

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

THAÍS LIMA E SENA

SHAKESPEARE: mediador cultural?

Belo Horizonte

2025

THAIS LIMA E SENA

SHAKESPEARE: mediador cultural?

Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários (Pós-Lit) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de doutor (a) em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Prof^a. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Belo Horizonte
2025

S527.Ys-s Sena, Thaís Lima e.
Shakespeare [manuscrito] : mediador cultural? / Thaís Lima e Sena.
– 2025.
1 recurso online (228 f. : il. (principalmente color.)) : pdf.
Orientadora: Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa.
Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.
Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 221-228.
Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Shakespeare, William, 1564-1616. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Girardi Cintio, Giovanni Battista, 1504-1573. – Capitano Moro – Crítica e interpretação – Teses. 3. Literatura comparada - Inglesa e italiana – Teses. 4. Literatura comparada – Italiana e inglesa – Teses. 5. Teatro italiano – Traduções para o português – Teses. I. Barbosa, Tereza Virgínia Ribeiro. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 822.33



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *SHAKESPEARE: Mediador cultural?*, de autoria da Doutoranda THAÍS LIMA E SENA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa - POSLIT/FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Anna Palma - POSLIT/FALE/UFMG

Prof. Dr. Matheus Trevizam - POSLIT/FALE/UFMG

Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha - UERJ

Profa. Dra. Maria Fernanda Garbero de Aragão - UFRJ

Belo Horizonte, 12 de março de 2025



Documento assinado eletronicamente por Anna Palma, Professora do Magistério Superior, em 12/03/2025, às 17:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Matheus Trevizam, Professor do Magistério Superior, em 13/03/2025, às 08:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Maria Fernanda Garbero de Aragão, Usuária Externa, em 13/03/2025, às 09:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, Professora do Magistério Superior, em 13/03/2025, às 17:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Romulo Monte Alto, Coordenador(a) de curso de pós-graduação, em 21/03/2025, às 09:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Dedico esta tese às minhas avós, Maria Cristina da Conceição Lima e Bionda Ciccarini (in memoriam).

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof.^a Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa pela guiança e dedicação. Por ter me proporcionado crescimento acadêmico e reflexão, e ter me mostrado que, na minha trajetória acadêmica, assim como afirma Guimarães Rosa: “O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem”.

Gostaria de expressar meus sinceros agradecimentos ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, pela concessão de bolsa durante o período de desenvolvimento deste trabalho.

À Truɤersa, Trupe de Tradução e Encenação do Teatro, pelos épicos encontros, por terem tornado o período da pandemia, através da “arte do encontro”, um espaço de carinho, amizade, acolhimento e esperança.

À minha família por todo apoio e amor. Obrigada por terem sempre facilitado para que eu realizasse meus sonhos.

À Lídia, minha querida amiga, por estar caminhando comigo, tanto na vida pessoal, quanto na acadêmica, desde a graduação. Pelo amor, carinho e companheirismo de sempre.

Ao Aldo (*in memoriam*), meu amigo que partiu tão cedo e não poderá ler esta tese, como tanto queria. Obrigada pelas trocas acadêmicas, os cafés literários e as longas conversas em italiano.

Ao Igor, pelo amor, companheirismo, amizade e sobretudo pela paciência durante minhas ausências nessa jornada.

Aos amigos que estiveram sempre presentes, pelo apoio, incentivo e carinho: Vitor Cruz, Louis Martins, Alice Mesquita, Guilherme Mello, Sílvia Moriconi, Nathália Pimenta e Ana Amado.

RESUMO

O texto shakespeariano ilumina o fazer teatral, sua grandeza se dá a partir da atemporalidade — das representações das ansiedades e dos sentimentos profundos do ser humano, questões estas que permitem o diálogo com o passado, o presente e o futuro —, permitindo o movimento de transcender outras culturas, sociedades e outros tempos. Desse modo, atentas ao tempo e ao espaço geográfico, político, cultural e social, buscamos envidar esforços para mapear e resgatar a presença do conto — *Novella VII, Un Capitano Moro*, escrito pelo intelectual e dramaturgo italiano Giovan Battista Giraldis (Cinthio), entre 1565-1566, base da narrativa teatral de Shakespeare, e fazer, baseadas nos textos (escritos em tempo e espaço cultural diversos), um estudo comparado. Além do breve estudo comparado — meta que não é inédita nos estudos shakespearianos, propomos como ineditismo a tradução da novela italiana para o português do Brasil. Em Cinthio, buscamos também arcabouço teórico para analisar o intercruzamento literário moderno e observar como Shakespeare pode ter se inspirado em textos teóricos do Renascimento italiano, além do conto, para escrever a tragédia *Othello, O Mouro de Veneza*. Ademais, a nossa tese pretende também sensibilizar o tradutor em relação ao espaço marcado no texto (não apenas na linguagem com dêiticos, advérbios, etc.), principalmente aquele que se cria no âmbito da cultura. Preocupamo-nos, igualmente, em analisar a obra de Giraldis com intuito de decifrar e revelar seu instinto como homem de teatro, e de expandir a fortuna do autor renascentista dando vida aos estudos giraldianos no Brasil. Para concluir nossa empreitada, aventuramo-nos também em desenvolver uma tradução/adaptação teatral do conto italiano. Dessa maneira, nossa pesquisa propõe uma reflexão teórica sobre a tradução teatral, caminhando ao lado da tradução cultural, pensando Cinthio e Shakespeare a partir do ponto de vista de uma tradutora e pesquisadora da América Latina.

Palavras-chave: estudos giraldianos; estudos shakespearianos; tradução de teatro; estudos culturais; história cultural.

RIASSUNTO

Il testo shakespeariano illumina la produzione teatrale, la sua grandezza deriva dalla sua atemporalità — dalla rappresentazione delle ansie e dei sentimenti profondi degli esseri umani, un fatto che gli permette di dialogare con il passato, il presente e il futuro — consentendo al movimento di transcendere altre culture e società, altri tempi. Pertanto, attenti al tempo e allo spazio geografico, politico, culturale e sociale, cerchiamo di sforzarci di mappare e salvare la presenza del racconto — *Novella VII, Un Capitano Moro*, scritto dall'intellettuale e drammaturgo italiano Giovan Battista Giraldis (Cinthio), tra il 1565 e il 1566, base della narrazione teatrale di Shakespeare, e di realizzare uno studio comparativo basato sui testi (scritti in epoche e spazi culturali diversi). Oltre al breve studio comparativo, non inedito negli studi shakespeariani, proponiamo, come novità, la traduzione in portoghese brasiliano del romanzo italiano. In Cinthio cerchiamo anche un quadro teorico per analizzare l'intersezione letteraria moderna e osservare come Shakespeare possa essersi ispirato a testi teorici del Rinascimento italiano, oltre che al racconto, per scrivere la tragedia *Otello, il Moro di Venezia*. Tuttavia, la nostra tesi mira anche a sensibilizzare il traduttore sullo spazio marcato nel testo (non solo nella

lingua con deittici, avverbi, ecc.), in particolare quello creato nell'ambito della cultura. Ci siamo ugualmente preoccupati di analizzare l'opera di Giraldi con l'intento di decifrare e mettere in luce il suo istinto di uomo di teatro, nonché di ampliare la fortuna dell'autore rinascimentale dando vita agli studi giraldiani in Brasile. Per concludere la nostra impresa, ci siamo inoltre avventurati nello sviluppo di una traduzione/adattamento teatrale del racconto italiano. In tal modo, la nostra ricerca propone una riflessione teorica sulla traduzione teatrale, procedendo di pari passo con la traduzione culturale e pensando Cinthio e Shakespeare dal punto di vista di una traduttrice e ricercatrice dell'America Latina.

Parole chiave: studi giraldiani; studi shakespeariani; traduzione teatrale; studi culturali; storia culturale.

ABSTRACT

Shakespeare's text illuminates the theatrical production, its greatness is based on timelessness — the representations of human anxieties and deep feelings, a fact that allows it to dialogue with the past, present and future — allowing the movement to transcend other cultures and societies, other times. Thus, attentive to time and geographic, political, cultural and social space, we seek to make efforts to map and rescue the presence of the tale — Novella VII, Un Capitano Moro, written by the Italian intellectual and playwright Giovan Battista Giraldi (Cinthio), between 1565-1566, the basis of Shakespeare's theatrical narrative, and to conduct a comparative study based on the texts (written in different times and cultural spaces). In addition to the brief comparative study — a goal that is not unprecedented in Shakespearean studies, we propose, as a novelty, the translation of the Italian novella into Brazilian Portuguese. In Cinthio, we also sought a theoretical framework to analyze the modern literary intersection and observe how Shakespeare may have been inspired by theoretical texts from the Italian Renaissance, in addition to the short story, to write the tragedy Othello, The Moor of Venice. However, our thesis also aims to sensitize the translator in relation to the space highlighted in the text (not only in the language with deictics, adverbs, etc.), especially that which is created in the context of culture. We were likewise concerned with analysing Giraldi's work with the aim of deciphering and bringing to light his instinct as a man of the theatre, as well as expanding the fortune of the Renaissance author by giving new life to Giraldian studies in Brazil. To conclude our endeavour, we also ventured into developing a theatrical translation/adaptation of the Italian tale. In this way, our research proposes a theoretical reflection on theatrical translation, moving alongside cultural translation, and approaching Cinthio and Shakespeare from the perspective of a Latin American translator and researcher.

Keywords: giraldian studies; shakespearian studies; theatre translation; cultural studies; cultural history.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Frontispício de Ecatommiti, edição Borghi, impressa em Florença, em 1834. À esquerda, retrato do autor. Fonte: Biblioteca Ariostea di Ferrara.	126
Figura 2 – Emblema da árvore invertida associado a Giovan Battista Giral di Cinzio na Accademia Pavese degli Affidati, 1574.	127
Figura 3 – Frontispício da primeira parte de Gli Hecatommithi, de Giovan Battista Giral di Cinzio, na editio princeps impressa em Monte Regale di Mondovì pela tipografia de Leonardo Torrentino, em 1565.	133
Figura 4 – Frontispício da segunda parte de Gli Hecatommithi; dedicatória inicial e profissão de fé de Giovan Battista Giral di Cinzio, na abertura da primeira parte da obra. À esquerda, retrato do autor.	137
Figura 5 – Digitalização do início da novela VII, Un Capitano Moro.	150
Figura 6 – Digitalização da primeira página de Coryciana de 1524.	152
Figura 7 – Recorte do índice do livro Gli Hecatommithi, novela VII.	152
Figura 8 – Digitalização de um trecho da novela VII, Un Capitano Moro.	153

SUMÁRIO

Sumário

1 INTRODUÇÃO	10
2 CÂNONE, TRADUÇÃO E MEDIAÇÃO CULTURAL: PERSPECTIVAS CRÍTICAS	15
2.1 Para além de Shakespeare	26
2.2 O ato de traduzir: linguagem, ritmos e emoções	49
2.3 Língua e literatura italiana: breve percurso histórico	60
3 GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO	75
3.1 Giraldi, o dramaturgo	99
3.2 Biografia giraldiana.....	121
3.3 Transcrição e tradução da novela VII, <i>Un Capitano Moro</i>	149
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	173
4.1 Texto 1 – Dramaturgia para performance: <i>Um capitão Mouro</i>	185
4.2 Texto 2 – Adaptação para performance: <i>Um capitão Mouro</i>	204
REFERÊNCIAS	223

1 INTRODUÇÃO

Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu.
Clarice Lispector.

Antes de iniciarmos a discussão que aqui é apresentada, consideramos necessário fazer alguns esclarecimentos quanto à escolha do tema abordado nesta tese de doutorado, a saber, o estudo de *Othello, the Moor of Venice* (1604), de William Shakespeare, a partir da proposta de tradução para o português do Brasil de *Un Capitano Moro*, (1565), de Giovan Battista Grimaldi Cinthio. Por certo, a promoção deste encontro cultural entre os autores supracitados e seus textos continua a ser de suma importância em nossa época, visto que “o debate sobre a escrita-cultura (*writing-culture*) resulta de uma concepção da cultura como texto, desenvolvida pela antropologia interpretativa. Ele permite se debruçar sobre os aspectos ligados ao processo e à produção da tradução” (Bandia, 2020, p. 206)¹.

Nós trabalhamos para interpretar culturas diferentes, dois homens de épocas e países distintos, distantes da nossa realidade, promovendo, por meio de nossa análise, a continuidade do entrelaçamento cultural. As barreiras geopolíticas, sociais, culturais e linguísticas necessitam ser derrubadas. Essa quebra significa compreender a alteridade, a imersão temporária no outro e uma análise cultural aprofundada para entender a linguagem e seus mecanismos de diálogo intercultural, cada um em sua singularidade, seja no Italiano antigo, no Inglês antigo e no Português.

O conceito de alteridade, próprio do domínio dos estudos culturais, pode fazer parte da tradutologia, se a tradução for considerada como uma forma de prática linguística e cultural que define e situa o Outro em um quadro fixo. Apenas recentemente, em tradutologia, o conceito do Outro cultural, questionando a traduzibilidade cultural, foi aprofundado. Na abordagem desconstrucionista, qualquer forma de crítica do texto, fundamentada em uma oposição binária, era suspeita de pré-conceito ideológico. Além disso, a criação de uma fronteira estável entre o Eu e o Outro resulta em uma “essencialização” da diferença cultural. No âmbito da tradutologia, o conceito de intertextualidade pode ser interpretado como o resultado de transações entre culturas já marcadas pelo pluralismo (Bandia, 2020, p. 206).

Portanto, seguindo por esse pensamento, estudar William Shakespeare é debruçar de corpo e alma sobre o cânone ocidental e, apesar da existência de grande diversidade teórica e crítica nos estudos shakespearianos, há, nestes mesmos estudos, pontos de reflexão a serem

¹ Paul Bandia (2020), em tradução de Andressa Franco Oliveira e Maria Angélica Deângeli.

dilucidados, por exemplo, a sustentação de uma obra prima inglesa, hoje hegemônica, sobre o pilar italiano — que outrora, estrangeiro, possivelmente tivesse sido eminente — hegemônico em sua época e espaço, ainda não traduzido para o português brasileiro. Para nós, isso significa que hierarquias mudam, passam e se transformam, logo, o processo hegemônico tende a ser cíclico.

Mediante *Othello*, tomamos conhecimento da novela de Cinthio, e diferentemente do autor italiano — que não obteve tanto prestígio e notoriedade no meio literário e acadêmico, pelo menos na atualidade, já que os estudos giraldianos eclodiram na Itália a partir dos anos 70 — o texto Shakespeariano se solidificou, tornando-se um clássico sobressalente em relação ao conto do dramaturgo italiano. Posteriormente lido e utilizado pelos italianos, modulou a sociedade italiana num processo sociopolítico inverso. O mouro de Veneza saiu da Itália, viajou como novela para a Inglaterra e retornou à sua origem em formato de tragédia.

No livro *Shakespeare's Italy and Italy's Shakespeare* (2016), Shaul Bassi faz uma análise completa, na qual entrelaça a obra de Shakespeare com a cultura italiana renascentista e demonstra como, por intermédio da literatura, se deu esse diálogo, além de relatar como as duas culturas se modularam e se influenciaram. Bassi trabalha com os pontos geralmente levantados pela crítica e pelos estudiosos de Shakespeare, de modo a priorizar eventos, sociais, políticos e históricos para abordar os temas como lugar, raça e política.

Na Itália renascentista, Cinthio era amplamente conhecido por sua vasta obra, em seu meio social. *Gli Hecatommithi*, coleção em que se encontra o conto *Un Capitano Moro*, pode ter sido considerada um clássico, um texto hegemônico para sua época, uma vez que foi reimpresso por diversas vezes na Itália e traduzido para o Francês e para o Espanhol. A obra de Giraldi — seus escritos críticos, literários, filosóficos — circularam de maneira precisa na Itália e transpuseram fronteiras, sendo iluminados por outros autores, os quais por seu trabalho, tinham grande admiração. Riccardo Brusagli (2020), por exemplo, exalta a obra do autor renascentista e sustenta que “[...] *Gli Hecatommithi* não é apenas um livro de novelas, mas uma enciclopédia literária que combina narrativa, cartas e poesia em um único texto”. Brusagli enfatiza a relevância da obra giraldiana em sua época, ao afirmar que “[...] o livro foi impresso suntuosamente em várias edições de 1565 até 1608” (Brusagli, 2020, p. 8)². Observa-se que aqui estamos tratando apenas do nosso objeto de estudo, *Gli Hecatommithi*, por isso, deixamos de citar outras obras importantes do autor.

² [...] gli Ecatommithi, suntuosamente stampati in più edizioni dal 1565 almeno al 1608 (Brusagli, 2020, p. 8). Riccardo Brusagli sempre em tradução minha.

O sucesso do livro é, portanto, consistente, e é imediatamente acompanhado pela sua notável difusão fora da Itália: a lista de traduções — parciais, é claro — elaborada por Berthé de Besaucèle, ocupa duas boas páginas do Apêndice do seu estudo de 1920 sobre *L'Evolution des théories littéraires en Italie au XVI siècle* (Bruscagli, 2020, p. 18)³.

Desse modo, esta tese envolve a questão das hegemonias e primazias, sobretudo aplicadas ao conceito de tradução. Todavia, nosso recorte será limitado. Observaremos o *Othello*, de Shakespeare, em suas fontes italianas e, com este alvo, faremos a transcrição do texto italiano que forneceu o roteiro da peça inglesa, a sua tradução formal e, finalmente, o breve estudo da tradução-adaptação do dramaturgo inglês ou, em outros termos, a análise da tradução dramatúrgica de um ignoto conto-novela. “É tão impossível falarmos das peças de Shakespeare sem considerar sua época quanto compreender o que aquela sociedade vivenciou sem dispormos das perspectivas proporcionadas pelas peças de Shakespeare” (Shapiro, 2010, p. 12)⁴. Se a fonte italiana de *Othello*, o conto de Giraldi Cinthio, é desconhecido na língua original, no Brasil, a obra do bardo inglês é, e continua sendo, fonte de traduções, encenações, adaptações, referências e citações em diferentes artes e mídias no mundo. A respeito disso, Shapiro elucida que:

Quem pode afirmar que esquadrinhou e compreendeu tudo que está em jogo em cada obra de Shakespeare? Ninguém, certamente, jamais dominou ou se tornou mestre em centenas de crônicas, peças, poemas e histórias que o inspiraram. E a quantidade de informação que os historiadores descobriram e desencavaram a respeito da vida na Inglaterra é assustadora. Eles mostraram que a cultura elisabetana deveria importarnos e muito, porque herdamos suas visões conflitantes a respeito de tudo, da natureza do eu e da sexualidade, e até da ideia de nação e de império (Shapiro, 2010, p. 13).

Constata-se que não apenas a dramaturgia inserida no conto foi relevante, mas que o enredo italiano tem força expressiva e comunicativa inquestionável. Podemos afirmar que Shakespeare herdou de Cinthio suas visões conflitantes sobre a natureza humana, sobre a construção social italiana e sua ideia de nação. A partir dessas ideias, Shakespeare modulou seu texto, criou personagens, ampliou o enredo e construiu brilhantemente o teor dramático, transformando o texto em tragédia para ser encenado no teatro elisabetano. O dramaturgo eclodiu a cultura italiana com a cultura inglesa e seus anseios humanos, sociais, políticos comuns de sua época. Quebra-se, assim, o preconceito de que traduções ou adaptações de textos

³ La fortuna del libro è dunque consistente, e si accompagna subito a una diffusione rimarchevole fuori d'Italia: l'elenco delle traduzioni – parziali, s'intende – stilato da Berthé de Besaucèle, occupa due buone pagine dell'Appendice del suo studio del 1920 su *L'Evolution des théories littéraires en Italie au XVI siècle* (Bruscagli, 2020, p. 18).

⁴ James Shapiro (2010), em tradução de Cordelia Magalhaes e Marcelo Musa Cavallari.

são obras de resultado estético inferior ou subcategorias literárias; reforça-se igualmente o dito aristotélico de que o *μύθος*, o enredo, é a alma da tragédia. Nessa perspectiva, Bandia reitera que:

Venuti concebe o ato de traduzir como uma prova na qual o tradutor negocia as diferenças culturais e linguísticas do texto de partida à luz de um conjunto de diferenças provenientes da língua/cultura-alvo a fim de facilitar ou assegurar a recepção do estrangeiro nessa mesma cultura. Desse modo, na representação do traduzir, o texto estrangeiro encontrase investido de significações e características provenientes da língua/cultura receptora. A inserção de elementos da língua/cultura-alvo no texto-fonte está no centro das preocupações de teóricos como Berman e Venuti que propõem uma reflexão ética do traduzir visando conservar a estranheza do texto-fonte (Bandia, 2020, p. 213).

Entre nós, Shakespeare chegou tardiamente e via tradução secundária, pois os textos foram vertidos — e adaptados — inicialmente de traduções francesas belas e infiéis⁵. Segundo José Roberto O’Shea, “Shakespeare foi amplamente apropriado como escritor canônico, não apenas nas páginas, mas também nas telas de cinema e televisão” (O’Shea, 2021, p. 8) e, sem dúvida, floresce nas suas adaptações e traduções, também nos estudos da tradução, nos estudos literários e na crítica. O mesmo O’Shea, no texto citado há pouco, *O teatro shakespeariano em tradução no Brasil*, afirma que:

[...] discorrer sobre a recepção da poesia dramática de William Shakespeare em tradução no Brasil requer um panorama que abranja literatura, cinema e televisão — além do teatro, é claro. E qualquer avaliação, por mais breve que seja, da chegada de Shakespeare entre nós não pode prescindir de referência à história de rebatimentos culturais europeus desde o início do nosso processo de colonização. Embora os portugueses tenham iniciado a colonização já em 1500, teatros e outros tipos de espaços formais para as artes só se tornaram disponíveis nos centros políticos do Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador e Manaus no século XVIII. [...] O estudo seminal de Eugênio Gomes — “Shakespeare no Brasil”, publicado no Rio de Janeiro pelo Ministério da Educação e Cultura em 1961 — indica que a primeira recepção e transmissão das obras de Shakespeare no país foi teatral e aconteceu no Real Theatro de São João, construído em 1813 por Dom João VI, no Rio de Janeiro, onde o ator-empresário João Caetano dos Santos (1808-1863) se celebrou encenando *Hamlet* (primeira apresentação em 1835), *Otelo* (1837) e *Macbeth* (1843) e fundando uma companhia teatral inteiramente brasileira. Essas primeiras montagens utilizavam traduções feitas por artistas portugueses, por exemplo Ludovina Soares da Costa (1802-1868), e eram invariavelmente baseadas em adaptações francesas de autoria do poeta, dramaturgo e membro da Academia Francesa de Letras, Jean-François Ducis (1733-1816). Trabalhando com traduções em prosa das peças de Shakespeare, Ducis, que não falava inglês, criou versões adaptadas ao gosto do teatro neoclássico francês, ou seja, observando as unidades de tempo, lugar e ação, bem como a regra da

⁵ Fazemos referência ao conceito belas infiéis dentro dos estudos da tradução. A locução surgiu “na França do século XVII, quando muito se discutia a respeito de ‘fidelidade’ na arte tradutória, a expressão Belas Infiéis remete à constante discussão sobre a manutenção da beleza presente na forma do original versus o respeito ao conteúdo”. Definição oferecida no portal da Revista Belas Infiéis da Universidade de Brasília. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfiéis/thejournal>. Acesso em: 16 dez. 2023.

bienséance (decoro, decência, compostura), alterando as peças e modificando seu final (O'Shea, 2021, p. 7).

