

# Interativos Travessias

ESTUDOS LITERÁRIOS

## DA COMPAIXÃO À INCOMPAIXÃO: O RELACIONAMENTO DE OTELO E DESDÊMONA APROPRIADO POR ÁLVARES DE AZEVEDO

### FROM COMPASSION TO UNCOMPASSION: THE RELATIONSHIP BETWEEN OTHELLO AND DESDEMONA APPROPRIATED BY ÁLVARES DE AZEVEDO

Alexandre Silva da PAIXÃO<sup>1</sup>

**RESUMO:** João Caetano, ator carioca e criador do teatro brasileiro, em 1835, encenou e dirigiu em São João de Itaboraí, Rio de Janeiro, *Otelo de Ducis*. Por intermédio dessa encenação, muitos se interessaram pelo drama, tornando-se foco de leituras, estudos, encenações e imitações por vários dramaturgos e escritores, a exemplo de Álvares de Azevedo (1821-1852). Esta pesquisa se alinha à Literatura comparada e à Estética da recepção com o intuito de estabelecer relações de *Otelo* com a obra azevediana que pertence à segunda geração romântica brasileira. Ademais, fundamenta-se nos estudos de Brunel (2012), Carvalhal (2006), Compagnon (1996), Nitrini (2021), Samoyault (2008) e Sant’anna (2008). Analisaram-se qualitativamente alguns textos do poeta paulista para verificar semelhanças e dessemelhanças entre os autores, com o objetivo de entender as razões pelas quais o jovem escritor fez essas menções incisivas à tragédia supracitada e quais foram os procedimentos e sentidos *sui generis* aplicados e atribuídos na apropriação. Dessa forma, observaram-se duas citações diretas provenientes de *O poema do Frade* (2000) e de *O Conde Lopo* (2000) ligadas às personagens shakespearianas que recebem um destaque central neste trabalho.

**PALAVRAS-CHAVE:** Álvares de Azevedo. Estética da recepção. Intertextualidade. Literatura comparada. Otelo.

**ABSTRACT:** João Caetano, an actor from Rio de Janeiro and creator of Brazilian theater, staged and directed *Otelo de Ducis* in São João de Itaboraí, Rio de Janeiro, in 1835. Through this performance, many became interested in the drama, and it became the focus of readings, studies, stagings and imitations by several playwrights and writers, such as Álvares de Azevedo (1821-1852). This research is aligned with Comparative Literature and Reception Aesthetics in order to establish relationships between *Othello* and Azevedo’s work, which belongs to the second Brazilian romantic generation. Furthermore, it is based on the studies of Brunel (2012), Carvalhal (2006), Compagnon (1996), Nitrini (2021), Samoyault (2008), and Sant’anna (2008). Some texts of the poet from São Paulo were qualitatively analyzed to verify similarities and dissimilarities between the authors, in order to understand the reasons why the young writer made these incisive mentions to the aforementioned tragedy and what were the procedures and senses *sui generis* applied and attributed in the

1. Mestrando em Estudos Literários no Programa de Pós - Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe na condição de bolsista CAPES. E-mail: alexandrepaixao8991@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2830-0932>.

appropriation. Thus, we observed two direct quotations from *O poema do Frade* (2000) and *O Conde Lopo* (2000) linked to Shakespearean characters that receive a central focus in this work.

**KEYWORDS:** Álvares de Azevedo. Aesthetics of reception. Intertextuality. Comparative literature. Othello.

## Introdução

William Shakespeare nasceu em *Stratford-upon-Avon*, Inglaterra, em 1564, e faleceu na mesma cidade em 1616 durante a *Era Elisabetana* da dinastia *Tudor*, período em que houve uma grande difusão e a instalação de teatros em todo país. Essas informações numéricas são facilmente encontradas, já construir a árvore genealógica shakespeariana é irrealizável devido à escassez de conhecimentos biográficos. No entanto, é possível traçá-la a partir de seu avô Richard Shakespeare, nascido em *Warwickshire*, mas agricultor a vida inteira em *Snitterfield* onde se casou com Abigail Webb, de cujo matrimônio nasceu unicamente John Shakespeare. Quando faleceu em 1529, John casou-se com Mary Arden, filha do patrão do pai, e mudou-se para *Stratford-upon-Avon*. Nesta cidade, John Shakespeare desempenhou diversos trabalhos, do comércio à política, nesta última área, foi *alderman* (vereador) e *bailiff* (prefeito). Em razão da prosperidade econômica, comprou diversas casas, numa delas, na rua Henley, principal rua desse estado, nasceu William Shakespeare da terceira gestação do casal (HELIODORA, 1997, 2004, 2005, 2008, 2014).

Em 1582, Shakespeare se casou com uma jovem nobre, Anne Hathaway, de cujo matrimônio nasceram 3 filhos, Susanna e os gêmeos Hamlet e Judith. Infelizmente, a descendência shakespeariana extinguiu-se com uma neta. Em 1587, decidiu ir a Londres para viver da escrita. 3 anos depois, ele já era conhecido como “excelente teatrólogo”. Destacou-se principalmente no quadriênio seguinte, quando a família Burbage fundou a companhia de teatro chamada *Lord Chamberlain’s Men*, no bairro londrino de *Shoredith*, onde o dramaturgo se filiou e trabalhou exclusivamente. Com o tempo, devido ao atraso no pagamento do aluguel do espaço, a companhia se muda para *Bankside*, do outro lado de Londres, onde funda-se o *Globe*, cujo teatro hoje se denomina *Shakespeare’s Globe* (KERMODE, 2006). Nesse local, por mais de 20 anos, o inglês escreveu quase 40 peças que foram reunidas no *Fólio* de 1623, com as quais “*Shakespeare no sólo es por sí mismo el canon occidental; se ha convertido en el canon universal, tal vez el único que puede sobrevivir al actual envilecimiento de nuestras instituciones de enseñanza, aquí y en el extranjero*” (BLOOM, 2019, p. 34).

