com Cássio. A estória foi encenada por Iago como verdadeira para atrair Otelo. O ser narcisista torna público seu ego, defendido por ele como honra. O narcisismo mostra a diferenciação das libidos do eu e do objeto do desejo, marcando as pulsões sexuais com o autoerotismo de um amor ou fascínio por si mesmo. As sensações de prazer partem da psique, fazendo com que o ser se contemple, acaricie-se e dê a si tudo que deseja.

O termo narcisismo deriva da descrição clínica e foi escolhida por Paul Näcke em 1899 para denotar a atitude de uma pessoa que trata seu próprio corpo da mesma forma pela qual o corpo de um objeto sexual é comumente tratado – que o contempla, vale dizer, o afaga e o acaricia até obter satisfação completa através dessas atividades (FREUD, 1996, p. 89).

O pensamento freudiano tece considerações sobre a interpretação do termo narcisismo como a atitude da pessoa que busca sua própria satisfação. O que importa para o narcisista é seu afago próprio, comportando-se como se tudo devesse ser objeto do seu bel prazer. Os vínculos da pessoa com o outro só se formam para que os investimentos de desejos sejam alcançados.

Para a psicanálise freudiana, o ser é constituído pela relação com outro e pelas identificações diversas com seu meio, mas isso não quer dizer que esse relacionamento seja de reciprocidade. O ambiente é construído para moldar os desejos, afetos e fantasias dos seres, conforme os interesses pessoais de cada um. Então, o narcisismo se forma pela instituição das subjetividades entre os personagens, onde se impera o eu.

Já para a mitologia grega, Narciso simboliza um relacionamento individualista por adorar a si mesmo. Desde a sua concepção, sua história é repleta de singularidades. O pai de Narciso, Céfiso, aprisionou Liríope e a engravidou. Filho de deuses, nasceu com uma aparência tão bonita que Céfiso teve medo do que poderia acontecer. Consultou Tirésias, um sábio perspicaz, para saber sobre o futuro de Narciso. O sábio preveniu o pai: disse que seu filho jamais poderia ver sua própria imagem sob pena de haver uma tragédia sem dimensão.

A previsão do mago Céfiso e as prevenções do pai de Narciso não foram capazes de impedir o destino do filho. Narciso com o coração apaixonado por si, ao ouvir e se perder na floresta com a voz de Eco, caminhou ao encontro do seu fim. O deus mitológico que o atraiu, chamado Eco, foi condenado pela deusa Era a repetir eternamente o que os outros falavam, por isso, Narciso ouvia sua própria voz, pensando que o som era de outro ser. O seu desejo volvia por si mesmo, pois ouvia sua própria voz. Apesar de ser mui admirado por sua beleza, Narciso não se envolveu com nenhuma paixão, mas apenas enlaçava-se com Eco por ato fingidor.

Certo dia, Narciso estava no bosque e Eco, amante das aventuras campestres, o viu, encantou-se com sua beleza e o seguiu. Ele ficou perdido e foi surpreendido pelo barulho dos passos de alguém, gritou e discorreu a seguinte situação:

Narciso: Há alguém por perto?

Eco: Há alguém?

Narciso: Vem!

Eco: Vem!

Narciso: Por que foges de mim?

Eco: Por que foges de mim?

Narciso: Unamo-nos aqui!

Eco: Unamo-nos! (BRANDÃO, 1989, p. 50).

O fascínio de que havia alguém dialogando com Narciso o faz sentir-se seduzido pela sua própria voz, ao invés de Eco: todo o diálogo é falso, pois só existe repetição de suas próprias palavras. Da mesma forma, o ciúme de Otelo e a possessão de Ismael repercutem nos seus próprios sentimentos, pensando que o ser amado é apenas objeto de desejo.

Otelo, Ismael e Narciso apoiam-se em seu imaginário, acreditam naquilo que eles enxergam como essencial para si. Suas atividades afagam seus corações ciumentos, cheios de desejos tenebrosos. Usam suas ações para fortalecerem suas próprias ilusões. Para Luisa Isidoro Porto (2010),

O rival oferece ao ciumento um apoio narcísico contra o desmoronamento. A imagem do semelhante sexuado, e que não é desejado genitalmente, é uma defesa contra um enfraquecimento ainda maior; o ciumento tem a ilusão de possuir, através desse rival, um corpo emprestado, de resgatar aquilo que fez falta a ele (PORTO, 2010, p. 55).

A traição criada por Iago, disseminando ter havido o adultério de Desdêmona e Cássio, era ponto de partida para a transgressão dos sentimentos do mouro. Ao saber do suposto relacionamento secreto dos amantes, Otelo se tornou rival de Cássio, perdeu o rumo do que sentia pela esposa: ao invés do amor puro, contaminou-se com múltiplos sentimentos negativos que não o deixavam em paz consigo, nem com a amada.

OTELO - É uma pena. No entanto, Iago sabe que ela juntou-se a Cássio mil vezes para com ele cometer o ato da vergonha. Cássio assim o confessou. E ela o gratificou por seus movimentos amorosos com aquele primeiro presente solene e promessa de amor que eu dei a ela... eu vi, na mão dele ... um lenço, uma lembrança antiga que foi presente de meu pai à minha mãe. [...]
OTELO - Tampouco sou valente. Qualquer biltre, por mais débil, tira de minha mão a minha espada. Mas por que razão deveria a honra sobreviver à honestidade? Que tudo se acabe (SHAKESPEARE, 2011, p. 161, 163).

Otelo engajou-se em propagar a história de traição dita por Iago, usou o termo “Iago sabe” como se fosse verdade absoluta o que seu falso amigo dizia. Além disso, faz uma espécie de conclusão de sua tese: Iago disse, eu vi e Cássio confessou, então que “tudo se acabe”. Já Ismael dá ouvidos aos relatos da Tia de Virgínia que denunciam sua esposa como adúltera, dissimulada. O motivo das mortes dos filhos é

divulgado pela parenta de Virgínia. Os amantes o traem em sua própria casa, sua mulher e seu irmão cego se entregam aos desejos. O ego de Ismael é ferido.

Tia - Porque não é teu filho, Ismael! (suspense geral) Ela tem um amante, tua mulher tem um amante!

Virgínia - (fora de si) - Mentira! Não tenho amante nenhum!

Tia - Tem sim. É teu irmão, Ismael, o cego. Ela se entregou a ele!

Virgínia - (histérica) - Acredita em tua mulher, Ismael, e não nesta bruxa! (RODRIGUES, 2005, p. 54).

Percebe-se que todos os protagonistas fracassam em seus desejos, veem seus objetos viverem independentes de si. Otelo não tem como aprisionar Desdêmona; Ismael pensa ter cerceado Virgínia, mas esta o trai; Narciso busca apreender sua própria imagem. Suas relações amorosas são de amor unicamente próprio: Narciso ama a si mesmo acima de tudo, Otelo se perde no seu ego e Ismael cerceia sua família como se fosse sua propriedade. Assim, os personagens se encontram em círculos perigosos de dominação.

O fracasso do narcisismo, devido a um investimento narcísico falho, faz, portanto, com que uma ferida narcísica estrutural seja reinvestida, apresentando-se como uma insuficiência de amor próprio e abrindo caminho para a constante dependência do outro. Todo esse processo culmina no estabelecimento de relações amorosas de dependência e dominação tanto em relação ao objeto amoroso quanto ao rival, nas quais o sujeito ciumento se coloca dialeticamente em um dos polos: dominador ou dominado, senhor ou escravo (ARREGUY, 2004, p. 5).

Narciso, por meio de Eco, confinou-se num eterno isolamento, afogando-se no lago. Narciso desejava ouvir justamente aquilo que ele falava, assim, a voz que ouvia pelo eco era sua satisfação que o fez isolar da vida real e das pessoas, encerrando-se em seu eu. Otelo foi levado pelo ciúme para o sacrifício, viveu ao lado de Desdêmona sem dialogar com ela, portanto, isolado. O mouro se alimentou de sentimento sombrio que dava vida ao monstro que havia dentro de si. Ismael cercado pela abstração, falou a si mesmo como se estivesse se correndo pelas suas próprias atrocidades. Em todos os casos, os personagens detonaram suas tragédias.

Ismael - (fazendo abstração de tudo e todos, falando a si mesmo) - É castigo... Sempre tive ódio de ser negro. Desprezei e não devia o meu suor de preto. Só desejei o ventre de mulheres brancas. Odiei minha mãe porque nasci de cor. Invejei Elias porque tem o peito claro. Agora estou pagando (RODRIGUES, 2005, p. 55).

A abstração levou os protagonistas – Narciso, Otelo e Ismael - ao princípio da sua autoperdição. O primeiro seguiu a voz imitativa de Eco, que deu impulso para o terrível final, Tirésias havia previsto que ele jamais poderia ver sua própria imagem. Ao ficar perdido na floresta, um dia após uma caçada, estava desejoso por beber água, quanto se deparou com o reflexo de seu rosto e se maravilhou consigo mesmo.



Figura: Narciso - Michelangelo Merisi Caravaggio (1571-1610)

Fonte: Disponível em: <<http://www.psiquiatriageral.com.br/psicoterapia/narciso.htm>>. Acesso em: 01º ago. 2016.

Narciso se torna prisioneiro de sua própria imagem, ao se ver no espelho de água. Seu amor delirante por si mesmo pode ser relacionado com o amor que se metamorfoseou no ciúme doentio de Otelo, bem como o delírio de Ismael em aprisionar sua esposa, além do fingimento de que não sabia quem assassinava seus filhos. Os protagonistas vivem solitariamente, alimentam-se de percepções psicológicas.

Pode-se inferir que Narciso não vê o outro, dando-lhe a devida importância, engrena que o importante é ele próprio. Seu eu se tornou o centro de todo o ser, despertando seus desejos libidinosos para si. Ao ver seu rosto refletido na água, não controlou seus impulsos de possuir a si mesmo, e mergulhou em busca da unificação de seu corpo físico com o reflexo, conforme Eustásio de Oliveira Ferraz ([s.d.]),

Seu desejo é devorar-se a si mesmo. Tem a beleza desejada, idealizada, que todos querem possuir. Às vezes isso provoca a ruína, o que significa ver somente o ideal de si, um rosto bonito e não uma pessoa em sua inteireza. É uma imagem com muitos rostos onde o próprio EU não entra e esses rostos se confundem. Há o desejo de se tornar sedutor(a), de despertar desejos. E o sedutor(a) adquire uma imagem que não é sua, tem outra identidade, pois seu ego é frágil, nada sedutor.

Ao contemplar-se nas águas da fonte, sua unidade rompe-se: o que era um parte-se em dois. É arrastado para fora de si. O que Narciso viu? O ideal de si e lutou para não perder essa imagem. Sua posição reclinada para baixo não permite ver a vastidão do horizonte, deixa-o envolto em si mesmo. Por isso a visão que tem do mundo é ínfima. Mas a imagem ideal refletida é inalcançável, isso o leva à morte como punição por não conseguir trazer para si a imagem desejada (FERRAZ, [s.d.], [s.p.]).

Disponível em:

<<http://www.psiquiatriageral.com.br/psicoterapia/narciso.htm>>. Acesso em: 01 ago. 2016.

As pulsões de desejo de Narciso não o levaram ao encontro do outro, porém de si mesmo, pois buscava aquilo que jamais pode ser encontrado. Deixou-se seduzir. Primeiro, acreditou no falso diálogo de Eco, que não acontece com o outro, mas consigo mesmo. Depois, embalou-se na perspectiva de que iria apoderar-se de sua imagem para autoconservação de seu prazer.

O objeto de desejo, geralmente, é um ser externo a um personagem, mas com Narciso, Otelo e Ismael o objeto é a manutenção do seu eu. De acordo com Freud (1996, p. 112), “O sujeito comporta-se como se estivesse amoroso de si próprio; seus instintos egoístas e seus desejos libidinais ainda não são separáveis de nossa análise”. O que importa para o ser é aquilo que jorra de seu interior.

Desdêmona, seu objeto amoroso, é seu prêmio: recompensa de seu próprio valor, não é ela seu verdadeiro objeto de admiração. É a si mesmo que ele admira e ama. No amor que ela nutre por ele, Otelo se vê a si e não a Desdêmona. Virgínia é troféu para Ismael, apesar de só ele o ver, já que sua esposa fica trancada no quarto, tem sua liberdade apenas dentro de casa. Narciso volta seu olhar para a imagem de si, adora-a e se afoga.

O narcisista se revela como tal ao encontrar em outro ser ou objetos externos aquilo que desperte sua libido. Se estiver apaixonado por si ou supostamente pelo outro, como em *Otelo* e *Anjo negro*, a libido frui a ponto de que seu afeto se concentre em si. Ocorre então uma espécie de fruição do erotismo individualizante, em que o outro só serve para despertar a erotização do próprio eu.

Otelo, além de exibir Desdêmona como prêmio, utilizou a espada para dizer que a empunhava ou a deixava, sendo sua arma mais contundente do começo ao fim da peça. É objeto de guerra, sua glória, pode ser usada como demonstração de que está seguro de si.

OTELLO –Olhe, estou munido de uma espada. Melhor que esta nunca se viu suspensa ao lado da perna de um soldado. Já houve o dia em que, com esta meu curto braço e esta boa espada abri caminho através de mais obstáculos que vinte vezes o de sua pessoa à minha frente. ... Mas, ora, estou me gabando em vão! Quem consegue controlar a sua sorte? ... Agora não é mais assim. Não tenha medo, embora esteja me vendo armado. Esta ponta aqui é o fim de minha fornada, este punho aqui é o marco terminal e sinal de navegação, a baliza de minha derradeira nau. O senhor recua, consternado? O seu é um temor desperdiçado. Qualquer homem que aponte uma vara de bambu contra o peito de Otelo fará com que ele dê para trás [...] (SHAKESPEARE, 2011, p. 164).

O ciúme frutivo nas obras pictórica e teatrais - *Narciso*, *Otelo* e *Anjo negro* - é centrado nos objetos de desejo. A destruição parece ser o ápice necessário de todos eles. O caos deve ocorrer a qualquer custo. O outro é aniquilado, embora que para isso os personagens também se autodestruam. O ser amado passa a ser visto como rival se não se comporta conforme o esperado pelo outro.