Note-se, portanto, que nosso primeiro Shakespeare foi francês e que, no caso de *Othello*, ele chegou como mistura de inglês, italiano, francês e lusitano. Recebemos, em 1837, de fato, a visita de um híbrido e, por tal motivo, cremos poder afirmar que os estudos shakespearianos canônicos no Brasil andam de mãos dadas com a tradução, a apropriação, a subversão de cânones e o multiculturalismo. Desse modo, “[...] a tradução não é mais limitada à transferência entre o ‘Eu’ e o ‘Outro’ cultural, mas possui, também, um papel regulador cultural, como é o caso, por exemplo, no contexto colonial, em que ela adquiriu um valor funcional” (Bandia, 2020, p. 207). Observa-se ainda que, mesmo tendo sido traduzido a partir de versões lusitanas advindas de versões francesas, sua disseminação no Brasil foi notável e duradoura. E, no entanto, Marcia Martins (Martins, 2004 *apud* O'Shea, 2021) informa que, depois destas, inúmeras outras produzidas a partir dos diferentes idiomas começaram a aparecer na imprensa em 1933. Até o momento, segundo estes pesquisadores, Martins e O'Shea, há mais de 200 traduções integrais para o português brasileiro só da poesia dramática de Shakespeare, o que percorre nada menos que quatro gerações de tradutores. Bandia explica que:

A tradução, portanto, não se limita mais à transferência “entre culturas”, mas, a partir do momento em que ela é vista como uma fusão cultural, ela pode ser considerada, também, como a fonte de novos espaços culturais (a cultura como fenômeno de tradução / culture as translation). A tradução, no entanto, não serve para confirmar as fronteiras e afirmar a dicotomia entre o centro e a periferia, mas cria, ao contrário, vários centros plurais nos quais são negociadas as diferenças culturais (Bandia, 2020, p. 207).

Neste contexto e sabendo que após a década de 1950, “[...] importantes releituras e reescrituras pós-coloniais das obras de Shakespeare tornaram-se mais frequentes na América Latina como um todo” (O'Shea, 2021, p. 9), fomos instigadas a perquirir sobre as traduções não apenas de Shakespeare propriamente ditas, mas aquelas sub-reptícias a elas, como indicamos anteriormente nesta tese com Cinthio. Queremos investigar como Shakespeare atuou como tradutor e adaptador de *Un Capitano Moro*; o que, em outras instâncias, resultará em breve mapeamento da arte dramatúrgica desempenhada no ato de tomar um conto-novela e transformá-lo em teatro.

2 CÂNONE, TRADUÇÃO E MEDIAÇÃO CULTURAL: PERSPECTIVAS CRÍTICAS

Tradução para mim é persona. Quase heterônimo. Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor. Por isso nunca me propus a traduzir tudo. Só aquilo que minto. Ou que minto que sinto, como diria, ainda uma vez, Pessoa em sua própria persona.
Haroldo de Campos.

Comumente, aprendemos no meio acadêmico literário o que é a crítica shakespeariana com fundamentos de grandes críticos, autores consolidados; muitos deles continuam a analisar Shakespeare por meio do estudo de uma suposta linguagem pomposa e requintada, trabalhando, com isso, o autor através de sua estética rebuscada dentro de um panorama analítico eurocêntrico. Dessa forma, este trabalho procura ultrapassar alguns vieses metodológicos e críticos alicerçado em uma problematização teórica, revisitando o passado da crítica literária canônica com o intuito de descobrir outras referências metodológicas da contemporaneidade que transitem entre os espaços da colonialidade, a fim de propor o entrecruzamento de teorias e metodologias construídas a partir do olhar decolonial. Para tanto, faz-se necessário observar o pensamento crítico vigente na América Latina hoje, pensando nas relações entre o conhecimento, a modernidade e a colonialidade. De acordo com Catherine Walsh, os estudos culturais latino americanos têm como objetivo:

[...] abrir um espaço de diálogo desde a américa latina e especificamente a região andina sobre a possibilidade de (re) pensar e (re) construir os “estudos culturais” como espaço de encontro político, crítico e de conhecimentos diversos. Um espaço de encontro entre disciplinas e projetos intelectuais, políticos e éticos que são provenientes de momentos históricos distintos e diferentes lugares epistemológicos, que têm como objetivo confrontar o empobrecimento de pensamento impulsionado pelas divisões disciplinares, epistemológicas, geográficas, etc. (Moreiras, 2001) e a fragmentação sociopolítica que cada vez mais faz com que a intervenção cívica e a mudança social surjam como projetos de forças divididas (Walsh, 2002, p. 12)⁶.

Portanto, nosso pensamento crítico pretende, assim como aponta Walsh (2002, p. 12), “[...] (re) pensar e (re) construir os ‘estudos culturais’ como espaço de encontro histórico, político, crítico e de conhecimentos diversos”, marcando uma identidade, partindo da

⁶ [...] [e]s abrir un espacio de diálogo desde Latinoamérica y específicamente desde la región andina sobre la posibilidad de (re)pensar y (re)construir los “estudios culturales” como espacio de encuentro político, crítico y de conocimientos diversos. Un espacio de encuentro entre disciplinas y proyectos intelectuales, políticos y éticos que provienen de distintos momentos históricos y de distintos lugares epistemológicos, que tiene como objetivo confrontar el empobrecimiento de pensamiento impulsado por las divisiones disciplinarias, epistemológicas, geográficas, etc. (Moreiras, 2001) y la fragmentación sociopolítica que cada vez más hace que la intervención cívica y el cambio social aparezcan como proyectos de fuerzas divididas (Walsh, 2002, p. 12). Catherine Walsh sempre em tradução minha.

perspectiva de uma intelectual e pesquisadora brasileira. Uma das propostas relevantes é a reflexão, reconhecer no outro mecanismo do fazer artístico que engloba sistematicamente aspectos culturais, políticos e sociológicos da literatura, da apropriação da literatura de outrem, da tradução e do teatro. Reconhecemos o outro e suas culturas, e as diversas formas do fazer artístico, articulamos nosso pensamento crítico, questionando, sobretudo, um espaço de privilégios e quebrando hierarquias. Essa concepção de poder existente na alteridade, no reconhecimento de quem sou eu e quem é o outro consiste, de acordo com Silva, em:

[...] dizer “o que somos” significa também dizer “o que não somos”. A identidade e diferença se traduzem, assim, em declarações sobre quem pertence e sobre quem não pertence, sobre quem está incluído e quem está excluído. Afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora. A identidade está sempre ligada a uma forte separação entre “nós” e “eles” (Silva, 2000, p. 82).

Assumimos o lugar de pesquisadoras, mulheres, latino-americanas, brasileiras, em um espaço de subalternidade, o periférico/não hegemônico, em comparação aos grandes pensadores, intelectuais europeus e norte-americanos. Sabemos, no entanto, que a língua é um fator social, carregada de questões culturais e disputas de poder, assim, a relação entre sociedade e linguagem é, a partir da sociolinguística, analisada por meio da linguística, da antropologia e da sociologia. Ademais, buscamos problematizar algumas possíveis questões dos estudos shakespearianos, refletindo sobre arte, o teatro e a tradução.

A crítica literária nos permite um mergulho multicultural, indo além das fronteiras e do antigo mito romantizado da originalidade, logo, de genialidade do autor. Nesse sentido, não existe apenas um pai de um texto, mas diversos atores — pais, mães, irmãos — vozes que se misturam, reescrevem, e que, ao tocarem o papel, se transformam em um, mesmo sendo vários, e através da tradução, este um e todos aqueles que o sustentam estão em constante transformação. Claro que nossa intenção não é simplificar o processo, devemos considerar a complexidade e a extensão de todos os processos que abarcam o que chamamos de intertextualidade. Pascale Casanova (2010) afirma que a tradução é um dos meios mais influentes de reescrita, portanto, uma das principais maneiras para a consagração de autores. Segundo a autora, os clássicos literários são:

[...] os textos classificados, registrados e declarados nacionais, os textos literários reconvertidos em história nacional. Quanto mais antiga a literatura, mais importante o patrimônio nacional, mais numerosos os textos canônicos que constituem, sob a forma de “clássicos nacionais”, o panteão escolar e nacional. A antiguidade é um elemento determinante do capital literário: testemunha a “riqueza” — no sentido do número de textos — mas também e principalmente a “nobreza” de uma literatura nacional, a sua anterioridade suposta ou confirmada com relação a outras tradições

nacionais e, conseqüentemente, o número de textos declarados "clássicos" (ou seja, que escapam à rivalidade temporal) ou "universais" (isto é, livres de qualquer particularismo). Os nomes de Shakespeare, Dante ou Cervantes resumem ao mesmo tempo a grandeza de um passado literário nacional, a legitimidade histórica e literária conferida por tais nomes a uma literatura nacional e o reconhecimento universal - portanto enobrecedor e conforme à ideologia não nacionalista da literatura de sua grandeza (Casanova, 2002, p. 29)⁷.

Postulamos que Shakespeare, ao desenvolver a tragédia *Othello*, saiu de seu espaço cultural, político, nacional, para apropriar-se (traduzir, adaptar, dramatizar) de um texto produzido na grande Itália renascentista. Ao fazê-lo, praticou uma espécie de iconoclastia ou mesmo de antropofagia *avant la lettre*, superando de modo definitivo o seu antecessor.

Queremos simplesmente dizer que Shakespeare nem sempre foi canônico. Como dramaturgo, foi corrigido, criticado e até modificado, inclusive nas versões francesas já comentadas por O'Shea. Outros testemunhos podem ser arrolados. É o caso, por exemplo, dos comentários de Voltaire, que oscilam entre o amor e o ódio — sobre Júlio César:

Estou bem longe de propor que a cena se torne um lugar de carnificina, como o é em Shakespeare e em seus sucessores, os quais, não possuindo o seu gênio, apenas imitaram os seus defeitos; mas ousa acreditar que há situações que não parecem nada além de repugnantes e horríveis aos franceses e que, bem dirigidas, representadas com arte e, sobretudo, adoçadas pelo encanto dos belos versos, poderiam dar-nos uma espécie de prazer sobre o qual não temos dúvidas: 'Não existe serpente, nem monstro odioso, que, imitado pela arte, não possa agradar aos olhos' (Boileau apud Borie; Rougemont; Scherer, 1996, p. 147)⁸.

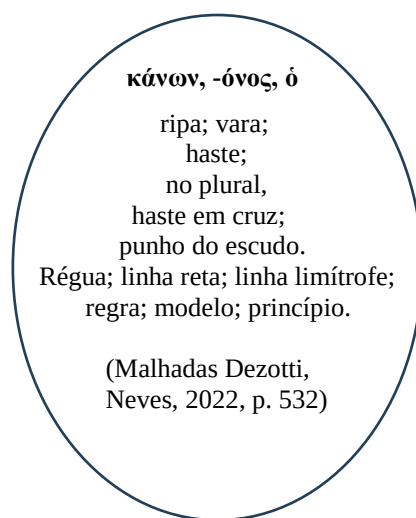
Também Stendhal (1783-1842), no pequeno tratado *Racine e Shakespeare*, que escreve estar "alimentado por conversas milanesas e leituras inglesas" [...] e que "estava, sobretudo, escandalizado com as manifestações hostis que haviam acolhido uma companhia inglesa que fora representar Shakespeare em Paris, em 1822" (Borie; Rougemont; Scherer, 1996, p. 289), afirma que:

O parisiense só respeita a opinião da sua sociedade de todos os dias, só é devotado à sua mobília de acaju. Para fazer dramas românticos (adaptados às necessidades da época), é então preciso afastar-se muito da maneira de Shakespeare e, por exemplo, não cair na tirada diante de um povo que sabe captar tudo nas meias palavras, e às mil maravilhas, enquanto seria necessário explicar as coisas longamente e com muitas imagens fortes aos ingleses de 1600. Depois de ter ido roubar a arte a Shakespeare, é a Gregório de Tours, a Froissart, a Tito Lívio, à Bíblia, aos modernos helenos que devemos pedir assuntos para a tragédia (Stendhal apud Borie; Rougemont; Scherer, 1996, p. 297).

⁷ Pascale Casanova (2002), em tradução de Marina Appenzeller.

⁸ Monique Borie, Martine de Rougemont e Jacques Scherer (1996), em tradução de Helena Barbas.

Enquanto isso, nós nos reinventarmos como pesquisadoras, definimo-nos a nós mesmas como o outro subalterno, não hegemônico, que se alimenta a partir de um outro qualquer (teórico ou artista) que se pretende um teórico antropofágico e se desvia do *κάνων*. E nota-se que não haveria nunca desvio, flexão e curva, se não houvesse cânone, uma questão de “ovo e espeto”⁹, e todo ser vivo provém do ovo: *omne vivum ex ovo*.¹⁰ Importante observar que, de maneira inversa, o mesmo processo acontece com outros textos não canônicos.



Evidentemente, o campo literário, hodiernamente globalizado, a partir da era da digitalização e da internet, com suas diversas ferramentas de circulação, facilita a comunicação e o trânsito entre acervos literários, promovendo assim um intercruzamento e a movimentação entre a margem e o topo, também entre o topo e a margem — de culturas, classes, espaços geográficos e épocas distintas. Em Burke, no livro *História Social do Conhecimento*, encontramos embasamento para refletir sobre as maneiras em que o conhecimento é forjado e distribuído. As instituições foram importantes para a construção do conhecimento, no entanto,

⁹ Há um conto de João Guimarães Rosa que se ergue sobre o enigma “o que há entre o ovo e o espeto...” na coletânea *Primeiras Histórias* (Rosa, 2009b, p. 476-482). Trata-se da “Partida do Audaz Navegante”. O conto (e o enigma) foi estudado por Adélia Bezerra de Meneses (2015), Sérgio Vicente Motta (2006) e Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (2020 e 2022). Barbosa resume o enigma: “Retomando Meneses, diríamos, real e mais objetivamente, que o enigma tem a ver não com amor, mas com o sexo propriamente dito. A resposta refere-se à copulação fértil entre um homem (o espeto) e uma mulher (o ovo). Doutra parte, recuperando o raciocínio de Motta, corroboramos a ideia de que, para o mesmo enigma, a resposta deve ser associada à iluminação intelectual e material (ou, nos termos do estudioso, com a questão “particular e pequeno” versus “geral e extenso”) e com o desejo (tomando o fogo em todos os seus possíveis campos semânticos, inclusive aquele que remete à criação poética) (Barbosa, 2022, p. 250).

¹⁰ O enunciado latino *omne vivum ex ovo* (“tudo o que vive provém do ovo”) constitui um adágio amplamente difundido na tradição da filosofia natural e da história da biologia, associado à reflexão sobre geração, fertilidade e origem da vida. A expressão circula em diferentes contextos históricos e simbólicos, não se vinculando de modo unívoco a um único autor moderno, funcionando antes como lugar-comum erudito retomado em leituras filosóficas, científicas e literárias.

elas limitavam o conhecimento a um espaço específico afastando-o da cultura e do conhecimento popular. Sobre os letrados renascentistas, por exemplo “é inevitável levarmos em consideração o fato de que a maioria dos primeiros letrados modernos, como dos intelectuais modernos, não flutuava completamente livre, estando vinculada a instituições como as universidades” (Burke, 2003)¹¹. O conhecimento é o reflexo de uma determinada realidade social, construído e compartilhado por grupos, validado por comunidades. O autor, por conseguinte, explica que:

Diz-se frequentemente que os intelectuais só surgiram em meados do século XIX na Rússia, quando a palavra “intelligentsia” foi cunhada para referir-se aos homens de letras que não queriam ou não conseguiam encontrar posições na burocracia. Por outro lado, a ascensão do grupo é datada do fim do século XIX, no decurso do debate francês sobre a culpa ou inocência do capitão Dreifuss, com o *Manifesto dos intelectuais* a seu favor. Outros historiadores, particularmente Jacques Le Goff, falam de intelectuais na Idade Média, pelo menos em relação às universidades. Esses desacordos são em parte questões de definição, mas também revelam uma importante diferença de opinião sobre o peso relativo da mudança e da continuidade na história cultural da Europa (Burke, 2003).

Assumindo nosso papel de intelectuais latino-americanas, como mencionamos anteriormente, concluímos que a língua transforma sociedades e molda fatores sociais importantes. Os mecanismos que controlaram o desenvolvimento do conhecimento não podem ser separados da exclusão, marginalização e separação. Uma vez que o termo intelectual e os debates críticos sobre a data de seu surgimento dentro da historiografia foram desenvolvidos na Europa e na Rússia, este último país intercontinental, que ocupa parte da Europa e parte da Ásia, aferimos que essa crença de que a intelectualidade e o saber pertencem a um único espaço geopolítico, interferiu e continua interferindo na afirmativa de que os europeus são os detentores do conhecimento e da visão crítica intelectual e que não podem ser superados:

Uma visão comum sobre os intelectuais de hoje é que eles são descendentes da intelligentsia radical do século XIX, que são descendentes dos philosophes do Iluminismo, que são uma versão secular do clero protestante, ou descendentes dos humanistas do Renascimento. Tal visão é excessivamente “voltada para o presente”, no sentido de perscrutar o passado em busca de pessoas mais ou menos semelhantes a nós mesmos (Burke, 2003).

A informação acerca de “perscrutar o passado em busca de pessoas mais ou menos semelhantes a nós mesmos” corrobora com nosso pensamento e com nossa visão. Mais especificamente, dentro da literatura, Pascale Casanova (2002), em *A República Mundial das*

¹¹ Peter Burke (2003), livro sem paginação, em tradução de Plínio Dentzien.

Letras, trabalha para estruturar e definir teoricamente o que seria a Literatura Mundial, o que engloba, ao nosso ver, o que seria a intelectualidade no espaço mundial. De acordo com a autora, essa literatura seria:

[...] um espaço regido por relações de forças tácitas, mas que comandariam a forma dos textos que se escrevem e circulam por toda a parte no mundo; um universo centralizado que constituiria sua própria capital, suas províncias e seus confins e no qual as línguas se tornariam instrumentos de poder (Casanova, 2002, p. 18).

Em nosso objeto de estudo, podemos perceber que o cânone rege e alimenta a literatura que circula e ecoa em diversas outras vozes, sobretudo no Brasil, espaço e cultura de misturas, rupturas e renovações. Ademais, a vara da regra, espaço de limitação, se mantém para alguns: em meios acadêmicos e elitistas, seja para estabelecer modelos e regras, seja para possibilitar fugas e desvios propositais, como é o nosso caso. Assim afirma Casanova:

O "prestígio literário" enraíza-se também em um "meio" profissional mais ou menos numeroso, junto a um público restrito e culto, no interesse de uma aristocracia ou burguesia esclarecida, nos salões, em uma imprensa especializada, em coleções literárias concorrentes e prestigiosas, entre editores requisitados, descobridores famosos — cuja reputação e autoridade podem ser nacionais ou internacionais — e, é claro, entre escritores célebres, respeitados, e que se dedicaram por inteiro à tarefa de escrever: nos países muito dotados literariamente, os grandes escritores podem se tomar "profissionais" da literatura (Casanova, 2002, p. 30).

Em resumo, em nossa postura de pesquisadoras, temos como objetivo assegurar que o texto canônico seja acessado por outros espectadores, aqueles que estão à margem, seja através da literatura ou do teatro, assim: “O foco na marginalidade da tradução é estratégico. Ele supõe que um estudo da periferia em qualquer cultura pode iluminar e até mesmo rever o centro” (Venuti, 2019, p. 15)¹². Para tanto, ao traduzir Cinthio, traduzimos também de certa maneira Shakespeare, damos outra forma à linguagem, aproveitando e ressaltando a proximidade dos textos trabalhados com a cultura brasileira, pensando no ato de traduzir e seus diversos mecanismos culturais e, desse modo, buscando ultrapassar os limites do texto escrito até o seu limiar desafiador, esticando, lapidando, aproximando-o o máximo possível do leitor-espectador comum. Desse modo,

Explicitar os mecanismos de colonialidade (hierarquização e subalternização de culturas e modos de vida) nessas grandes obras é fundamental para desnaturalizar os seus pressupostos, questionar os “vínculos placentários” entre o Brasil e o Ocidente, e descortinar outros horizontes possíveis — além das possibilidades apresentadas pelo sistema — para ser, estar no mundo e conceber a vida (Melo, 2020, p. 38).

¹² Lawrence Venuti (2019), em tradução de Laureano Pelegrin; Lucinéia Marcelino Villela; Marileide Dias Esquerda e Valéria Biondo.

Ainda sobre a marginalidade/periferia e o desvio no ato de traduzir, vale mencionar minha participação na Trupe de Tradução e Encenação de Teatro — Trupersa — da qual sou integrante desde 2020. A Trupersa¹³ é um laboratório de pesquisa no qual o exercício de traduzir é um trabalho coletivo sempre desafiador, que não é baseado nos parâmetros clássicos da tradução. A trupe procura equilibrar a fidelidade com a infidelidade ao texto original, traduzindo textos clássicos para serem encenados com sofisticações e requintes. Aproveitando-se de vários suportes (o cênico, o imagético, o musical, melódico, rítmico etc.), intenta-se tornar o inacessível acessível aos mais diversos públicos brasileiros.

E é a partir dos palcos, ou seja, da oralidade textual, que o processo de tradução se inicia; é cometer “[...] a estratégia abusiva no ato de traduzir” (Lewis, 1985)¹⁴, pois o texto é elástico, maleável, e, como fio condutor entre um integrante e outro, vai sendo moldado em diversas mãos. Um puxa aqui, outro estica ali, um próximo se entrelaça e usa seu corpo para moldar em cena a voz e o discurso que seguem em forma de texto, em espiral, ocupando aquele espaço. Por fim, o texto que passa por diversos corpos, vozes e espaços é traduzido, montado e passado para o papel. A urgência de transformação do texto antigo (hoje canônico, no rigor da palavra) a partir da cultura brasileira resulta de um processo que, cremos, foi o que realizou Shakespeare e sua trupe. Porém, vale ressaltar outra vez que o dramaturgo também utilizou obras não hegemônicas para produzir sua própria obra.

A estratégia abusiva do ato de traduzir consiste na modulação comedida do texto de partida bem como do texto de chegada com o objetivo de introduzir uma mudança sensata ao texto com relação às expectativas do público-alvo no que se refere ao sentido, ao tom e à materialidade do texto. Nessa ótica, o projeto tradutório privilegia o trabalho sobre os segmentos textuais que contêm a “energia” do texto. Trata-se de uma tradução forte que dá lugar à “experimentação” e que busca respeitar a polivalência (polyvalencies) e a plurivocidade (plurivocities) do original. Tal estratégia de tradução liberta, desse modo, o sujeito que traduz da dominação da dualidade clássica fonte/alvo e dá liberdade para o seu potencial de criatividade reforçando, assim, sua posição tradutória (Bandia, 2020, p. 211).

Esse processo de modulação recupera textos de partida que, em algum momento, estiveram guardados, dando-lhes outra oportunidade de ressurgir, reviver, quebrando o status

¹³ Sobre o propósito da trupe: “O foco dessa grande empreitada é exercitar a tradução de textos áticos numa dicção brasileira e contemporânea, de modo coletivo e com o compromisso de encenar o texto alcançado e fazer ajustes se a cena exigir. As etapas do processo são simultâneas. O coletivo é constituído por um grupo heterogêneo de filólogos e helenistas, artistas, técnicos, discentes e docentes. Vinculado ao Grupo de Tradução de Teatro (GTT/CNPq), a trupe fundada em 2009 com o nome Trupersa (espécie de trupe persa que tropeça, mas não cai) vem praticando traduções e encenações desde então” (BARBOSA; MOSCA, 2018, p. 12-25).