---

2. Shakespeare não é apenas ele próprio o cânone ocidental; ele tornou-se o cânone universal, talvez o único que pode sobreviver à atual degradação das nossas instituições de aprendizagem, aqui e no estrangeiro.

Consoante à citação supracitada, Shakespeare se tornou cânone universal e, conseqüentemente, chegou ao Brasil. Dentre as obras que se destacaram nos teatros brasileiros, *Otelo* teve uma certa preferência. Segundo Gomes (1961), em *Shakespeare no Brasil*, os dramas shakespearianos foram lidos através de adaptações inglesas e francesas. Com isso, João Caetano, ator carioca e criador do teatro brasileiro, em 1835, encenou e dirigiu em São João de Itaboraí, Rio de Janeiro, *Otelo de Ducis*. Com o impulso extraordinário desse dramaturgo, em 1855, é fundado *O Teatro do Ginásio Dramático*, onde foram encenadas peças de grandes escritores da época como Gonçalves Dias, que escreveu o drama *Leonor de Mendonça* (1846), imitando *Otelo*.

No que concerne às traduções otelanas em português, a primeira publicada em Portugal se deu em 1874 por D. Luís de Bragança. Ao passo que, em português brasileiro, somente por volta da metade do século XX, surgiu a primeira tradução. Então deduz-se que Álvares de Azevedo (1831-1852) leu *Otelo* no original ou em francês. Magalhães Júnior (1971, p. 14, aspas e grifos do autor) corrobora com tal argumento quando afirma que

O menino devia ter extraordinária inclinação para o estudo de línguas, porque não demora a se dirigir, em inglês, à sua “*dear Mamma*” e, embora também com alguns erros, dá a notícia de que já é monitor, em sua classe, com uma particular incumbência: “*to make the boys speak french*”, isto é, a de fazer com que os outros meninos falassem francês”.

O próprio poeta, em 1844, nas férias, ao retornar a São Paulo, comprova seu grande interesse pelo estudo de línguas por contratar professores particulares, escrevendo à mãe em 30 de agosto: “Já arranjei mestre de Latim e de inglês e Francês” (AZEVEDO, 2000, p. 780). Além disso, é imprescindível expor também que, em uma correspondência de 20 de julho de 1848, enviada a Luís Antônio da Silva Nunes, o escritor de *Lira dos vinte* (2000) mencionou que estava produzindo uma versão do quinto ato de *Otelo*: “Nada por aqui tem ocorrido de novo, nada digno de ser-te contado. Enquanto a mim, só tenho a dar-te uma notícia: estou fazendo uma imitação em verso do quinto ato do *Otelo* de Shakespeare” (AZEVEDO, 2000, p. 801, grifo do autor). 45 dias depois, envia outra carta ao amigo, a fim de esclarecer um mal-entendido sobre a correspondência anterior:

Falas na minha *imitação de Ducis*. Vejo que entendeste mal o que eu te disse na carta em que te dizia que estava fazendo uma imitação do quinto ato do *Otelo*. A minha imitação é diretamente de Shakespeare. Quando se pode ir à fonte, não se bebe água nos regos da rua. Está acabada: só o que me falta é resolução de aperfeiçoá-la e emendá-la. É um poema completo, num canto só embora (AZEVEDO, 2000, p. 809, grifos do autor).

Nesse trecho, percebem-se algumas informações profícuas, primeiro, a imitação seria diretamente do original, confirmando sua fluência da língua inglesa, visto que não desejava beber água nos córregos das traduções alheias, como por exemplo, a tão criticada tradução francesa de Vigny. Nessas circunstâncias, Azevedo recorria à fonte literária primária. Em segundo plano, o romântico aborda que sua versão estava concluída, precisando somente de ajustes.

À vista disso, com esta capacidade linguística destacável, Álvares de Azevedo pôde ler e entender as obras shakespearianas de tal maneira que trechos marcantes lhe cativaram e lhe induziram à apropriação. É justamente por isso que Jaci Monteiro, primo, amigo e primeiro organizador da obra completa do jovem romântico, quando produziu um ensaio em 1862, citou que a tríade inspiradora azevediana era Shakespeare, Byron e Lamartine, “Estudando-os a todos esses grandes mestres – seu estilo possui essa grandeza máscula de idéias, essa elevação de pensamentos, essa beleza de frase, que causam arrebatamento e prazer” (MONTEIRO, 2000, p. 22). Com isso, Monteiro constatou que, por intermédio da leitura desses grandes escritores universais, o jovem paulista angariou as ferramentas estilísticas essenciais ao seu *modus operandi*.

Nessa mesma esteira, no século XX, outros críticos que perceberam a presença shakespeariana no romântico paulista foram Gomes (1961), Prado (1996), Assis (2000), Candido (2000), Luciana Stegagno-Picchio (2000), Romero (2000), Amaral (2006) e Werkema (2021). À guisa de exemplo, o primeiro aborda que o jovem escritor “[...] Escreveu *Macário e Noites na taverna*, com o pensamento impregnado de Byron, Shakespeare, Goethe e alguns franceses, Musset, sobretudo. Já em 1848 quis fazer uma imitação do 5º ato do *Otelo*” (GOMES, 1961, p. 38, grifos do autor). O segundo proferiu convictamente que Shakespeare foi “o escritor que Álvares de Azevedo demonstra ter freqüentado intensa e fervorosamente, seja na vertente trágica – *Hamlet*, *Otelo* – seja na cômica, que o encantava por sua alada fantasia” (PRADO, 1996, p. 137, grifos do autor). O penúltimo que fez uma dissertação filiada à problemática, chegou às constatações que “[...] a) o poeta leu, comprovadamente, parte da obra de Shakespeare [...] b) tais leituras tiveram efeito diretamente na criação de suas obras [...] c) Álvares de Azevedo não elegeu um modelo ao qual seu poder de criação fosse subjugado, antes soube adaptá-lo em proveito próprio” (AMARAL, 2006, p. 30).