De acordo com Blévis (2009, p. 23), “A distinção entre o mesmo e o outro está no centro do ciúme amoroso: com efeito, os ciumentos, homens e mulheres, são perpetuamente acossados pela imagem de um rival do mesmo sexo, sempre adornado por eles com atributos que lhes faltam”. Assim, a atração que Narciso, Otelo e Ismael sentiram por si mesmos os despertou para a transgressão.

Narciso queria apoderar-se de sua imagem que só era apreciada pelos outros que o viam, já que ele não se via, teve o prazer abismal somente quando a contemplou no espelho d'água. Otelo importava-se em defender sua honra, Desdêmona era símbolo de sua condecoração, sua traição seria retirar-lhe a própria honradez. Ismael tratava sua família como troféus para decorarem sua casa, Virgínia e sua enteada são objetos do sexo, busca cegar àqueles que ele não quer que o veja. Com isso ele descobre sua personalidade perversa.

No encontro consigo mesmo, Narciso ouve seu eco e vê sua imagem numa articulação simbólica de eu que busca por si na tentativa de se completar como ser. O personagem é, ao mesmo tempo, o eu e o outro, vê a si como objeto da busca, pois mergulha dentro de seus sentimentos sombrios. O eu e o suposto outro se unem pela transgressão, o caos frui.

Otelo casa-se com Desdêmona, mulher apaixonada por ele a ponto de enfrentar sua família e toda a sociedade da época para garantir sua felicidade, no entanto, ele tragicamente acredita no ato fingido de Iago que relata a estória de outra mulher que não corresponde a essência de sua amada. Ismael apodera-se de Virgínia e a toma a força, casando-se com ela sob fortes emoções.

Para Aristóteles (1966), o movimento dos seres fictícios nas histórias dá ao leitor a contemplação imitativa da catarse como liberação de emoções. As ações dos personagens ocorrem com a função catártica de suas descargas emocionais. Os sentimentos de inveja, ódio, ciúme, entre outros, são deturpados, pois dão ensejo para o sacrifício do outro em prol de seu ego.

Dessa forma, os desejos propulsionam as ações dos personagens aos sentimentos, às desventuras que culminam para a tragédia. Esta é o auge dos momentos de transgressão vividos pelos personagens. Nos diálogos entre vilão e herói trágico. A revelação narcisista de Narciso, Otelo e Ismael pode ser vista pelas atitudes dos protagonistas que escancaram suas características.

As forças do ciúme beiram o narcisismo, Otelo se encontra perdido em si mesmo, não dialoga com sua amada, nem procura outra saída para todo o mal que sente pela irrealdade que acredita ser verdadeira. Ismael não abre os portões de sua casa para que o mal saia de vida. Narciso é puxado pela água, após se jogar nela. Com isso Caravaggio, em sua arte pictórica, Shakespeare e Nelson Rodrigues, nas artes literárias, criaram obras que contêm a universalidade da essência humana. Os sentimentos dos personagens envolvem questões que permeiam o comportamento

comum de qualquer ser humano. A vida pessoal tem reflexo no contexto social, já que o ciúme do marido e guerreiro traído teve ápice para o fato sinistro que abalou todo o contexto narrativo.

Com o seu ser abalado, Otelo tem seu ego ferido diante da sociedade, mata sua mulher. Sua honra, reputação e fidelidade de Desdêmona sugerem ser o conjunto daquilo que não podia faltar em sua vida. A obrigação da figura feminina, portanto do outro, subjuga um vivendo em prol do outro. Para Büchner (1983), as ações do mouro podem ser vistas como

reflexão sobre o significado do homem diante do fim [...] expondo a relação material entre o homem desesperado por sua impotência e um destino que lhe parece inexorável. Neste nível de terror ele desnuda o cerne do significado trágico (BÜCHNER, 1983, p. 52-3).

A agressividade, de certa forma, justifica-se em nome de um amor individual que não se preocupa com o outro, mas somente consigo. O individualismo exacerbado naufraga a todos para um mesmo fim trágico. Os sentimentos sombrios dilaceram o eu e o suposto outro, sendo conduzidos para o caos eterno. A irrealidade é criada para transgredir o ser, histórias são inventadas, o que importa é alcançar o objetivo cruel e sangrento. Os personagens vivem seus desejos com a mais forte intensidade, transgridem-se. O palco das possibilidades tem como atores seres independentes, narcisistas, perdidos em labirintos, em seus egos que refletem imagens da condição humana.

II - PERSONAGENS NO LABIRINTO

Os personagens vivem o efeito trágico de suas ações, por meio do monstro do ciúme, despertado para devorar os que o cercam. Os protagonistas trilham o labirinto próprio de seu ser, onde os sentimentos da maldade os prendem num universo interior, deixando-os perdidos em meio aos seus conflitos. Num cenário de guerra, permeado de ódio, farsa e traição, a morte é o prêmio dado àqueles que estão inseridos no inferno, símbolo do labirinto, onde reina uma espécie de monstro que tudo devora. Assim, a tragédia deixa todos os personagens em completa destruição, a cegueira provocada pelo ciúme impede o ser de pensar em algo diferente que o leve a outro fim.

Os personagens em *Otelo* e *Anjo negro* vivem em meio ao círculo vicioso da trama narrativa. Seus sentimentos mostram a corrosão que o ciúme doentio, a inveja e o ego podem provocar. Otelo, líder invejado por todo seu exército, é vítima e também opressor de si e de Desdêmona, sua ação mata o ser amado. Ismael invejou seu irmão, cegando-o com crueldade e dissimulação, simplesmente porque sua cor era branca. Sua inveja difere daquela sentida por Iago, sendo ainda mais transgressora, venenosa como serpente.

Os protagonistas vivem num labirinto de sentimentos sombrios que se encontram para dar coragem ao ser de provocar o ápice do trágico. Os casais se relacionam em meio a consciências alienadas pela maldade. Os instintos de crueldade e os ímpetos de violência sobressaem à conduta humana do amor. A transgressão do sublime gera as tragédias que ocorrem para a produção do efeito estético das peças.

As obras em análise são trabalhadas conjuntamente para mostrar a corrosão que os afetos podem sofrer pelo meio externo. O labirinto de sentimentos sombrios é o lugar onde os protagonistas caminham perdidos para o ápice do trágico. Os casais convivem com suas consciências alienadas pela maldade com instintos violentos.

A dissimulação do amor gera a transgressão que, ao produzir o efeito estético, levam os personagens a entrarem no seu próprio labirinto. Os sentimentos da maldade laçam o leitor para o interior das entrelinhas a partir das cenas trágicas cheias de conflitos. “A tragédia e a ironia trágica introduzem-nos num inferno de círculos que se estreitam e culminam numa visão como essa, da fonte de toda maldade numa forma pessoal” (FRYE, 1973, p. 235).

Conforme esse autor, pode-se inferir que a maldade é performance do protagonista. Em consonância a isso, a palavra grega *éthé* designa que o personagem escolhe pela sua vontade trilhar os caminhos tenebrosos que o deixa diante de seu próprio inferno. Daí, em *Otelo*, o protagonista faz sua escolha: ficar sem Desdêmona, por acreditar em Iago e se perder nos labirintos do ciúme; na peça *Anjo negro*, Ismael cega e, depois, mata Elias, abusa de Virgínia e de sua enteada, assiste cotidianamente o assassinato de seus filhos. Dessa forma, os personagens andam em círculos que não os permitem sair do labirinto.

2.1 Performance dos Personagens em *Anjo Negro*

A performance, na obra *Anjo negro*, põe em cena os personagens Ismael, Virgínia, Ana Maria, Elias, Tia, entre outros, enveredam por seus destinos sombrios como se entrassem num labirinto sem volta e sem saída. O enredo permeado de conflitos entre personagens sugere que a honradez se perdeu em um lugar que jamais poderá ser encontrada.

Ismael é médico, rompeu com a dificuldade que via em ser negro, ao trilhar sua formação acadêmica, para que se firmasse no meio social. O casamento com Virgínia, mulher branca, também o fazia sentir satisfeito com seu ego. Ele renega sua cor tida como uma marca que teria de ser escondida a qualquer custo. Cegou o próprio irmão para que não tivesse que ouvir dele sobre sua cor escura como a noite, a cegueira passa a ser uma mítica fortemente abordada na narrativa.

(Ismael vem olhar o rosto do filho. Em cima, no quarto, Virgínia ajoelha-se. Na parte de fora da casa surge um jovem homem maltrapilho de cabelos claros e anelados cujo rosto exprime uma doçura quase feminina. Caminha com um bordão porque é cego. Aparecem simultaneamente quatro negros descalços e nus da cintura para cima que se espantam com a presença do estranho) (RODRIGUES, 2005, p. 9).

Virgínia, esposa de Ismael, só se casou por ter sido violentada por ele. Apesar de o casamento já ter acontecido há muitos anos, o casal vive sob o prisma de uma relação violenta. O preconceito de Virgínia é ainda mais doentio que de Ismael, pois não aceita a cor negra de seus três filhos, preferindo vê-los mortos “Virgínia - (selvagem) - Eu queria livrar minha casa de meninos negros, destruir um por um até o último. Não queria acariciar um filho negro [...] (RODRIGUES, 2005, p. 52). A

maldade com a prole faz com que ela deixe sua filha trancada num mausoléu ao descobrir sua paixão por seu marido.

A enteada de Ismael, Ana Maria, é a segunda personagem cegada por ele para que não soubesse de sua cor e de seus pais. Filha de Virgínia com Elias, nasceu branca, foi criada por Ismael que acreditava ser seu pai. Ela pensava que Ismael fosse bom, apaixonando-se por ele, sendo violentada pelo padrasto.

O personagem Elias é irmão de criação de Ismael, foi cegado por este simplesmente por ser branco, sendo vítima de sua inveja. Ismael deu a seu irmão remédio errado propositalmente ainda na infância. Vivendo no mausoléu, apaixonou-se por Virgínia, trai seu irmão com ela, sendo morto com um tiro na residência do casal.

Tia é parenta de Virgínia, gosta de fofoca e faz muitas intrigas entre o casal. Quer sempre ganhar, mas acaba sozinha e sem nenhuma de suas filhas. Faz o papel de enganadora, pois conquista seus arredores para armar seus botes traiçoeiros ao disseminar no coração dos seres a sua volta o veneno que tanto corrói a virtude. Ademais, as características dos personagens têm similitudes com seus papéis, traçados para o desenrolar das tragédias.

Ismael - (violento) - Por que é que agora você deseja um novo filho se odiou tanto os outros? Por que? (neste exato momento a Tia aparece na porta)
 Tia - Porque não é teu filho, Ismael! (suspense geral) Ela tem um amante, tua mulher tem um amante!
 Virgínia - (fora de si) - Mentira! Não tenho amante nenhum!
 Tia - Tem sim. É teu irmão, Ismael, o cego. Ela se entregou a ele!
 (RODRIGUES, 2005, p. 54).

Nesse emaranhado de intrigas, os parentescos entre os irmãos de criação; a Tia com Virgínia, que mais parecem inimigas; os filhos odiados pela mãe por causa da cor deles que se contrastava com sua brancura, são simulados, pois indiciam conflitos sem fim entre raças, hierarquias e tradições. Ismael odeia sua essência de ser negro, busca o que não é seu, traz para si e para os outros os labirintos que o levarão aos infinitos de tragédias.

2.2 Personagens em *Otelo*

Os personagens em *Otelo* fazem o círculo da trama narrativa ser perceptível como acontecimento comum, pois a história pode ser vista como possibilidade da vida

cotidiana. Otelo coloca sua imagem ao vitupério por acreditar na suposta traição de sua amada Desdêmona com Cássio. As inspirações dos participantes da peça são movimentadas pelos sentimentos perversos de ato vingativo.

O personagem principal, Otelo, general mouro, encontrava-se a serviço da República de Veneza. Era considerado rude, mas com sentimentos nobres, casa-se com Desdêmona, jurando dedicar-lhe um amor eterno, porém, ao supor ser enganado em sua ingenuidade, sente seu amor ruir até o desmoronamento total.

Desdêmona, bela, branca, nobre e com dote muito rico, gozava de privilégios como o de escolher seu marido. Mesmo com traços de timidez e mente sossegada, ela é forte e destemida, abandona sua família para viver ao lado de seu grande amor. Foi vítima de Iago que maculou sua pureza de caráter pela estória de traição com Cássio.

Brabâncio, pai de Desdêmona, é senador da República de Veneza, tem muitas possessões e influência na sociedade. Seu nome lembra o sinônimo de braveza, ao mesmo tempo denota contradição, já que parece ser amigo do mouro, depois, acusa-lhe de rapto, mostrando dubiedade em suas ações contra o casal.

Cássio era matemático, fazia cálculos estratégicos para o exército, tinha afinidade com o casal apaixonado, sendo promovido a tenente. Sua ingenuidade contribuiu para que Iago o usasse como peça-chave para o desenvolvimento de sua trama. Tornou-se marionete nos planos de Iago, servindo de aporte conveniente para quem quer que tivesse interesse em usá-lo.

Iago, antagonista de Otelo, representa o Diabo encarnado no meio da trama, é alferes ou segundo tenente de Otelo, mas, não satisfeito com seu posto, inventa uma estória de traição que envolveu Desdêmona e Cássio. Seus planos são escabrosos, egoístas, narcisistas, pois só pensava em alcançar os prazeres de seu ego.

Emília era serviçal de Desdêmona, esposa de Iago, sabia de sua trama, mas só desvendou os intentos corruptos de Iago, após sua morte. Amava sua senhora, por isso, resolveu enfrentar o marido para revelar que a traição jamais existiu. Porém, o caos já havia se instaurado e sua manifestação agravou o cenário: Otelo se matou. Contudo, mostra-se tão honrada quanto sua ama, pois se introduz como resposta para incógnita da maldade do vilão.

2.3 Comparativo do Labirinto dos Personagens

Otelo pode ser comparado com Ismael, pelos sentimentos que os colocaram em meio ao pandemônio. Os labirintos vividos por eles são aparentemente diferentes. Otelo se encontra metaforicamente cego pelo ciúme não conseguindo enxergar o outro lado da farsa que o ludibriou, perdeu-se num labirinto de sentimentos desencontrados. Já Ismael se mostra com outro tipo de cegueira, pois não queria ser visto por causa de sua cor, cegou a seu irmão e sua enteada, motivado pela inveja que o deixava com uma venda nos olhos que o impedia de ver outra saída para suas mazelas sentimentais. Ele vivia em prol do seu bel prazer.