¹⁴ Título de uma comunicação apresentada por Philip E. Lewis na França, em 1980, o texto foi publicado pela primeira vez em inglês em 1985, no volume *Difference in Translation*, organizado por Joseph F. Graham, sendo posteriormente incorporado à coletânea organizada por Lawrence Venuti, *The Translation Studies Reader*.

daquilo que o confinava, o limitava através das relações restritivas, impositivas, políticas, sociais e culturais estabelecidas como modelos e parâmetros às vezes procustianos.¹⁵ À vista disso, o fazer artístico na tradução proporciona a revisão e a iluminação de textos e de outras vozes, dando nova vida, e talvez até um outro nome, ao clássico e ao hegemônico de outras épocas. Lawrence Venuti explica que:

A única autoridade que a tradução pode esperar depende da continuidade do seu caráter derivado, distinto das composições originais que tenta comunicar, e coletivo, permanecendo aberta aos outros agentes que a influenciam, especialmente os públicos leitores domésticos. Portanto, o único prestígio que um tradutor pode ganhar vem da prática da tradução, não como uma forma de expressão pessoal, mas como uma colaboração entre grupos divergentes, motivada por um reconhecimento das diferenças linguísticas e culturais que a tradução necessariamente reescreve e reordena. A tradução, como qualquer escrita, é geralmente praticada em condições solitárias. Mas ela liga multidões, frequentemente nos grupos mais inesperados (Venuti, 2019, p. 15).

Dessarte, retomando o texto shakespeariano, muitos teóricos da área tendem a ser — por causa do bardo de Stratford-upon-Avon — defensores da primazia do cânone ocidental. Um deles, de fato, é Harold Bloom e não há como tratar desse assunto sem trazer à tona Bloom, *o guardião do cânone ocidental*. Bloom, sem dúvida, é um dos críticos literários mais renomados e talvez o mais polêmico do século XX. Em *A invenção do humano* e em *O cânone ocidental* constrói um Shakespeare humano/Deus venerável, um homem de carne e osso que, dentro de uma genialidade ímpar e impecável, viveu e escreveu sua obra durante o Renascimento elisabetano. Ora, sabemos do grande impacto das obras de Bloom no campo de Letras, sobretudo no Brasil, por vezes positivo, na maioria das vezes negativo, fato este que não dispensa investigação aprofundada sobre a produção do autor. Um ponto específico de discordância, que será tratado mais adiante, toca no que se refere aos estudos culturais. Bloom pensava que essa nova vertente teórica considera a cultura mais importante que a arte, e isso não é verdade. Os estudos culturais valorizam a arte, porém, sua análise crítica não se limita

¹⁵ PROCRUSTO: “A quinta e arriscada tarefa de Teseu foi a luta com o sanguinário Damastes ou Polipêmon, apelidado Procrusto, isto é, “aquele que estica”. O criminoso assassino usava de uma “técnica” singular com suas vítimas: deitava-as em um dos dois leitos de ferro que possuía, cortando os pés dos que ultrapassavam a cama pequena ou distendia violentamente as pernas dos que não preenchiam o comprimento do leito maior. O herói ático deu-lhe combate e o matou, preparando-se para a sexta vitória contra o herói eleusino Cércion, filho de Posídon ou de Hefesto e de uma filha de Anfíction. O gigante de Elêusis obrigava os transeuntes a lutarem com ele e, dotado de força gigantesca, sempre os vencia e matava. Teseu o enfrentou: levantou-o no ar e, lançando-o violentamente no solo, o esmagou. Cércion é apenas mais um primo liquidado por Teseu, mas Procrusto merece um ligeiro comentário: reduzindo suas vítimas às dimensões que desejava, o “monstro de Elêusis” simboliza “a banalização, a redução da alma a uma certa medida convencional”. Trata-se, no fundo, como asseveram, com propriedade, Chevalier e Gheerbrant, da perversão do ideal em conformismo. Procrusto configura a tirania ética e intelectual exercida por pessoas que não toleram e nem aceitam as ações e os julgamentos alheios, a não ser para concordar. Temos, assim, nessa personagem sanguinária, a imagem do poder absoluto, quer se trate de um homem, de um partido ou de um regime político” (Brandão, 1991, p. 156).

apenas a ela, no entanto, perpassa pelos caminhos sociológicos analisando os inúmeros processos que a circundam. A literatura dentro dos estudos culturais não deixa de ter o valor que ela merece, desse modo, quando dizemos que a obra do crítico carece de aprofundamento, não negamos que parte de seu trabalho foi importante para os estudos literários. Isso posto, recortaremos na obra do crítico de Yale fragmentos que acrescentam para nossa discussão. Voltemos, portanto, ao dramaturgo inglês, que de acordo com Bloom:

Vir depois de Shakespeare, que escreveu a melhor prosa e a melhor poesia da tradição ocidental, é um destino complexo, pois a originalidade se torna singularmente difícil em tudo que mais importa: a representação de seres humanos, o papel da memória no conhecimento, o alcance da metáfora na sugestão de novas possibilidades para a linguagem. São excelências particulares de Shakespeare, e ninguém o igualou como psicólogo, pensador ou retórico (Bloom, 2001, p. 19).

Observa-se nas palavras do crítico: “Shakespeare, que escreveu a melhor prosa e a melhor poesia da tradição ocidental”; “[...] excelências típicas de Shakespeare, e mais ninguém se lhe equiparou como psicólogo, pensador ou retórico”. Há, no nosso ponto de vista, exagero evidente, ou mesmo anacronismo e esquecimento de que a produção literária não se fecha para os autores futuros, nem mesmo pode apagar aqueles, menos importantes, que ressoam e colaboram para o desenvolvimento da tradição ocidental. William Shakespeare, dentro de sua genialidade, foi um autor — dramaturgo — ator comum, foi somente depois da publicação do *First Folio*, em 1623, por exemplo, que ele teve seu reconhecimento e ascensão na sociedade elisabetana.

O primeiro ato substancial de memorização e de moldar a reputação crítica de Shakespeare foi em 1623, com a publicação de um volume substancial — o fôlio reunindo trinta e seis peças: Comédias, Históricas e Tragédias do Senhor William Shakespeare, (frequentemente conhecido como First Folio, ou abreviado para F). O título da obra revela um de seus legados críticos mais significativos: ao dividir as peças em três gêneros em seu catálogo, o First Folio estabeleceu as categorias críticas ainda em uso hoje: “comédias”, “históricas” e “tragédias”. O catálogo também, importantemente, limitou o gênero de histórica às peças que tratavam da história inglesa, em vez da história clássica (Smith, 2004, p. 2)¹⁶.

Desse modo, a assertiva de Bloom ignora outras produções e ignora igualmente todos aqueles que vieram antes (os dramaturgos gregos, por exemplo), muitos que também ecoam

¹⁶ The first substantial act of memorializing and of shaping Shakespeare’s critical reputation was the publication in 1623 of a substantial folio volume collecting together thirty-six plays as Mr William Shakespeares Comedies, Histories and Tragedies (often known as the First Folio, or abbreviated to F). The title of the work reveals one of its most significant critical legacies: in dividing the plays into three genres in its catalogue, the First Folio established the critical categories still in use today: ‘comedies’, ‘histories’ and ‘tragedies’. The catalogue also, importantly, confined the genre of history to plays dealing with English, rather than classical, history (Smith, 2004, p. 2). Emma Smith sempre em tradução minha.

suas vozes na obra shakespeariana, e também aqueles que virão depois, até os nossos tempos. Em relação a Cinthio, por exemplo, além de *Othello*, a peça *Measure for Measure*, também foi inspirada na Novella 5 de *Gli Hecatommithi*. Benedetto Croce explica que:

Várias das peças de Shakespeare derivam tanto o enredo quanto o material de elementos e personagens semelhantes, como, por exemplo, *As You Like It*, *Twelfth Night*, *All's Well That Ends Well*, *Cymbeline*, *The Winter's Tale*, *Pericles*, *The Two Gentlemen of Verona*, *Much Ado About Nothing*, *The Merchant of Venice* e *Measure for Measure*. Essas peças podem ser consideradas, no todo ou em parte, de origem literária, ou sugeridas por livros, em um sentido diferente daquele em que Shakespeare tratou outras obras, nas quais, embora não livresco, reuniu suas matérias-primas a partir dos cronistas ingleses, de historiadores antigos ou de romancistas italianos, insuflando nelas um novo espírito e, assim, fazendo delas algo inteiramente novo para o mundo. Aqui, ao contrário, ele encontrou o próprio espírito, o sentimento geral, na literatura de seu tempo (Croce, 1920, p. 187-188)¹⁷.

Diante do que afirma Croce, não há dúvida de que Shakespeare foi, de fato, um mediador cultural *avant la lettre*, e, à vista disso, o que dizer, então, destes em que o dramaturgo se inspirou, obras notáveis e autores também importantes de diferentes nacionalidades e épocas aos quais Shakespeare teve acesso? Daremos mais um exemplo em relação a *Othello*, além de Cinthio. De acordo com Virginia Mason Vaughan (1994), na escrita da peça, uma das fontes utilizadas por Shakespeare para acentuar as questões raciais no processo de adaptação do conto de Cinthio foi o texto do autor Leo Africanus, *Geographical Historie*, o qual contava a história dos povos africanos, negros e mouros. Apesar de o autor ser um viajante crescido na África, sua visão de mundo era influenciada pelos europeus, visão literária vigente da época. No que dizia respeito às questões raciais, culturais e religiosas, o autor observava seu próprio mundo, fazendo uma leitura um pouco equivocada sobre os povos africanos. Vaughan (1994) infere que Leo, depois de se converter ao cristianismo, acreditava no mito bíblico *A Maldição de Caim* e, baseado nessa premissa, explicava como surgiram os negros africanos. Escrevendo de acordo com as crenças e a religiosidade predominante europeia, a autora explica que Leo Africanus teria “dessa forma, sua obra teria maior

¹⁷ Several of Shakespeare's plays derive both plot and material from suchlike things and persons, as for instance. *As You Like It*, *Twelfth Night*, *All's Well That Ends Well*, *Cymbeline*, *The Winter's Tale*, *Pericles*, *The two Gentlemen of Verona*, *Much Ado About Nothing*, *The Merchant of Venice*, *Measure for Measure*. These plays may be said to be altogether or in part, of literary origin, or suggested by books, in a sense different from that in which Shakespeare treated the other plays, where, although not bookish, he gathered his raw materials from the English chroniclers, from ancient historians, or Italian novelists, breathing upon it a new spirit and thus making of it something altogether new to the world. Here on the other hand, he found the spirit itself, the general sentiment. In the literature of his time (Croce, 1920, p. 187-188). Benedetto Croce, em tradução de Douglas Ainslie (1920), sempre em tradução minha.

reconhecimento entre os leitores elisabetanos” (Vaughan, 1994, p. 56)¹⁸. Loomba e Orkin apontam que:

Leo Africanus e seu *Geographical Historie* emergem como um exemplo menos óbvio, mas não menos importante, de como os princípios eurocêntricos, como a superioridade dos cristãos europeus e seus direitos, foram desafiados e até mesmo reformulados pelos seus não ocidentais homólogos (Loomba; Orkin, 1998, p. 44)¹⁹.

Afirmamos, portanto, que há muitos ecos e vozes na obra do dramaturgo inglês, sejam autores, intelectuais, dramaturgos colaboradores, artistas, enfatizando aqui a peça *Othello*, uma vez que, em *Geographical Historie*, por exemplo, é evidente a percepção da marcação e da influência de crenças, teóricos e vozes europeias para a produção desse texto. Percebemos que a sociedade e a cultura que estamos inseridos influenciam diretamente na produção literária e, conseqüentemente, em suas traduções. Alguns textos que circulavam na época, textos de viajantes, chegaram ao dramaturgo por outras línguas que não a língua fonte, outros foram traduzidos, apropriados e transformados pelo autor que, ao final de nossa tese, concluímos ser, além de autor, ator e criador, um mediador cultural perspicaz. Porém, o que nos interessa nesta tese é a influência dos italianos na obra shakespeariana. “A premissa óbvia é que várias peças de Shakespeare são adaptadas de fontes italianas; o contexto adicional é a presença constante de Shakespeare na cultura italiana desde meados do século XIX” (Bassi, 2016, p. 3)²⁰.

¹⁸ Virginia Mason Vaughan sempre em tradução minha.

¹⁹ [...] Leo Africanus and his *Geographical Historie* emerge as a less obvious, but no less important example of how Eurocentric principles such as European Christians superiority and entitlement were challenged and even reshaped by their non-Western counterparts (Loomba; Orkin, 1998, p. 44). Ania Loomba e Martin Orkin sempre em tradução minha.

²⁰ Shaul Bassi sempre em tradução minha.

2.1 Para além de Shakespeare

De noite fui ao teatro. Representava-se justamente Otelo, que eu não vira nem lera nunca; sabia apenas o assunto, e estimei a coincidência. Vi as grandes raivas do mouro, por causa de um lenço —, um simples lenço! — e aqui dou matéria à meditação dos psicólogos deste e de outros continentes, pois não me pude furtar à observação de que um lenço bastou a acender os ciúmes de Otelo e compor a mais sublime tragédia deste mundo.
Machado de Assis.

O autor **como** um corpo coletivo ou o autor **com** um corpo coletivo que interage com o passado e o presente?

Como o nome “Homero”, para os estudos clássicos, o nome “Shakespeare” encarna nos estudos shakespearianos um coletivo de agentes, como costumava acontecer com frequência nos grupos de teatro, suas obras, provavelmente, foram escritas de forma colaborativa. Neste contexto, os termos “biografia”, “autoria” e “colaboração”, por certo, são as principais tendências investigativas da vanguarda da crítica cultural e literária shakespeariana na atualidade. Os estudos culturais, na nomenclatura cunhada por Harold Bloom, fazem parte da escola do ressentimento que se constitui por meio de um viés teórico que não faz parte da estrutura científica da teoria literária, aquela que engloba o progresso e o desenvolvimento de um mundo em constante movimento. Bloom chega mesmo a afirmar que:

Se se adora o deus compósito dos processos históricos, está-se condenado a negar a Shakespeare sua palpável supremacia estética, a realmente gritante originalidade de suas peças. A originalidade torna-se um equivalente literário de termos como empreendimento individual, auto-suficiência e competição, que não fazem a felicidade dos corações feministas, afrocentristas, marxistas, neo-historicistas foucaultistas, ou desconstrutores — de todos que descrevi como membros da Escola do Ressentimento (Bloom, 2001, p. 28)²¹.

Vale ressaltar que o radicalismo de Bloom, ao investigar a literatura ocidental a partir de Shakespeare e afirmar que o dramaturgo foi o inventor do humano (ignorando, com isso, aparentemente, todos os grandes antecedentes e, ademais, todos os dramaturgos negligenciados pela fortuna e, talvez desconhecidos, de outros mundos)²², esmaeceu seu vigor crítico e,

²¹ Harold Bloom (2001), em tradução de Marcos Santarrita.

²² As polêmicas chegaram, inclusive, ao Brasil. Bloom em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*, sobre a questão, afirma: “Folha de São Paulo — O sr. diz que seu livro é uma leitura shakesperiana dos personagens das peças de Shakespeare. O que é uma leitura shakesperiana de Shakespeare? Harold Bloom — É uma leitura que evita toda ideologia atual. Não é feminista. Nem marxista. Nem historicista, à maneira de Foucault. Nem teórica, segundo uma ou outra facção parisiense. É uma leitura à Samuel Johnson, William Hazlitt ou A.C. Bradley, por meio da comparação dos personagens entre si. Falstaff à luz de Hamlet. Hamlet à luz do Rei Lear. O Rei Lear à luz de

evidentemente, permitiu que inúmeras críticas despencassem sobre ele, a ponto de, na ocasião de sua morte, em 14 de outubro de 2019, jornais pouco ponderados se manifestarem com manchetes nada sutis do tipo: “Morreu Harold Bloom, o polêmico guardião do cânone ocidental”²³.

Ao que parece, para Bloom, o valor estético da composição literária e dramatúrgica é a primazia, daí que o texto e a literatura, precisem se desvencilhar de teorias críticas que analisam a obra a partir de questões políticas, sociais, raciais ou de gênero. Bloom é, obviamente, restritivo quanto aos estudos culturais; a avaliação crítica a partir de qualquer caminho que não seja o estético, ou seja, nos padrões estéticos de sua própria cultura; para esse autor, é uma ameaça ao texto literário, uma limitação intelectual. Essa postura teórica, com certeza, trouxe para a crítica de Bloom e para ele próprio o estatuto de polêmico defensor do elitismo e da tradição, adversário radical que abomina qualquer outra vertente teórica dentro dos estudos literários, não apenas para a grande mídia, mas igualmente para estudiosos consagrados. Bloom explica que:

A crítica cultural é mais uma triste ciência social, mas a crítica literária, como uma arte, sempre foi e sempre será um fenômeno elitista. Foi um erro acreditar que a crítica literária podia tornar-se uma base para a educação democrática ou para melhorias na sociedade. Quando nossos departamentos Inglês e outros de literatura se reduzirem às dimensões de nossos atuais departamentos de Clássicos, cedendo suas funções mais vulgares às legiões de Estudos Culturais, talvez possamos retornar ao estudo do inescapável, a Shakespeare e seus poucos pares, que afinal nos inventaram a todos nós (Bloom, 2001, p. 25).

É evidente que o estudioso estadunidense parte, nos seus ensaios, relacionados à crítica shakespeariana, do pressuposto eurocêntrico, imperialista de análise e crítica literária.

Cleópatra. Shakespeare é o maior inventor, não só de personagens morais, mas da personalidade humana em toda a história da literatura ocidental e talvez universal. Baseado nisso, uso Shakespeare para ler Shakespeare. **Folha de São Paulo** — Seria possível dizer o que o sr. elogia como "a invenção do humano" é na realidade a invenção do realismo psicológico? Harold Bloom — Pode ser, mas isso é uma parte. Em termos da mimese do que pode ser chamado de realismo psicológico, Shakespeare foi um grande pioneiro, com Chaucer como precursor. Mas ele é mais que a mimese do realismo psicológico. É um vasto inventor da personalidade humana, incluindo a sua e a minha. Seríamos muito diferentes, e menos interessantes, se Shakespeare nunca tivesse escrito. Nas obras de contemporâneos de Shakespeare, como Marlowe, os personagens soam como cartuns, todos são Christopher Marlowe. Todos os personagens de Ben Jonson são a favor de Ben Jonson ou contra Ben Jonson. São ideogramas falando com a mesma voz. Não sabemos qual era a voz de Shakespeare, seus personagens falam por meio de 600 vozes. Cf. FOLHA DE S. PAULO. Entrevista com Harold Bloom, concedida ao jornal Folha de S. Paulo, publicada em 11 de dezembro de 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq11129803.htm>. Acesso em: 8 nov. 2023.

²³ Cf. “Morreu Harold Bloom, o polêmico guardião do cânone ocidental”. Público, 14 de outubro de 2019. Disponível em: <https://www.publico.pt/2019/10/14/culturaipsilon/noticia/morreu-harold-bloom-polemico-guardiao-canone-ocidental-1890001>. Acesso em: 8 nov. 2023.

“Eurocentrismo não dá nome a um local geográfico, mas à hegemonia de uma forma de pensar fundamentada no grego e no latim e nas seis línguas europeias e imperiais da modernidade; ou seja, modernidade/ colonialidade” (Mignolo, 2008, p. 301). Bloom não nega a existência da intertextualidade, reforça a influência interartística que contém elementos psicológicos e sociais, porém, segundo o autor, o maior elemento nessa influência é o estético. Shakespeare seria o detentor da supremacia estética global, “Ele é o cânone secular, ou mesmo a escritura secular, para fins canônicos, antepassados e herdeiros são definidos apenas por ele” (Bloom, 2001, p. 32). Entretanto, Casanova, nos adverte sobre o capital literário e explica que:

A Língua é um dos principais componentes do capital literário. Sabe-se que a sociologia política da linguagem só estuda o uso (e o "valor" relativo) das línguas no espaço político-econômico, ignorando aquilo que, no espaço propriamente literário, define seu capital linguístico literário, o que proponho denominar "literariedade". Em virtude do prestígio dos textos escritos em certas línguas, existe no universo literário línguas consideradas mais literárias que outras e que pretensamente encarnam a própria literatura. A literatura está ligada à língua a ponto de se identificar "a língua da literatura" (a "língua de Racine" ou a "língua de Shakespeare") à própria literatura (Casanova, 2002, p. 33).²⁴

Um ponto importante que gostaríamos de destacar dentro dessa breve impugnação a algumas ideias de Bloom é o fato de que, segundo as análises propostas pelo crítico americano, apenas os indivíduos proficientes em inglês degustariam adequadamente a obra de Shakespeare. É possível que Bloom relegue um lugar muito inferior aos textos traduzidos; contudo, não se deve esquecer que Shakespeare leu e “traduziu — adaptou” Cinthio, e que a tradução de seus textos foi um fator essencial para a propagação de sua obra. Assim, parece-nos, não resta dúvida de que os estudos Shakespearianos têm muito a dever aos estudos da tradução. Com a “virada cultural” dos Estudos da Tradução houve uma grande mudança teórica:

Chamamos essa mudança de ênfase de "virada cultural" nos estudos da tradução, e sugerimos que um estudo dos processos de tradução combinados com a práxis da tradução poderia oferecer uma maneira de se entender a complexidade em que os processos textuais manipulativos ocorrem: como um texto é selecionado para tradução, por exemplo, qual papel o tradutor desempenha nessa seleção, qual papel um editor, publicador ou patrono desempenha, quais critérios determinam as estratégias que serão empregadas pelo tradutor, como um texto pode ser recebido no sistema de destino. Pois uma tradução sempre ocorre em um contínuo, nunca em um vazio, e há todos os tipos de restrições textuais e extratextuais sobre o tradutor (Bassnett, 1998, p. 123)²⁵.

²⁴ Pascale Casanova (2002), em tradução de Marina Appenzeller.

²⁵ We called this shift of emphasis 'the cultural turn' in translation studies, and suggested that a study of the processes of translation combined with the praxis of translating could offer a way of understanding how complex manipulative textual processes take place: how a text is selected for translation, for example, what role the translator plays in that selection, what role an editor, publisher or patron plays, what criteria determine the strategies that will be employed by the translator, how a text might be received in the target system. For a

É verdade que a tradução diz respeito ao nosso cotidiano, a nossa vida em sociedade; ao traduzir somos obrigados a interagir não só com palavras e estruturas verbais, mas com códigos não verbais, e circulantes nas mais variadas culturas; a tradução tem uma característica mediadora que ultrapassa a linguagem expressiva verbal e, com isso, ela tem relevância social. Portanto, dentre diversas interferências culturais, políticas e sociais, o trabalho de tradução seja ele individual ou colaborativo — é o resultado de muitos, ao agir. Além disso, no ordinário da vida comum, não há como nos desvincilharmos das transformações socioeconômicas e políticas do lugar onde nascemos, elas influenciam diretamente, cunham o multifacetado contexto cultural no qual vivemos e produzimos.

Retomando Shakespeare, mesmo que contemporâneos do dramaturgo o tenham reconhecido como autor de suas peças, achamos pertinente abordar brevemente um tema que já foi amplamente debatido — a dúvida em relação a veracidade de sua autoria. É amplamente sabido que teóricos oxfordianos questionam se William Shakespeare foi mesmo Shakespeare ou se houve outro(s) nome(s) por detrás de um autor privilegiado que recebeu a honraria da autoria de obras inesquecíveis do teatro de sua época. John Thomas Looney foi quem propôs, pela primeira vez, a hipótese oxfordiana em 1920.

Alguns denotam a autoria das obras a Edward de Vere, outros pensam em Francis Bacon e há aqueles que afirmam ter sido Christopher Marlowe o grande gênio do teatro elisabetano. Seriam essas teorias conspiratórias? Anti-Stratfordianos é o nome dado aos investigadores desse mistério. Por outro lado, no momento que a crítica genética buscou nos registros da época e não encontrou tantas evidências concretas de influências da vida do dramaturgo em sua obra como — cartas, correspondências ou qualquer outro documento que pudesse atestar sua autoria, tornou-se impossível construir uma biografia palpável e verossímil que contemplasse toda a vida do autor, pode-se dizer que talvez, por esse motivo, que se deu o que ocorreu com Homero, ou seja, o fato de questionarem até mesmo sobre a veracidade de sua existência, uma espécie de mitificação.