É possível testificar os argumentos de tais críticos, tendo em vista que Álvares de Azevedo por meio de seus eu-líricos muitas vezes citou versos como os subsequentes presentes no poema “Idéias íntimas”, de *Lira dos vinte anos*: “Junto do leito meus poetas dor-

mem / - O Dante, a *Bíblia*, Shakespeare e Byron / Na mesa confundidos. Junto deles / Meu velho candeeiro se espreguiça / E parece pedir a formatura” (AZEVEDO, 2000, p. 208, grifo do autor). Ademais, nos ensaios, tal qual o *Discurso pronunciado na sessão da instalação da sociedade acadêmica – ensaio filosófico a 9 de maio de 1850*, Álvares de Azevedo enfatiza sua profunda admiração pelo dramaturgo inglês, considerando-o um dos maiores escritores da humanidade: “[...] Olhai: na antigüidade grega há Homero, no oriente a *Bíblia*, nos fastos cesáreos Lucano, nos grandes tempos da Idade Média Dante e Shakespeare. – Dante que abre a nova era do sul, Shakespeare a do norte” (AZEVEDO, 2000, p. 763, grifos do autor).

### Da intertextualidade à apropriação

Brunel, Pichois e Rousseau (2012, p. 2), em *Que é a literatura comparada?*, respondem essa pergunta de capa, descrevendo-a como arte metódica que pesquisa vínculos, analogias, parentescos e influências, com o intuito de aproximar a literatura consigo mesma e de outros domínios da expressão ou do conhecimento (cinema, escultura, música, pintura etc.), distantes ou próximas, em espaço, tempo, língua e cultura, a fim de descrevê-las, compreendê-las e apreciá-las, tendo em vista que toda releitura é um efeito oriundo de um contato. Nesse diapasão, os pesquisadores acrescentam que a

*Literatura comparada: descrição analítica, comparação metódica e diferencial, interpretação sintética dos fenômenos literários interlinguísticos ou interculturais, pela história, pela crítica e pela filosofia, a fim de melhor compreender a literatura como uma função específica do espírito humano.* (BRUNEL, PICHOSIS E ROUSSEAU, 2012, p. 140, grifo dos autores).

Tania Franco Carvalhal, em *Literatura comparada* (2006), descreve essa “arte metódica” como um meio investigativo, equiparativo e contrastivo de literaturas díspares, cultural e linguisticamente, com o fito de elucidar questões literárias quanto aos efeitos causados pelo contato entre elas, a partir de um recurso mental, lógico-formal, dedutivo, indutivo, analítico e interpretativo. Objetiva-se sobrepor a identificação das apropriações por analisá-las com vistas à compreensão dos “motivos” e dos “procedimentos” gerativos. Para obter esses resultados, ela sugere as seguintes perguntas: “Quais razões que levaram o autor do texto mais recente a reler os textos anteriores? Se o autor decidiu reescrevê-los, copiá-los, enfim, relançá-los no seu tempo, que novo sentido lhes atribui com esse deslocamento?” (CARVALHAL, 2006, p. 52). Nesse sentido, o comparatista deve tentar compreender as razões da apropriação e os novos sentidos atribuídos no deslocamento.

Sandra Nitrini, em *Literatura comparada: história, teoria e crítica* (2021) faz uma revisão teórica dos pioneiros da disciplinarização dessa “arte metódica”. *A priori*, Paul Van Tieghem publicou *La littérature comparée* (1931), determinando que, para a literatura comparada, “[...] O objeto é essencialmente o estudo das diversas literaturas nas suas relações entre si, isto é, em que medida umas estão ligadas às outras na inspiração, no conteúdo, na forma, no estilo” (NITRINI, 2021, p. 24). Por conseguinte, René Etiemble, em *Comparaison n’est pas raison* (1963), cita que “[...] cabe à literatura comparada conhecer minuciosamente as ‘relações de fato’ que numa determinada época explicam a ação de um determinado escritor, de uma determinada corrente, de uma outra cultura” (NITRINI, 2021, p. 40, aspas da autora). Por sua vez, Dionys Durisin (2021, p. 90), em *Theory of literary comparatistics* (1984), entende que “[...] o objetivo da literatura comparada é a compreensão da essência tipológica e genética do fenômeno literário, vale dizer, de seus constituintes estéticos, finalidades, autores, escolas literárias, gêneros, estilos”. Para ele, a consumação do processo comparativo deve responder às seguintes indagações: “‘Por quê?’, ‘O que decorre disso?’, ‘Quais são suas consequências?’” (NITRINI, 2021, p. 94, aspas da autora).

No livro *Intertextualidade* (2008), Tiphaine Samoyault traça a fortuna crítica do termo que intitula a obra, a partir de Julia Kristeva, que o define como cruzamento e transposição de enunciados textuais. Além do mais, retoma Roland Barthes que encara todo texto como um tecido citacional novo oriundo de citações antigas; Laurent Jenny que o entende como soma, correlação, transformação, remodelagem e representação de textos existentes; Michael Riffaterre que o deriva em “intertexto” que significa todo índice, traço, alusão, citação e reminiscência relativos à organização estilística textual; Michel Schneider que o associa a uma pessoa que se constitui na relação social indispensável com o outro; Gérard Genette que o relaciona à leitura pela qual se torna possível identificar as marcas efetivas de um texto num outro e; Antoine Compagnon que o compara à brincadeira infantil de cortar e colar palavras para se referir à citação.