Em *Otelo*, Desdêmona ama seu esposo, ambos eram atraídos como ímã pelos contrastes de raças e de classe social. Virgínia, em *Anjo negro*, jura amar seu marido, mas não suporta seu próprio preconceito racial que a remete para a negrura das sombras: mata seus próprios filhos. Desdêmona é honrada e jamais traiu seu amor, já Virgínia se relacionou com seu cunhado e teve uma filha para ser símbolo de sua traição. A pureza de Desdêmona contrasta-se ao sombrio pecado de Virgínia, que só tinha de inocente o nome.

Cássio é honesto, foi alvo de Iago para fazer parte da estória que traria a perdição de todos: o pandemônio se instaurou na vida deles. Nunca cometeu adultério com Desdêmona, mas sofreu a condenação sem saber o que sucedia. Já Elias levou a cabo sua intenção de adultério, traiu seu irmão dentro da própria casa do traído, vingando-se inconscientemente dos atos monstruosos de Ismael.

Iago é símbolo de desonestidade e engano, usa os outros personagens como meio para obter os êxitos de seus projetos maléficos. Inventa uma estória que emerge o ciúme em Otelo, causando-lhe a cegueira que o impediu de tomar outra atitude contra sua esposa. É infernal com suas traiçoeiras artimanhas, assim como Tia que dissemina os sentimentos que arruinam ainda mais as relações de Ismael e Virgínia. Quanto a esses dois personagens dissimulados - Iago e Tia-, Bradley (2009) extrai em palavras a essência de suas malignidades. Cada um deles

é um ser que odeia o bem simplesmente porque é o bem, e ama o mal em si, pura e simplesmente. Suas atitudes não são movidas por nenhum motivo específico, como vingança, ciúme ou ambição. Derivariam de uma 'malignidade gratuita' ou de um comprazimento desinteressado no sofrimento alheio (BRADLEY, 2009, p. 156).

O ser ama o mal por si mesmo, não precisa de um motivo especial para buscar a tragédia do outro, pois tem prazer no sofrimento alheio, independentemente de qualquer coisa. Otelo não fez nada contra Iago, mas este o desejava a morte. O irmão de Ismael não lhe causou nenhum mal na infância, mesmo assim foi cegado pelo médico por pura maldade.

Essa comparação dual dos personagens revela suas essencialidades que envolvem seus estereótipos e seus sentimentos mais profundos que perpassam ora a visão, ora uma cegueira que vem de sua interioridade. Esta sim movimenta os discursos e as ações que levam os protagonistas aos seus objetivos. As possibilidades de análises comparativas entre os sujeitos discursivos partem das primícias das peças. Conforme Carvalhal (2006),

Os estudos comparados passam a seguir duas orientações básicas: 1) A validade de uma comparação literária depende da existência de um contato real e comprovado entre as obras ou entre autores e países; 2) Determina a definitiva vinculação dos estudos literários com a perspectiva histórica (CARVALHAL, 2006, p. 13).

As indicações da autora comungam com as análises feitas dos arquétipos dos personagens que se entrecruzam para os levar aos labirintos, onde não encontram saída. Suas características físicas têm detalhes que remetem para as psíquicas, encontradas nos desassossegos que os embaraçam, refletindo a condição humana. As atitudes que denotam o amor, o ciúme, o medo e a inveja são comuns a todos os homens, esboçam sentidos que provocam as pessoas a se verem, de alguma forma, entre o imaginário, no palco onde há o bem e o mal.

Shakespeare e Nelson Rodrigues construíram cenas artísticas que mostram o avesso ou a parte mais secreta dos personagens que refletem o ser humano. O amor contrariado pode acender o ódio de um momento para outro, é como se o lado de dentro de cada personagem fosse revelado de uma forma surpreendente. Suas fisionomias tornam-se invenção estética que se ligam aos sentimentos. O próprio contraste branco com o negro causa impacto que realça a visão, pois são imagens que se contrastam, mas que se embelezam ainda mais quando estão juntas. O efeito estético das peças causa consternação, ao ser lida ou vista pelo telespectador.

O desejo é mostrado como a mola mestre que impulsiona as ações de violência, de dominação, de incestos, de mortes. As atitudes são de personagens que estão na

sociedade, mas que não se comportam socialmente amigáveis: prejudicam seu próximo pelo prazer do eu cheio de transgressão. Os protagonistas buscam esconder os males corrompíveis que os impulsionam a gerar o caos.

ISMAEL — Por que mentes? Há oito anos que, todas as noites acontecem nesta cama o que aconteceu na outra. Há oito anos que gritas como se fosse à primeira vez; e eu tenho que tapar tua boca. Sou teu marido, mas quando me aproximo de ti é como se fosse violar uma mulher. És tu esta mulher sempre violada — porque não queres, não te abandonas, não te entregas... Sentes o meu desejo como um crime. Sentes? (RODRIGUES, 2005, p. 50-1).

Otelo e Ismael põem seus desejos para movimentar as cenas, com a companhia de suas esposas, Desdêmona e Virgínia, que se tornam o motivo de suas vidas. Suas capacidades buscam na cor da pele de suas amadas um lugar que desejam ocupar. São heróis que têm trajetórias de infortúnio, Otelo sempre invejado, era guerreiro; Ismael venceu barreiras sociais para se estabelecer como médico, mas se assemelham ao provocar as tragédias na vida de suas mulheres. Suas concepções de vida são assassinas, Ismael assiste às mortes dos filhos e nada faz para impedir, Otelo mata Desdêmona, que nunca teve a chance de explicar a sua suposta traição.

Os protagonistas sentem-se traídos por suas esposas, Otelo apenas em sua mente, Ismael foi atraído de fato. O desejo sombrio de homens iludidos transformará a estória em completa tragédia. Otelo vive seu isolamento, não comenta nada com Desdêmona, sua desconfiança de traição o perturba cotidianamente. Já Ismael, ao saber da relação de Virgínia com Elias, matou-o com um tiro. Tem atos perversos, pois sempre soube do assassinato dos filhos e não fez nada para evitar as mortes, fez-se cúmplice das ações demoníacas da esposa. Assim, os casais vivem num cenário trágico. Suas vidas estão em meio a labirintos de perturbação.

O que mais importa para os personagens é a busca pela perpetuação do ego. Desse modo, Virgínia, vítima da opressão do amado que a violentou para satisfazer a si mesmo, deixa-se dominar pelo desejo que beira a loucura ao aceitar um marido incestuoso. Seu egoísmo não a deixa amar sem as misturas de paixão, traição e delírio. Já Desdêmona é personagem simbólica, alguém seguro que ama incondicionalmente. Era uma esfera que combinava uma estética de mulher perfeita, linda, fiel, amável, que sabe se comportar em qualquer lugar, sendo exemplo de virtuosidade.

OTELO – Por que, por que isso agora? Pensas que eu levaria uma vida de ciúmes, seguindo mesmo as mudanças da lua com sempre novas suspeitas? Não; uma vez só ficasse eu em dúvida, e o assunto estaria de uma vez resolvido. [...] Não é para me deixar enciumado que me dizem que minha esposa é linda, adora a companhia dos outros, é bem articulada, e ainda canta, toca e dança muito bem. Onde existe a virtude, essas qualidades são ainda mais virtuosas. Também não é de meus fracos méritos que vou derivar o mínimo medo ou a menor dúvida a partir das revoltas de minha mulher. Pois ela tinha olhos, e escolheu a mim. Não, lago. Preciso ver antes de duvidar. [...] E, uma vez fornecida a prova, não há nada além disto: o fim simultâneo do amor e do ciúme (SHAKESPEARE, 2011, p. 86-7).

Ismael - Você, foi você. Pensa que não sei?

Virgínia - (recuando) - Não, Ismael, não! Ismael - O que fez com nossos filhos? [...]

Ismael - Matou eles! (baixa a voz) Assassinou. Com tuas próprias mãos... [...]

Virgínia - (abandonando-se) - Porque eram pretos. (súbita veemência) Mas se você sabia por que não impediu?

Ismael - (voz grave e carregada) - Porque teus crimes nos uniam ainda mais, porque meu desejo é maior depois que te sei assassina, três vezes assassina. Ouviu? (com uma dor maior) Assassina na carne de meus filhos...

Virgínia - (selvagem) - Eu queria livrar minha casa de meninos negros, destruir um por um até o último. Não queria acariciar um filho negro. (estranha)

Ismael, é preciso destruí-los, todos...

Ismael - Escuta, você vai ter um novo filho.

Virgínia - Eu sei.

Ismael - Preto como os outros.

Virgínia – Sim (RODRIGUES, 2005, p. 52-3).

As narrativas têm sugestivas imagens do interior e do exterior dos personagens. Ismael deseja ser branco, foi criado como negro e quer intensamente se apoderar daquilo que não tem. Otelo somente se sente honrado se dominar as ações de Desdêmona. As revelações dos protagonistas se dão em forma de questionamentos, Otelo insinua ter certeza da traição, mas se tivesse a mínima dúvida resolveria seu impasse. Ismael faz pergunta retórica, para propalar que sabia das crueldades de sua esposa. Assim, as supostas indagações se espreitam para o ápice do caos.

A riqueza das linguagens, das características dos protagonistas, dos cenários, das tramas geradoras do caos faz com que seja possível comparar as obras que reúnem elementos do teatro e da literatura. Assim, ao considerar a narrativa das peças que revelam a essência dos personagens, Bakhtin (2003) pode dar incidência a ambas, apesar de se direcionar ao autor Shakespeare diretamente,

Os tesouros dos sentidos, introduzidos por Shakespeare em sua obra, foram criados e reunidos por séculos e até milênios: estavam escondidos na

linguagem, e não só na literária como também em camadas da linguagem popular que antes de Shakespeare ainda não haviam penetrado na literatura, [...] (BAKHTIN, 2003, p. 363).

As insinuações da condição humana nessas obras estão muito ligadas. Além de estarem organizadas em forma de cenas teatrais, as peças refletem sentimentos geradores do caos. Os personagens são cegos metaforicamente, enxergam apenas seus próprios desejos. Buscam o luto, pois a tragédia os instiga a todo o tempo e espaço a trilharem labirintos sem saída. A vida é mostrada da maneira como as coisas acontecem dentro e fora dos personagens, a esperança está naufragada, o pior e o mais angustiante são esperados que aconteçam, pondo fim às vidas com a morte.

Negro 2 - Ora!

Negro 1 - Só porque o sujeito era branco e veio espiar.

Negro 3 - Se estamos aqui é porque somos do cemitério. Conhece? Ele é pequeno, mas pra este lugar serve. Como ia dizendo, vamos levar o filho do homem pra lá. Negro 2 - Morreu de repente. Elias - Diga, ele se chama Ismael?

Negro 2 - O doutor? Sim. E que médico! Elias - Preto, não?

Negro 3 - Mas de muita competência! (para os outros) Minto?

Negro 1 - Não tem como ele! Negro 2 - Doutor de mão cheia!

Negro 3 - Mas tome um conselho: não fale em preto que ele se dana. (RODRIGUES, 2005, p. 10).

Nas peças em análise, o leitor é levado a trilhar os labirintos causados pelos conflitos dos protagonistas. O jogo de atração e repulsa faz o movimento das cenas mostrar os sentimentos mais tenebrosos que os personagens revelam na criação de suas próprias imagens. De anjo, o ser não tem nada. De branco, só tem a aparência, já que, por detrás, está na mais sombria escuridão.

CEGO – E a mulher?

PRETO – Ah, essa, meu filho! Ninguém vê!

CEGO – Eles estão bem?

PRETO – Se brigam muito, ninguém sabe!

CEGO – Pergunto se estão bem de dinheiro?

PRETO – Estão cheios! Têm tanto, que ele não atende mais chamado, não dá mais consulta!

CEGO – Vai ver que a mulher é de cor. Ou me engano?

PRETO – Se engana! Branca e daquelas! Uma coisa por demais.

Eu conheci solteira, de meia curta. Depois não vi nunca mais!

CEGO (para si mesmo) – Eu já sabia, só podia ser branca! (muda de tom) Eu queria falar com ele!

PRETO (alarmado) – Com o doutor?

PRETO – Não lhe aconselho!

(RODRIGUES, 2005, p. 10-1).

Neste excerto, é revelado o que acontece no interior do personagem. Ao dizer que “Ninguém a vê [...] ninguém sabe”, fazendo um jogo na linguagem que revela a existência da obscuridade no coração do personagem. Os movimentos fazem círculos em torno de um mesmo ponto, para manterem o invólucro da negrura, do desejo sombrio que une os casais para o acontecimento da tragédia.

2.4 A Continuidade e a Descontinuidade no Labirinto

A consciência que parece fluir do interior de cada personagem traz à tona alguma essencialidade do ser. Há movimentos perturbadores de desejos violentos que parecem labirintos de sentimentos, põem em jogo os instintos do homem e do animal selvagem que vive dentro dele. Surgem então as interdições que juntam essências de seres racionais que caminham em direção ao trágico. É a continuidade dos acontecimentos que transgridem os personagens para agirem com torpeza. Entram num labirinto, onde os afetos são descontínuos, ora sentem amor, ora ódio.

Conforme Büchner (1983, p. 59), os homens não são “mais cruéis que a sua própria natureza física, que sabe eliminar tudo que encontra como entrave a seu crescimento”. Dessa forma, as interdições advêm de imposições interiores pelos desassossegos mais angustiantes dos personagens. A angústia provocada por seus desejos mais secretos dá impulso para acontecer as ações conflitantes.

O que se experimenta é a transgressão: os protagonistas foram ao encontro do inverso da felicidade, isto é, buscaram o trágico. Os conflitos entre os personagens ensejaram na narrativa não linear das histórias teatrais, galgando para o caos típico de cada obra. Foi desencadeada uma relação conflitante para o fechamento da estória em *Otelo* com sangue derramado, com a visualização da morte, e da estória em *Anjo negro* com a morte interior do começo ao fim da narrativa.