Não havia ninguém nele; mas ‘ninguém jamais foi tantos homens quanto aquele homem’. Assim Borges, inspirado em Keats, designa, em seu conto “Tudo e Nada” a tensão intrínseca a toda biografia shakespeariana. Ser todos os seres humanos, tanto nos palcos como nas páginas, e não ser nada. Este nada é, em primeira instância, o nada dos arquivos. Documentos comprovando sua compra de propriedades, seja em Stratford ou em Londres, sua atividade como agiota e as ações movidas contra maus pagadores, ou a distribuição de sua herança em seu testamento de março de 1614 não faltam. O que está faltando são os traços de sua criação estética, de seus pensamentos e sentimentos, os primeiros rascunhos de suas obras, as cartas, os diários pessoais ou

translation always takes place in a continuum, never in a void, and there are all kinds of textual and extra textual constraints upon the translator (Bassnett, 1998, p. 123). Susan Bassnett, sempre em tradução minha.

as memórias que tornam possíveis a crítica genética e a biografia literária (Chartier, 2014, p. 17)²⁶.

Entretanto, é sabido que absolutamente nenhum texto de Shakespeare apareceu sem ter sido “editado”. O próprio dramaturgo pode ter sido o primeiro editor de suas peças, e como se sabe, o texto teatral é, mutante como o deus que o rege, Dioniso, ele muda até mesmo na hora da cena ao ser experimentado no palco e, por isso, nada de novo há em suas múltiplas edições.

Acredita-se que algumas das edições impressas de determinadas peças, tenham sido reescritas inúmeras vezes por William Shakespeare, processo natural no gênero, e acredita-se, outrossim, que diversos agentes influenciaram e contribuíram na confecção de suas obras. O dramaturgo, por exemplo, levou o poema narrativo *Vênus e Adônis* ao impressor Richard Field, nascido em Stratford, para publicação em 1593. Cada texto que veio a ser impresso em quarto precisava de algum elemento de preparação antes de chegar à publicação, e o mesmo aconteceu com primeiro fôlio, e as três outras edições coletadas que o seguiram em 1632, 1663/4 e 1685. Estas publicações passaram por diferentes edições, muitas se perderam, outras foram transformadas por editores anônimos.

Shakespeare como autor foi valorizado depois que John Hemings e Henry Condell fizeram a impressão do *First Folio*, sete anos após a morte do dramaturgo. A partir do primeiro fôlio, houve significativas edições em sua obra, muitas relacionadas à interpretação, outras à linguagem — como a censura de certas palavras ou frases que eram consideradas inapropriadas para a época. Algumas edições foram trabalhadas a partir da má ou boa interpretação de texto do editor. Outras variações também foram impressas a partir de erros de impressão. De acordo com Chartier (2014) oito das peças Shakespeare publicadas antes de sua morte tiveram apenas uma edição, porém outras, devido ao grande sucesso de vendas, tiveram numerosas edições. Poderíamos considerar algumas destas edições como retraduições? Certamente, no que diz respeito a reinterpretações: o texto é repetido, relido, reinterpretado e reescrito em outras palavras. Neste ponto concordamos com Berman ao citar Goethe:

Nessa visão de Goethe, há algo de muito profundo, toda ação humana, para ser bem-sucedida, precisa da repetição. E isso vale particularmente para a tradução, enquanto que ela já é originalmente uma operação de redobramento, de duplicação. A repetitividade primeira do traduzir é por assim dizer redobrada na tradução. É no momento posterior de uma primeira tradução cega e hesitante que surge a possibilidade de uma tradução bem-sucedida (Berman, 2017, p. 265)²⁷.

²⁶ Roger Chartier (2014), em tradução de George Schlesinger.

²⁷ Antoine Berman (2017), em tradução de Clarissa Prado Marini e Marie-Hélène Catherine Torres.

O texto Shakespeariano foi monumentalizado através da valoração dos editores tanto em sua própria época, quanto no decorrer da segunda metade do século XVIII. É evidente que os trabalhos dos editores, intérpretes, dos difusores (entre eles os tradutores e os espectadores) e críticos literários, são imprescindíveis para a criação de um nome, e a legitimação de um autor.

A história da investigação, para definir quem foi William Shakespeare, é uma história que investiga sua originalidade dentro de suas mais diversas camadas. Porém, como entender Shakespeare e sua obra sendo que “muito pouco deste processo de escrita nos chegou” (Chartier, 2014, p. 272). Muitos trabalhos foram desenvolvidos, alguns consistentes, outros equivocados, podemos afirmar que os estudos shakespearianos englobam um amplo campo crítico, inundado de erros e acertos. A fim de indicar o alcance dessa discussão, existem inúmeros estudos que contemplam análises históricas, biográficas, as manifestações linguísticas e performáticas contidas no texto, estudos comparativos entre as edições das peças, reformulações de um suposto texto original a partir das edições, apontamento filológico das mudanças gráficas e textuais nas retraduições, investigações das pretensões do dramaturgo ao escrever suas peças, entre outros.

Ademais, diversos críticos — sobretudo historiadores compram essa briga e adentraram na saga investigativa procurando responder à pergunta — Quem foi William Shakespeare? — Alguns argumentam que devido ao seu contexto social pôde ter recebido apenas educação primária, já que advém de uma família humilde de pais analfabetos. O fato de não ter frequentado a universidade também é relevante para esses teóricos pensarem o “nome” e o homem, como uma suposta fraude. Essas teorias defendem um ponto em comum, atribuem a autoria a outros contemporâneos mais instruídos e distintos que ao contrário de Shakespeare possuem registros biográficos relevantes para se provarem grandes escritores. Como o brilhante autor, ator de teatro, sem os níveis mais altos de instrução pôde ter aprendido línguas e ter tido acesso a outros textos que ressonam em sua obra? Como um homem com educação básica teria, portanto, a capacidade de forjar o complexo vocabulário, aproximadamente 3.000 palavras, que remodelaram a língua inglesa?

Não pertenço ao número dos que choram a não — existência de algum diário sentimental de William Shakespeare, no qual seriam colhidas pérolas de obviedade sentimentalóide que comprovariam, por A + B, que toda a obra dramática do poeta corresponderia, *pari passu*, a momentos tristes ou alegres de sua vida particular. E, no entanto, é basicamente a esse tipo de coisa que se referem os que insistem em afirmar que o autor seja figura nebulosa, indefinida etc (Heliadora, 1997, p.7).

Os ressentidos não deveriam investigar a “originalidade realmente escandalosa das suas peças”? Quais obras influenciaram Shakespeare a escrever suas peças? Quais autores ecoam suas vozes em Shakespeare? É possível atribuir originalidade ao texto shakespeariano? Nosso intuito neste trabalho não é caminhar nem por um extremo, nem pelo outro, será, no entanto, contemplar Shakespeare e sua obra assim como nos sugere Heliodora: “A vida profissional de William Shakespeare é amplamente documentada, e se o teatro foi a forma ótima para a expressão de seu talento, é para o mundo de sua arte, seu palco, seus atores, sua dramaturgia que temos de nos voltar para compreendê-lo e à sua obra” (Heliodora, 1997, p. 7). Porém, para adentrarmos no mundo dramático do texto shakespeariano, faremos uma investigação, filológica, histórica e literária, aproximando William Shakespeare de Giraldi Cinthio. Portanto, responderemos neste trabalho a algumas das perguntas mencionadas anteriormente — Quais obras influenciaram Shakespeare a escrever suas peças? Quais autores ecoam suas vozes em Shakespeare?

Sendo assim, nos interessa Shakespeare a partir de sua dramaturgia, seja ele um pseudônimo, um desconhecido, uma farsa, um coletivo, ou apenas um fantasma genial que retorna do mundo dos mortos e continua a conversar conosco, nos orientando, nos assombrando, interferindo muitas vezes de forma dramática, na vida humana através das suas releituras e adaptações. Talvez sejam essas interferências que o tornem tão misterioso. E é aqui que concordamos com Bloom, ao afirmar na entrevista supracitada que: “Seríamos muito diferentes, e menos interessantes, se Shakespeare nunca tivesse escrito”. Portanto, reconhecemos o bardo através da efervescência de uma época e de uma sociedade — que tomou para si, a cultura e sociedades estrangeiras inteiras — para se reformular. Nosso argumento central é encarar Shakespeare como um autor/dramaturgo multicultural.

A partir do argumento mencionado, desenvolveremos nosso raciocínio atrelando a literatura, a crítica, e o fazer científico ao termo multicultural²⁸. Desse modo, a literatura multiculturalista pode ser definida como o espaço onde as literaturas se cruzam e se desdobram além-mares, mecanismo que muitas vezes confronta os valores de poder. A beleza da literatura está, segundo Eneida Maria de Souza em *Babel Multiculturalista*, justamente no confronto de ideias, na sua diversidade e alteridade.

²⁸ Embora Homi Bhabha (1998) não adote o termo multiculturalismo como categoria central de sua obra, sua reflexão em *O local da cultura* fornece bases fundamentais para uma compreensão crítica do multicultural. Ao trabalhar conceitos como hibridez, negociação cultural, ambivalência, mimetismo, terceiro espaço, entre outros, Bhabha desloca perspectivas essencialistas e permite pensar a cultura como campo de circulação, tradução e confronto. É nesse sentido que o termo multicultural é empregado neste trabalho, em consonância com leituras que articulam Bhabha a debates mais amplos sobre intercâmbio cultural, literatura comparada e tradução.

O pensamento multiculturalista se inscreve igualmente a partir da dissolução do modelo político do Estado-nação e da desconstrução de parâmetros iluministas legados pela razão moderna. Questiona-se o poder estatal e entra em declínio a hegemonia do pensamento ocidental, um dos responsáveis pela defesa de valores universais de cultura. A soberania das instituições políticas é substituída por um conjunto mais amplo de instituições e de forças sociais (Souza, 2008, p. 183).

Anuímos com Souza nessa questão. A inquietude embebida no termo “multiculturalista que perpassa pela tentativa de enfrentamento, resgate, reconstrução e reafirmação das sociedades e culturas, que se colocam como potência dentro de suas particularidades. O progresso advém do iluminismo, mas certo é nos desvencilharmos de sua “iluminação”, sendo assim, o multiculturalismo propicia que os saberes científicos e acadêmicos sejam confrontados propondo o afastamento das relações discriminatórias pré-estabelecidas que alicerçam o pensamento ocidental. O progresso de conhecer e produzir conhecimento é geográfico e precisa ser pensado além das fronteiras, a partir das diferenciações epistemológicas, do eclodir das vozes “subalternas”.

Já sobre o inter-entrecruzamento de literaturas, mencionado anteriormente, faz-se necessário destacar que um de seus caminhos se dá, particularmente, a partir da tradução, nosso tema de estudo. O campo teórico — Estudos da Tradução nos explica que ato de traduzir propiciou — e facilitou — o intercâmbio cultural e o acesso de outras culturas e povos ao cânone ocidental, mais especificamente aqui, por exemplo, a obra de William Shakespeare. Lembremos o que propõe Compagnon:

Evidentemente, identificar a literatura com o valor literário (os grandes escritores) é, ao mesmo tempo, negar (de fato e de direito) o valor do resto dos romances, dramas e poemas, e, de modo mais geral, de outros gêneros de verso e de prosa. Todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão; dizer que um texto é literário subentende sempre que um outro não é. O estreitamento institucional da literatura no século XIX ignora que, para aquele que lê, o que ele lê é sempre literatura, seja Proust ou uma fotonovela, e negligencia a complexidade dos níveis de literatura (como há níveis de língua) numa sociedade. A literatura, no sentido restrito, seria somente a literatura culta, não a literatura popular (Compagnon, 2010, p. 33)²⁹.

Cabe explicarmos que não é possível negar ou mensurar os valores literários. Podemos, entretanto, analisar a literatura como um campo híbrido que constrói através da interação e intertextualidade. Tomemos a epígrafe anterior à introdução deste trabalho; o jogo intertextual é conhecido na obra machadiana, mormente ao explorar o bardo inglês em suas diversas dimensões. Bentinho vai ao teatro assistir *Othello*, compara a dor e o ciúme do mouro a seus mais íntimos sentimentos. Helen Caldwell, crítica estadunidense, em *O Otelo Brasileiro de*

²⁹ Antoine Compagnon (2010), em tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago.

Machado de Assis, publicado em 1960, discute a intertextualidade em *Dom Casmurro* e afirma que, além da peça *Othello*, no romance *Dom Casmurro*, há referências a outras peças de Shakespeare. É interessante notar que o dramaturgo inglês passeava pelo Brasil, na literatura, nas óperas e no teatro. Machado de Assis, através da intertextualidade, criou a identidade da literatura nacional brasileira com maestria. Candido afirma que:

Se voltarmos, porém, as vistas para Machado de Assis, veremos que esse mestre admirável se embebeu meticulosamente da obra dos seus precursores. A sua linha evolutiva mostra o escritor altamente consciente, que compreendeu o que havia de certo, de definitivo, na orientação de Macedo para a descrição de costumes, no realismo sadio e colorido de Manuel Antônio, na vocação analítica de José de Alencar. Ele pressupõe a existência de predecessores, e é esta uma das razões de sua grandeza: numa literatura em que, a cada geração, os melhores recomeçam da capo e só os medíocres continuam o passado, ele aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores. Este é o segredo de sua independência em relação aos contemporâneos europeus, do seu alheamento às modas literárias de Portugal e França. Esta, a razão de não terem muitos críticos sabido onde classificá-lo (Candido apud Schwarz, 1990, p. 138).

Harold Bloom, entretanto, foi um dos críticos literários que analisou a obra de Machado de Assis. Na segunda vertente de seu trabalho crítico, ainda embebido na polemicidade, escreve *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura* publicado no Brasil em 2003. Bloom afirma que “Todo gênio, a meu ver, é idiossincrático e grandemente arbitrário e, em última análise, está sozinho” (Bloom, 2003, p. 12)³⁰.

Ninguém haveria de implicar com a ideia de se estudar o contexto de uma obra. Mas reduzir literatura, espiritualidade ou ideias a um historicismo tendencioso é algo que não me interessa. As mesmas pressões sociais, económicas e culturais produzem, simultaneamente, obras imortais e obras datadas. Thomas Middleton, Philip Massinger e George Chapman vivenciavam a mesma energia cultural que, supostamente, moldou Hamlet e Rei Lear. Mas as 25 melhores peças de Shakespeare (de um total de 39) não são obras datadas. Se não conseguimos outro meio de explicar Shakespeare (ou Dante, Cervantes, Goethe, Walt Whitman), por que não retomar o estudo da antiga ideia de gênio? Habilidade não é algo inato; genialidade o será, necessariamente (Bloom, 2003, p. 11).

E é com tais pressupostos que Bloom escreve sobre os gênios da literatura, classificando seus escolhidos pelas Sefirot cabalistas — (configurações ou metáforas que designam atributos que são ao mesmo tempo de Deus e de Adão, o Homem Divino imagem de Deus), ele propõe que pensemos os gênios como luzes. Entre as cem luzes escolhidas no livro há uma brasileira, Joaquim Maria Machado de Assis. Machado vem no grupo da nona safira, *Yesod*, “às vezes traduzido por "origem", constata-se uma postura que remete ao antigo significado latino da

³⁰ Harold Bloom (2003), em tradução de José Roberto O'shea.

palavra "gênio", força geradora. Sob a égide de Yesod incluí, primeiramente, uma série de mestres da narrativa erótica” (Bloom, 2003, p. 15).

Essa posição na cabala, também carrega com ela todas as características daquelas anteriores, ou carregam as outras consigo em uma posição de subserviência, assim, pode ser os autores colocados nessa categoria por Bloom, são aqueles que carregam influência de todos outros maiores e são, por consequência subordinados a eles. A ponta da cabala, onde fica a cabeça, está Shakespeare, Bloom explica que “na qualidade de Bardólatra-Mor, não vejo audácia em considerar o gênio de Shakespeare uma espécie de divindade secular, motivo pelo qual o posiciono em primeiro lugar” (Bloom, 2003, p.13). Sobre nosso Machado de Assis, em sua análise Bloom afirma que:

Machado de Assis é uma espécie de milagre, mais uma demonstração da autonomia do gênio literário em relação ao tempo e ao lugar, à política e à religião, e a todas as outras contextualizações que falsamente se acredita sobre determinarem os dons humanos. Eu já havia lido e me apaixonado por sua obra, em especial por *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, antes de saber que Machado era mulato, neto de escravos, e isso num Brasil onde a escravidão só foi abolida em 1888, quando ele já tinha quase cinquenta anos. Ao ler Alejo Carpentier, primeiro supus, erroneamente, que ele era o que chamamos de ‘negro’. Lendo Machado de Assis, primeiro assumi erroneamente que ele era o que chamamos de ‘branco’ (mas que E. M. Forster encantadoramente chamou de ‘rosa-cinza’). Carpentier, em *O Reino deste Mundo*, escreve a partir do que hoje consideramos uma perspectiva negra. Machado, em *Memórias Póstumas*, adota ironicamente uma perspectiva branca luso-brasileira bastante decadente (Bloom, 2003, p. 687).

Pensamos esse “milagre” restrito ao jogo de poder, uma vez que um escritor latino-americano, brasileiro, alcança espaço para estar sobre menção, entre os 100 autores mais criativos da história, em um livro de um crítico literário estadunidense, o que mais esperar se não uma leitura feita a partir da lógica dos valores do centro? “[...] não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder” (Foucault, 1987, p. 31)³¹. É importante mencionar que mais adiante, desejamos contrapor as visões de Foucault e Frantz Fanon já que ambos discutem de maneira diferente as questões políticas sobre o corpo e as implicações dos mecanismos dos jogos de poder³².

Notamos, portanto, que a obra crítica de Bloom, muitas vezes engendra relações de poder, valor e dominação, bastante complexas. Apesar da polêmica, das teorias do autor que se

³¹ Michel Foucault (1987), em tradução de Raquel Ramalheite.

³² Foucault exclui os fenômenos ligados ao processo de colonização, enquanto Fanon parte justamente do fenômeno da dominação colonial para fundamentar sua teoria. Dessa maneira, utilizaremos recortes da obra de Foucault para ilustrar algumas questões do nosso debate, acrescentando, por meio de outros teóricos, a dimensão crítica referente aos processos de dominação colonial que lhe falta.

diferem das nossas, não deixamos de concordar que parte do seu trabalho crítico foi importante para a teoria da literatura. Uma de suas afirmações assertivas, do crítico que vale mencionar é: “A genialidade de Machado de Assis é prender o leitor, dirigir-se a ele frequente e diretamente, evitando o mero ‘realismo’ (que nunca é realista). *As Memórias Póstumas de Brás Cubas*, escritas do túmulo, tornam o esquecimento, de forma única, algo divertido” (Bloom, 2003, p. 691).

Chamemo-lo, portanto, de um subalterno que rompeu com as expectativas de subserviência e criticou, a seu tempo, a metrópole. É esse nosso escritor, Machado de Assis, quem, na verdade interpela e instiga o crítico Bloom, entretanto, se nesse diálogo a distância, Machado consegue mesmo ser ouvido e se fazer entender pelo crítico estadunidense, já são “outros 500”. Número que nos remete ao tempo de dominação colonial portuguesa — mas não só, pois com o passar dos séculos nos vemos ainda sob o jugo de uma Europa inteira e mais uma América ao norte.

Pensando em dominação e poder, ao propormos discussões, neste trabalho, situamo-nos em uma posição fora do lugar, em virtude de nosso discurso vir da América do Sul, do Brasil, de Minas Gerais. E continuando essa digressão geográfica, político-social e cultural, conseguiríamos afunilar adjetivações que descreveriam características muito particulares desse indivíduo, mulher, branca, quem escreve este texto de um espaço não hegemônico. Devemos salientar, no entanto, que as sociedades, mesmo hegemônicas, politicamente e economicamente dominantes, não são unificadas, ou seja, falar da Europa ou do império Norte Americano implica reconhecer suas margens, suas periferias, limitações e suas mais variadas culturas. A esse respeito, Nolasco afirma que:

Pensar a partir da periferia implica pensar a partir dos projetos globais que se cristalizam, de forma hegemônica, na cultura; significa, também, em transculturar tais projetos globais em projetos locais periféricos que façam sentido para a cultura periférica; significa, ainda, e sobretudo, em rearticular os saberes e os discursos todos de uma perspectiva da crítica subalterna. Uma reflexão crítica periférica, por sua natureza de fora do lugar e sua estratégia transdisciplinar, só pode se situar e, por conseguinte, ancorar seu discurso na margem do saber instituído e dos discursos acadêmico e disciplinar, como forma de barrar um pensamento totalizante vindo de fora (Nolasco, 2011, p. 1).

As teorias do saber acadêmico produzidas no centro, isto é, eurocentristas ou imperialistas, podem limitar a visualização real de mundo. A saber, neste trabalho, limitamos nosso foco às teorias acadêmicas, mais precisamente dentro da Literatura Comparada e de seu vasto campo interdisciplinar. Desse modo, salientamos que não é nosso propósito negar a importância das teorias hegemônicas para a construção do saber global, contudo, devemos nos

atentar que elas podem ser criticadas, reformuladas, questionadas e ampliadas por outros teóricos não ocidentais. E estes teóricos também podem criar o seu saber dentro de seu próprio contexto geopolítico, cultural e social.

Ao discorrermos sobre o Brasil, por exemplo, não podemos escapar dos processos que formaram nosso país. A colonização no Brasil, além da brutalidade de um método predador de extração e apropriação, trouxe interferências europeias que se infiltraram na língua que nos foi imposta, nos conceitos religiosos, políticos, e morais e, portanto, culturais. Dessa forma, as manifestações culturais brasileiras, hoje, carregam uma pluralidade articulada *sui generis* que contém aquilo que é do outro e aquilo que é nosso ou que poderia ser.

A questão da língua também levanta outras flexões mais radicais sobre seu papel na formação dos sujeitos humanos. Sobre isso, Frantz Fanon argumenta que a colonização requer mais do que a subordinação material de um povo. Ela também fornece os meios pelos quais as pessoas são capazes de se expressar e se entender, algo que o autor identifica, em termos, no cerne da linguagem e até nos métodos pelos quais as ciências são construídas. Trata-se do colonialismo epistemológico (Fanon, 2008, p. 15)³³. Não podemos negar o conflito latente e permanente entre o eu e o outro, eles e nós, o centro e a periferia. Igualmente, não podemos (ou não queremos) negar como essa robustez da teoria formulada pelo centro pode nos limitar muitas e perceptíveis vezes.

O mais claro exemplo disponível de tal violência epistêmica é o projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se constituir o sujeito colonial como Outro. O colonizador enxerga a diferença e o estranhamento se separando e se colocando em uma posição de superioridade em relação ao outro, o subalterno. Esse projeto é também a obliteração assimétrica do rastro desse Outro em sua precária subjetividade (Spivak, 2010, p. 47)³⁴.

Aliás, é a partir desses discursos de poder e dominação e do lugar que eles ocupam efetivamente no mundo multicultural que hoje temos politicamente um estatuto marcado e delimitado no neocolonialismo. De acordo com Silviano Santiago:

Deve-se buscar, na sociedade de massa, a maneira de aprimorar a produção de sentido do espetáculo e/ou do simulacro por parte de todo e qualquer cidadão. A produção de sentido deixa de ser feita apenas por grupos restritos e inegavelmente mais sofisticados. Por isso, não há um sentido único e autoritário dado pela configuração feita por um grupo legitimador (o da crítica, como é o caso tradicionalmente). O sentido da produção simbólica e/ou cultural é plural e inalcançável na sua pluralidade (Santiago, 2004. p. 131).

³³ Frantz Fanon (2008), em tradução de Renato da Silveira.

³⁴ Gayatri Chakravorty Spivak (2020), em tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa.