Na década de 60, a Estética da recepção ganhou força por meio de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, que enfatizaram o estímulo causado no receptor mais do que o objeto recebido e quem o emitiu. Com isso, evidencia-se a tríade: o autor - a obra - o público, objetivando responder as perguntas: “[...] como foi recebida pelo público uma obra literária, por que ela foi entendida numa determinada época de tal modo e, em outra, de outro” (NITRINI, 2021, p. 171). Para essa metodologia comparatista, existe uma via de mão dupla de passividade e atividade em que o público ou um destinatário específico

[...] podem reagir de vários modos: consumir simplesmente a obra ou criticá-la, admirá-la ou recusá-la, deleitar-se com sua forma, interpretar seu conteúdo, assumir uma interpretação reconhecida ou tentar apresentar uma nova. Finalmente, o destinatário pode responder a uma obra produzindo ele próprio uma outra” (NITRINI, 2021, p. 171).

Por fim, a “apropriação” significa juntar e colar objetos, a fim de criar uma obra artística com um novo sentido como se estivesse de cabeça para baixo. Esse objeto apoderado, deslocado e manipulado causa desvio e estranhamento, já que é colocado numa função atípica. “[...] na apropriação o autor não “escreve”, apenas articula, agrupa, faz bricolagem do texto alheio. Ele não escreve, ele trans-creve, colocando os significados de cabeça para baixo [...] Desvincula-se um texto-objeto de seus objetos anteriores, sujeitando-o a uma nova leitura” (SANT’ANNA, 2008, p. 46, aspas do autor). Então, a apropriação é o paroxismo pleno de descontinuidade de um paradigma, um pensamento e um estilo e a reiniciação deles. Dessa forma, oculta-se a voz do outro por degradá-la e unificá-la a partir de si, promovendo um desvio total.

### **Ato e consequência em *Otelo***

As tragédias shakespearianas abordam a história de um herói associado à nobreza (reis, príncipes, líderes e figuras públicas) com características sublimes. Esse protagonista é conduzido inevitavelmente à morte, *conditio sine qua non* para a tragicidade do gênero, cuja calamidade excepcional e súbita se opõe à felicidade e glória iniciais e é resultante diretamente de atos de caráter humano em contraste à concepção de destino inato e irremediável. Então, a personagem trágica morre devido às suas decisões irrefletidas e néscias. Esse fim inamovível semelhante a uma correnteza que arrasta a personagem à queda da cachoeira é uma ordem sentencial e moral impostas pela dualidade: ato e consequência. Toda ação, quer boa quer má, acarreta uma reação identicamente proporcional.

As personagens trágicas travam externa e internamente uma luta contra grupos antagônicos. O primeiro é constituído por amigos e parentes falsos que desejam ceifar sua vida para usurpar sua posição e seus bens. Por conseguinte, o segundo é formado por suas paixões e vícios incontroláveis e inerentes à essência humana que as colocam na fronteira do bem e do mal, do moral e do imoral, do justo e do injusto etc. Essas dicotomias virtuosas e desvirtuadas se equilibram perfeitamente, o que as torna indefiníveis no que diz respeito à personalidade. Com isso, na tragédia shakespeariana não há protagonista genuinamente

bom, uma vez que normalmente possui uma mácula notável que o faz agir com tolice ou omissão. Ademais, o estado emocional do herói trágico perambula entre a loucura e a lucidez, corroborando para a aparição de criaturas sobrenaturais, reais ou imaginárias, que às vezes desempenham um papel imperioso na introdução do conflito (BRADLEY, 2009).

Desse gênero trágico, *Otelo*, que foi escrita em meados de 1604, apresenta principalmente uma história de calúnia, ciúme e feminicídio. Para Heliadora (1997, p. 120), “[...] a tragédia gira em torno do casamento excepcionalmente romântico de duas pessoas que mal se conhecem e que, com grande diferença de idade, pertencem a culturas completamente diferentes”. Heliadora (2005, p. 220, grifo da autora) notou que em

[...] *Otelo* o tema da usurpação aparecerá, em forma menor, com a luta de Iago para usurpar a posição de *Lieutenant* de Cássio [...] Shakespeare colocou em conflito a parte consciente e irreprochável de Othello com tudo o que há em sua natureza de indisciplinado, descontrolado, animalesco pela violência”.

Nos anos posteriores, a mesma autora reafirma que “*Otelo* não é uma obra sobre preconceito racial, e sim sobre as consequências de um casamento entre pessoas de culturas diversas” (HELIODORA, 2008, p. 68). Com esses comentários, pode-se sumarizar *Otelo* como um drama sobre discrepâncias de um casal que se une e se destrói rapidamente devido ao ciúme descontrolado do marido instigado por um falso amigo também enciumado.

### **A compaixão de Desdêmona apropriada pelo eu-lírico azevediano**

A peça se inicia com Iago, um alferes, e Rodrigo, um cavalheiro, discutindo sobre a promoção de Cássio ao cargo de tenente por Otelo, o general. Ambos estão descontentes e afirmam que a promoção foi injusta e motivada por amizade e não por competência profissional. Iago, o mais sagaz, aproveita o ressentimento de Rodrigo por Otelo, porque o mouro havia fugido e se casado com Desdêmona, a mulher por quem era extremamente apaixonado, para incitá-lo a fazer um complô a fim de vingar-se. De imediato, Iago vai à casa de Brabantio, pai de Desdêmona, avisá-lo da fuga da filha e do matrimônio às ocultas com Otelo. O pai denuncia o mouro, crendo que uma jovem branca, bela, nobre, sorridente e carinhosa jamais se relacionaria com um negro indouto, a menos que fosse enfeitçada.

Na cena III, perante as autoridades judiciais, Otelo confessa que havia se casado secretamente, entretanto, sob o consentimento da jovem. O mouro expressa que não tinha eloquência argumentativa, porém, iria narrar como conquistou o coração da veneziana e que

poderia trazê-la para que lhes confirmasse a narração. Com isso, ele conta que costumava relatar suas façanhas militares à jovem. Ao ouvi-lo diariamente: “Jurou-me que era estranho, muito estranho, / Que era de dar pena, imensa pena” (SHAKESPEARE, 2008, p. 570). De acordo com Bloom (2019, p. 478), “*Desdémoma, alta romántica adelantada en varios siglos a su época, se rinde a la fascinación de la búsqueda [...]. Ninguna otra pareja de Shakespeare es tan fabulosamente improbable ni tan trágicamente inevitable*”<sup>3</sup>. Desdémoma se fascina com as aventuras de Otelo e sente compaixão pelos sofrimentos que ele enfrentou, cuja empatia a fez amá-lo. Em vista dessa citação, no “Canto VI” de *O Conde Lopo*, Álvares de Azevedo cita esse fragmento:

“..... ”*In faith t’was strange, t’was passing strange*  
*“T’was pitiful, t’was wondrous pitiful...”*<sup>4</sup>  
 SHAKESPEARE  
 (AZEVEDO, 2000, p. 465, grifos do autor).