A tragédia triunfa em ambas as peças, pela simulação da palavra amor, é colocada como mola mestre para as permissividades, para as transgressões dos protagonistas. O trágico se faz o fundamento do erotismo em que o desejo de cada personagem das obras em análise leva-o à transgressão de si e do outro. O ser é mantido em seu labirinto para gozar da experiência da angústia e do prazer.

A experiência interior do erotismo solicita daquele que aprova uma sensibilidade à angústia fundadora da interdição tão grande quanto o desejo

que o leva a enfrentá-la. É a sensibilidade religiosa que liga, sempre estreitamente, o desejo e o pavor, o prazer intenso e a angústia [...] (BATAILLE, 2004, p. 59).

Neste excerto, Bataille realça que a experiência vem do interior, num dado momento em que a consciência cria uma interdição de um fluxo puro para rasgar-se a si mesma, dando lugar a um universo propício para o erotismo vivido com o máximo desejo, pavor, prazer e angústia. Isso é mais experienciado no relacionamento de Ismael com Virgínia.

A manifestação do erótico também lembra a existência da disparidade da crença religiosa com o desejo dos personagens que perseguem a todo custo a imagem/objeto que dá movimento aos seus sentimentos. A religião e o erotismo são colocados em polos para ganharem destaque, ao mesmo tempo que se aproximam para revelar a desordem que existe dentro dos personagens.

Cada personagem revela sua essência que se parece com a condição humana atemporal. As inspirações atravessam mundos opostos se colocando no meio deles, são reflexos dos conflitos. O ser ora ama, ora odeia, busca ou é induzido a perseguir seu desejo pavoroso. O ser vive entre o erotismo e a religião, bem como entre o racional e o irracional. A mistura de racional com irracional causa os impulsos que são as aspirações sentidas num mesmo momento, causando os conflitos vividos pelos protagonistas pelas interdições.

Ocorre uma fusão ilimitada de amor e violência no desejo erótico que faz o jogo de continuidade e de descontinuidade de sentimentos: o ser busca seu objeto de prazer num ato contínuo, ao mesmo tempo, muda as formas de tratar seus afetos. Os personagens se encontram no emaranhado de fluxos de pensamentos que os desafiam a tomar uma posição. O universo narrativo embrenha aspectos múltiplos e paradoxais que envolvem o sagrado e o profano.

Nesse segmento crítico, a construção das narrativas teatrais se dá a partir do sentimento da descontinuidade. Este pode ser entendido como o efeito causado pela mistura de amor e ódio que desencadeia um turbilhão de ações corruptíveis, ou seja, o personagem sente vontade de exterminar o outro que, supostamente, deu causa a sua aflição, pois seu ego foi ferido. O embate consigo e com o outro acontece repentinamente. Essa descontinuidade supera os limites de seu interior organizado, cada personagem sente sua desordem, sua transgressão que produz um efeito devastador.

Essa transgressão reflete nos casamentos desvirtuados. Otelo diz ter certeza da traição de Desdêmona; Ismael precisa se convencido pela Tia que Virgínia o traiu. A desordem gera os pensamentos maquiavélicos, criando situações de discórdia. A vida e a morte se enlaçam nesse contexto, trazendo à baila narrativa as ações que exibem o descontínuo, ou seja, o amor sofre uma ruptura para que o ódio entre em cena e tome conta dos corações. Os sentimentos mais horrendos estão juntos aos sublimes, o amor reencontra o ódio e se casa, ficando unidos para a tragédia.

As disparidades estão colocadas desde as características dos personagens. As nuances de cores brancas com pretas se juntam, dando um efeito belo - Otelo e Desdêmona, Ismael e Virgínia. Os avessos se encontram, mas a profanação do sagrado ocorre sob vários aspectos. A alvura de Desdêmona parece ser profanada por Virgínia, mulher branca com mesmos traços físicos, porém desvirtuosa. Também Otelo se desassemelha de Ismael, pois este é ardiloso, violento, enquanto aquele esboça ingenuidade. Assim, o sombrio depredou o ser angelical. Vejamos o que Bataille coloca sobre essa mistura:

A profanação retomou o sentido primeiro de contato profano que ela tinha no paganismo. Mas ela ganhou outro alcance. Essencialmente, no paganismo, a profanação era uma infelicidade deplorada de todos os pontos de vista. Somente a transgressão, a despeito de um caráter perigoso, possuía um poder de abrir um acesso em direção ao mundo sagrado. A profanação no cristianismo é próxima da transgressão [...] e, o erótico, ou o impuro, ou o diabólico não estavam separados da mesma maneira do mundo profano: faltava-lhes um caráter formal, um limite fácil de ser apreendido [...] (BATAILLE, 2004, p. 191).

A profanação ocorreu entre os personagens que se misturaram, a transgressão erótica andou paralela à pureza. Luz e trevas se uniram causando um eclipse diuturno, revelando-se como uma descontinuidade propícia e cabível de acontecer no campo das narrativas. Da união conjugal, houve a decadência de personagens, tanto femininos quanto masculinos. Otelo que parecia ser tão puro, transgrediu-se ao entrar no labirinto. Ismael violou os corpos de Virgínia e de sua enteada, além de mutilar os olhos de quem ele não queria que o visse. Profano e sagrado desapareceram pelo casamento, pela mistura do puro com o impuro.

O movimento do erotismo se exprime pelo desejo erótico que funde seres que se deslocam de sua posição para trilhar um labirinto de desassossegos. Há

deslocamentos para a revelação dos personagens. Contudo, o que se revela é parcial, pois o crítico mergulha numa imensidão de possibilidades. As obras em análise podem ser objeto de estudo para diferentes pesquisas, ultrapassam tempos seculares pelo caráter misterioso, sendo que nenhuma pesquisa se iguala a outra.

No universo das obras estudadas, as estórias se tornam perenes e traduzem sentimentos desconhecidos do homem e da mulher. Otelo e Ismael simbolizam tempos e classes sociais diferentes dos de suas esposas. Desdêmona e Virgínia têm comportamentos díspares de honestidade.

Ademais, por meio da linguagem, as narrativas sugerem aproximações entre real e irreal, entre raças, crenças e ações. Há a ruptura do espaço e do tempo, do negro e do branco, para a integração do profano mergulhado no sagrado. Os cenários ficcionais são diferentes, mas as tramas lembram-nos de o tempo ordinário, conforme aponta Eliade (1992):

é o Tempo sagrado que torna possível o tempo ordinário, a duração profana em que se desenrola toda a existência humana. É o eterno presente do acontecimento mítico que torna possível a duração profana dos acontecimentos e eventos históricos. [...] o Tempo sagrado, mítico, funda igualmente o Tempo existencial, histórico, pois é o seu modelo exemplar (ELIADE, 1992, p. 47).

Os tempos próprios do sagrado e do ordinário são colocados como necessários para a experiência dos personagens, bem como para a humana. Dessa forma, a mistura entre os casais com imagens tão diferentes traduz descobertas dessa junção de seres e de temporalidades entre sagrado e profano. Os ritos de passagem entre personagens desempenham viés condutor para atingir o clímax na narrativa. Nesse quesito de máxima tensão, Vasconcelos (1987) coloca que

o ponto máximo de tensão de um fenômeno qualquer, em DRAMATURGIA, o acontecimento que vem modificar uma situação dramática em decorrência da tensão entre antagonistas ter atingido seu ponto máximo. Uma peça de teatro, pois, consiste numa sucessão de clímaxes, ou seja, numa sequência de acontecimentos que se modificam sucessivamente. A gradação ascendente do interesse dramático conduz ao clímax principal da peça, que é o ponto em que o impasse causado pelo CONFLITO é solucionado. O clímax, também referido como CRISE, é um divisor de águas entre a AÇÃO ASCENDENTE e a AÇÃO DESCENDENTE (VASCONCELOS, 1987, p. 44, grifos do autor).

O ser humano passa por transições de experiências de vida com a passagem pela puberdade, pelo conhecimento religioso, pelo casamento, pelas relações de uns

com os outros, pela morte. Os personagens também perfilham as transformações que os levam à metamorfose de si e do outro. As tensões são vividas e sentidas com um desencadeando perigoso, já que tudo pode acontecer ao mesmo tempo.

(Passaram-se 16 anos e nunca mais fez sol para Ismael e sua família. Uma maldição. Em vez de a um homem, Virgínia deu à luz Ana Maria, hoje com quinze anos. Muito linda, parece viver num sereno deslumbramento. Virgínia é ainda uma linda mulher. Ismael está mais taciturno do que nunca. Transfigura-se, no entanto, ao falar com a enteada adolescente. As senhoras negras continuam em cena, comentando fatos, pessoas e sentimentos) (RODRIGUES, 2005, p. 65).

Ao passar pelas metamorfoses os personagens sentem e veem a revelação do que está encoberto até então em sua mente profana. Cada transição é como se ocorresse um tipo de morte, afinal o que era não mais integrará a formação de uma nova personalidade. O ato de permanecer em seu próprio labirinto sombrio fará com que o protagonista se revele pela sua desordem, isto é, o caos fatal emergirá. A construção de um extrato de personagens cheio de sentimentos mostra a ilimitada profundidade que as obras se deixam interpretar. Os personagens Otelo e Ismael, Desdêmona e Virgínia, mergulham em consonância no fim que os esperam: a vida trágica, presa eternamente num labirinto.

III - TEMPO E ESPAÇO EM *OTELO* E *ANJO NEGRO*

O lugar real é o teatro ou o sítio em que a peça estiver sendo representada; o imaginário, a casa ou região onde se supõe que a ação do drama se desenrole... A imaginação da plateia, secundada pelas palavras do poeta e pelos cenários pintados, faz presumir que o palco representa ora um local, ora outro, num momento um jardim ou bosque, logo em seguida uma campina (Marvin Carlson).

As cenas em *Otelo* e em *Anjo negro* refletem cenários distintos, mas se tornam uníssonos no que se refere às ações que manifestam os desassossegos que levam os personagens ao caos. O tempo e o espaço são estilhaçados frente aos sentimentos semelhantes de seres ciumento, apesar de serem obras de épocas diferentes. A tragédia parece um ímã que atrai os protagonistas para experimentarem aquilo que lhes espera: Otelo assassina Desdêmona e, depois, mata a si mesmo; enquanto Ismael violenta as mulheres, cega aqueles que considera seus inimigos e comete atos mortíferos, pois mata a seu irmão e deixa Virgínia provocar a morte de seus filhos.

Cada uma das peças resguarda em seu *locus* narrativo seres singulares, contudo, os sentimentos deles se parecem uns com os outros, bem como são verossimilhantes da condição humana. As peças ultrapassam as simples histórias das narrativas para entrar em épocas contemporâneas. Não se prendem a passado, nem se paralisam no presente, mas sempre expressam uma continuidade de significação. Então, avançam rumo a eternidade de um ato trágico contínuo, firmado pela linguagem. Conforme se percebe em José Ortega y Gasset (2014).

Continuar não é ficar no passado nem sequer enquistar-se no presente, mas mobilizar-se, ir mais além, inovar, [...] é ficar os calcanhares no passado, despegar-se do presente, e pari passu, um pé após outro À frente, pôr-se em marcha, caminhar, avançar. A continuidade é o fecundo contubérnio ou, se se quer, a coabitação do passado com o futuro (GASSET, 2014, p. 14).

Com essas características que tornam as peças em análise importantes para estudo na atualidade, as fruições intencionais de Shakespeare e de Nelson Rodrigues unem épocas e cenários distintos, ficcionais, pela narrativa angustiante, pelas intrigas trágicas que encontram guarida nos corações de Otelo com Desdêmona e de Ismael com Virgínia.

A união entre etnias diferentes traz à baila um diálogo repleto de contrastes que faz parte do conjunto que dá o efeito estético das peças. O desempenho das narrativas

contém em suas cenas um cenário trágico por si dialogante. Os escândalos são tratados como algo corriqueiro: o incesto, o estupro, a falsidade, o engano, o ciúme, o amor, o ódio, entre outros, aborda ações e sentimentos que ocorrem pelo fruir dos desejos. Assim, personagens diversos procuram alcançar o ápice dos seus desejos.

3.1 *Otelo e Anjo Negro: Divisão dos Atos no Tempo e no Espaço*

Em *Anjo negro*, a peça está dividida em três atos, não havendo referências precisas quanto a datas e ao local de ambientação. Mesmo assim, é possível inferir que, por meio do narrador, a história aconteceu no cenário de uma casa que representa o cárcere, o relento e o contrário de um símbolo protetor de uma residência com sinônimo de lar.

No quarto em que está, duas camas: uma de casal e arrumada, a outra de solteira, mas com um pé quebrado e metade do lençol para fora, o travesseiro no chão Longa e sinuosa escada une os dois andares A casa não tem teto para que a noite possua seus moradores. Circulando-a, grandes muros de pedra e hera que crescem à medida em que cresce a solidão do casal (RODRIGUES, 2005, p. 7).

A narrativa revela os detalhes da casa, seus utensílios, seus defeitos, seus moradores vivendo em meio a solidão. Apesar de estarem sob o mesmo teto, cada personagem vive só, volta-se para seu ego. A proteção do telhado é mencionada como inexistente. Isso para que a noite tenha livre acesso para entrar e possuir os moradores. A casa não os protege, além disso, representa a carceragem daqueles que vivem sob seu espaço. Simbolicamente, o telhado sempre aberto gera a insegurança, enquanto as portas estão bem trancadas para prender os corpos de Virgínia e sua filha no mausoléu, deixando-as sem liberdade alguma.

Tudo ali denota o surreal: é dito que o cenário não tem nenhum caráter realista. As intempéries da intimidade sóbria e tenebrosa de Ismael e Virgínia são reveladas. O amor que dizem sentir pelo outro é alimentado por atitudes trágicas. Em seu ambiente, há o palco de amor e ódio, onde começa a narrativa primordial. Já em *Otelo*, o palco é a mente daqueles que começam a se contaminar pelas mentiras de Iago.