Machado de Assis, brasileiro e homem negro, foi pioneiro ao decolonizar Shakespeare em sua literatura por trazê-lo para o contexto tropical. Sua obra nos desperta para a libertação e para a inovação. Representa a tomada de poder de um discurso nacional, o grito de independência por uma literatura que não é, e não poderá jamais ser absoluta ou autoritária. Ao refletir sobre ser escritor, a visão machadiana é, no mínimo, uma saudável assunção da própria singularidade temporal e geográfica. Para ele, “[...] o que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (Assis, 2008, p. 1205-1206). Achugar corrobora com o pensamento machadiano:

Aqueles que pensam que há somente um modo, ou somente uma via, para o trabalho teórico — a seu modo, ou o modo com que suas instituições definem como a via — não podem reconhecer o discurso do outro como estruturado e qualificado — desqualificaram — como balbucio tudo o que eles interpretam como ‘não sistemático’ e ‘não-metódico’. Novamente, para que haja um modo hegemônico ou ‘prosperiano’ de teorizar, e um outro modo canibal, subordinado, menor (Achugar, 2006, p. 38)³⁵.

Seguindo o conselho machadiano, parece-nos que o que se deve exigir do pesquisador que escreve e postula uma tese é que ele seja agente do seu tempo. E no meu caso específico, de pesquisadora, de mulher do meu tempo e do meu país de origem, ainda que eu aqui trate de assuntos remotos no tempo passado, presente e futuro, no entrelugar e em espaços diversos, “[...] o sujeito social pensa, ou produz conhecimento, a partir de sua 'história local', ou seja, a partir do modo que 'lê' ou 'vive' a 'história local'” (Achugar, 2006, p. 29). Escrever analiticamente e criticamente sobre as hegemonias, compará-las, traduzir um conto do italiano antigo — fonte de inspiração para Shakespeare — para o português do Brasil e adaptá-lo para o teatro, transformando Cinthio e Shakespeare, são processos desenvolvidos com fundamentos no pensamento crítico decolonial. Uma vez que reconhecemos a diversidade cultural, decolonizamos o saber, valorizando os saberes produzidos em outros espaços e outras culturas. Faz-se necessário explicar que utilizamos nesta tese o termo decolonial e não descolonial, pois concordamos com Walsh que:

Excluir o “s” e nomear “decolonial” ... É para marcar uma distinção a partir do significado em espanhol de “des”. Não pretendemos simplesmente desarmar, desfazer ou reverter o colonialismo; ou seja, passar de um momento colonial para um não colonial, como se fosse possível que os seus padrões e vestígios deixassem de existir. A intenção, é, no entanto, apontar e provocar um posicionamento — uma postura e atitude contínuas — de transgredir, intervir, insurgir e incidir. O decolonial denota, então, um caminho de luta contínua em que podemos identificar, tornar visíveis e

³⁵ Hugo Achugar (2006), em tradução de Lyslei Nascimento.

incentivar “lugares” de exterioridade e construções alternativas (Walsh, 2009, p. 14-15)³⁶.

Assim, a terminologia decolonial denota um caminho contínuo, pois o termo colonialidade, que compõe a palavra, marca a continuação simbólica do colonialismo, ou seja, a manutenção do conjunto de influências coloniais que perduram no decorrer dos tempos nos países que já estão libertos da colonização, ele, enquanto léxico de luta, é também índice de ruptura, sinal de tomada de consciência. A colonialidade se encontra e interfere em todos os espaços e desdobramentos da sociedade pós-colonial, como no processo de urbanização, na arquitetura, nos movimentos migratórios dessa nação específica, e em outras instâncias políticas, sociais e históricas. Mignolo diz que:

A opção descolonial é epistêmica, ou seja, ela se desvincula dos fundamentos genuínos dos conceitos ocidentais e da acumulação de conhecimento. Por desvinculamento epistêmico não quero dizer abandono ou ignorância do que já foi institucionalizado por todo o planeta (por exemplo, veja o que acontece agora nas universidades chinesas e na institucionalização do conhecimento). Pretendo substituir a geo- e a política de Estado de conhecimento de seu fundamento na história imperial do Ocidente dos últimos cinco séculos, pela geo-política e a política de Estado de pessoas, línguas, religiões, conceitos políticos e econômicos, subjetividades, etc., que foram racializadas (ou seja, sua óbvia humanidade foi negada) (Mignolo, 2008, p. 290)³⁷.

Devemos pensar conjuntamente sobre epistemologia, história e colonialismo para entendermos a terminologia decolonial. Decolonizar, portanto, não é propriamente um verbo, é, no entanto, um ato simbólico de percepção do sujeito no mundo. O sujeito colonizado muitas vezes pode confundir-se em sua trajetória individual e identitária. As disputas de poder e o discurso hegemônico classificam e nomeiam esses sujeitos que por sua vez cunham sua percepção de mundo a partir da visão do colonizador ou do outro imperial. O processo é ter consciência de si, porém a partir de um conflito dúbio e questionador e anti-imperialista.

O caminho seria assimilar as influências já fundamentadas e desvencilhar-se delas, pensando na identidade — a priori — através de prevalências locais, políticas, de pessoas, línguas e culturas. Como promover a reintegração do sujeito colonial? Tomemos como exemplo a noção de dupla consciência de Du Bois:

³⁶ Suprimir la “s” y nombrar “decolonial” no es promover un anglicismo. Por el contrario, es marcar una distinción con el significado en castellano del “des”. No pretendemos simplemente desarmar, deshacer o revertir lo colonial; es decir, pasar de un momento colonial a un no colonial, como que fuera posible que sus patrones y huellas desistan de existir. La intención, más bien, es señalar y provocar un posicionamiento – una postura y actitud continua – de transgredir, intervenir, in-surgir e incidir. Lo decolonial denota, entonces, un camino de lucha continuo en el cual podemos identificar, visibilizar y alentar “lugares” de exterioridad y construcciones alternativas (Walsh, 2009, p. 14-15).

³⁷ Walter D. Mignolo (2008), em tradução de Ângela Lopes Norte.

Depois do egípcio e do indiano, do grego e do romano, do teutão e do mongol, o negro é uma espécie de sétimo filho, nascido com um véu e aquinhado com uma visão de segundo grau neste mundo americano —, um mundo que não lhe concede uma verdadeira consciência de si, mas que apenas lhe permite ver-se por meio da revelação do outro mundo. É uma sensação estranha, essa consciência dupla (...) (Du Bois, 1999, p. 54)³⁸.

É importante destacar que William Edward Burghardt Du Bois foi o primeiro estadunidense negro a conseguir o título de doutor pela Universidade de Harvard, em 1885. O autor, em seu livro *As almas da gente negra*, publicado em 1903, aborda a questão da dupla consciência, conceito importante na luta contra o racismo. Tal obra, para nós essencial e atemporal, descreve a situação das pessoas negras nas Américas sobre as relações de colonos, colonizados e do mundo colonial. Nossa intenção não é trabalhar questões indenitárias atreladas às raciais, tema importante que, contudo, não arrogamos como o centro desta pesquisa, porém, é verdade que faz parte de nossas reflexões e análises, até mesmo para que seja possível compreender e reconhecer o espaço de privilégio que ocupamos dentro de nossa sociedade brasileira, pós-colonial.

Ao ampliarmos esse conceito para o cerne que nos interessa, estendendo-o à colonialidade, é possível dizer que todos os povos oriundos de países que passaram pelo processo de colonização podem viver essa sensação. Du Bois (1999) explica que há um véu que separa duas visões divergentes; uma é a visão que o negro tem de si mesmo; a outra, a visão que o negro é forçado a ter de si mesmo. Esta última, imposta pelo colonizador, é uma visão racializada, estereotipada, subserviente e que coloca o outro em um patamar inferior. Por consequência, a dupla consciência é aplicada a nós, obviamente em instâncias menos profundas ou graves quanto as questões raciais que delimitam essa terminologia. Porém, como construtores do saber, nós — sujeitos intelectuais, pós-coloniais, latino-americanos e brasileiros — vivenciamos esse olhar:

O termo “ninguendade” no pensamento de Darcy Ribeiro aparece em *O Povo Brasileiro — A formação e o sentido do Brasil* (Ribeiro, 1995/2006), para explicar como a identidade do “brasileiro” se forma em meio a uma carência essencial dada por sua natureza mestiça. Por ser fruto da miscigenação de portugueses, indígenas e africanos, não se vê como eles ou é visto por eles como semelhante; ou seja, um ninguém por se fazer alguém. Apesar de perfazer nossa identidade e, portanto, nossas subjetividades, influenciando em posturas e comportamentos de inferioridade, essa ningundade deve ser compreendida como resultante — e, num movimento dialético — fomentadora de nossa constituição colonizada, forjando aqui um país dependente, cujas riquezas e população, tratada como proletariado externo, foram usurpadas e serviram para o desenvolvimento do centro do capitalismo mundial: Europa e Estados Unidos. Ou seja, está atrelada às nossas bases concretas e materiais de formação econômico-políticas e socioculturais (Costa e Mendes, 2020, p. 479).

³⁸ William E. B. Du Bois (1999), em tradução de Heloisa Toller Gomes.

Há um conflito entre o eu — colonizado e o eu — colonizador. O intelectual brasileiro, mais especificamente, sofre desse conflito — a percepção de si — e a percepção da relação de si com os outros. “Pensar é experimentar, é problematizar. O saber, o poder e o si são a tripla raiz de uma problematização do pensamento” (Deleuze, 2005, p. 124)³⁹. Um ninguém que quer se fazer alguém, um teórico que quer fazer sua própria teoria, não como eles, mas com eles. Portanto, decolonizar seria também a percepção de si de forma integralizada, ter consciência de nossas origens étnicas a partir das diversidades e riquezas culturais e perceber que é possível criar o saber com base nesse princípio. Young afirma que:

Você sente que seu próprio povo e seu país estão de algum modo sempre posicionados fora da cultura *mainstream*? Você já sentiu que no momento que você disse “eu”, aquele “eu” era outra pessoa e não você? Que de alguma forma obscura, você não era o sujeito de sua própria frase? Você alguma vez sente que toda vez que você fala, alguém já falou em seu nome? Ou que quando você ouve os outros falando, você somente será sempre o objeto da fala deles? Você percebe que aqueles que falam nunca pensariam em tentar descobrir como as coisas parecem para você, a partir de onde você está? Que você vive em um mundo de outros, um mundo que existe apenas para os outros? (Young, 2003, p. 1)⁴⁰.

Fanon explica que decolonizar não é um processo que passará despercebido, pois transforma espectadores em atores privilegiados. O processo decolonial transforma o sujeito que passa a ter consciência de si mesmo e de seu lugar no mundo. O subalterno, que precisa ser ouvido, cria coragem para dizer, se coloca e modifica seu espaço e, conseqüentemente, o espaço do outro. Logo, decolonizar é a valorização do hibridismo que, de acordo com Bhabha (1998)⁴¹, é uma ferramenta política para a resistência de grupos subjugados. O autor reforça a importância da teoria no ato de resistência política. O intelectual subalterno, na ânsia de falar ao construir sua teoria crítica, ocupa um lugar no mundo e substitui automaticamente o discurso hegemônico, desestabilizando o jogo de poder.

É sabido, no entanto, que a Literatura Comparada engloba diversas camadas teóricas como as diferentes mídias, artes, psicanálise, sociologia, história e, ademais, a tradução. Sendo assim, é importante salientar que a literatura, o cinema e o teatro são mídias disseminadoras de

³⁹ Gilles Deleuze (2005), em tradução de Claudia Sant’Anna Martins.

⁴⁰ “Do you feel that your own people and country are somehow always positioned outside the mainstream? Have you ever felt that the moment you said the word ‘I’, that ‘I’ was someone else, not you? That in some obscure way, you were not the subject of your own sentence? Do you ever feel that whenever you speak, you have already in some sense been spoken for? Or that when you hear others speaking, that you are only ever going to be the object of their speech? Do you sense that those speaking would never think of trying to find out how things seem to you, from where you are? That you live in a world of others, a world that exists *for* others?” (Young, 2003, p. 1). Robert Young, sempre em tradução minha.

⁴¹ Homi K. Bhabha (1998), em tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves.

significados culturais, que transportam questões complexas, históricas, políticas e culturais, as quais moldam e influenciam sociedades e culturas. Cinthio influenciou Shakespeare e, através do colonialismo, fomos influenciados por eles, tanto na literatura quanto no teatro, áreas de interesse desta tese.

Portanto, foi pensado por nós, por que não propor a tradução de *Un Capitano Moro* para o português? E também adaptar/traduzir, de maneira dramática o conto de Cinthio? Como o pensamento decolonial influenciaria esses processos? Nosso processo de análise e de tradução faz a voz de Cinthio ecoar em nosso território tropical. Giraldi merece ser reconhecido e divulgado, pois, durante nossa pesquisa, pudemos constatar que sua obra foi um grande marco em seu tempo dentro do Renascimento italiano, e que no Brasil, ainda desconhecido, merecia um espaço e um destaque no interior dos estudos literários. Desse modo, acreditamos que

[...] pesquisar a partir de onde se pensa faz toda a diferença para aquele pesquisador que sabe, sente e pensa que a inserção de seu bios na origem de sua reflexão crítica faz toda a diferença. E por uma razão muito simples: o bios é histórico, assim, ou por isso mesmo, como toda e qualquer teoria não passa de um “sintoma” daquele que a pensa. A reinserção do bios dentro da discussão do pesquisador, a começar por seu projeto de pesquisa e por sua atitude e compromisso com seu lugar de estudo ou trabalho, não mais seria do que a presença incontestada do corpo vivo do sujeito e do “objeto de pesquisa” que, na verdade, nunca saíram de cena da pesquisa, como tentou nos fazer crer o modelo acadêmico institucionalizado moderno (Nolasco, 2018, p. 13-14).

Como argumentamos antes, a operacionalização sobre a produção de literatura ou sentido crítico não pode apenas ser construída por intermédio de um grupo limitado ou centrado. Dessa maneira, trazer o decolonial para os Estudos da Tradução, sobretudo para a tradução de Teatro, é uma aposta teórica interessante, é revisitar, reanalisar, e reconstruir a produção das memórias, artes, culturas e suas experiências políticas e sociais através de um outro polo crítico.

Estamos condenados a estar com os dois pés fincados sobre as ruínas do presente (...). Estamos afirmando, porque é isso que os estudos da cultura, assim como a literatura comparada, nos fazem acreditar, que enquanto a leitura logocêntrica, hegemônica, hierárquica, doxista, cartesiana, repetiu à exaustão um modo de ler linear e progressista, ou seja, preso à repetição, o pensamento contemporâneo, sem abrir mão da história, nem muito menos do passado, propõe pré-elaborar a história e suas respectivas produções culturais de onde estamos para o passado (Nolasco, 2010, p. 46).

Porém, o campo de Estudos Culturais no Brasil é uma área recente, que ainda está tomando sua forma teórica e conquistando espaço. Continua, todavia, por vezes se alinhando involuntariamente a teorias e críticas propostas por teóricos de outros países da América Latina. Desse modo, há que se reconhecer que adentrar nos Estudos Culturais por meio da perspectiva

brasileira pressupõe confrontar o colonialismo e sua hegemonia bem como desconstruir o enraizamento do termo colonização. A saber, o colonialismo é um fenômeno plural, não unificado e linear, e há grandes diferenças marcantes entre os colonizadores e os processos de colonização, há diferenças também nos diversos tipos de dominação e, conseqüentemente, na colonialidade. Homi Bhabha lembra-nos que:

A tomada de qualquer posição, dentro de uma forma discursiva específica, em uma conjuntura histórica particular, é, portanto, sempre problemática — lugar tanto da fixidez como da fantasia. Esta tomada de posição fornece uma ‘identidade’ colonial que é encenada — como todas as fantasias de originalidade e origem — diante de e no espaço da ruptura e da ameaça por parte da heterogeneidade de outras posições (Bhabha, 1998, p. 120).

A par disso, o termo mais pertinente a ser usado seria colonialismos, assim como os termos entrelugares, culturas e identidades. Não há um colonial posto, uma cultura fixada, nem um lugar marcado. O processo colonial é múltiplo, plural e segue em movimento na colonialidade e suas diversas variações. Os termos transitam entre suas fronteiras, mergulham no passado e no presente e se movimentam e se reconstroem apontando para o futuro. A brasilidade vai além de suas vertigens coloniais e cresce no hibridismo, em suas culturas, dilacerando os espaços e destruindo paradigmas impostos.

A América Latina é uma construção múltipla, plural, móvel e variável, e, por conseguinte, altamente problemática, criada para designar um conjunto de nações, ou melhor, povos, que apresentam entre si diferenças fundamentais em todos os aspectos de sua conformação — étnicos, culturais, sociais, econômicos, políticos, históricos e geográficos —, mas que ao mesmo tempo apresentam semelhanças significativas em todos esses mesmos traços, sobretudo quando se os compara com os de outros povos (Coutinho, 2003, p. 42).

Oswald de Andrade, em *O Manifesto Antropófago*, foi o precursor do enaltecimento do multiculturalismo brasileiro. O intuito não era se afastar da cultura eurocêntrica colonial, mas devorá-la, digerindo-a, para, por fim, transformá-la em algo relacionado à identidade nacional, buscando a autonomia da criação artística brasileira. Jantar a cultura europeia nos remete ao bárbaro e ao primitivo, o canibalismo, aquele que devora seus oponentes, fugindo dos preceitos de ordem cristãos, ato que simboliza, além da retomada de poder, a vitória na guerra sobre o colonizador.

Entre metáforas, a independência colonial precisava ocupar espaços além da dependência geográfica, logo, a teoria antropofágica oswaldiana como manifesto cultural e político propôs uma releitura da história do Brasil, valorizando a cultura popular brasileira

trabalhando com elementos de riqueza nacional, reconhecendo as classes, unindo e exaltando os povos e suas culturas — indígenas, negros, periféricos. De acordo com Haroldo de Campos:

A antropofagia oswaldiana [...] é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” (idealizada sob o modelo das virtudes europeias no Romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago. Ele não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação: melhor ainda, uma “transvaloração”: uma visão da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução (Campos, 2010, p. 234-235).

Desconstruir a dominação é nos desvencilhar do olhar europeu. Roubar sua carne e nos alimentar da cultura que nos foi imposta; comer, saciar a fome e vomitar o novo, sem esquecer dos melhores temperos da ancestralidade cultural de nossa terra, a matéria-prima reconfigurada do desejo de sermos os protagonistas de nós mesmos. Em outras palavras, “[...] [e]nfrentar o desconhecido, seja através do âmbito teórico ou ideológico, desconfiar de certezas estabelecidas são os perigos que possibilitam os avanços do pensamento crítico e a abertura para o novo, mesmo que este esteja já marcado pela sua exaustão” (Souza, 2002, p. 12). É necessário criar pontes e transitar, trazê-los para perto de nós, os outros, e nos reconhecer enraizados em nossa própria história, da maneira que somos, e ao contrário da maneira que somos vistos por eles.

Aqueles que pensam que há somente um modo, ou somente uma via, para o trabalho teórico — a seu modo, ou o modo com que suas instituições definem como a via — não podem reconhecer o discurso do outro como estruturado e qualificado — desqualificaram — como balbucio tudo o que eles interpretam como ‘não sistemático’ e ‘não-metódico’. Novamente, para que há um modo hegemônico ou ‘prosperiano’ de teorizar, e um outro modo canibal, subordinado, menor (Achugar, 2006, p. 38).

Pode-se afirmar que Oswald de Andrade, em 1928, iniciou o processo de revolução do intelectual brasileiro, ocupando um lugar central dentro da disciplina chamada Estudos Culturais e, conseqüentemente, Pós-Coloniais. Porém, esse lugar ainda está em processo de reconhecimento na academia mundial, em que outros autores subalternos têm o lugar de evidência. Andrade reconhecia que desconstruir paradigmas num mundo de dominações se tratava de um movimento árduo e utópico: “[...] no fundo de cada utopia não há somente um sonho, há também um protesto” (Andrade, 2011, p.284).

Questionamos, portanto, se o desejo de falar e ser ouvido, do subalterno brasileiro ou do latino-americano, seria mais utópico do que os subalternos de outros territórios. No campo intelectual, seriam alguns subalternos considerados mais subalternos que os outros? Há uma

hierarquia e um apagamento proposto pelo saber eurocêntrico entre qual é o outro que vejo e qual é o outro que pode falar. Infelizmente, a utopia consiste em nenhum deles ser ouvido. Assim como o processo colonial e suas consequências se fizeram diferentes em cada nação dominada, cada subalterno ocupa um espaço dentro de uma escala arbitrária. Por outro lado, é nesse viés de utopismo que há que se admitir que mesmo no eixo da América Latina há uma grande diferenciação entre a subalternidade:

Se pensarmos no Brasil como lugar, percebe-se hoje que sua literatura, e mais especificamente ainda a crítica brasileira, está em desvantagem no cômputo geral dos trabalhos que servem para pensar a América Latina, como se ambas não fossem erigidas num lugar específico da América Latina. Vê-se, sem grandes esforços, que estudos críticos da e sobre a América Latina fazem suas exclusões sumárias às vezes por puro preconceito ou mero desconhecimento da língua, por exemplo, como se a América Latina fosse monolingual (Nolasco, 2010, p. 57).

Obviamente poderíamos questionar o caráter utópico do se fazer ouvir do intelectual brasileiro, uma vez que na América Latina o idioma dominante é o espanhol, muito da cultura e do colonizador foi também absorvida por esses territórios colonizados. A academia brasileira insiste muitas vezes em trabalhar com teóricos latino-americanos dos países falantes do espanhol, pois estes têm um espaço mais facilitado dentro dos Estudos Culturais. A modernidade contamina e afeta até mesmo nas relações de poder e disputa de espaço entre os subalternos.

Faz-se urgente dar uma posição à “inserção da linguagem Brasil em contexto universal”, para retomar palavras premonitórias de Hélio Oiticica no texto “Brasil diarreia” (**Arte brasileira hoje, 1973**). Inserir a linguagem-Brasil em contexto universal traduz a vontade de situar um problema que se alienaria fosse ele local, pois problemas locais não significam nada — se se fragmentam quando expostos a uma problemática universal. Tornam-se irrelevantes se situados somente em relação a interesses locais. E Hélio conclui: “A urgência dessa ‘colocação de valores’ num contexto universal é o que deve preocupar realmente àqueles que procuram uma ‘saída’ para o problema brasileiro” (Santiago, 2015, p. 22).

Em caráter exemplificatório, é sabido que os cunhadores do termo crítico Pós-Colonial são Edward Said, Homi Bhabha e Gayatri Spivak. Tratam-se de intelectuais subalternos marcantes nos Estudos Culturais, que têm um papel de merecimento e destaque dentro dessa disciplina. Por outro lado, é importante reconhecer a brasilidade oswaldiana como pensamento filosófico, político e estético. Oswald de Andrade já se utilizava da crítica pós-colonial em 1928, em sua escrita, em seu jogo de brincar com palavras, muitas vezes chamado de radical, questionava através da sátira, a dependência colonial e cultural do povo brasileiro:

A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: — Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte (Andrade, 1976, p. 6).

Andrade tenta desvencilhar a cultura brasileira da europeia e marca as tradições brasileiras dentro do espaço Ocidental. Proclamar a independência cultural de criação de um novo saber era para Andrade urgente, além de quebrar as crenças e os misticismos impostos pelo outro em relação ao intelectual brasileiro, que precisava reconhecer e lutar por seu espaço no mundo. Outra peculiaridade do manifesto antropófago oswaldiano foi o reconhecimento do matriarcado como a sociedade que devoraria por excelência o patriarcado europeu e transformaria o alimento em algo novo. “A cultura matriarcal produz esse duplo aspecto. Compreende a vida como devoração e a simboliza no rito antropofágico, que é comunhão. De outro lado a devoração traz em si a imanência do perigo. E produz a solidariedade social que se define em alteridade” (Andrade, 2011, p. 216-218). A crítica do autor é iminente ao reconhecer o matriarcado como submisso e inferior.