O canto tem uma introdução chamada de “Prelúdios” e 4 partes. Na primeira estrofe introdutória, o eu-lírico diz que teve “Amores e glórias!... sonhei-vos! e quanto! / Que digam as nuvens do froixo luar / Às vezes que viram-me em cismas de - pranto / As faces molhar!” (AZEVEDO, 2000, p. 465). O eu-lírico se lembra dos olhares, beijos, abraços e perfumes de suas paixonites que não quiseram relacionar-se com ele. Assim, expressa que: “E essa alma de sonhos tão ébria - tão cheia, / Na terra não quis amar-ma - ninguém! / Os peitos que amei, achei-os de areia / - Que pulso não tem!” (AZEVEDO, 2000, p. 466). O eu-lírico é um sonhador e um emotivo que vive narrando suas ilusões amorosas às nuvens do frouxo luar. Seus amores foram efêmeros como castelo de areia à beira do mar. Nessa parte inicial, apresentam-se 4 expressões associadas ao sofrimento como os substantivos “pranto, lágrima e lamento” e os verbos “molhar e umedecer” ligados ao choro. Ademais, constata-se 6 expressões com a ideia de sonho, entre substantivos e verbos, mais do que as 4 vezes que aparecem nas outras partes juntas. Além do mais, o eu-lírico não só se devaneia em sonhos, mas fisicamente por refugiar-se na natureza.

Descrente do amor verdadeiro e duradouro, ele quebra o último anel que representava a frustração mais recente e isola-se sozinho nos montes silvosos para conviver apenas com a fauna, a flora e a hidrografia. Para Bosi (1994, p. 93, grifo do autor), “O eu-romântico,

3. Desdemona, uma alta romântica vários séculos à frente do seu tempo, rende-se ao fascínio da busca [...]. Nenhum outro casal shakespeariano é tão fabulosamente improvável ou tão tragicamente inevitável.

4. Jurou-me que era estranho, muito estranho, / Que era de dar pena, imensa pena” (SHAKESPEARE, 2008, p. 570).

objetivamente incapaz de resolver seus conflitos com a sociedade, lança-se à *evasão*. No tempo, recriando uma Idade Média gótica e embruxada. No espaço, fugindo para ermas paragens ou para o Oriente exótico”. Para Coutinho (2004, p. 143, 144), “[...] Álvares de Azevedo tinha na própria imaginação o móvel natural de suas tendências para as formas indefinidas do pensamento devaneador” e que “na percepção de Álvares de Azevedo, a natureza exterior passava por um processo de transmutações arbitrárias que só tinha uma lógica: a do Sonho”.

Percebem-se algumas inversões de sentido, já que Otelo narra suas aventuras militares à Desdêmona, já o eu-lírico azevediano narra frustrações amorosas às nuvens do frouxo luar. Não só as ouvintes são distintas, mas também os assuntos. A princípio, Otelo é um homem frio, calculista, desapegado, indiferente e insensível, personalidade totalmente opositiva a do eu-lírico azevediano que é super emocionado. Otelo centra-se na realidade, num mundo cheio de violências onde está regularmente em guerras nas quais sempre perde amigos, por sua vez, o eu-lírico azevediano vive num mundo imaginário que alude a um paraíso pacífico, seguro e tranquilo onde os seres humanos vivem em perfeita harmonia com a natureza. Por fim, outro aspecto bem válido é que Otelo era amado por Cássio, seu leal amigo, e Desdêmona, sua esposa fiel, contudo, ninguém amava o eu-lírico azevediano, tornando-se solitário e taciturno.

Na parte I, o eu-lírico azevediano narra que viu uma virgem no ambiente em que se isolou. Nesse fragmento, ele faz uma alegoria bem romântica na primeira estrofe: “Era silvestre rosa friazinha / E pálida - e gelada, / Pendida a refletir na flor das águas / A face desmaiada!” (AZEVEDO, 2000, p. 466, 467). Em prosseguimento, continua descrevendo-a respectivamente como esmorecida, solitária, exausta de viver, sem aroma, angustiada, absorta, trêmula, fraca, cansada, descolorida, ajoelhada, enfebreçada, muda, silenciosa, desluzida, alvazinha, mirrada, desfolhada etc. Quando a vê, sente compaixão e diz: “[...] Que eu senti de meus olhos escoar-se / Uma lágrima ao vê-la; / Ante ela m’ajoelhei, amei-a em prantos, / E em prantos sonhei nela” (AZEVEDO, 2000, p. 468). No dia seguinte, retorna para revê-la e a encontra numa situação mais lastimável, então expressa: “E ao vê-la assim - chorei lágrimas longas - / Todo um porvir de amores e esperanças / A sós m’abandonara!” (AZEVEDO, 2000, p. 468). Imprevisivelmente ele encontra uma mulher que estava passando por problemas semelhantes e que buscou o refúgio da natureza para aplacar a dor. Destaca-se novamente a emotividade e a empatia do eu-lírico, transbordando-se em lágrimas devido ao sofrimento dela.