No andar térreo, um velório. O pequeno caixão de 'anjo' - seda branca - com quatro círios, bem finos e longos acesos, sentadas em semicírculo, dez senhoras pretas, cuja função é, por vezes, profética; têm sempre tristes

presságios. Rezam o tempo todo ave-marias, padre-nossos. De pé, rígido e velando, está Ismael, o Grande Negro. Durante toda a representação ele usará terno branco, de panamá, engomadíssimo, sapatos de verniz. Em cima, de pé e de costas para a platéia, Virgínia, a esposa branca; veste luto fechado (RODRIGUES, 2005, p. 7).

RODRIGO – Chega, não quero ouvir! Acho de extrema insensibilidade que tu, Iago, que já dispuseste de minha bolsa como se teus fossem os coroes dela, tenhas conhecimento disso. [...]

IAGO – Se não é assim, pode desprezar-me. Três grandes nomes da cidade, pessoalmente empenhados em me ver promovido a tenente dele, foram com ele falar, chapéus nas mãos. E, pela boa-fé humana, conheço o meu valor: não sou merecedor de um posto mais baixo. Mas ele, gostando como gosta de seu próprio orgulho e de seus propósitos pessoais, desconversa esses homens com uma história comprida e cheia de fraseados bombásticos, horrivelmente recheada de epítetos de guerra (SHAKESPEARE, 2011, p. 13).

O espaço das cenas é a casa, tendo como maior relevância o térreo, andar onde o funesto é visto pela plateia e, em *Otelo*, Veneza é o ponto de referência. O ambiente em *Anjo negro* é várias vezes palco de representação de velório dos filhos de Ismael. Os contrastes das dissimulações fundem-se, de um lado, Ismael é fingidor com sua pele negra e sua roupa alva, leve, também símbolo de tecidos de verão; de outro lado, Virgínia veste uma roupa representativa da intensa negritude, símbolo da noite, para cobrir seu corpo sombrio desde o ventre.

A irrealidade do ambiente da casa é uma abstração dos sujeitos que nela moram com seus sentimentos íntimos, simbolizando a noite, a escuridão, o funesto. A ausência de luz de Ismael o faz procurar a todo custo pela alvura dos tecidos, pela pele alheia como a de Virgínia. Já sua esposa vela seu destino triste, veste-se de luto em sua inteireza, pois jamais vê uma luz que pudesse ressurgir seu sonho de ter os reflexos de sua pele em seus filhos.

Seus filhos nasciam negros, não sendo parecidos com ela, servindo de opróbrio para seu ego. Suas ações cruéis não a deixam viver em paz, só restava-lha morar naquela casa funesta. Seu marido negro como a noite representa o ser Virgínia, possuída de forma violenta, bem como sua filha, ambas descobertas, ou seja, sem proteção alguma contra os desejos libidinosos de Ismael.

Assim como a noite está livre para invadir e inundar o espaço da casa com sua escuridão, Ismael violenta os moradores daquele ambiente que não têm a quem pedir fuga das violências que sofrem. O leito do casal é maculado, a cama está quebrada e desfeita como se fosse o palco de uma cena sexual recente, um pouco antes do velório.

Em *Otelo* e *Anjo negro*, o quarto do casal reflete ora cenário de amor, ora de estupenda tragédia. O que ocorre dentro de suas paredes é tão vil que convém ser ocultado. O que se revela é a crua notícia do trágico de casais que antes de praticar a mais cruenta violência já haviam morrido em seu interior. Otelo fez de seu quarto o palco que, muitas vezes, amou Desdêmona e onde tirou-lha a vida, por se deixar ser levado pelas artimanhas do inimigo. A suposta traição o levou aos extremos, estava com sua mente totalmente desordenada, não conseguia ver outra saída, senão o trágico.

OTELLO – Por gentileza, esperem! Duas palavrinhas, antes que os senhores se vão. Prestei alguns serviços ao Estado, e isso é sabido. Mas agora, outro assunto: suplico aos senhores que, em suas cartas, quando relatarem esses atos infelizes, falem de mim como sou. Que nada fique atenuando, mas que se esclareça também que em nada houve dolo. Depois os senhores devem mencionar este que amou demais, com sabedoria de menos; este que não se deixava levar por sentimentos de ciúme, mas, deixando-se levar por sentimentos de ciúme, mas, deixando-se levar por artimanhas alheias, chegou aos extremos de uma mente desordenada [...]

LUDOVICO – [para Iago] Ah, cão de Esparta, mais desumano que a angústia, que a fome; mais cruel que o mar! Olha a carga trágica dessa cama ... isso é obra tua. O quadro envenena-nos a visão. É preciso ocultá-lo (SHAKESPEARE, 2011, p. 167-8).

Otelo premeditou que, por ter sido traído, também trairia sua esposa com um beijo para matá-la, após isso, morreria. Embora tenha ocorrido um lapso de tempo entre o assassinato de Desdêmona e seu suicídio, pois só se matou depois que soube que sua mulher nunca o havia traído. Não haveria outra saída, senão seu sangrento fim junto a sua amada. Por não ter vigiado seus sentimentos, foi picado pelo veneno do ciúme sem alcançar cura para seu mal.

Em *Anjo negro*, o cenário sombrio indica holofotes para iluminar determinados cômodos, móveis e utensílios da casa como o quarto, tendo uma cama desfeita, onde apenas parte do colchão está coberta com o lençol. É como se o tempo ficasse paralisado, já que na noite que Virgínia foi estuprada a desarrumação era a mesma, enquanto a outra cama ficou impecavelmente arrumada.

VIRGÍNIA (sem ouvi-lo) – E eu ali. De noite, Ismael veio fazer quarto. Era o único de fora, ninguém mais tinha sido avisado. De madrugada, senti passos. Abriam a porta – era ele mandado pela minha tia. Eu gritei, ele quis tapar a minha boca – gritei como uma mulher nas dores do parto...

(muda de tom) Se pudesse ver, eu te mostraria...

(Cai em penumbra o resto do quarto; a luz incide apenas sobre a cama em que Virgínia foi violada. Veem-se todos os sinais de uma luta selvagem; a

extremidade inferior da cama está caída; metade do lençol para o chão, um travesseiro no assoalho; um pequeno abajur quebrado.)

VIRGÍNIA (indicando a cama) – Ninguém mais dormiu ali... A cama ficou como estava; não mudaram o lençol, não apanharam o travesseiro, nem o crucifixo de cristal, que se partiu naquela noite... Tudo como há oito anos...

Ismael não quer que eu, nem ninguém, mexamos em nada...

Depois, veio a outra cama, de casal. Mas a minha, de solteira, continua, sempre, sempre... E continuará, depois da minha morte (RODRIGUES, 2005, p. 33-4).

Os ajustes do cenário de violência são apresentados nas cenas, mas o espaço externo da localização da casa sem teto não é especificado. O narrador centra-se nos conflitos existenciais que ocorrem naquele espaço reduzido, porém complexo, já que não há a necessidade de um lugar mais amplo para o desenrolar de tantas tragédias. O palco interior da casa reflete a interioridade dos personagens com seus dramas.

A casa como um mausoléu, com seu jardim, é suficientemente simbólica para a prospecção de um universo completo, onde os personagens praticam suas ações malévolas. Aos fundos de tal mausoléu, Ana Maria se encontra exposta para ser usada por Ismael a qualquer tempo. No jardim, o cemitério criado para enterrar Elias e, provavelmente, os filhos mortos pela mãe. Nos compartimentos da residência do casal, o quarto é lugar com sugestiva singularidade. Nele, concentram-se o violamento e o velamento de Virgínia.

Quanto ao velar em que Virgínia se encontra, Bachelard (1993) aponta para a relação que a casa pode ter com o ser que nela reside. O espaço reflete uma espécie de característica dos personagens, já que o lugar se torna referência de seus moradores.

Nessa comunhão dinâmica do homem e da casa, nessa rivalidade da casa e do universo, estamos longe de qualquer referência às simples formas geométricas. A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico. Com efeito, a casa é, à primeira vista, um objeto que possui uma geometria rígida. Somos tentados a analisá-la racionalmente. Sua realidade primeira é visível e tangível. É feita de sólidos bem talhados, de vigas bem encaixadas. A linha reta é dominante. O fio de prumo deixou-lhe a marca de sua sabedoria, de seu equilíbrio. Tal objeto geométrico deveria resistir a metáforas que acolhem o corpo humano, a alma humana. Mas a transposição ao humano se faz imediatamente, desde que se tome a casa como um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade. Abre-se então, fora de toda racionalidade, o campo do onirismo (BACHELARD, 1993, p. 227-8).

Para Bachelard, a casa comporta a materialidade de que foi feita, sendo objeto tomado pelos seus habitantes, mas, depois, passa a ser o visível inerte da vida de

seus moradores. Ao ser habitada, a casa ganha vida própria, parece tomar a cor e cheiro de quem passa por ela, isto é, abarca as características de quem nela reside. O ambiente pode ser de aconchego, de acomodação ou de enclausuramento dos personagens em seus sombrios sentimentos.

Em *Anjo negro*, casa é também simbolicamente retrato do corpo dos personagens, podendo ser chamados de moradia singular, sem teto. Os muros podem simbolizar a pele, maior órgão humano, bem como os sentimentos corruptíveis que cerceiam a vida humana de praticar atos altruístas. A casa é o esconderijo da trágica família, que não está na beira da rua, mas num local chamado de residência, embora não seja realmente ambiente profícuo para se morar.

Dependendo do personagem, a casa simboliza espaço de tragédias diferentes: é enclausuramento para Virgínia, cemitério para Elias, redoma de vidro para o vitupério do incesto de Ana Maria, conquista, poder econômico e local reinante da ditadura de Ismael, holocausto para os filhos do casal. Contudo, é lugar de violências, de derramamento de sangue e de maldades, onde seus moradores vivem cegados por seus desejos sombrios, como se fechassem os olhos num momento estonteante que nunca cessa.

VIRGÍNIA – Eu sei que você não esqueceu, nem esquecerá! (rosto a rosto com Ismael) Quando Ana Maria nasceu o que é que você fez? Debruçava-se sobre a caminha. Durante meses vocês dois e mais ninguém no quarto; você olhando para ela e ela olhando para você. Assim horas e horas. Você queria que ela fixasse a sua cor e a cor de seu terno: queria que a menina guardasse bem (riso soluçante) o preto de branco. (erguendo a voz). Você não falava Ismael, para que ela não identificasse a sua voz. Um dia você a levou. Ana Maria tinha um ano, dois anos, seis meses, não sei, não sei... Você a levou e eu pensei que fosse para afogá-la no poço; e até para enterrá-la viva no jardim. (com espanto maior). Só não pensei que você fosse fazer o que fez – uma criança, uma inocente – e você pingou ácido nos olhos dela – ácido! (quase histérica). Você fez isso, fez, Ismael? Ou eu é que sou doida, que fiquei doida, e tenho falsas lembranças? (suplicante). Fez isso, fez, coma minha filha, a filha de Elias?

ISMAEL – Fiz (RODRIGUES 2005, p. 68-9).

O andamento espacial da peça *Anjo negro* flui guiado por cegos, ora de vista, ora de consciência. Seus moradores vivem no caos, gozam de um prazer pela dor, pela morte e pela transgressão dos seres. Uns são prisioneiros dos outros, vislumbram as paredes como se fossem obras de artes pictóricas. Os móveis coincidem com os ambientes que lembram o trágico, a vida angustiante de quem vive enclausurada como Virgínia.

(Ismael encaminha-se para a porta. Virgínia senta-se na cama, Ismael fecha a porta pelo lado de fora. Ela grita assustada.).

VIRGÍNIA – (correndo para a porta) Você me fecha aqui?

ISMAEL – É preciso.

VIRGÍNIA (suplicante) – Mas por quê? Se você sempre me deixou andar pela casa? (doce) Tão bom ver outras paredes que não sejam essas; as paredes da sala, do corredor... Tão boas mesas, cadeiras, e não só essas duas camas, os lençóis... (veemente) Minha única alegria era mudar de ambiente, passar de uma sala para outra; subir e descer a escada. (desesperada) Por que me prende Ismael, por quê?

ISMAEL – Direi depois (RODRIGUES, 2005, p. 20-1).

Neste trecho acima, Virgínia vive reclusa em sua própria casa, cerceada por algo que parte de seu interior. Suas indagações sobre o porquê de Ismael ter cerrado a porta para impedi-la de sair soam como gritos, são rogos altos que não buscam de fato respostas. Seu detentor tem poder absoluto sobre ela, aprisiona seu corpo físico, porque seu psicológico já está dominado.

O movimento de Virgínia é metrificado por Ismael para que o ir e o vir de sua esposa sejam centralizados no destino ou “Norte” criado para ele. A vida de Virgínia é asfixiante, tem marcas de violências profundas. Os abusos sofridos são revividos constantemente na espacialidade do mausoléu. Os muros altos reforçam a ideia de intransponibilidade das clausuras dos moradores do ambiente.

Há uma sugestão do enquadramento feito pelos muros altos, os protagonistas vivem isolados dos outros para voltarem-se para seu eu. Os personagens se escondem dentro do mausoléu, mas suas vidas estão visíveis ao céu aberto, como o caso de Virgínia não aceitar a ideia de ser casada com um negro. Mas, ao mesmo tempo, deseja o corpo do seu marido tal como é: com sua negrura vestida de branco, com seus jalecos de médico, com sua mente doentia que tenta incorporar a si a alvura de objetos, de seres como sua esposa.

Ismael, profissional na medicina, na verdade, é um eterno doente, encoleriza-se para violar o outro. No lugar da cura dos corpos dos personagens, ele os violam, encadeiam os que são objetos de seus desejos e matam aqueles que não estão de acordo com sua vontade. Suas práticas são avessas à busca da saúde física e mental dos que precisam dele. A cor de sua pele é sugestivamente reflexo de sentimentos negros, sombrios.

A riqueza e os estudos que Ismael acumulou são erguidos como triunfo, embora sejam fantasiosos como a figura da mansão sem teto simbolizando uma

construção inacabada. A precária forma da casa não retira do imóvel seu caráter de riqueza, afinal, é uma mansão. Devido à cegueira dos moradores da residência, são inundados pela membrana da noite sem distinguir o dia da noite, vivem em um ambiente sempre funesto. Os protagonistas cegos estão sob a junção dos astros sol e lua que dão a eles a percepção de um aspecto de eclipse diurno.