A já citada intelectual indiana, Gayatri Chakravorty Spivak, no texto *Pode o Subalterno falar?* publicado pela primeira vez em 1985 e mencionado anteriormente, tem como preocupação central desafiar os discursos hegemônicos e também as crenças dos leitores e produtores do saber. Para Spivak, é necessário pensar a teoria crítica como uma prática intervencionista engajada e contestadora. A autora feminista é uma das principais intelectuais no debate dos estudos pós-coloniais, realçando a noção de sujeito e o papel do intelectual ocidental em contraposição com o do oriental (que tem uma visão do segundo como o outro, subalterno).

Tanto para Spivak quanto para Oswald de Andrade, o pensamento crítico pós-colonial é uma resposta à violência, ao silenciamento do outro, sobretudo o outro matriarcal, e das violências que instituem a hierarquia racial, a desigualdade social e as distâncias culturais. Spivak afirma que a mulher intelectual precisa criar espaços e condições de auto representação; por outro lado, questiona quais seriam os limites representacionais, como o próprio lugar de enunciação e a sua cumplicidade no trabalho intelectual.

A figura de Silviano Santiago é central para o campo teórico dos estudos pós-coloniais no Brasil, pioneiro na área, o escritor, poeta e crítico literário, foi considerado em 1980 um dos grandes intelectuais brasileiros dos estudos culturais. Em *Uma Literatura nos Trópicos*, de 1978, o autor nos alerta para a problemática da geopolítica mundial, que impele a hierarquização cultural, atravessando o pensamento crítico, as artes e a literatura. Quando

pensamos na Literatura Comparada e suas interdisciplinaridades, constatamos de imediato que publicação do dossiê de Santiago, há pouco mais de quarenta anos, ainda retrata a realidade do intelectual e crítico literário de subalterno brasileiro que, ao produzir literatura ou pensamento crítico, ainda não reconhece ou reafirma sua identidade.

Transitar entre os valores que nos foram atribuídos pelo colonizador e as tentativas do apagamento intelectual é, como caminho, um ato corajoso de resistência, e para tanto, é importante encontrarmos nosso lugar nesse caminhar para sermos ouvidos. De acordo com Santiago, o entrelugar latino-americano é definido como:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão — ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana (Santiago, 2019, p. 29).

Silviano Santiago propõe uma nova leitura em relação à literatura brasileira, a saber: a assimilação das teorias e da literatura do centro para a desconstrução. O intelectual brasileiro obedece, em um primeiro momento, àquele que o domina para poder se alimentar, realiza o ritual antropofágico e desconstrói a teoria, as artes e a literatura. A desconstrução derridiana é ponto forte de assimilação em Santiago: “Operação que consiste em denunciar num determinado texto (o da filosofia ocidental) aquilo que é valorizado e em nome de quê e, ao mesmo tempo, em desrecalcar o que foi estruturalmente dissimulado nesse texto” (Santiago, 1976, p. 17).

Hoje, indiscutivelmente, Silviano é o maior representante de uma visada póscolonial no Brasil e um dos críticos brasileiros mais lidos nas discussões póscoloniais e subalternas latinas. Quero entender que tal mobilidade crítica encontrada na vivência crítica do intelectual se deu pelo fato de o crítico passear por várias tendências críticas, como a antropológica, por exemplo, e não ter medo de fazer grandes amizades nos trópicos, como a que estabeleceu com Derrida, Foucault e Lévi-Strauss (já convocados no ensaio de 78), entre outros. O “entre-lugar”, escavado por Silviano para pensar a cultura (Literatura) brasileira e latina, permitiu que o crítico convocasse a crítica e os amigos que podiam ajudá-lo a compreender melhor nossa realidade brasileira latina. Essa mobilidade crítica, vivenciada pelo crítico brasileiro e que, a seu modo, corroborou uma descentralização crítica inerente à própria crítica brasileira [...] (Nolasco, 2014, p. 19).

Ao adentrarmos nos Estudos da Tradução, mais especificamente a Tradução Teatral, neste doutorado, nossa pesquisa haverá de tomar novos rumos e se estabelecerá no interior do pensamento decolonial e da tradução cultural. Além disso, mais adiante, postularemos o conceito de história cultural, viés teórico importante para nossas análises. Apesar de bebermos de fontes do saber europeias e imperialistas, imprescindíveis para o desenvolvimento de nossa

pesquisa, seguiremos nosso trabalho a partir de discussões transformadas e adaptadas ao nosso espaço de saber crítico e, portanto, metodológico.

2.2 O ato de traduzir: linguagem, ritmos e emoções

Começa-se a descobrir a oralidade da literatura, não somente no teatro. [...] Descobre-se que uma tradução de um texto literário deve fazer o que faz um texto literário, pela sua prosódia, seu ritmo, sua significância, como uma forma de sua individuação, como uma forma- sujeito,
Henri Meschonnic.

Como já mencionado, muitas vezes o debate em relação à história da literatura é ignorado na tarefa do tradutor, porém, o ato de traduzir não pode ser desvinculado da sociologia, da antropologia, da política e da história, e o pensar na historicidade de um texto, proposto por Meschonnic (2010), ao nosso ver, engloba todas essas instâncias. É preciso pensar na historicidade do texto — dilacerar o texto em todas as suas possibilidades e formas para que o ato de traduzir funcione em sua plenitude. Meschonnic propõe uma teoria da tradução pensante, aquela não maniqueísta que foge do ideal de significante e significado, sentido e forma, oral e escrita, é trabalhar a palavra em ritmo em sua forma mais lapidada.

Esse autor pensa a literatura como “[...] aquilo que mostra melhor o que a linguagem comum constrói” (Meschonnic, 2010, p. 18)⁴². Tal afirmativa implica em pensar que é inegável a relação direta entre a língua e a sociedade. É por meio da linguagem e da relação da língua com o contexto social e cultural que a literatura é forjada. “Uma teoria da linguagem sem teoria da literatura, e o inverso, são caminhos fáceis para os dogmatismos, estes isolacionismos do pensamento que se creem proprietários da verdade e da ciência, pois eles ignoram aquilo que se pensa além de seus limites” (Meschonnic, 2006, p. 4)⁴³. Desse modo, em suas teorias, o autor, através de um olhar filosófico à linguagem, demonstra o quão necessário é considerar a teoria e a prática da literatura como maneiras de modificar politicamente o pensamento do sujeito.

Destarte, sabemos que o autor de um texto literário não escreve sozinho, no texto estão os ecos de diversas outras vozes, vozes político-sociais, que chegaram até ele por meio da literatura ou da oralidade, seja através do contexto sociocultural que ele está inserido ou dos meios culturais que esse indivíduo pôde ter tido acesso. De acordo com o autor supracitado, a linguagem demonstra o que o indivíduo faz dela. “Por isso somos todos, nós mesmos, inteiramente, o conteúdo da linguagem. A linguagem é, a cada vez, o sujeito inteiro. Sua história. Que significa mais o que ele não diz do que o que ele diz. O que interessa é descobrir como. O incomunicado é o que se comunica antes de tudo” (Meschonnic, 2006, p. 4). O

⁴² Henri Meschonnic (2010), em tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich.

⁴³ Henri Meschonnic (2006), em tradução de Cristiano Florentino.

incomunicado é o que deve ser desvendado, são as lacunas e os silêncios impregnados entre a história e a linguagem. A teoria da história é uma teoria do sujeito, o sujeito social, aquele que produz a linguagem. Portanto, a poética proposta pelo autor avalia uma junção de sistemas, o ritmo, a historicidade, a alteridade.

A poética é, em princípio, a análise do funcionamento das obras literárias, e continua sendo. Mas, ao mesmo tempo, é levada a se desenvolver do interior em teoria da linguagem, em antropologia histórica e política da linguagem, isto é, a fazer reconhecer que o pensamento da literatura e da arte indispensável para um pensamento da linguagem em geral (Meschonnic, 2022)⁴⁴.

A saber, a poética é “[...] um reconhecimento da inseparabilidade entre história e funcionamento, entre linguagem e literatura. E daí o trabalho para reconhecer a historicidade do traduzir e das traduções” (Meschonnic, 2010, p. 23). As formas de dialogar mudaram, as fronteiras ocupam espaços simbólicos e geográficos permeáveis, e as definições de cultura precisam ser questionadas. Meschonnic pensa a literatura como aquilo que nos transforma, a mudança da forma-sujeito e, logo, para o autor, o estrangeiro é a literatura. Nessa perspectiva, seria o não familiar, o diferente, aquilo que é exterior a nós, é assim que funciona a mudança de pensamento que a literatura nos permite vivenciar. É olhar além, reconhecer o outro e através do estranhamento, vivenciar e sentir tudo aquilo de fora, que não está presente em nós, assim é pensar a linguagem, assim funciona a arte. Seria o mecanismo de “[...] tornar estranho/estrangeiro. Como tornar visível o invisível, audível o inaudito” (Meschonnic, 2022). O autor continua:

Para que o sujeito da enunciação seja um sujeito da re-enunciação, de trans-enunciação, é necessário que seja um trans-sujeito, que haja, conforme a expressão de André Green, um ‘transnarcisismo’. A discussão em torno da superação do eixo identitário em favor da alteridade traduz-se no transnarcisismo, por sua vez relacionado, aqui, com a forma-sujeito, e não com o indivíduo (Meschonnic, 1982, p. 678)⁴⁵.

É sabido, no entanto, que ao traduzirmos um texto é preciso ir muito além das palavras, pois cada palavra pode representar um grande número de realidades diferentes, como mencionado na citação. Existem a re-enunciação, a trans-enunciação, dependendo do contexto sociopolítico em que o sujeito que enuncia se encontra e também para qual será traduzido. Traduzir, assim, é “[...] pensar o contínuo corpo-linguagem, língua-pensamento, linguagem-

⁴⁴ Henri Meschonnic (2022), livro sem paginação, em tradução de Maria Sílvia Cintra Martins e grupo de pesquisa LEETRA.

⁴⁵ Henri Meschonnic (1982), em tradução de Maria Sílvia Cintra Martins, (2022).

sujeito e identidade-alteridade, assim como a relação entre poética e modernidade” (Meschonnic, 2022). Como já comentado, a cultura do indivíduo não é um sistema unificado. São sistemas políticos, históricos e sociológicos que atuam diretamente no ato de traduzir. Ainda segundo o mesmo autor: “Pensar a teoria do traduzir é inseparável de pensar sua história, suas histórias” (Meschonnic, 2010, p. 39).

Outrossim, limitar-se ao sentido único de um texto pode ser uma atitude que leva a sucessivos erros, porém, fugir do conhecimento filológico com o intuito de expandir essas amarras também pode ser um ato contraditório. A tradução é uma ciência e “[...] está situada na filologia e, por ela, as categorias do saber e da língua. Vista como uma arte, ela é colocada na crítica do gosto. Seus problemas tornam-se mistérios” (Meschonnic, 2010, p. 26). Às luzes de Meschonnic, partiremos do pressuposto do ato de traduzir não apenas como ciência, mas como um exercício crítico dos pensamentos filosófico, artístico e político, reforçando a inseparabilidade da história, da linguagem e da literatura; por isso, discutiremos a tradução como poética, aquela formulada pelo sujeito que traduz. O discurso, para nós, é definido como a linguagem sempre em movimento, portanto, nos preocupamos com o fazer artístico e criativo no processo de tradução. A saber, é no século XX que:

“[...] começa-se a descobrir a oralidade da literatura, não somente no teatro. [...] descobre-se que uma tradução de um texto literário deve fazer o que faz um texto literário, pela sua prosódia, seu ritmo, sua significância, como uma forma de sua individuação, como uma forma-sujeito. O que desloca radicalmente os preceitos de transparência e fidelidade da teoria tradicional, fazendo-os aparecer como os álibis moralizantes de um desconhecimento cuja caducidade das traduções não é mais do que o pagamento justo. A equivalência procurada não se coloca mais de língua a língua, tentando fazer esquecer as diferenças linguísticas, culturais, históricas. Ela é colocada de texto a texto, ao contrário, trabalhando para mostrar a alteridade linguística, cultural, histórica, como uma especificidade e uma historicidade (Meschonnic, 2010, p. 24).

Normalmente, em um primeiro momento, para traduzir, o sujeito tradutor olha atentamente a palavra. Para muitos, costuma ser o primeiro e o mais acertado passo do árduo trabalho de tradução. Porém, Meschonnic nos faz refletir, pontuando os valores externos do signo, levando-nos a pensar no movimento de descentralização, fugindo do binarismo outrora imposto entre significado e significante. Assim, pontuamos que o tradutor precisa ser consciente, o sujeito pensante que avalia a poética do ritmo sendo corpo social, sujeito, mente e ação, ao se colocar disponível para a linguagem, ao ato de tradução. “A poética do ritmo é a poética das linguagens de uma sociedade e, sendo a literatura tomada como um revelador duplo, da teoria da linguagem nas ciências humanas e na filosofia do estatuto do sujeito na sociedade, ela é uma poética da sociedade” (Meschonnic, 2022).

O autor completa que a problemática do traduzir advém da visão estagnada do signo. As dificuldades estarão, no entanto, “[...] pela irredutibilidade do discurso à língua, do contínuo ao descontínuo, que faz explodir a noção tradicional, seja do signo, seja do ritmo.” (Meschonnic, 2022). Sendo assim, urge confrontar os mundos culturais, entendendo o signo além de uma universalidade assim como o ritmo; trata-se de desestabilizar o sistema e pensar sempre no contínuo percebendo as diferenças não somente as equivalências.

Os tradutores são, *a priori*, pensadores, investigadores do texto, seja dentro da sua perspectiva e recepção particular de indivíduo do seu tempo e culturas determinadas, seja no árduo e minucioso trabalho investigativo relacional com o outro — perceber a alteridade — e aquela outra cultura, enraizando-se ao pensamento filosófico. Diante desse contexto, Maria Sílvia Cintra Martins nos leva a refletir que:

Pensar Meschonnic é aprender a circular no meio das palavras sem lhes atribuir um sentido prévio, pois como poderíamos entender a defesa do ritmo, o partido do ritmo, se já atribuíssemos, de antemão, um sentido interno ao termo “ritmo”? O mesmo acontece com vários outros elementos lexicais que vamos encontrando em nosso caminho de leitura — oralidade, moderno, sujeito, historicidade — cujo sentido só captamos no ingresso e mergulho nesse sistema de pensamento, e como “pensar é transformar o pensamento”, vamos aprendendo, nessa imersão, a inventar uma nova maneira de pensar, para a qual a melhor definição é aquela do pensamento do contínuo, definição, no entanto, que nada nos ajuda se não formos entrando no ritmo, ingressando na própria historicidade implícita nessa linguagem, transformando-nos como sujeitos ética e politicamente — algo a que o sujeito do poema meschonniciano nos convida (Martins, 2022).

O texto sempre fará parte de uma identidade nacional e das variadas forças ocultas político-sociais que o amparam no campo material, ou seja, o histórico-geográfico em que ele foi gestado precisam (em função das noções de amizade, pacto, ética ou mesmo respeito para com o criador-autor) ser levadas em consideração. As amarras políticas sociológicas e cronológicas (do texto e da língua) fazem parte de uma nação plural, e as representações textuais e artísticas reproduzem os discursos culturais, sociais e também as disputas de poder, sejam essas encontradas na estética, na textualidade, nos silêncios ou nas vozes das representações históricas de mundo que permeiam esses textos.

Desse modo, torna-se necessário, para trabalhar a tradução do conto de Giraldo Cinthio, que façamos uma breve análise da história da língua e da literatura italiana, para contextualizarmos o escritor e sua obra. Trata-se, no entanto, do exercício de retomada da filologia proposta por Meschonnic, em que a análise literária caminha juntamente com a história e com a sociologia e, por conseguinte, com o ato de traduzir.

Assim, devemos observar atentamente também as fronteiras existentes entre um texto literário e o texto dramático, essas em que o tradutor precisa mediar as interações existentes no inacabado, no não dito, os encontros e desencontros culturais da letra, do gesto buscando o entre-lugar — termo que tomamos dos Estudos Culturais, já que propomos uma tradução a partir do pensamento decolonial. Por tal motivo percorremos, nas páginas anteriores, insistentemente, o que entendemos por cultura a partir das perspectivas de Silviano Santiago e Homi Bhabha. Dessa forma, intentamos abordar Cinthio pelo viés de uma Tradução Cultural.

A complexidade da tradução teatral é desafiadora, é imprescindível saber navegar por mares distantes e conhecer a cultura de partida e suas mais diversas ramificações e a de chegada. Nesses termos, o tradutor precisa transportar-se para tempos, culturas e linguagens diferentes, buscando captar, interpretar e evidenciar os gestos ocultos do texto dramático. É um grande desafio desvencilhar-se do texto em si e pensar em todas as camadas do texto dramático em ação.

Segue-se, com isso, que se faz necessário pensar o texto dramático em ação não apenas na situação de encenação, mas, inclusive em seu percurso textual através do tempo, espaço e, ainda, nos inúmeros contextos de público aos quais ele foi anteriormente e será, na suposição do tradutor, representado. Sendo assim, esse processo pode envolver não somente os elementos linguísticos (sincrônicos e diacrônicos) e culturais, mas também aspectos estéticos como o espaço cênico, a iluminação, a música, os figurinos e direção da peça, a atuação dos atores etc.

Consequentemente, teóricos da tradução teatral têm defendido a importância da abordagem colaborativa no desenvolvimento desse gênero de tradução, ou seja, têm demonstrado como é vantajoso para tradutores irem além das áreas dos Estudos da Linguagem e se importarem com os Estudos Culturais e Teatrais. Acreditamos que, inclusive, seria oportuno também trabalhar pensando juntamente com outros profissionais das artes cênicas. Dramaturgos, diretores, atores e o público, segundo observamos em nossas práticas cotidianas no exercício da tradução teatral, são peças fundamentais para o desenvolvimento de um texto mais cênico. Observamos ainda que, empiricamente, o texto, ao ser elaborado por um coletivo de especialistas sob a regência do tradutor e experimentado *a priori* em sua cenicidade, costuma funcionar na íntegra, sem cortes e se distanciando de adaptações- traduções abusivas. “Traduzir segundo o poema no discurso, é traduzir o recitativo, a narração da significância, a semântica prosódica e rítmica, não a estúpida palavra a palavra que os alvejadores veem como a procura do poético” (Meschonnic, 2010, p. 31).

Assim sendo, as noções de criação da obra dramática e de sua tradução devem ser submetidas a uma revisão. Mudamos o centro de gravidade da atividade teatral: ele não mais

reside no palco nem unicamente na obra; situa-se, de certa forma, na intersecção do autor/tradutor, dos agentes do palco e da plateia ou, melhor ainda, na junção do teatro e do mundo. O trabalho teatral é, em sua essência, coletivo e, nesse sentido, impõe-se também ao tradutor uma concepção de grupo no trabalho de tradução da dramaturgia e do pensamento poético que ao texto subjaz e que: “[...] é a maneira particular pela qual [sujeitos transformam], inventando-se [mutuamente], os modos de significar, de sentir, de pensar, de compreender, de ler, de ver — de viver na linguagem. É um modo de ação sobre a linguagem. O pensamento poético é aquilo que transforma a poesia” (Meschonnic, 2010, p. 37).

É verdade que este continua a ser o trabalho de um escritor, mas não mais pertence exclusivamente a ele. Deve ser tomado como responsabilidade por outro: a peça é escrita para se transformar em tradução/representação. A obra teatral não é elaborada somente no silêncio e na solidão do gabinete de trabalho, mas também no próprio teatro, com a colaboração do autor/tradutor, do dramaturgo, do diretor e dos atores. Talvez seja nessa direção que devemos procurar aquilo em que pensamos sempre que usamos a expressão teatro total.

Dessarte, como afirmamos anteriormente, nosso intuito é desconstruir para construir. Assim posto, analisaremos os conceitos de texto, obra, tradução dentro de uma perspectiva desmistificadora. Pensamos que nenhuma obra deixa de ser uma criação coletiva, seja ela um texto literário ou um texto dramático. De acordo com Tereza Virginia Ribeiro Barbosa:

No teatro a linguagem se apresenta sobremaneira contraditória, em outros termos, é dialética, e mais ainda, é movimento — fluxo contínuo —, no qual nenhuma fala é única e singular; nenhuma expressão é neutra. Assim é na tradução, e é de tal forma que poderíamos dizer que um texto é tradução de qualquer texto, pois a palavra, ela própria, é expressão do que percebemos à nossa volta, seja pelo ato de ver, mover, tocar, cheirar ou saborear. As palavras, em cena, no teatro especificamente, apenas maximizam o nosso procedimento diário e por isso procuram exageradamente não ser abstratas, mas corporificadas; as opiniões por elas veiculadas são coisas manipuladas, com carga explosiva e agenciosa, à exceção de algumas modalidades particulares de teatro (Barbosa, 2014, p. 28).

O debate crítico e teórico recorrente sobre a ideia de que os textos envelhecem é uma questão que pretendemos abordar em nossa pesquisa. Traremos, portanto, um sentido próprio de texto, revivendo o cânone, exemplificando seus conceitos diversos na história literária e nos debruçando no processo de criação, dando destaque a suas forças e vozes autônomas. Sim, os textos envelhecem e, por conseguinte, suas traduções envelhecem; por isso, podemos afirmar que há uma saturação do campo literário e que o processo de envelhecimento dos textos muda as situações de suas representações.

Ao pensarmos sobre o processo de canonização, podemos concluir de imediato que as traduções e adaptações shakespearianas foram boas suficientemente para consagrarem Shakespeare como grande dramaturgo, mantendo-o redivivo, ele e todos aqueles que colaboraram para a elaboração de suas peças, dando espaço a essas vozes em outros tempos. Desse modo, para seguirmos nossa empreitada, a antropofagia teórica já citada, selecionamos alguns pontos teóricos relevantes os quais nos ajudarão a dar forma ao percurso metodológico do nosso ato de traduzir.

Com Berman (2017), pensamos naquelas traduções que perduram através dos tempos e nos mecanismos que as levam para tal posto. O autor classifica como grandes traduções aquelas que superam o texto original. Assim, denominando o conto de Cinthio de texto narrativo, original e a peça *Othello* como sua tradução/adaptação teatral e, portanto, tradução cultural, podemos afirmar que Shakespeare desenvolveu uma grande tradução, já que não nos chegaram a informação ou as evidências de que outros autores, desempenharam tal empreendimento. Ora, foram feitas traduções para o inglês do conto de Cinthio, porém nenhuma se atreveu a trabalhar na dramaticidade do texto, assim como o dramaturgo inglês.

A título de exemplificação, as duas primeiras traduções de *Hecatomithi* para o inglês publicadas na Inglaterra são *The Story of the Moor of Venice*, que contém dois ensaios sobre Shakespeare e observações preliminares com *appendix*. Ela foi desenvolvida por Wolstenholme Parr, publicada em Londres, em 1796. A outra se refere à reedição da tradução anterior, *The story on which is founded the tragedy of Othello*, retradução revisada e ampliada por J. P. Collier, em 1843. As demais publicações seguintes são reedições e versões ampliadas com comentários de outros teóricos, como Chapmon and Hall, em 1855.