Na parte II, tem-se a revelação de que era uma moça linda perdida em gozo infame. Elaborase a ideia de que foi iludida, desvirginada e abandonada. Detalha-se que ela rejeitou

amores puros por orgia. Assim, não era uma virgem imaculada como pensou inicialmente. Na obra azevediana, quem vê cara não vê coração. Embora o eu-lírico tenha descoberto essa outra personalidade, na parte III ele diz: “Amei-a! e muito! - Disse-lhe perfumes / Que no santuário d’alma eu lhe queimara, / Conte-lhe sonhos. - Coração e vida / Dera tudo por ela” (AZEVEDO, 2000, p. 469). Quando o eu-lírico se ajoelha aos pés dela em prantos, soluçando e gaguejando, para lhe confessar sua paixão, ela demonstra unicamente um inclemente olhar. Em contraste à compaixão do eu-lírico, ela foi fria, calculista, desapegada, indiferente e insensível, deixou-o ali arrasado, a fim de voltar ao leito impudor, referindo-se à prostituição. Em suma, na parte IV, ele exclama amarguradamente que ela o enganou, dando a impressão de que era uma fada, serafim, coral, cândida, huri, mas era uma infame, lodenta, corrupta e impura, por isso merecia uma cuspidinha na cara. O eu-lírico enfatiza que toda a exaustão dela era oriunda da convulsão orgíaca. Ele finaliza o canto com as seguintes palavras: “Tão bela! e tão perdida! Albor de estrela / Em lagoa corrupta - / Na face um anjo, n’alma lodo - a um tempo / Sílfide e prostituta!” (AZEVEDO, 2000, p. 470).

Nesses trechos, evidenciam-se algumas inversões de significado, na citação apropriada identifica-se a compaixão de Desdêmona pelos sofrimentos que Otelo passou, cujo sentimento o eu-lírico azevediano também sente pela moça misteriosa, contudo, há uma modificação de gênero, visto que em Álvares de Azevedo os eu-líricos masculinos possuem a mesma fragilidade sentimental que as figuras femininas representadas. Otelo era insensível, cuja característica se relaciona à moça ao invés de ajustar-se ao eu-lírico que é bem sentimental, estando mais próximo, conforme disposto acima, à personagem Desdêmona. Otelo conquista Desdêmona pelas narrativas fascinantes, já o eu-lírico azevediano não angaria o amor da amada nem por suplicá-la desesperadamente. Por fim, um dos fios condutores da narrativa de Otelo é a busca pela convicção de adultério por parte de Desdêmona que se revela inocente, por sua vez, não se sabe como o eu-lírico descobriu o passado “obscuro” de sua amada, por confissão ou investigação, porém, torna-se evidente sua distinção com relação à personagem shakespeariana, uma vez que se prostituía e era viciada em orgias.

### **A incompaixão de Otelo apropriada pelo eu-lírico azevediano**

No ato IV, Iago calunia à Desdêmona, afirmando que ela se deitou com Cássio. Ademais, o caluniador menciona que a jovem presenteou o lenço, que Otelo lhe havia dado, ao tenente e, por sua vez, Cássio o deu a outra amante. Em uma sala, o mouro se oculta

enquanto Iago conversa com o militar. A cortesã aparece à procura de Cássio, trazendo consigo o lenço. Otelo o vê e conclui que sua esposa o traía, por isso deveria limpar a honra, matando-a. O mouro a ofende, agride-a e a obriga a confessar o adultério, contudo, a esposa lhe jura por sua salvação que lhe é fiel.

No ato V, cena II, Otelo vai ao leito da amada, dá-lhe o último beijo e a estrangula, conjecturando que ela deveria morrer para não trair outros homens, apesar de lhe dizer que era inocente. Emília, esposa de Iago, entra no quarto, vê a amiga morta e lhe fala que a falecida era tão inocente quanto um anjo. O mouro lhe responde: “Deu-se à luxúria. Era uma rameira” (SHAKESPEARE, 2008, p. 683). Otelo só compreende que foi injusto com Cássio e Desdêmoma quando os julga indevida e precipitadamente, por isso “[...] ‘se executa’, aplicando em relação a si próprio os mesmos critérios de justiça sumária, muito próxima da vingança, que usara contra suas outras vítimas” (HELIODORA, 2004, p. 332, aspas da autora). Na guerra, Otelo não averiguava se o adversário era justo ou injusto, matava-o de imediato, então age da mesma maneira nos seus laços familiares.

No *O poema do Frade*, na introdução do “Canto IV”, que é dividido em 35 estrofes, Álvares de Azevedo citou esse diálogo de Otelo com Emília:

EMILIA

*Dead! Dead!*

.....

OTHELO

*She turn'd to folly, and she was a whore.*

<sup>5</sup>(AZEVEDO, 2000, p. 353, grifos do autor)

Para facilitar as considerações seguintes, o canto vai ser dividido em 3 partes: 1 (estrofe I a X); parte 2 (estrofe XI a XIII) e parte 3 (XIV a XXXV). Na parte 1, mostra-se um eu-lírico apaixonado por uma mulher chamada Consuelo, nome de origem espanhola que significa consolo, descrevendo-a como bela, pálida, cacheada, cheirosa, febril, delirante etc. Semelhante à oriental de harém, à estátua de amor, a anjo agoureiro e à rainha da noite, revelando ter sonhos diários e tão quentes que o afogavam de gozo, dando a ideia de ejaculação noturna e de ter a esperança de relacionar-se fisicamente com ela, mulher cobiçada por infinidade de homens. Por exemplo, o eu-lírico menciona na primeira estrofe, versos 5 e 6, “[...] Das faces, do teu colo voluptuoso / O coração afogam-me de gozo?” (AZEVEDO, 2000,

---

5. EMÍLIA / Morta! Morta! / OTELO / Deu-se à luxúria. Era uma rameira” (SHAKESPEARE, 2008, p. 683).

p. 353), na quarta, versos 5 e 6, “[...] E esse teu colo em palpitar desfeito, / Os véus macios a tremer do leito?” (AZEVEDO, 2000, p. 354). Afogava-se de gozo num leito tremente. Novamente a ideia de sonho aparece umas 8 vezes, entre substantivos e verbos, cuja concepção se repete mais 12 vezes nas partes seguintes do canto. Assim, pode-se ressaltar o comentário de Santos (2000, p. 104), para o qual, “O sonho revela o ideal, mas o desejo é concreto. Desesperado pelo distanciamento, o poeta confessa que seus anseios amorosos são carregados de desejo sexual. Um erotismo desenfreado invade a consciência do sujeito lírico e a ele só resta fixar poeticamente as consequências da eterna busca” (SANTOS, 2000, p. 104).