No espaço da mansão, o mundo exterior é ambiente que faz a otimização interna do cenário sombrio, intensificando o drama dos personagens. Já no tempo, vê-se o estender cronológico para o psicológico. Não se narra o que ocorre após o nascimento de Ana Maria, mas, diferentemente do que aconteceu com os demais filhos, a menina não foi morta, apenas aprisionada. Todo esse processo faz com que a unidade da ação da narrativa seja quebrada, na sugestiva introspecção, numa temporalidade cronológica apenas mencionada, mas sem dar ao certo a exatidão do início dos acontecimentos.

Ismael - Hoje não.

Virgínia - Lhe peço.

Ismael - Não, meu irmão está aí.

Virgínia - Irmão? Ah, sei, aquele que é cego. Você não me disse nada.

Ismael - Chegou de manhã.

Virgínia - Então vamos ficar aqui, é melhor. A gente conversa.

Ismael - Estou achando você diferente.

Virgínia - Eu ?

Ismael - Quase amorosa.

Virgínia - (quase eufórica) - Estou ?

Ismael - Há oito anos que estamos casados e você nunca teve uma palavra de amor, um gesto ou carícia... (RODRIGUES, 2005, p. 49-50).

Desde o início, em *Anjo negro*, a narrativa exhibe algo já firmado, antes da primeira cena, como o casamento entre Virgínia e Ismael. Num ambiente fúnebre, com mulheres negras que contextualizam o cenário familiar cheio de dor, a mãe veste-se de preto para chamar para si a nuance máxima da obscuridade, enquanto o pai busca reluzir uma luz fantasiosa, por meio de sua roupa branca. Todos esses elementos artísticos causam efeitos que proporcionam prazer. De acordo com Carlson (1997),

a tragédia, com seu assunto doloroso, deve suscitar prazer no espectador e até ser mais profundamente satisfatória do que uma comédia alegre tornou-se uma questão de grande importância à medida que os críticos setecentistas mudaram seu enfoque da forma para o efeito (CARLSON, 1997, p. 123).

O cenário funesto, para o autor, suscita mais prazer que a comédia, porque a tragédia prende o leitor ao fato dramático de maneira que a morte se torna uma espécie de culto aos mortos pelos vivos. O corpo de um filho morto dá pistas de que é fruto ou essência do nobre morador Ismael que ama a si mesmo, deixando aqueles que seriam seus descendentes morrerem logo após seu nascimento. Não experimentaram os prazeres da vida, serviram de opróbrio para mãe e de veículo para a satisfação do ego do pai, que não impediu suas mortes.

Ismael - Escuta, você vai ter um novo filho. Virgínia - Eu sei. Ismael - Preto como os outros.

Virgínia - Sim.

Ismael - Mas este não morrerá.

Virgínia - (sonâmbula) - Este não.

Ismael - Não que te falte o desejo de matá-lo, mas porque eu não quero. Os outros deixei, mas este não. Nunca derramarás sobre ele o teu ódio.

Virgínia - Ismael, juro por Deus e pelos meninos que (baixa a voz) matei, juro que este viverá e terá o meu amor. Desejo o novo filho. Hoje você encontrará uma nova mulher, que deixou de ter medo, que não tem horror, que não será violada. Nem hoje nem nunca mais. (pausa) Me acaricia. (Ismael pega na esposa) Vê como não fujo? Mas talvez você não goste de amar assim, talvez precise que eu tenha medo, talvez queira sentir o gosto de sangue na boca... Te dou meu corpo para que o atormentes...Te amo. Nunca te disse, mas te amo. Só uma coisa te peço: não fale com minha tia, expulsa essa bruxa daqui! As palavras dela mordem!

Ismael - Você ainda não me ama, tenho certeza. Primeiro precisa amar um filho meu, um filho negro. Só depois amarás o marido negro (RODRIGUES, 2005, p. 53).

O amor de Virgínia é puro fingimento, pois ela mata seus próprios filhos justamente por se parecer com Ismael. Entretanto, ela diz querer um filho dele apenas para esconder que seu ventre carrega um fruto da traição. Faz declarações para o marido, simulando sua real intenção. Seu ódio é dissimulado, revela um falso sentimento nobre. Assim, os atos se dividem entre tempo e espaço das ações dos personagens.

A divisão em *Otelo* comporta-se em cinco atos, sendo um número de maior subdivisão da peça. Conforme Vasconcelos (1987, p. 23), trata-se “de uma convenção cuja principal característica é a interrupção do espetáculo”. Há a exemplificação de que uma peça deva ter cinco atos.

Em *Otelo*, o primeiro, o segundo e o quarto contêm três cenas cada um, o terceiro apresenta quatro cenas e o quinto ato compõe-se de duas. Os momentos acontecem em cenários diferentes como as ruas de Veneza, a sala do conselho, a ilha de Chipre, com enfoque na interioridade dos personagens. O general Otelo

apaixona-se e se casa em segredo com a filha do senador Brabâncio. Desdêmona é símbolo do palco central em que acontecerá o final da tragédia, sendo vítima dos ciúmes de Otelo.

No ato I, nas ruas de Veneza, inicia-se com uma conversa entre Iago e Rodrigo que conspiraram para tirar Otelo do seu posto. Usam Brabâncio, pai de Desdêmona, ao dar-lhe uma informação picante de que o mouro tomou sua filha como esposa. Enquanto o sogro sai em busca do genro, considerado como seu inimigo, Cassio quer se encontrar com Otelo para dizer que o Senado exige sua presença imediata para resolver questões militares. Com o passar de um tempo, o sogro aceita a união do casal, mas Rodrigo não fica contente com isso, confessa a Iago que é apaixonado por Desdêmona como se buscasse algum tipo de ajuda do alferes.

No ato II, em terras de Chipre, Cassio, Desdêmona, sua criada, Iago e Rodrigo chegaram a Chipre, esperando pela chegada de Otelo que não chegou junto com os demais, por se encontrar atrapado em uma tormenta. Iago deslancha em suas intrigas, faz com que Cassio e Rodrigo briguem. Ao ver o fato, Otelo destituiu Cassio de seu posto.

No ato III, sendo ponto de inflexão na trama, Cassio sentiu-se devastado por sua destituição, pensa em falar com Desdêmona para interceder por ele ante Otelo. Iago se aproveita do rogo de Cassio junto a Desdêmona para que o mouro veja a sua esposa e Cassio conversando em segredo e insinue a relação amorosa entre os dois.

No ato IV, o plano de Iago o enche de contentamento, pelo que no ato V, desencadeia-se a tragédia: o mouro assassina sua amada e se mata ao saber da inocência de Desdêmona. Isso acontece porque Otelo sente comprazimento na maldade que, apesar de não ter brotado do seu ser, tornou-se frutiva em si.

Em *Otelo*, vê-se a predominância do tempo psicológico, com vários monólogos que demonstram ao público o que os personagens pensavam sobre si e sobre os outros. Devido a isso, ocorre a quebra da cronologia do tempo. O primeiro ato tem a duração de uma noite. Depois, há um intervalo aproximado de uma semana, com a viagem de Veneza a Chipre:

CÁSSIO – [...] Poderoso Jove, sê guardião de Otelo, enfuna as velas do barco do meu general com teu próprio e poderoso sopro, de modo que ele possa abençoar esta baía com seu vistoso navio, ofegar amorosamente nos braços de Desdêmona, dar novo lume a nossos espíritos apagados e trazer satisfação a toda a ilha d Chipre (SHAKESPEARE, 2011, p. 46).

Neste trecho, há o anseio pela chegada de Otelo na ilha de Chipre, havendo orações a Jove para que a viagem se desse sossegadamente. Já o segundo ato também preencheu uma noite, iniciado quando os navios desembarcaram em Chipre, terminado na noite do mesmo dia: Iago incentivou Cássio a procurar por Desdêmona para que intercedesse por ele junto a Otelo:

CÁSSIO – Meu pensamento deu-se livremente. Mas, logo ao amanhecer, estarei implorando à virtuosa Desdêmona que interceda por mim. Ficarei desesperado com meu destino se o destino me der as costas agora.
IAGO – Você está certo. Boa noite, tenente. Preciso fazer a ronda (SHAKESPEARE, 2011, p. 71).

Os tempos nos atos são esperados com expectativas tais que a cada dia, multiplica-se em sete para se referir à semana, bem como há a contagem das horas semanais num total de 168h, para se esgotar as tensões daquele que espera por alguma coisa, ainda mais sendo o seu amor. No dia seguinte do ato II, dá-se início ao ato III que sugere ter sido de uma semana:

BIANCA - E a vossa casa eu também ia, Cássio. Uma semana ausente? Sete dias e sete noites? Cento e sessenta horas com mais oito de quebra? E horas passadas longe do amante, que mais longas são cento e sessenta vezes do que as horas do mostrador. Oh cálculo penoso! (SHAKESPEARE, 2011, p. 107).

Os atos de IV e V se juntam na duração de um dia e uma noite, terminando a narrativa nessa indicação da circunferência de um dia que pode ser entendido como um período de 24 horas. Ao se falar um dia, é automático se pensar que ocorreu o dia brilhante com a luz do sol junto com a noite que repousa sob o novo amanhecer.

Frente a esses atos com suas cenas, o espaço do primeiro ato acontece em Veneza - na rua, em frente à casa de Brabâncio, na Câmara do conselho. Já os outros atos, em Chipre, onde a primeira cena ocorre próximo ao cais e as demais ocorreram em ruas não identificadas e em quartos do castelo. Com isso, frisam-se as intensidades das cenas com as especificações de espaços fechados para os planos malévolos e os abertos para revelar a todos o assassinato e o suicídio de Desdêmona e Otelo.

3.2 Conflitos nas Relações dos Personagens

Os conflitos entre personagens podem ser vistos como os reflexos dos seus sentimentos mais profundos. As ações presentes em cada cena das peças esbanjam relações conflitantes, embora não sejam visíveis no primeiro momento. À medida que os discursos acontecem as revelações fluem. Os protagonistas trilham seus caminhos tenebrosos que os levarão para o caos.

De acordo com Bataille (1993), as relações entre os homens se dão de maneira semelhante com as dos animais. Parecem viver em paz, mas, de repente, um começa a caçar, deseja comer o outro. Quando um animal come outro, o animal comido passa a estar em relação direta com o que o comeu, não se opõe a ele, pois faz parte de sua massa. Assim, o autor faz um alinhamento entre os mundos animais, coloca em cena a cadeia alimentar. Nessa relação, a vida animal leva o homem a ser atraído por ela, onde encontra sentidos para sua própria vida.

O animal abre diante de mim uma profundidade que me atrai e que me é familiar. Essa profundidade, num certo sentido, eu a conheço: é a minha [...] Algo de doce, de secreto e de doloroso prolonga nessas trevas animais a intimidade da luz que se mantém acesa em nós (BATAILLE, 1993, p. 23).

As ações animais se parecem com algo familiar ao homem. Este compara sua vida a dos animais, vê sentidos profundos que o atraem. O mundo sensível humano, por meio da mente, adentra e se prolonga no universo do reino animal. O ser estabelece correspondências entre seu eu e o outro. Os pensamentos são sua intimidade, sendo esta interpretada como a luz que mantém acesa suas inquietações.

A partir daí, pode-se inferir que cada personagem adentra nessa profundidade, isto é, mergulha no seu eu, vive para si. Entretanto, atrai atenção do outro, bem como é também atraído. Os protagonistas são ímãs que se atraem, o bem e o mal se unem no mesmo palco. Pessoas e coisas viram objetos de desejo, parecido com o que acontece no mundo animal, no qual a caça é aquilo que o outro animal deseja.

Ao conhecer e se deslocar para viver seus limites, o homem, pelo erotismo de seu desejo, caminha para a transgressão. Esta faz do ser humano algo distinto dos animais, pois, enquanto no reino animal a caça serve para alimentar uma necessidade; no humano, mata-se para satisfazer o seu ego, não havendo imposição alguma. Assim, são os personagens, agem para prejudicar o outro, simplesmente

porque emanam de seu interior o sentimento transgressor, forma uma corrente de descontinuidade de afetos. Quando Otelo casou-se com Desdêmona, não pensava que iria matá-la, amava-a, mas descontinuou o que sentia, o amor se transformou em ódio. Rompe com a continuidade de seu casamento, torna-se viúvo por um breve momento, depois, suicida-se. Vidas foram interrompidas, porque as atitudes de um ser supremo, como é considerado o homem, encadearam a criação da imagem de outro ser, agora, empobrecido, cheio de raiva, semelhante a um animal irracional.

De tal forma que a posição, no interior do mundo, de um 'Ser Supremo', distinto e limitado como uma coisa, é de início um empobrecimento. Esta ideia da diminuição para o autor advém da noção de que há sem dúvida, na invenção de um 'ser supremo', vontade de definir um valor maior que qualquer outro. Mas esse desejo de acrescentar tem como consequência uma abreviação. Bataille afirma que a personalidade objetiva do 'ser supremo' o situa no mundo ao lado de outros seres pessoais de mesma natureza, dos quais é, contudo, claramente distintos [...] (BATAILLE, 1993, p. 31).

Essa criação de um ser supremo revela um caráter dominante de um ser diversificado, que se coloca onde quer, que se relaciona com qualquer coisa. Tem uma personalidade capaz de criar algo novo, de misturar-se ao meio mais incompatível com sua vida. Ao pensar nisso, o crítico vê a potência criadora da obra de arte literária, no caso em tela, as peças de Shakespeare e de Nelson Rodrigues. Ambas têm em seus palcos a efervescência de protagonistas que vivem intensamente seus desejos.

IAGO – 'Não está dentro de minha capacidade' uma ova! Está em nós ser isso ou aquilo outro. Nossos corpos são jardins, dos quais nossas vontades são os jardineiros. Portanto, se plantarmos urtiga ou semeamos alface, se plantamos hissopo ou capinamos ervas daninhas, se suprimos esse jardim com um único gênero de ervas ou o distraímos com muitos, seja para esterilizá-lo com ócio ou adubá-lo com trabalho diligente... ora, o poder e a autoridade reguladora disso encontra-se em nossas vontades. Se à balança de nossas vidas faltasse o prato da razão para estabilizar o outro, da sensualidade, o sangue e a baixeza de nossas naturezas acabariam por nos conduzir a conclusões absurdamente grotescas. Mas dispomos da razão para resfriar nossos impulsos de paixão e fúria, os ardores de nossa carne, nossos desejos, nossas luxúrias desenfreadas. Vejo, portanto, isso que você chama de amor como mero rebentão de enxerto (SHAKESPEARE, 2011, p. 38-9).