De acordo com Berman (2017), retraduzir uma obra é um ato necessário, já que, em sua concepção, as traduções envelhecem, logo, elas não podem ser consideradas como produto acabado: “[...] traduzir é uma atividade submetida ao tempo” e à situação cultural, acrescenta-se “[...] que tem uma temporalidade própria: a da caducidade e do inacabamento” (Berman, 2017, p. 262)⁴⁶. Para o autor, o ato de traduzir é um fenômeno misterioso: enquanto os originais permanecem eternamente jovens (não importando o grau de interesse que se tenha por eles, sua proximidade ou seu distanciamento cultural — as traduções envelhecem. Por outro lado, como mencionado anteriormente, encontramos traduções que já se tornaram originais. No que diz respeito à tradução literária:

⁴⁶ Antoine Berman (2017), em tradução de Clarissa Prado Marini & Marie-Hélène C. Torres

Se a tradução literária eventualmente trata o texto literário, ou seja, se o fruto de traduzir obra de literatura também é literatura, e se a unidade da tradução literária é o texto literário, a unidade da tradução não poderia ser a palavra como o signo insinua, e deveria apenas ser o texto. E, também, o resultado da tradução como texto literário deveria ser organizado e avaliado a partir dos olhares literários, não separados dos linguísticos (Kim, 2022).

A polêmica nos leva a crer que há traduções e traduções; algumas que não cumprem o seu papel final como texto literário, e o que foi afirmado em outros momentos ao longo desta tese indica somente que algumas traduções descobriram o caminho das pedras e se tornaram obras, ou seja, literatura. Outras, correspondendo a um estado determinado da língua, da literatura e da cultura, acontecem muitas vezes de maneira bem rápida, passam, são esquecidas, já não respondem mais ao estado inaugural de um texto criado. É preciso então retraduzir, desconstruir para reconstruir, “[...] pois a tradução existente não desempenha mais o papel de revelação e de comunicação das obras” (Berman, 2017, p. 262).

Sendo assim, a tradução que não atinge a denominação de obra, pode ser aquela que fracassa ao trabalhar com as variantes do signo, uma vez que “[...] o que revela o fracasso do signo de maneira inevitável é a literatura, e isso se dá porque a literatura é o ato de linguagem que realiza a subjetivação máxima da língua” (Meschonnic, 2022). Logo, o pensar na poética facilita o ato de traduzir, o signo é reconhecido através do ritmo e “[...] do ponto de vista da poética da linguagem, da poética do traduzir, a subjetivação da língua pode ser procurada no ritmo, o ritmo que cria o movimento peculiar e único das palavras do texto literário (Meschonnic, 2022).

O conto de Cinthio — aquele que seria o nosso original — se não envelheceu em sua época ou em seu contexto, foi por algum motivo relegado, esquecido. Cremos que, para que Giralaldi seguisse vivo, foi preciso que Shakespeare o pegasse pelas mãos e o transportasse ao contexto cultural elisabetano como tragédia. Com isso, os personagens de Shakespeare, em *Othello*, ganham outra forma, outro princípio. Shakespeare transporta os personagens do conto para ao palco, fenômeno que se denomina encenação de acordo com Pavis:

[...] uma representação feita sob a perspectiva de um sistema de sentido, controlado por um encenador ou por um coletivo. É uma noção abstrata e teórica, não concreta e empírica. É a regulação do teatro para as necessidades do palco e do público. A encenação coloca o teatro em prática, porém de acordo com um sistema implícito de organização de sentido (Pavis, 2010, p. 3)⁴⁷.

⁴⁷ Patrice Pavis (2010), em tradução de J. Guinsburg.

A encenação é a ação e o caráter dramático da tragédia Shakespeariana se desenvolve através dela. Andrew Cecil Bradley, mais precisamente no livro *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*, explica que a característica principal da tragédia shakespeariana “[...] se constitui através do desenvolvimento do caráter dos personagens, ação emitida do caráter ou em caráter emitido em ação” (Bradley, 1992, p. 7)⁴⁸. Diante dessa perspectiva, afirmamos que a encenação salta do papel e, em ação, dança, criando o espetáculo teatral. De acordo com Pavis, a encenação:

[...] decorre no sentido em que a cena atualiza elementos contidos no texto. É até mesmo esse, no fundo, o verdadeiro sentido da expressão “encenar um texto”: coloca-se em cena, elementos que se acabou de extrair do texto, depois de tê-lo lido. O texto é então concebido como uma reserva, ou até mesmo o depositário de sentido que a representação tem como missão extrair e expressar como se extrai o suco (cênico) da cenoura (textual) (Pavis, 2011, p. 190)⁴⁹.

Seguindo por este raciocínio, não há verdade na dramaturgia, e não pode ser função do dramaturgo criar uma única verdade. Existe um sistema controlado da ação, algo arriscado, muitas vezes incerto, já que não depende de um elemento apenas e é, por outro lado, desenvolvido por meio da colaboração entre texto, autor, dramaturgo, atores e diretor. Barbosa afirma que “[...] na tradução, como no teatro, tudo é fingimento e paradoxalmente tudo é autenticidade. No teatro, como na tradução, é impossível que o tradutor-ator não deixe suas marcas no texto traduzido. É absurdo pensar que o corpo de um tradutor-ator não afete a personagem encenada” (Barbosa, 2014, p. 30). O público é direcionado para um caminho, é guiado, em um primeiro momento, dentro de uma estrutura de sentido. O externo ao palco é o real, pois de acordo com Dort “[...] o teatro se volta para a realidade exterior. Apela para o público, coloca em questão o próprio público, se oferece aos espectadores para ser por eles contestado” (Dort, 1977, p. 9)⁵⁰. Há uma cena em *Othello* que exemplifica essa questão:

Iago — Se acaso eu fosse o Mouro, eu não seria Iago.
Se eu o sigo, na verdade eu sigo a mim mesmo.
E o céu sabe, não é amor, não é dever,
E se parecer ser, é em prol dos meus intuitos.
Pois se as minhas ações exteriores mostrarem
Meus atos inatos, meu vero coração
Exposto à clara luz, vai ser rápido até
Que eu entregue às gralhas meu coração desnudo
Pra que o espicacem. Eu não sou o que sou

⁴⁸ The centre of the tragedy, therefore, may be said with equal truth to lie in action issuing from character, or in character issuing in action (Bradley, 1992, p. 7). Andrew Cecil Bradley sempre em tradução minha.

⁴⁹ Patrice Pavis (2011), em tradução de Sérgio Sávia Coelho.

⁵⁰ Bernard Dort (1977), em tradução de Fernando Peixoto.

(*Othello*, 2017, p. 136-137)⁵¹.

Neste trecho, Iago existe em contraste a Otelo, o mouro. “Se acaso eu fosse o Mouro, eu não seria Iago. Se eu o sigo, na verdade eu sigo a mim mesmo”. O desenvolvimento dos personagens durante a peça, suas características semânticas singulares tomam forma e ficam cada vez mais potentes através desse contraste na ação. É importante mencionar que, ao ler a peça original, como texto literário, pode ser possível que o leitor não tenha a percepção dessa potência semântica e métrica pela ação entre os personagens. Shakespeare cria um jogo que quase sempre conduz o leitor a dúvidas e indagações. Porém, pode ser que esse efeito poético, artístico e mágico só se faça possível com tamanha proporção e completude ao ser encenado. A esse respeito, Dort cita Bertolt Brecht:

O que me leva a crer que um pequeno coletivo haja terminado as peças de Shakespeare, não é que eu ponha em dúvida a possibilidade de um só homem ter escrito estas peças, nem de ter tido suficiente talento poético, ou suficiente habilidade técnica, em matéria de versificação, e nem de ter sido culto o bastante para fazê-lo. É mais porque eu reconheço em suas peças, em matéria de construção, de montagem, a maneira de trabalhar é de um coletivo [...]. Shakespeare foi sem dúvida a personalidade mais forte deste grupo. E assim, inclino-me a ver em Shakespeare uma espécie de chef-dramaturgo (Brecht, 1940 apud Dort, 1977, p. 164).

Retomando a citação, Iago, o vilão, questiona sua própria identidade e diz: “Eu não sou o que sou”. Por que Iago diz ser o que ele não é? Neste momento, como já é de conhecimento dos estudiosos da tragédia shakespeariana, podemos observar duas importantes questões. A primeira é que, ao leitor da peça, Iago demonstra ser um homem confuso que questiona sua própria identidade: “Eu não sou o que sou”. Nesse ponto, aquele que lê, pode refletir e perceber o caráter duvidoso do personagem e questionará: quem seria então, Iago? Porém, por outro lado, ao experimentarmos essa frase na voz de um ator que desempenha o personagem Iago no palco, além de perceber essa dúvida e questionar o caráter do personagem Iago, é possível notar que a intenção de Shakespeare era brincar com o público para que percebessem um ator a mostrar no palco que ele não é Iago, ele não é um personagem real, mas, um ator desempenhando o papel de Iago. Ao lermos a peça como texto literário, obviamente, não seria possível observarmos essa contradição.

O texto *Othello*, literário em contraste com o texto/encenação teatral, possui diversas limitações, em que uma das quais é o lugar de uso do eu vazio e incorporado pelo ator. Por essa passagem, é possível enxergar a potência do teatro e da dramaturgia em atuação, o local onde

⁵¹ A citação da peça utilizada é a versão de 2017, traduzida por Lawrence Flores Pereira.

tudo é fingimento e paradoxalmente tudo é autenticidade. Nesse momento, o público é transportado a uma outra dimensão, uma suposta realidade dobrada dentro da cena; a percepção que aquilo que se vê ali não é o real, mas, sim, uma encenação.

O papel de Iago foi desenvolvido para causar especulações em diversos momentos por meio de sua fala. Desse modo, o público pode interagir com a peça e com o personagem, acompanhando o direcionamento intencional que foi enfatizado pelo dramaturgo no jogo textual de palavras do texto e dramaturgia. Shakespeare consegue criar a dúvida perversa no imaginário do público, que busca no imaginário coletivo, ou em seu próprio reflexo, supostas identidades para aquele personagem, Iago, que se faz tão potente em dizer não saber quem ele mesmo é. Pavis explica que:

O texto não é descrito em sua enunciação cênica, ou seja, como prática da cena, mas como referência absoluta e imutável, como pivô de toda a encenação. Ao mesmo tempo, o texto é declarado incompleto, já que necessita da encenação para tomar seu sentido. Tais visões filológicas têm todas em comum uma visão normativa e derivativa da encenação: esta não pode ser arbitrária, ela deve servir o texto e se justificar para uma leitura correta do texto dramático. Pressupõe-se que o texto e a cena estão ligados e que foram concebidos um em função do outro: o texto em vista de uma futura encenação, ou pelo menos de um modo dado de atuação; a cena pensando naquilo que o texto sugere para sua espacialização (Pavis, 2011, p. 191).

Como o teatro é um ato de reflexão, é mais que necessário pensar no texto a ser traduzido em sua forma dramática com todos os efeitos que a dramaturgia pode abranger. Como grande parte das traduções da peça no Brasil foram pensadas para leitura, é bem provável que vejamos nos palcos, inúmeras vezes, textos modificados, adaptados ou mesmo reinventados. De acordo com Barbosa, “[...] o texto teatral compõe-se do texto propriamente dito e de sua execução cênica — de autoria diversa e múltipla — que pode, inclusive, contradizer o registro da expressão escrita” (Barbosa, 2014, p. 32). Dentro do nosso escopo, podemos afirmar com segurança que verter um texto de Shakespeare sem o respiro teatral é neutralizar sua potência.

2.3 Língua e literatura italiana: breve percurso histórico

*Le lingue non possono esser semplici,
ma conviene che sieno miste con l'altre lingue.*
Niccolò Machiavelli.

É sabido que o Português, o Italiano, o Espanhol, o Romeno e o Francês são línguas advindas do Latim, que era dividido entre o clássico e o vulgar. O latim clássico era ferramenta dos mais eruditos, cultos, enquanto o latim vulgar era usado pela população comum, o que facilitou para que passasse, ao contrário do latim clássico, por diversas mudanças e variações ao longo do tempo. Não podemos desvincular a história da língua italiana dos feitos do Império Romano, suas conquistas territoriais, as tomadas de território que aconteceram em momentos históricos diferentes. Pelos romanos, o latim chegava aos territórios por eles conquistados, e a partir da disseminação da língua vulgar, houve sua modificação, ela foi se moldando por meio das influências de outras línguas nativas daqueles povos conquistados. “Durante os séculos de dominação romana, o latim se consolidou nas línguas indígenas da Itália, França, Espanha, Portugal e Romênia, enquanto na parte oriental do império a língua grega havia sido preservada” (Galavotti, 2011, p. 134). Consequentemente, com a queda do Império Romano, a língua foi sendo mais uma vez modificada em decorrência dos invasores que chegavam àqueles territórios, os bárbaros, prevalecendo, no entanto, nesses espaços geográficos, o latim vulgar. Enrico Galavotti afirma que:

Os romanos de fato que levaram cinco séculos para eliminar a riqueza linguística do nosso país, e quando estavam convencidos de que tinham conseguido, não podiam fazer nada diante do progressivo distanciamento entre o latim escrito e a vernacularização oral, devido à crescente infiltração no império de culturas, povos e religiões não latinas e não-ocidentais (Galavotti, 2011, p. 134)⁵².

O autor explica que durante séculos da dominação romana, a riqueza linguística dos territórios italianos foi prejudicada. Os povos italianos possuíam seus vernáculos e dialetos próprios, fator que influenciava diretamente suas culturas e sociedade locais. Ao serem conquistados, passaram a introduzir na língua imposta parte do vocábulo de sua língua, porém, o latim prevaleceu, sendo ferramenta de comunicação em todo império romano. Contudo, o processo de mudança linguística não teria ainda terminado, visto que com a queda do Império

⁵²I romani infatti ci avevano messo cinque secoli prima di eliminare la ricchezza linguistica del nostro paese, e quando furono convinti d'esservi riusciti, non poterono far nulla di fronte al progressivo scollamento tra latino scritto e volgarizzamento orale, dovuto alla crescente infiltrazione nell'impero da parte di culture, genti, religioni non latine, non occidentali (Galavotti, 2011, p. 134). Enrico Galavotti sempre em tradução minha.

Romano, “[...] as línguas ocidentais faladas antes de serem influenciadas pela hegemonia latina passaram a prevalecer e, ao se mesclarem com o latim falado (muito diferente do latim escrito por Virgílio, Horácio ou Cícero) deram origem às novas línguas românicas ou neolatinas” (Galavotti, 2011, p. 134)⁵³. Sendo assim, a língua falada evoluiu, vindo mais tarde a fazer parte da escrita, já que dominou e acabou forjando as culturas, a política e a sociedade dos povos comuns da época.

Em tal situação, o latim falado inevitavelmente evolui por conta própria, enquanto a preservação do latim escrito torna-se uma preocupação da igreja. Assim, o bilinguismo entre o falado e o escrito reproduz, em certo sentido, o distanciamento entre as elites letradas e as massas analfabetas: não por acaso, na celebração da missa o aspecto litúrgico propriamente dito é recitado em latim, enquanto a homilia é sempre pronunciada em vernáculo (ou pelo menos existe a obrigatoriedade, a partir do início do século IX, de traduzi-la para o vernáculo). Isso significa que é impossível reconstruir plenamente a origem dos diversos dialetos italianos. Existem pouquíssimos documentos sobre as transformações do latim falado, e eles não reproduzem a língua falada do povo em sua genuína espontaneidade, mas antes uma língua acessível ao povo, portanto elaborada pelos intelectuais (Galavotti, 2011, p. 135)⁵⁴.

Portanto, não há como definir precisamente todos os processos históricos que a língua italiana pode ter passado para se tornar uma língua nacional. Dentro dos dialetos italianos “[...] norte, toscano e centro-sul, sardos e ladinos, existe um número infinito de subgrupos: Até hoje relegado a um uso quase exclusivamente local e familiar, continuam a existir, constituindo um conjunto de recursos expressivos para a própria língua italiana” (Galavotti, 2011, p. 136). Retomando o processo das possibilidades da escrita dessa nova língua em constante transformação, foi no século XIII que a literatura italiana se desenvolveu.

As cidades-repúblicas eram a forma dominante de organização política no século XII e começo do século XIII. Uma população urbana relativamente numerosa e um alto grau de autonomia urbana permitiam que o homem leigo educado assumisse uma excepcional importância. Seria difícil entender os desenvolvimentos culturais e

⁵³ Quando l'impero crollò, le lingue occidentali parlate prima d'essere influenzate dall'egemonia latina, presero il sopravvento e mescolandosi col latino parlato (assai diverso da quello scritto di Virgilio, Orazio o Cicerone) determinarono le nuove lingue romanze o neolatine. Le invasioni germaniche dispersero la debole influenza romana nell'Europa centrale, settentrionale e orientale (Galavotti, 2011, p.134).

⁵⁴ In una situazione del genere, il latino parlato evolve inevitabilmente per suo conto, mentre per la conservazione di quello scritto si preoccupa la chiesa. E così il bilinguismo tra parlato e scritto riproduce, in un certo senso, il distacco fra le élites dotte e le masse degli analfabeti: non a caso nella funzione della messa l'aspetto liturgico vero e proprio viene recitato in latino, mentre l'omelia è sempre pronunciata in volgare (o comunque esiste l'obbligo, a partire dagli inizi del IX sec., di tradurla in volgare). Ciò significa che è impossibile ricostruire la nascita dei vari dialetti italiani. Delle trasformazioni del latino parlato si hanno pochissimi documenti ed essi non riproducono la lingua parlata del popolo nella sua genuina spontaneità, ma una lingua che il popolo potesse capire, elaborata quindi da intellettuali (Galavotti, 2011, p. 135).

sociais dos séculos XV e XVI sem nos referirmos a essas pré-condições e tradições. (Waley, 1969; Martines, 1979; Lerner, 1980 apud Burke, 2010, p. 9)⁵⁵.

A literatura italiana é forjada na erudição, é sabido que a partir de uma revolução socioeconômica, ou seja, a reestruturação política e social, e à afirmação dos municípios que apareceram os novos intelectuais. A partir desse momento é que os municípios começam a se transformar em cidades-estado, em que passam a ter autonomia política, econômica e bélica. Foi devido a essas mudanças que a sociedade se solidificou dentro desses espaços geográficos, a produção literária e artística foi intensificada, intelectuais passaram a produzir literatura e a escrever em uma língua ainda não definida.

Naturalmente, a afirmação inicial do vernáculo ocorreu em meio a muitas dificuldades. Os maiores problemas, contudo, não eram tanto aqueles colocados pelos estudiosos leigos e eclesiásticos do latim, mas sobretudo os decorrentes da necessidade de fazer-se compreender tanto pelas pessoas instruídas quanto pelo povo. Por um lado, impunha-se o uso da língua do cotidiano; por outro, sendo essa língua fragmentada em numerosos dialetos e ainda pouco definida, havia o risco de se produzir uma literatura sempre subordinada ao latim, que, embora já não fosse falado pelas massas, permanecia como língua escrita universal. Daí a necessidade de encontrar um compromisso. Foi assim que surgiu uma espécie de vernáculo “enobrecido” e ilustre, adequado tanto aos letrados quanto ao povo, um vernáculo elevado à dignidade expressiva do latim (Galavotti, 2011, p. 138)⁵⁶.

Logo, foi a partir dessas questões pontuadas pelo autor que surgiu o ideal da formulação de uma língua italiana unificada e, no século XIII, Dante Alighieri “[...] foi o primeiro que levantou a questão de uma língua nacional ‘vulgar’, isto é, não ‘latina’, e que fez uma tentativa frustrada de resolver” (Galavotti, 2011, p. 143). Foi então que Dante escreveu o livro *De Vulgari Eloquentia* — *Da eloquência ao Vulgar*, entre os anos de 1304, 1308, que é até os dias de hoje muito estudado no meio acadêmico. Não podemos negar o brilhantismo de Dante em propor sua escrita, afinal, sem o livro *Da eloquência ao Vulgar*, talvez a língua italiana não teria se desenvolvido e se tornado o que ela é hoje para nós. De Dante vieram muitos outros: escritores, poetas, intelectuais e críticos — que das sentenças de Alighieri fizeram versos, poesia e arte, portanto, sua voz continuou ainda ecoando pela Itália. E é nesse aspecto que discordamos da crítica de Enrico Galavotti, quando afirma que o autor não fora bem-sucedido

⁵⁵ Peter Burke (2010), em tradução de José Rubens Siqueira.

⁵⁶ Naturalmente l'affermazione iniziale del volgare avviene con molte difficoltà. I problemi maggiori però non erano tanto quelli posti dai cultori laici ed ecclesiastici del latino, quanto quelli posti dall'esigenza di farsi capire sia dalle persone colte che dal popolo. Da un lato infatti s'imponeva l'uso della lingua di tutti i giorni, dall'altro - essendo questa lingua divisa in tanti dialetti e scarsamente definita - c'era il rischio di creare una letteratura sempre subalterna al latino, il quale, nonostante non fosse più parlato dalle masse, restava la lingua scritta universale. Di qui l'esigenza di trovare un compromesso. E fu così che nacque una sorta di volgare «nobilitato» e illustre, adatto sia ai colti che al popolo, un volgare elevato alla dignità espressiva del latino (Galavotti, 2011, p. 138).

em seu empreendimento, caracterizando-o como uma tentativa frustrada. Em 1868, Manzoni escreveu *Lettera intorno al libro “De Vulgari Eloquentia” di Dante Alighieri*. Uma citação desse autor, publicada postumamente, em 1870, nos chamou muita atenção, na qual ele evidencia que o livro:

[...] sofreu um destino que não é novo em seu gênero, mas sempre curioso e notável; isto é, o de ser citado por muitos e lido por quase ninguém, embora seja um livro pequeno e embora enfrente uma questão ao mesmo tempo embaraçosa e desconcertante, ao estabelecer e demonstrar o que é a língua italiana (Manzoni, 1870, p. 1)⁵⁷.

Pensamos que sua tentativa não foi totalmente frustrada, o livro certamente tem um valor histórico importante, uma vez que Dante escreveu sobre 14 dialetos italianos, fez um mapeamento e uma análise linguística comparativa entre línguas, descrevendo suas variações, demonstrando como era o pensamento crítico relacionado aos problemas linguísticos de seu tempo. Daremos, a seguir, um pequeno salto na história da língua italiana, fazendo um gancho com a proposta de Dante para a criação e a necessidade de uma língua nacional com a finalidade de entendermos os processos históricos ocorridos com a literatura italiana dentro de sua tradição durante o período renascentista, tema que nos interessa neste trabalho.

Em 2014, Alberto Asor Rosa lança seu livro *Letteratura italiana. La storia, i classici e l'identità nazionale*, no qual o autor faz um paralelo entre literatura, história, literatura e identidade nacional, passando pelo clássico ao novecentos italiano. Rosa (2014) traça um caminho entre tradição, sociedade e cultura para explicar a formação histórica de uma identidade nacional. Peter Burke nos explica as definições de alguns desses conceitos:

Por "cultura" entendo atitudes e valores essenciais e suas expressões ou manifestações em textos, artefatos e apresentações dramáticas. A cultura é o domínio do imaginário e do simbólico. Quanto a "sociedade", o termo é uma abreviação da estrutura econômica, social e política, uma estrutura invisível que se revela no padrão das relações sociais características de um determinado lugar e momento (Burke, 2010, p. 10).