Na parte II, encontra-se a menção de que a mulher, comparada à rosa, dormia na praia enquanto era banhada pelas ondas do mar. Pontua-se, por exemplo, na estrofe XIV, o eu-lírico expressando: “Oh! sonhava talvez! vi-as tremendo, / - Qual de colar em seio voluptuoso, / Pérolas soltas - lágrimas correndo!” (AZEVEDO, 2000, p. 356). Nas estrofes XVIII e XIX, registra-se a despedida do eu-lírico, um marinheiro, à Consuelo, num misto, transitando entre imaginação e realidade que não é tão perceptível se tudo não passa de mais um sonho ou é real. Estaria o eu-lírico sonhando que Consuelo estava sonhando? A amada dormia desmaiada devido à despedida do eu-lírico ou afogada pelas águas marítimas. A ideia de morte é possível, já que ela é associada a personagens shakespearianas que morreram tragicamente como Julieta e Cordélia e, na estrofe XXIII, o eu-lírico diz: “Sentir-te no morrer volver sombria, / - Tateando o negro chão, os olhos baços, / Os olhos que a paixão de pranto enchia... / Verte depois, convulsa erguendo os braços, / Ansiando no estertor, na praia fria / Arquejar e torcer-te de agonia!” (AZEVEDO, 2000, p. 358). O que se alude acen-tuadamente nesse fragmento é o sono. A amada dorme tão profundamente que traz à tona a ideia de morte. Candido (2000, p. 89) analisou que

É muito dele a imagem da donzela adormecida ou não, na praia tenebrosa, molhada pelas ondas. Esta recorrência corresponde ao sentimento noturno, à visão lutuosa e desesperada do amor, irmanado freqüentemente à morte e, algumas vezes, à profanação.

A partir daqui, já são oportunas algumas considerações acerca das inversões azevedianas. Ainda que Desdêmona e Consuelo se pareçam física e moralmente e sejam o foco da cobiça de vários homens, o eu-lírico azevediano parece ter um ciúme mais paranóico, visto que sugere senti-lo até mesmo dos homens que a desejam em sonhos. Conforme já dito, Otelo casou-se com Desdêmona, já o eu-lírico azevediano nutre uma obsessão mental por Consuelo de tal maneira que muitas vezes a acusa de comportamento orgíaco como

desculpa pela incapacidade ou falta de atitude para lhe declarar seu amor. Desdêmona teve uma morte trágica ligada ao feminicídio, Consuelo talvez tenha se afogado acidental ou suicidamente, o que seria uma releitura dessa tragicidade. Por fim, outro detalhe destacável é que o eu-lírico azevediano pranteia enquanto parte vendo sua amada deitada na praia, ao passo que Otelo não sente compaixão quando olha para a esposa assassinada, inclusive tenta esconder o cadáver e a chama de prostituta.

Na parte 3, o eu-lírico aborda que viu Consuelo com o cabelo solto e o véu desfeito, chamando-a de noiva de amor. Na estrofe XXVII, no sexto verso, ele menciona: “[...] Às flores que na morte se entrebeijam!” (AZEVEDO, 2000, p. 359). Com isso, Consuelo seria alguém que morreu antes do matrimônio com o eu-lírico. A consumação dessa ideia ocorre na estrofe XXIX em que ele expressa: “Como és fraca no céu, entre fulgores / Na túnica de rosa transparente, / Mística rosa abrindo ao sol de amores / Que anjo te embala a fronte recendente, / Quando a estrela da noite vem ardente / Doirar o teu palácio de vapores?” (AZEVEDO, 2000, p. 359). Nas últimas estrofes, diferentemente do que se verifica em vários poemas azevedianos que é o anseio do eu-lírico de se encontrar com sua amada falecida no céu para reviver seu grande amor impossibilitado em vida, o que se constata é o desejo de ser devorado pelos vermes e corvos e ter seu crânio erguido como Yorick por Hamlet. Seria uma possível culpa pelo abandono ou algum crime passional?

Evidenciam-se outras inversões azevedianas no tocante ao relato shakespeariano, por exemplo, enquanto Otelo e Desdêmona eram casados, o eu-lírico azevediano e Consuelo eram noivos, o que frustra mais ainda o eu-lírico azevediano por estar às vésperas do casamento; Otelo fica em estado de choque quando percebe que havia cometido uma tolice por manipulação do perverso Iago, só nesse momento, sente compaixão pela vítima e chora amargamente, já o eu-lírico azevediano desde a partida na praia se desmancha em lágrimas e talvez reconheça a inocência de Consuelo ao citar que a vê no céu na rosa mística, local mais sagrado do paraíso onde habita Deus e, por fim; ao passo que Otelo se suicida como se chegasse à conclusão de que a morte lhe era a punição mais adequada pelo seu crime, o eu-lírico azevediano quer superá-la para seguir a vida, esperando seu fim lastimável supracitado, tendo em vista que uma das maiores punições na concepção romântica é o esquecimento eterno pelos homens e por Deus.

## Considerações finais

Torna-se evidente, portanto, que Álvares de Azevedo se apropria do relacionamento conturbado de Otelo e Desdêmona, deslocando-o e manipulando-o, cujo desvio de gêneros literários, drama para poema, causa estranhamento, pois o desarruma, inverte-o e o interrompe, a fim de reapresentá-lo numa resposta inovadora. O poeta brasileiro é um apropriador que inverteu os contextos, os significados e os usos do objeto, cuja dessacralização e reificação geraram um novo sentido.