Em *Otelo* e *Anjo negro*, o desejo profanador impera, os sentimentos sombrios vencem os nobres, o caos se estabelece nas cenas. O corpo alvo da amada é violado continuamente por Ismael, Otelo não dialoga com Desdêmona e acredita no opróbrio

que o propulsiona a assassiná-la. A miséria do homem com suas angústias é aflorada e buscada como se fosse o prazer mais importante. A morte seduz mais que a vida, a traição dá impulso para as tragédias eternas.

[...] o sagrado é a pródiga ebulição da vida que, para durar, a ordem das coisas encadeia e que tal encadeamento transforma em desencadeamento, ou, se quisermos, em violência [...] O sagrado é precisamente comparável à chama que destrói a madeira ao consumi-la [...] (BATAILLE, 1993, p. 43-4).

No exposto, vê-se o sagrado como o pródigo e o profano como lócus, onde o ser faz-se reinante. Aquele dá encadeamento à vida, o autor o compara à chama que destrói a madeira. Desse modo, o sagrado é a mola mestre que impulsiona as ações dos personagens, por conseguinte, eles sofrem as metamorfoses: os conflitos se instauram em suas mentes para que suas atitudes provoquem os eventos funestos.

Conforme Bataille (1993), cada personagem vive sua experiência na qual reflete para a revelação do jogo ardiloso com o outro. Os protagonistas principais trazem à tona sua essencialidade profana escondida numa aparência divina. A angústia flui como uma febre que escapa do corpo do ser. Lá no fundo dos mundos interiores, vive-se o pensamento discursivo.

É preciso viver a experiência, ela não é facilmente acessível, e mesmo considerada de fora pela inteligência, seria preciso ver aí uma série de operações distintas, algumas intelectuais, outras estéticas, outras enfim morais, e todo o problema a retomar; é somente a partir de dentro, vivida até o transe, que ela aparece unindo o que o pensamento discursivo deve separar [...] (BATAILLE, 1993, p. 16).

Nesse trânsito, ocorre a união das formas estéticas, intelectuais, morais e de vários conteúdos que fluem em um transe que usa o discurso para unir e separar objetos. O sagrado e o profano sofrem fusão, sugerem estar no mesmo centro na narrativa teatral. Todo esse jogo que une coisas distintas leva o personagem a passar por sua experiência. O movimento se apropria da obscuridade para formar o desconhecido: “de uma presença que não é, em nada, mais distinta que uma ausência” (BATAILLE, 1992, p. 13).

Nas encenações, o sagrado é revelado a partir da intimidade do personagem com o mundo. Já o universo profano se expressa no objeto de desejo, no qual o íntimo flui para a sombriedade. A evolução dualista das obras reflete um ser ligado ao divino e ao profano, deixando fruir seus sentimentos nas passagens. O momento da

mudança se faz numa passagem em que ocorre um movimento repentino que ultrapassa a matéria sensível e a abstração da esfera inteligível. A inteligência é definida na ordem soberana, tendo a aparência do divino. O divino podia ser percebido a partir da intimidade do ser com sua violência em irrupção muitíssimo impetuosa.

Ismael - (veemente) - Mas não foi isso que você quis? Quando aconteceu aquilo nesta cama (indica a cama de solteira) que foi que você disse?

Virgínia - Não sei, não me lembro.

Ismael - Disse que queria fugir de tudo e de todos, queria que ninguém mais te visse, que ninguém mais olhasse para você. Não foi?

Virgínia - Depois do que aconteceu ali se alguém me olhasse ou me visse eu me sentiria nua...

Ismael - Então eu te falei nesses mausoléus de gente rica que parecem uma pequena casa. Que foi que você respondeu?

Virgínia - (mecânica) - Respondi: 'Eu queria estar num lugar assim, mas viva. Um lugar onde ninguém entrasse, para esconder minha vergonha'.

Ismael - Era isso que eu queria também. Quero esse lugar, essa vida. Por isso criei todos esses muros para que ninguém entrasse em nossa casa. Muros de pedra e altos (RODRIGUES, 2005, p. 16-7).

Os personagens buscam viver intensamente o prazer, fogem e se encontram uns com os outros, dizem o que desejam. Seus desejos não têm limites. Desse modo, pode-se fazer imbricação entre *Otelo* e *Ismael*, pois seus impulsos são semelhantes: o primeiro e o segundo cumprem seus destinos. Assim, as esperas narrativas sofrem fusão no que se refere a contextos que encenam histórias de conflitos.

Nessa perspectiva, as peças *Otelo* e *Anjo negro* apresentam seus espetáculos teatrais. Há um dualismo de linguagens criadas pelos autores que refletem uma na outra como se estivessem contagiadas, misturadas de alguma forma, embora sejam obras literárias escritas em períodos tão distantes. Os sentimentos e os conflitos perpassam tempos, atraem os leitores para fingir suas aproximações. Tudo é simulado, afinal, uma peça não se vincula à outra, é única. Apesar disso, podem ser interpretadas pelo método comparativo (CARVALHAL, 2006).

Nessa aproximação, aparecem elementos da concepção do mundo, em que “nenhum elemento artístico pode isolar-se e constituir uma unidade própria, no teatro” (MAGALDI, 1991, p. 42). Com esses termos, a obra de arte infere conter mundo real dentro do ficcional. Também dissimula que sua história narrada partiu da realidade, para fazer um jogo entre realidades.

O desconhecido tem o caráter de juntar palavras, narrar histórias que são bem conhecidas na realidade. A obscuridade causa a emoção naquele que lê aquilo que acontece na profundidade da vida dos personagens. Cada personagem tem sua

própria experiência, assim como o leitor pode mergulhar nas entrelinhas das peças e ter entendimentos diferentes a cada leitura. O ego dos personagens dá continuidade aos acontecimentos daquele mundo tão silencioso que é o cenário das artes.

O que lê surpreende-se ao se ver envolvido no universo literário, mundo tão profundamente significativo, revelador de coisas ocultas, da condição humana. Otelo violou a vida de Desdêmona, assassinando-a, enquanto Ismael violentou sua futura esposa, causando uma dor eterna, semelhante a angústia da morte. Acontecimentos de violência e de morte sempre fizeram parte da vida humana.

Esses personagens vivem e revivem seus egos, dentro de um invólucro, simbolizado por seus corpos. Os sentimentos têm rotatividade eternizante com aparência de serem estáticos, “a experiência interior é o contrário da ação. Nada mais” (BATAILLE, 1992, p. 52). Com isso, percebe-se que há uma ação eterna na qual os personagens são seres atemporais. A experiência caótica de suas vidas é sem fim: vivem suas angústias como pesadelos sem prazo para terminar.

O início da experiência interior seria o encontro das ações de fazer e de sentir a angústia, isto é, a crueldade fruí na forma mais profunda e avassaladora. Já o fim desse experimento teria o ápice quando o desejo é realizado, geralmente com a morte. Otelo pensava em acabar com a traição de Desdêmona, Ismael trancava Virgínia em casa, no quarto, para não ser traído. Nada disso adiantou: Otelo nunca foi traído e perdeu sua esposa, Ismael sempre foi ludibriado pela esposa, tendo que conviver com sua traição e com os frutos dela. Para Gina Valvão Strozzi, os movimentos vividos a cada instante pelo personagem são revelação de um projeto que se faz presente pelo corpo do ser.

A salvação é o cimo de qualquer projeto possível, é o cúmulo e a negação de projetos de interesse momentâneo. [...] Vestido ou desnudo, o corpo é uma presença, uma forma que, por um instante, sintetiza todas as formas do mundo. Mas, abraçando esta forma, deixamos de percebê-la como presença e a temos como matéria concreta, palpável, que cabem em nossos braços e que, não obstante, é ilimitada (STROZZI, 2007, p. 65).

Ali, naquele cenário, por meio de personagens com suas características singulares, há a sintetização da condição humana nas peças. O corpo do ser é simbolizado pela palavra vista, lida e sentida nas narrativas. Os conflitos possibilitam a criação de imagens como se constituíssem uma materialidade das estórias. A condenação e a salvação se unem, fazem-se presentes nos discursos. O amor que

sofreu metamorfose pode ser contemplado nos corpos mortos, violados pelo ciúme, pelo ódio. Vida e morte se encontram para que a primeira ceda lugar eterno à última que revela a degradação do homem. A sensação é a de que a obscuridade enturveceu os corações de todos. A transgressão é a imagem apregoada nas vidas, ela arrasta o ser para a queda fatal.

3.3 A Transgressão Dissimulada

A falsidade e a corrupção presentes nas intrigas permanecem encobertas nas narrativas para transgredir a vida dos protagonistas que parecem satisfeitos com seu cotidiano. A dissimulação reina entre os discursos, a aparência de amizade falseia a intimidade maléfica dos protagonistas. Tanto na obra de Shakespeare quanto na de Nelson Rodrigues, o caos é insondável, mas mora ali. Os personagens com seus sentimentos dissimulados invadem o palco para trilhar o rumo da tragédia.

Em *Otelo* e *Anjo negro*, a tragédia advém do abalo moral que assume o palco como se personificasse. As obras foram escritas em épocas bem distintas, porém refletem uma luta dentro dos personagens que externaliza o conjunto sentimental humano de todos os tempos e lugares do mundo. O mal é visto quando os protagonistas sentem suas angústias.

Ismael - Sempre odiou minha cor, matou meus filhos porque eram negros.
 Virgínia - Odiei tua cor, matei teus filhos, tive ódio e loucura por ti. (fora de si)
 Ou foi agora quando falei com minha filha que senti que te amava? Quando foi, meu Deus?
 Ismael - Sei que você mente, (violento) sempre mentiu! Virgínia - Menti muito, menti outras vezes, mas agora não. Espia nos meus olhos, bem nos meus olhos. Eu não sabia que te amava, mas minha carne pedia por ti. Agora sei! Você me expulsou, mas eu não quero ser livre, não quero partir, nunca. Ficarei aqui até morrer, Ismael... (RODRIGUES, 2005, p. 91).

OTELLO – Essa é a causa, essa é a causa, minha alma. Não me peçam castas estrelas, que eu dê nome a ela. Essa é a causa. Contudo, não derramei seu sangue, nem deixarei marca naquela sua pele, mas branca que a neve, mais lisa que o alabastro de monumentos... E, no entanto, ela deve morrer, para que não venha a trair ainda mais os homens. Primeiro, apaga-se a luz, e depois... apaga-se a luz [...] (SHAKESPEARE, 2011, p. 150).

Otelo, de Shakespeare, mostra como um tipo de mal pode se manifestar em todos os lugares, a morte passional é cometida pelo mouro. Relido em *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues, a narrativa faz o jogo que marca as cenas de tragédia, Ismael mata

a seu irmão por vingança de haver traído a si com Virgínia. As atitudes de Otelo e de Ismael revelam protagonistas que têm comportamentos dissimulados. O primeiro parecia um honesto soldado, de exemplar honradez. O segundo transparecia a figura do bom médico, profissional de sucesso, tão abastado que nem precisava mais trabalhar. Tanto Otelo quanto Ismael transgridem-se, roubam a vida de suas esposas. Agem de formas diferentes, dependendo do contexto e de seus interesses.

A trama é construída para que a maldade fosse revelada nas tragédias veladas nos corpos de Desdêmona e de Virgínia, a primeira morta, a segunda violentada constantemente. A personificação do mal é feita com linguagem habilidosa. As ações desabonadoras de Otelo e de Ismael retiram deles a chance de que algum momento eles pudessem ter a plena felicidade. A tragédia espreita a vida deles o tempo todo, desde o início das estórias das peças, Otelo se insere numa cena com o final sombrio da morte dele com Desdêmona, enquanto Ismael começa a narrativa num cenário funesto, com a morte de mais um de seus filhos. A performance das peças é diferente, mas o efeito estético das tragédias incide em algumas semelhanças.

A luta dissimulada entre bem e mal engana quase sempre: o personagem tem aparência mascarada de amor quando busca pela parte amada, mas usa o outro como meio de conseguir seus intentos. Cada peça põe no palco identidades existenciais de protagonistas que vivem conforme seu ego, que se vestem de máscaras. Da mesma forma que os momentos são diferentes na vida, os atos e as cenas das narrativas refletem o ser humano no seu cotidiano, cercado de contextos. Conforme Sabato Magaldi (1991), a peça traz elementos visuais para caracterizar os personagens que usam a máscara da dissimulação.

no espetáculo, o cenário e a vestimenta situam o ator no espaço, e são essências à caracterização da personagem tanto quanto a palavra. A mais simplificada decoração ainda não o deixa de ser, ou o público precisa completar pela imaginação aquilo que a montagem não o oferece (MAGALDI, 1991, p. 34).

Nas peças em análise, a vestimenta dos protagonistas é caracterizada por elementos de dissimulação. Ismael usa trajes brancos, mesmo em situações funestas, Virgínia usa preto, como se estivesse de luta por cometer atrocidades. Otelo se veste de ingenuidade. Desdêmona se cobre de consenso, quando busca ajudar Cássio a retornar para seu antigo cargo. Frente aos contrastes, Desdêmona é branca com sentimentos de pureza, já Virgínia também é, mas tem essência de mulher diabólica.

Nessa dissimulação que revela o ser com muitas exegeses, Jean-Paul Sartre (1995b) com o pensamento existencialista expressa sobre homens que se deparam com a própria condenação. Trilham a liberdade de fazer o que querem de suas vidas. Num viés diferente, Freud mostra que o inconsciente ordena muitas ações do sujeito. Já Sartre adota a ideia de consciência intencional de Husserl, em que há a superação do que se considera o interior e o exterior do ser.

Em *O Ser e o Nada*, Sartre (2005a, p. 16) centra o ser como uma unidade que não vê esse dualismo entre vida interior e o que se visualiza no exterior. Para o teórico, não existe um sujeito escondido em uma “pele superficial” cuja aparência dissimula sua essência, pois está descoberto. Isto significa que “a aparência não esconde a essência, mas a revela: ela é a essência”.

No entendimento de Sartre, as aparências não se enganam, ao contrário, por meio delas, a essência é revelada. Isso porque ao se pensar que as aparências se enganam, haveria outro ser, ao invés de um único. O autor se baseia na fenomenologia para inferir que essa essencialidade deve ser desvelada.

Com essas ideias, os personagens são revelados nas cenas teatrais, mostram-se visíveis desde o começo, apesar de não totalmente, mas desnudam, aos poucos, suas essencialidades de caráter. Suas potencialidades se concentram na maldade, mas o desfecho de cada peça poderia ser outro qualquer. Afinal, poder-se-ia acontecer de Otelo matar seu opressor Cássio, assassinar apenas sua amada ou a ela e a seu suposto amante, ou ainda cometer o ato único de suicidar-se. Em Nelson Rodrigues, Ismael poderia ter sido morto pela amada violentada ou por sua enteada, matar-se a si e a Virgínia, como aconteceu com Otelo e sua esposa, entre outras tragédias possíveis.

O ser para Sartre (2005a) é o que aparece, não sendo seduzido pelo fenômeno, nem se esgotando em sua aparição, ou seja, ele se mostra em infinitas manifestações. Tal ser é inacabado quando se pensa em sua consciência que não pode ser apreendida em sua totalidade. O ser é um fenômeno, sendo percebido pelos fenômenos conhecidos como suas formas de se manifestar que revelam sua essência.

Dessa forma, a essência do personagem é infinita e inesgotável, pois sua totalidade é inacessível, apenas se desnuda em alguma parte. Entretanto, um objeto não precisa aparecer infinitas vezes para se saber sobre sua essência. Um palco, por exemplo, não necessita de uma série de aparições para ser revelado como tal, pois a

essência do objeto é seu próprio aparecer. Com isso, tem-se a continuidade entre o fenômeno-do-ser e o ser-do-fenômeno como fundo para qualquer conhecimento.

A essência dos personagens Otelo e Ismael existe enquanto ocorre a aparição dos seres: fenômenos-de-seres. As aparições deles em cada cena da narrativa relacionam as ações ludibriadas com seus já existentes sentimentos maquiavélicos. Por isso, Sartre (2005a, p. 20) afirma que “não podemos *dizer* nada sobre o ser, salvo consultando este fenômeno de ser, a relação exata que une o fenômeno-de-ser ao ser-do-fenômeno deve ser estabelecida antes de tudo”.

Ao ser considerado esse estabelecimento do fenômeno-do-ser que se relaciona com o fenômeno-de-ser, Sartre (2005a) considera a significação do ser com consciência revelada pelas suas manifestações. Destas emergem aquilo que é maquiavélico dos protagonistas. Os personagens Otelo e Ismael evocam essa consciência intencional com suas ações que caminham em direção a alguma coisa: os desejos.

Os movimentos da mente incidem nas ações dos personagens. A consciência é palco de onde transcende os seus sentimentos obscuros. Com isso, há a externalização do que está contido no interior do ser, ou seja, os desejos podem ser vistos, agora, por meio dos comportamentos que os protagonistas esboçam. Aquilo que o personagem pensa e sente invade todo o seu interior e o domina por completo. Isso o faz ir ao encontro do ápice da tragédia como forma de purificação.

Toda consciência [...] é consciência de alguma coisa. Significa que não há consciência que não seja posicionamento de um objeto transcendente, ou, se preferirmos, que a consciência não tem ‘conteúdo’. É preciso renunciar a esses ‘dados’ neutros que, conforme o sistema de referência escolhido, poderia constituir-se em ‘mundo’ ou em ‘psíquico’ (SARTRE, 2005a, p. 22).

A consciência de cada personagem movimenta-se num fluxo contínuo. Faz com que o personagem tome um posicionamento diante dos outros. Aquilo que está na mente do ser passa a ser visto por meio de suas atitudes. É como se a consciência desse fuga a si mesma para entrar em cena, passando a ser conhecida como uma substância concreta. Acontece uma ruptura entre o mundo físico e o psíquico para que se desloque deste último os sentimentos sombrios como fonte inesgotável. Então, surge um ser para si com consciência de si: é a personificação do ego narcisista. Desdêmona insinua não saber reconhecer a essência sombria do ser, mas Otelo era

o verdadeiro ludibriado pelas aparências, pois caiu no conto de Iago. Já Ismael pensa que sabe tudo o que acontece em sua casa, porém Virgínia o engana com seu irmão.

Desdêmona –Ora, de teu tenente, Cássio. Meu bondoso marido, se há em mim alguma graça ou força capaz de demover-te, reconcilia-te com ele neste instante. Pois se ele não é pessoa que tem por ti uma sincera amizade, que errou por ignorância e não por maldade, então é porque não sei julgar um rosto honesto. Imploro-te, readmite-o em seu cargo. [...]

IAGO – Meu senhor, sabe que lhe tenho amizade profunda.

OTELLO – Penso que sim. E, tanto quanto sei, és criatura plena de amor, e honesto, e saber pesar as palavras antes de dar-lhes vida com teu sopro. Assim é que esse teu vacilar assusta-me ainda mais, pois tal coisa num velhaco falso e desleal é truque costumeiro; mas num homem justo é adiamento em segredo, um mecanismo do coração, coisa sobre a qual a paixão não tem domínio (SHAKESPEARE, 2011, p. 80-1, 84).

Tia – [...] Ela tem um amante, tua mulher tem um amante!

Virgínia – [...] Mentira! Não tenho amante nenhum!

Tia - Tem sim. É teu irmão, Ismael, o cego. Ela se entregou a ele!
(RODRIGUES, 2005, p. 54).

A consciência intencional do personagem é usada para ludibriar o outro, faz um movimento para fora de si. A mente, fonte de abstração, possibilita ao ser sentir as sensações que o envolvem, o protagonista cria uma imagem daquilo que acredita. Desse modo, Otelo criou a imagem de que Desdêmona o estava traindo, como se estivesse vendo tal ilusão. Já Ismael fingia não ver o que acontecia com seus filhos que foram mortos por Virgínia, vivia como se nada monstruoso acontecesse após cada nascimento, via sua esposa como objeto totalmente dominado, mas era ludibriado por Virgínia.

A consciência de ambos os personagens era povoada constantemente de ilusões. As imagens que criaram em suas mentes só tinham sentidos para si mesmos. De um lado, Otelo acreditava num cenário ficcional como se fosse real dentro do mundo literário; de outro, Ismael fingia que sua realidade era ingênua, porém sua mulher matava seus filhos e ele simulava acreditar em mortes naturais.

Ismael - Acabaram-se as três noites. Já hoje não ficarás nesta casa. Não te quero mais, deixaste de ser minha mulher. Mas antes vem ver. Está vendo?

Virgínia - (sopro de voz) - Minha filha também me expulsou. Ismael - (apontando o caixão de vidro) - Sabe para quem é?

Virgínia - Não. Ismael - Para mim e Ana Maria.

Virgínia - Mortos?

Ismael - Vivos. (dor e espanto na expressão da mulher) Não te disse que precisava descobrir um lugar onde me esconder contigo? Lugar que ninguém entrasse e onde o desejo dos brancos não te alcançasse? É este o lugar, mas

agora quem vai entrar aí comigo e para sempre não é você... (RODRIGUES, 2005, p. 89).

Nos casos em tela, os protagonistas vivem da consciência deles, imaginam coisas que não estão acontecendo ao seu redor: é a transgressão dissimulada. Os personagens criam em suas mentes imagens como se uma situação ausente fosse verdadeira. Otelo se ilude com a farsa da traição, Ismael imerge-se em uma vida que ele pensava dominar, mas sua mulher o traia com seu irmão. As irrealidades são vividas como realidade. As estórias são imaginadas, mas críveis para Otelo e Ismael.

Assim, os sentimentos mais maliciosos dão margem para que o ego se sobressaia. Os desejos de Otelo e de Ismael são de obstruir qualquer meio de fuga de suas esposas. O primeiro paralisa eternamente Desdêmona, matando-a; o segundo prende Virgínia em casa, mas descobre que a prisão se deu na mente dela, sua esposa vive em meio ao inferno de onde não consegue se libertar. Neste, o eu vive o trágico cotidianamente, o caos mora ali. Naquele, o cenário tangencia para o caos com primazia: o casal morre num crime passionai. Assim, há o desmoronamento das aparências, as emoções obscuras são reveladas, provocam relações com a condição humana, pela transgressão dissimulada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo analítico, interpretativo e comparativo das peças *Otelo*, de Shakespeare, e *Anjo negro*, de Nelson Rodrigues, permitiu que se fizesse uma relação entre cenários de onde os sentimentos mais sombrios dos personagens pudessem se revelar. A abordagem sobre a transgressão do ser focou-se na vida inserida em meio ao caos. Entre tantas inspirações, o ciúme, o egoísmo e a inveja deram o efeito estético do caótico, por meio do método comparativo. A dissimulação pode ser vista pelas ações de cada personagem.

Os protagonistas Otelo e Ismael se mostraram embaraçados em seu próprio ego. Seus movimentos e ritmos aconteceram dentro de um labirinto cheio de tensões, de reflexos de morte. Com a transgressão vista no decorrer dos atos, o caos se instituiu nas cenas finais. Assim, os apontamentos revelaram os segredos mais íntimos dos personagens, ou seja, o lado mais sombrio, monstruoso deles. Além disso, os conflitos geraram os ápices dos dramas, podendo ser vistos nos contrastes simbólicos de nuances entre seres distintos que se casaram, para perpetuarem sua história no espaço e no tempo.

Os percursos sentimentais mostraram combinações entre o bem e o mal, o amor e o ódio, servindo como meio para que os personagens entrassem num labirinto sem saída. O mundo labiríntico é o narcisista de onde propala os desejos monstruosos, dissimulados por envolvimento de amor. Cada personagem vive ao seu bel prazer, contempla seu próprio ego.

Os referenciais teóricos deram ensejo para as interpretações comparativas, sendo os principais: Carvalhal (2006), Bataille (1993, 2004), Sartre (2005a), Freud (1996), Carlson (1997), Bradley (2009), Brecht (1978), entre outros autores. A divisão do trabalho se deu considerando a amplitude dos assuntos. O ciúme, o ego e o narcisismo foram tratados no primeiro capítulo. O monstro do ciúme, despertado para devorar os que o cercam, forçou os protagonistas a entrarem em labirintos sem fim, enseja-se o segundo capítulo. Por fim, os conflitos interiores destruíram vidas, mascararam aparências, instauraram o caos no tempo e o espaço estilhaçados.

A tragédia funcionou como um ímã para atrair e prender os personagens numa vida caótica: Otelo assassinou Desdêmona e, depois, matou-se; Ismael violentou as mulheres de sua casa, cegou e matou seus desafetos. Os cenários concentraram vida

e morte. Desse modo, os sentimentos mais desprezíveis e monstruosos embrearam a vida dos personagens como um mal necessário, dissimulado de bem.

Assim, a construção das dramaturgias revelou a transgressão dos seres que refletem a condição humana na sua essência, em todos os tempos e lugares. O ato maligno e voraz atropelou os nobres afetos. As moralidades caíram por terra pela subversão dos escândalos eróticos com imagens de vidas repletas de malignidade. Os sentimentos mais sombrios se manifestaram no palco narrativo das peças: o ciúme desencadeou os cenários caóticos, os desejos chegaram ao ápice das tragédias. As intrigas permearam o efeito estético, por meio delas, o ser desconsiderou o amor para viver intensamente o ódio. A transgressão gerou o caos.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Sobre a alma*. Tradução de Ana Maria Lóio. Lisboa: Biblioteca de Autores Clássicos, 2010. v. 1, tomo 1. Disponível em: <file:///C:/Users/asus/Desktop/REVIS%C3%95ES/Andrea/Arist%C3%B3teles%20-%20alma.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2016.

_____. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.

_____. *Teoria da religião*. São Paulo: Ática, 1993.

BLÉVIS, M. *O ciúme: delícias e tormentos*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins, 2009.

BRADLEY, A. C. *A tragédia Shakespeariana: Hamlet, Otelo, Rei Lear, Macheth*. Tradução de Alexandre Feitosa Rosas. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

BRANDÃO, J. S. O mito de Narciso e Eco. In: _____. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1989. v. 3.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 283-350. (Culturas híbridas, poderes oblíquos). Disponível em: <http://www.cdrom.ufrgs.br/garcia/garcia.pdf>. Acesso em: 01º ago. 2016. p. 1-30.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Unesp, 1997.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERRAZ, Eustásio de Oliveira. *Aspectos de Narciso* – no indivíduo e na sociedade ([s.d.]). Disponível em: <<http://www.psiquiatriageral.com.br/psicoterapia/narciso.htm>>. Acesso em: 01º ago. 2016.

FIGURA: *Narciso* - Michelangelo Merisi Caravaggio (1571-1610). Disponível em: <<http://www.psiquiatriageral.com.br/psicoterapia/narciso.htm>>. Acesso em: 01 ago. 2016.

FREUD, S. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. v. XIII. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud).

_____. *Sobre o narcisismo: uma introdução*. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. v. XIV. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud).

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973. Disponível em: <https://teoliteraria.files.wordpress.com/2013/02/frye__northrop_-_anatomia_da_crc3adtica.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2016.

GASSET, José Ortega y. *A ideia do teatro*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

ROCHA, Guilherme Massara. *O estético e o ético na psicanálise: Freud, o sublime e a sublimação*. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

RODRIGUES, Nelson. *Anjo negro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Petrópolis: Vozes, 2005a.

_____. *Sartre: existencialismo e liberdade*. São Paulo: Moderna, 1995b.

SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2011.

STROZZI, Gina Valbão. Experiência erótica e religiosa em Georges Bataille. *Âncora*, v. III, ano 2, nov. 2007. Disponível em: <http://www.revistaancora.com.br/revista_3/04.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2016.

VASCONCELOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. Porto Alegre; São Paulo: L&PM, 1987.

VIEIRA, Yara Frateschi. *O monstro de olhos vários: o ciúme na literatura*. 2012. Disponível em: <<file:///C:/Users/asus/Downloads/3177-10377-1-PB.pdf>>. Acesso em :29 jul. 2016.