Notam-se tais inversões da cena III, do ato I, em que Otelo conta que costumava relatar suas façanhas militares à jovem que se fascina e sente compaixão pelos sofrimentos que ele enfrentou, cuja empatia a fez amá-lo. Essa citação é citada na epígrafe do “Canto VI”, de *O Conde Lopo*. Nesse canto, percebem-se as seguintes inversões: Otelo narra suas aventuras militares à Desdêmona, já o eu-lírico azevediano narra frustrações amorosas às nuvens do frouxo luar; Otelo é um homem insensível, personalidade totalmente opositiva a do eu-lírico azevediano que é super emocionado; Otelo centra-se na realidade, o eu-lírico azevediano vive num mundo imaginário; Otelo era amado por Cássio e Desdêmona, ninguém amava o eu-lírico azevediano; Desdêmona sentiu compaixão pelos sofrimentos de Otelo, já o eu-lírico azevediano também sente pela moça misteriosa, contudo, há uma modificação de gênero (feminino para masculino); Otelo é indiferente, característica que se relaciona à moça ao invés de ajustar-se ao eu-lírico que é bem sentimental; Otelo conquista Desdêmona pelas narrativas fascinantes, o eu-lírico azevediano não angaria o amor da amada nem por suplicá-la desesperadamente e; Otelo busca a convicção do adultério por parte de Desdêmona que se revela inocente, por sua vez, não se sabe como o eu-lírico azevediano descobriu o passado obscuro de sua amada.

Verificam-se inversões da cena II, ato V, em que Otelo vai ao leito da amada para assassiná-la por pensar que ela fosse rameira. Essa citação está na epígrafe do “Canto IV”, de *O poema do Frade*. Nesse canto, observam-se as seguintes inversões: o eu-lírico azevediano parece ter um ciúme mais paranóico do que Otelo; o protagonista shakespeariano casou-se com Desdêmona, já o eu-lírico azevediano nutre uma obsessão mental por Consuelo; Desdêmona teve uma morte trágica ligada ao feminicídio, Consuelo talvez tenha se afogado acidental ou suicidamente; o eu-lírico azevediano pranteia enquanto parte vendo sua amada deitada na praia, Otelo não sente compaixão quando olha para a esposa assassinada; Otelo e Desdêmona eram casados, o eu-lírico azevediano e Consuelo eram noivos; Otelo fica em es-

tado de choque quando percebe que havia cometido uma tolice por manipulação do perverso Iago, o eu-lírico azevediano desde a partida na praia se desmancha em lágrimas e talvez reconheça a inocência de Consuelo ao citar que a vê no céu na rosa mística e; Otelo se suicida, o eu-lírico azevediano quer superá-la para seguir a vida, esperando seu fim lastimável.

## Referências

ÁLVARES DE AZEVEDO, Manuel Antônio. *Obra Completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

ÁLVARES DE AZEVEDO, Manuel Antônio. Correspondência. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 775-835.

ÁLVARES DE AZEVEDO, Manuel Antônio. Lira dos vinte anos. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 119-289.

ÁLVARES DE AZEVEDO, Manuel Antônio. O Conde Lopo. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 373-498.

ÁLVARES DE AZEVEDO, Manuel Antônio. O Poema do Frade. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 317-371.

AMARAL, Vitor Alevato do. *Álvares de Azevedo e a linguagem dramática*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2006. Dissertação (Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira) do programa de pós-graduação em Letras Vernáculas. UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

ASSIS, Machado de. *Álvares de Azevedo*. In: AZEVEDO, Álvares. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 24-26.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: la invención de lo humano*. Trad. Tomás Segovia. Barcelona: Anagrama, 2019.

BOSI, Alfredo. O romantismo. In: \_\_\_\_\_. *História Concisa da literatura brasileira*. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 88-160.

BRADLEY, A.C. *A tragédia Shakespeariana*. Trad. Alexandre Feitosa Rosas. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

BRUNEL, Pierre *et al.* *Que é literatura comparada?* 2. ed. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva; Editora da USP; Curitiba; Editora da UFPR, 2012.

CANDIDO, Antônio. *Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban*. In: AZEVEDO, Álvares. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 81-95.

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

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

DIAS, Gonçalves. Leonor de Mendonça. UFSC. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=28203>. Acesso em: 18 de mar. 2023.

GOMES, Eugênio. *Shakespeare no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC, 1961.

HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

HELIODORA, Barbara. *O homem político em Shakespeare*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

HELIODORA, Barbara. *Por que ler Shakespeare*. São Paulo: Globo, 2008.

HELIODORA, Barbara. *Reflexões shakespearianas*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

HELIODORA, Barbara. *Shakespeare, o que as peças contam: tudo que você precisa saber para descobrir e amar a obra do maior dramaturgo de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura comparada como provocação à teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 1994.

KERMODE, Frank. *A linguagem de Shakespeare*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Poesia e vida de Álvares de Azevedo*. São Paulo: Lisa, 1971.

MONTEIRO, Jaci. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 19-24.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 3. ed. São Paulo: EDUSP, 2021.

PRADO, Décio de Almeida. Um drama fantástico: Álvares de Azevedo. In: \_\_\_\_\_. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 119-142.

ROMERO, Sílvio. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 26-43.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.

SANT'ANNA, Afonso Romano. *Paródia, paráfrase & cia*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2008.

SANTOS, Wellington de Almeida. Álvares de Azevedo e a ironia romântica. In: AZEVEDO, Álvares. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 100-109.

SHAKESPEARE, William. Oteló. In: \_\_\_\_\_. *William Shakespeare: tragédias e comédias sombrias*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 551-694.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. O fascinante Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 98, 99.

WERKEMA, Andréa Sirihal. *Cuidado, leitor: Álvares de Azevedo pela crítica contemporânea*. Org: WERKEMA, Andréa Sirihal. São Paulo: Alameda, 2021.