O exposto acima indica que Rosa acredita que a língua italiana nacional e a tradição são os pontos centrais que remetem ao todo nos estudos italianos. A política italiana em sua unidade só pode ser alcançada através do sentido de tradição proposto por “Dante, Petrarca e Boccaccio, utilizadores de um vernáculo florentino comum, e durante muito tempo, antes da unificação, a

⁵⁷ Al libro *De Vulgare Eloquentia* é toccata una sorte, non nova nel suo genere, ma sempre curiosa e notabile; quella, cioè, d'esser citato da molti, e non letto quasi da nessuno, quantunque libro dibem piccola mole, e quantunque un'imbarazzata e imbarazzante questione, stabilendo e dimostrando quale sia la lingua italiana (Manzoni, 1870, p.1). Alessandro Manzoni, sempre em tradução minha.

literatura foi a única expressão, tanto literária quanto linguística, do ‘gene nacional’” (Rosa, 2014, p. 23). Corroborando essa afirmativa anterior, Galavotti afirma que:

Do vernáculo ilustre do século XIV, o mais importante foi o veneziano Pietro Bembo (1470-1547), que em sua *Prose della volgar lingua*, (editada em 1525), demonstra claramente ter compreendido, enquanto intelectual burguês, o maior valor prático do vernáculo em relação ao latim e, em particular, a superioridade do florentino, sobre os demais vernáculos. Contudo, por possuir uma mentalidade aristocrática, Bembo desprezava a fala do povo comum, razão pela qual tendia a rejeitar o vernáculo que usava expressões impróprias e espúrias, como, por exemplo, em diversas passagens da *Comédia* de Dante. Deve-se notar, entretanto, que, nas teses de Bembo, o elemento substancial não era a florentinidade da língua italiana, mas a sua literariedade, considerada por ele essencial, ao passo que a origem florentina lhe parecia acidental. Dante e, sobretudo, Petrarca e Boccaccio tornaram-se grandes, não porque falavam florentino, ao contrário, o florentino que se tornou grande graças à genialidade deles. Trata-se de uma tese antiética àquela defendida por Maquiavel (Galavotti, 2011, p. 157)⁵⁸.

Para Bembo, defensor da língua fiorentina, Dante utilizou-se de uma língua imprópria para escrever a *Divina Comédia*. Podemos perceber que Rosa (2014) concorda com os escritos de Bembo e nos demonstra a importância dos três autores para o desenvolvimento da tradição italiana e, por conseguinte, a criação de uma língua nacional. Galavotti (2011), por outro lado, é um autor que não economiza críticas e que não percebe o processo histórico sofrido pela língua italiana por algo natural. Segundo ele, o Império Romano acabou destruindo muitos dialetos de regiões italianas e, conseqüentemente, houve, a partir disso, diversos problemas políticos e culturais. A crítica do autor se baseia no campo sociopolítico e suas interferências na língua e nos leva a refletir sobre os processos históricos de dominação, ou seja, disputa de poder, sofridos pela Itália. Galavotti conclui essa sessão explicando que:

Os dialetos nunca foram línguas pobres. Pelo contrário, sempre puderam expressar os conteúdos complexos da agricultura e da pecuária, ainda que não aqueles de ordem técnico-científica próprios da época moderna. A questão da língua, tal como foi formulada por Dante, Bembo, Maquiavel, Manzoni etc., jamais poderá ser criticamente reavaliada se não forem revistos, em perspectiva histórica, os critérios políticos a partir dos quais se realizou a unificação nacional. Talvez ainda exista a possibilidade de salvaguardar algumas zonas territoriais onde o dialeto é falado. Contudo, os danos culturais foram tão graves que qualquer esforço de mera conservação do italiano pré-literário corre o risco de transformar-se numa batalha

⁵⁸ Il volgare illustre del Trecento. Il più importante era il veneziano Pietro Bembo (1470-1547) che nelle sue **Prose della volgar lingua**, (edite nel 1525) mostra chiaramente d'aver capito, in quanto intellettuale borghese, il maggior valore pratico del volgare rispetto a quello del latino e, in particolare, quello del fiorentino su ogni altro volgare, ma, essendo di mentalità aristocratica, disprezzava la parlata del popolo minuto, per cui tendeva a rifiutare il volgare che usa locuzioni improprie, spurie, come p. es. in molti passi della *Commedia* dantesca. Da notare inoltre che nelle tesi del Bembo sostanziale era la letterarietà della lingua italiana, non la sua fiorentinità, ch'egli invece considerava accidentale: Dante e soprattutto Petrarca e Boccaccio divennero grandi non perché parlavano fiorentino, ma il fiorentino divenne grande grazie al loro genio. Tesi, questa, antitetica a quella del Machiavelli (Galavotti, 2011, p. 157).

contra moinhos de vento. A única possibilidade realista é permitir que os italianos usem o seu próprio dialeto ou regionalismo sem terem vergonha, sem a necessidade de serem submetidos a juízos de legitimidade ou ilegitimidade (Galavotti, 2011, p. 165)⁵⁹.

Com efeito, concordamos com o ponto de vista de Galavotti ao explicitar o quanto a cultura e a tradição italiana podem ter perdido em decorrência do apagamento de seus dialetos. Ora, quão vasto seria o campo linguístico italiano se esses vernáculos/dialetos tivessem permanecido, como afirma o autor, “como a primeira língua de cada região e o italiano a segunda língua” (Galavotti, 2011). Partimos do pressuposto de que quanto maior a variedade, melhor será. Nosso ponto aqui é somente destacar mais uma vez a língua(gem) como um produto sociocultural que molda e organiza civilizações.

Retomando a literatura italiana, foi no Renascimento italiano que os estudiosos se atentaram a observar as diferenças e as semelhanças das línguas advindas do latim, bem como as possíveis influências que a dominação românica exercia nesses espaços e nos dialetos, vernáculos — utilizados por aqueles povos —, buscando desse modo compreender essas mudanças. Diversas razões históricas e sociológicas nos ajudam a compreender que o Renascimento italiano teve início no *Trecentto*, caminhando pelo *Quattrocentto*, e tomando sua forma no *Cinquecentto*:

O Renascimento é o período da história da Europa Ocidental que vai aproximadamente de 1300 a 1600. Não se pretende aqui afirmar que houve um corte nítido no início e no fim do Renascimento, ou negar que houve uma descontinuidade. Defende-se simplesmente que tal período tem uma fisionomia muito particular, e que a incapacidade dos historiadores para dele fornecerem uma definição simples e satisfatória não autoriza a pôr em dúvida sua existência (Kristeller, 1954, p. 12)⁶⁰.

As mudanças estruturais humanistas, no devir social, atravessavam a consciência de assimilar e se contrapor, mas também de combinar as estruturas da Idade Média e Antiga e suas tradições em novos códigos sociais, políticos e artísticos. Ao romperem com essa tradição para recriarem outro modelo, “[...] modelado na Antiguidade clássica. Essas tradições em transformação têm alguma relação não só com o passado, mas com a história geral do tempo:

⁵⁹ I dialetti non sono mai stati delle lingue povere. Essi anzi potevano esprimere i complessi contenuti dell'agricoltura e dell'allevamento. Certo non quelli tecnico-scientifici dell'epoca moderna. La questione della lingua, per come è stata impostata da Dante, Bembo, Machiavelli, Manzoni..., non potrà mai essere rimessa criticamente in discussione se non si rivedono, storicamente, i criteri politici con cui è stata fatta l'unificazione nazionale. Forse abbiamo ancora la possibilità di salvaguardare alcune zone territoriali ove si parla il dialetto. Tuttavia, i guasti culturali sono stati così gravi che qualunque opera di mera conservazione dell'italiano pre-letterario rischia di diventare una battaglia contro i mulini a vento. L'unica possibilità realistica è quella permettere agli italiani di usare il proprio dialetto o il proprio regionalismo senza vergogna, senza dover sottostare a giudizi di liceità o meno (Galavotti, 2011, p.165).

⁶⁰ Paul Kristeller (1954), em tradução de Artur Mourão.

booms e colapsos econômicos, crises políticas e transformações menos dramáticas e mais graduais da estrutura social” (Burke, 2010, p. 12). De acordo com esse autor:

O movimento humanista associado ao Renascimento foi, pelo menos nas intenções, um movimento menos de inovação do que de ressurgimento, o ressurgimento da tradição clássica. Mas esse movimento foi inovador, e consciente disso, no sentido de se opor a muito do saber convencional dos “escolásticos”, em outras palavras, dos filósofos e teólogos que dominavam as universidades da “Idade Média”. Os próprios termos “escolásticos” e “Idade Média” foram invenções dos humanistas dessa época, a fim de definir a si mesmos mais claramente por contraste com o passado (Burke, 2003, p. 36)⁶¹.

Ao citarmos Peter Burke, historiador cultural, achamos pertinente mencionarmos aqui que, com seu olhar problematizador, questiona em seu trabalho as diferenças dos conflitos e das tradições históricas dentro da história da historiografia. O autor faz, sobretudo, uma análise sociológica sobre o Renascimento italiano, apresentando um paralelo entre sociedade e cultura, trabalhando de maneira interdisciplinar o tema, relacionando a história com a antropologia, sociologia, ciência política, entrando também nos campos teóricos da linguagem. É verdade que, para Burke, o Renascimento é um produto advindo da Antiguidade Clássica e da Época Medieval, por isso, para ele o Renascimento não pode ser atribuído como um fenômeno exclusivamente italiano: “[...] fazer uma história social aberta, que explore as conexões entre cultura e sociedade, sem concluir que o imaginário é determinado por forças econômicas ou sociais. Essa história social aberta faz uso de conceitos de grande número de teóricos sociais” (Burke, 2010, p. 15).

Concordamos com a crítica teórica de Burke, “A história cultural não é monopólio de historiadores. É multidisciplinar, bem como interdisciplinar; em outras palavras, começa em diferentes lugares, diferentes departamentos na universidade — além de ser praticada fora da academia” (Burke, 2008b)⁶². Buscar esse autor, além de outros historiadores e sociólogos, entre outros autores de outras áreas científicas, que citamos nesse trabalho, nos permite ir além do texto literário. Quebramos fronteiras, pois pensamos que não há como focarmos apenas nas belas letras. É imprescindível desvincular os autores que trabalhamos, Shakespeare e Cinthio, da época em que ambos viveram e produziram literatura, tampouco, como avaliaríamos as outras vozes que ressoam nessas obras sem entrar em aspectos teóricos de análise da história cultural? “A inovação intelectual é muitas vezes o resultado da burla da polícia de fronteira e da invasão do território dos outros, ou, para variar a metáfora, de tomar empréstimos dos

⁶¹ Peter Burke (2003), em tradução de Plínio Dentzien.

⁶² Peter Burke (2008b), livro sem paginação, em tradução de Sérgio Goes de Paula.

vizinhos em vez de mantê-los a distância” (Burke, 2008b). Precisamos das luzes das mais variadas disciplinas para fomentar o pensamento intelectual inovador latino-americano, brasileiro.

Portanto, devido ao fato de a peça teatral *Othello*, de Shakespeare, e o conto-novela *Un Capino Moro*, de Cinthio, possuírem características determinantes de suas épocas, essas, importantes para a compreensão e análise da teoria literária e para a análise dos estudos da tradução, buscamos aqui, anteriormente neste capítulo fazer uma breve contextualização da história da língua e da cultura italiana para chegarmos ao nosso autor renascentista Giovan Battista Giral di Cinthio e contextualizarmos o autor e sua obra a partir de uma análise filológica, dentro desse período histórico. “A alta cultura (também conhecida como “o cânone” ou “os clássicos”) precisa fazer parte dos EC, inclusive por causa das interações e trocas regulares entre alta e baixa” (Burke, 2008b). Desse modo, a história cultural se faz presente em nosso trabalho, viés teórico que nos auxilia e nos serve de ferramenta para esmiuçar os textos literários relacionando a literatura a um campo multidisciplinar e multicultural ampliado.

Novas formas de história cultural se têm desenvolvido desde os anos 1960, distinguidas por definições de cultura mais abrangentes ou por visões mais sutis e complexas de sua relação com a sociedade (Baxandall, 1985; Chartier, 1988). Pode ser útil distinguir quatro abordagens sobrepostas que colocam suas ênfases respectivamente na cultura popular, na antropologia social, na política e na linguagem (Burke, 2010 p. 15).

Dentre tantas figuras importantes nesse avanço científico, Roger Chartier, historiador francês, foi um dos grandes responsáveis pela reviravolta dos Estudos Culturais na história, definindo a história cultural como uma categoria da historiografia. Uma de suas posturas implica o interesse dos mecanismos de transferência entre as culturas, que envolvem o campo oral e a escrita, analisando o produto cultural, sua produção e sua recepção. A produção do objeto cultural, sua prática, consoante o autor, vislumbra o sujeito que o produz e o sujeito que o recebe, desse modo, os mecanismos de recepção também são criadores do objeto, interferem no processo e sofrem diversas modificações demonstrando que um único objeto de produção cultural carregue em si diversas dimensões em sua construção.

Nesse ponto, esse objeto cultural é carregado de interferências culturais diversas, raciocínio através do qual podemos afirmar que Chartier dialoga com a definição de cultura proposta por Homi Bhaba de que:

[...] toda cultura é constituída somente em relação à alteridade interna ao seu próprio processo de formação simbólica, tornando-se assim estruturas descentradas — através

deste deslocamento ou limiar existe a possibilidade de articulação de diferentes, mesmo incomensuráveis, práticas culturais e prioridades (Rutherford, 1990, p. 210-211)⁶³.

Este paralelo entre os dois autores nos interessa principalmente no campo dos Estudos da Tradução e no processo de tradução que desempenhamos neste trabalho, pois “A teoria da cultura está próxima de uma teoria da linguagem, como parte de um processo de traduções” (Rutherford, 1990, p. 210)⁶⁴. Em conformidade com Bhabha, “A diferença de culturas não pode ser algo que possa ser acomodado dentro de uma estrutura universalista. Diferentes culturas, a diferença entre práticas culturais, a diferença na construção de culturas dentro de diferentes grupos, muitas vezes criam em si e entre si uma incomensurabilidade” (Rutherford, 1990, p. 209)⁶⁵.

Para além da tradução e seus processos, retomando os debates sobre literatura e história, em uma conferência proferida por Roger Chartier, em 5 de novembro de 1999, o autor explica que:

A relação entre literatura e história pode ser entendida de duas maneiras. A primeira enfatiza o requisito de uma aproximação plenamente histórica dos textos. Para semelhante perspectiva é necessário compreender que nossa relação contemporânea com as obras e os gêneros não pode ser considerada nem como invariante nem como universal. Devemos romper com a atitude espontânea que supõe que todos os textos, todas as obras, todos os gêneros, foram compostos, publicados, lidos e recebidos segundo os critérios que caracterizam nossa própria relação com o escrito. Trata-se, portanto, de identificar historicamente e morfologicamente as diferentes modalidades da inscrição e da transmissão dos discursos e, assim, de reconhecer a pluralidade das operações e dos atores implicados tanto na produção e publicação de qualquer texto, como nos efeitos produzidos pelas formas materiais dos discursos sobre a construção de seu sentido. Trata-se também de considerar o sentido dos textos como o resultado de uma negociação ou transações entre a invenção literária e os discursos ou práticas do mundo social que buscam, ao mesmo tempo, os materiais e matrizes da criação estética e as condições de sua possível compreensão (Chartier, 1999, p. 197).

Certo é que analisar o objeto de estudo literário em sua diversidade plena favoreceu seu entendimento amplo e multicultural, corroborando para melhor eficiência na construção de sua significação. Portanto, esse paradigma, supera categorias anacrônicas que, antes, eram

⁶³ [...] cultures are only constituted in relation to that otherness internal to their own symbol-forming activity, which makes them decentered structures – through that displacement, or liminality opens up the possibility of articulating different, even incommensurable cultural practices and priorities” (Rutherford, 1990, p. 210-211). Jonathan Rutherford, sempre em tradução minha.

⁶⁴ The theory of culture is close to a theory of language, as part of a process of translations (Rutherford, 1990, p. 210).

⁶⁵ The difference of cultures cannot be something that can be accommodated within a universalist framework. Different cultures, the difference between cultural practices, the difference in the construction of cultures within different groups, very often set up among and between themselves an incommensurability (Rutherford, 1990, p. 209).

insuficientes para se produzir a crítica literária em sua eficiência teórica, pois transpassa aquelas fronteiras restritas entre texto, autor e leitor. Não somente no campo literário, mas também na esteira de outras ciências e objetos de produção cultural — como as artes, o cinema — o olhar analítico expandido forneceu auxílio para que também outros campos do conhecimento pudessem se beneficiar dessa nova corrente de pensamento, um novo paradigma. Entre as várias modalidades dos Estudos Culturais que vêm sendo desenvolvidas de modo mais conciso no meio acadêmico, a partir da metade do século XX podemos encontrar questões de debates críticos complexos, algumas vertentes que se assemelham, outras que podem ser antagônicas.

Para ilustrar, mencionamos a seguir algumas dessas modalidades: estudos feministas, estudos raciais, estudos sobre gênero, estudos da psicanálise, estudos latino-americanos, além de pesquisas nos campos do cinema, mídias, redes sociais, comunicação, entre outros. É importante afirmar, no entanto, que todos eles possuem um campo de intercessão, isto é, nenhum deles e suas ramificações são conceitos homogêneos, portanto, universais. Damos como exemplo os estudos latino-americanos, que com a amplitude da América Latina e suas culturas diversas seria impossível universalizar tal área do conhecimento. Sobre os Estudos Culturais, Burke explica que a mistura disciplinar rotulada de “EC”⁶⁶ precisa certamente incluir historiadores culturais de todos os períodos, um grupo instruído, como antropólogos, para ver a cultura como um todo, embora sem presumir sua harmonia ou homogeneidade” (Burke, 2008b)⁶⁷.

Em seu raciocínio, o autor enfatiza que os historiadores culturais também e interessam pela retórica e pela linguística. No cerne do campo literário, Chartier reitera que: “Semelhantes textos que fazem da escritura, do livro e da leitura o objeto mesmo da ficção, obrigam os historiadores a pensar de outra maneira as categorias mais fundamentais que caracterizam a “instituição literária” (Chartier, 1999, p.197). Segundo o autor, os historiadores não conseguiriam fazer crítica sobre textos sem ter consciência dos gêneros literários “[...] como também porque falar e escrever são atividades humanas que têm sua relação própria com a sociedade (como nos relembram a etnolinguística e a sociolinguística) e história própria. A história social da linguagem está começando a ser levada a sério” (Burke, 2008b).

Uma conclusão que poderíamos extrair dos debates sobre cânones e multiculturalismos é que, embora não possamos esperar que os historiadores culturais resolvam os problemas contemporâneos, o estudo da história cultural deveria permitir às pessoas pensarem sobre algumas dessas questões de maneira mais lúcida. Como o historiador brasileiro Gilberto Freyre sugeriu 60 anos atrás, enquanto a história

⁶⁶ “EC” – (Estudos Culturais).

⁶⁷ Peter Burke, (2008b), livro sem paginação, em tradução de Sérgio Goes de Paula.

política e militar, empreendida num estilo nacionalista, muitas vezes separa as pessoas, “o estudo da história social e cultural” é ou poderia ser uma maneira de “aproximar pessoas” e abrir “vias de compreensão e comunicação entre elas” (Burke, 2008b).

De igual maneira, concluímos que o interesse dos Estudos Culturais não está voltado apenas ao objeto de pesquisa, mas também aos sujeitos — atores — que produzem esses objetos, estes mais variados, dentro de um mesmo espaço geográfico. E também àqueles — atores — que os recebem e todos os processos políticos, historiográficos, culturais, que a eles se aplicam a partir do campo infinito do multiculturalismo.

Retomemos o livro de Peter Burke (2010), *O Renascimento Italiano*. De acordo com o autor, não seria possível entender o processo renascentista — sua cultura — com base em uma visão analítica limitada dos sujeitos daquele tempo, artistas, escultores, dramaturgos, entre outros, pensando somente em intenções individuais. Burke nega que existia uma cultura do Renascimento, ademais, sabe-se historicamente que as “ideias” renascentistas e seus debates, circulavam predominantemente entre os letrados, os homens cultos de classes sociais mais elevadas.

O autor explica também em seu livro *O Renascimento*, publicação de 2008, que o Renascimento não pode ser definido como um “fenômeno diferenciado” que marcou pontualmente uma época, nem mesmo é possível estipular um “recorte histórico preciso do renascer” dos saberes político, social e artístico. Burke defende que o Renascimento não é um milagre cultural isolado, por outro lado, as ideias renascentistas já haviam surgido de outras maneiras, em outros pontos da Europa, bem como na Ásia e África. “Alguns espíritos mais audazes, nomeadamente Arnold Toynbee na sua obra *A Study of History*, foram ainda mais longe e descobriram renascimentos fora da Europa ocidental, quer em Bizâncio, no mundo islâmico, ou mesmo no Oriente” (Burke, 2008a, p. 15).

O Renascimento é um conceito amplo que abarca diversas esferas, social, política, econômica e a cultural, que interferiu em mudanças gradativas, porém profundas em tudo aquilo que circundava o homem, sua maneira de viver e enxergar o mundo seja nas ciências, religiosidade, dentre outros. Através do cuidadoso trabalho desenvolvido pelo autor inglês supracitado concluímos que o Renascimento advém de períodos anteriores, das inovações que foram produzidas na Idade Média, e caminharam modificadas ou reestruturadas até os tempos seguintes, do revivamento da Antiguidade, entendemos, portanto, o seu caráter plural. Assim como desenvolvemos um porte crítico anteriormente sobre a terminologia culturas a partir do olhar sociológico, o Renascimento na Itália só será vigente e reconhecido historicamente se for analisado dentro do escopo teórico sociológico como um movimento, e não como um período:

Houve vários “renascimentos” na Idade Média, manifestamente no século XII e de forma mais discreta na época de Carlos Magno. Em ambos os casos houve uma combinação de feitos artísticos e literários com um reavivar do interesse pela educação clássica, e também em ambos os casos houve alguns contemporâneos que descreveram a sua época como sendo de regeneração, renascimento ou renovação (Burke, 2008a, p. 14-15).

O processo historiográfico renascentista foi mais complexo e diversificado devido às culturas do Renascimento, desse modo, não é possível confiarmos em historiadores que limitam esse período a feitos grandiosos e o analisam apenas com fundamentos nas obras dos atores — gênios criadores. A tradição italiana foi forjada a partir de diversos passados, dois mais marcantes, como já citamos, a Antiguidade clássica e o período medieval gótico. Vale mencionar ainda que essas ideias não circularam na Itália de maneira uniforme, predominantemente faziam parte da elite vigente da época. Assim, Burke desmente o mito da historiografia do Renascimento, deslocando o termo de um período marcado para um movimento amplificado de continuidades e descontinuidades. Consoante o autor,

[...] o Renascimento italiano poderia ser estudado a partir de uma perspectiva um tanto diferente. Seria revisto, afastado da idéia de modernidade, tão cara a Burckhardt, e estudado de maneira "descentralizada". Por exemplo, o surgimento da cultura renascentista não precisa ser apresentado em termos de avanço, como se a construção no estilo da Roma antiga, por exemplo, fosse obviamente superior às edificações no estilo gótico ou no chinês tradicional. Essas suposições não são necessárias para a compreensão do movimento ou para a apreciação das conquistas individuais e coletivas no período (Burke, 2010 p. 19).

Pensando nas interferências individuais dos autores e teóricos que influenciaram o diretamente o movimento renascentista italiano através de suas obras e pensamento, o humanista Giraldo de Barreiga representava seu mundo por meio de teorias, críticas literárias e de outras artes, como a literatura e o teatro, caminhando entre os campos científico e filosófico. Sobre o movimento humanista, Burke aponta que:

[...] foi inovador, e consciente disso, no sentido de se opor a muito do saber convencional dos “escolásticos”, em outras palavras, dos filósofos e teólogos que dominavam as universidades da “Idade Média”. Os próprios termos “escolásticos” e “Idade Média” foram invenções dos humanistas dessa época, a fim de definir a si mesmos mais claramente por contraste com o passado (Burke, 2003).

Como um homem do seu tempo, passou por diversos processos históricos que envolviam a sociedade da época, escolheu admirar o passado, beber da fonte cultural e linguística dos antigos e latinos, transitando entre o latim e o vulgar. Sua profunda admiração

por Aristóteles, foi ponto chave para escrever sua história, remodelando o presente, interferindo no futuro. De Sanctis afirma que:

A força da língua vulgar residia precisamente nisso: refletia a vida pública e a privada, tendo-se tornado parte inseparável da sociedade em seus costumes e sentimentos. Assim, se os homens cultos, levados pela corrente comum, escreviam em latim para ganhar fama, nos variados usos da vida recorriam ao vernáculo, então conduzido ao seu mais alto grau de graça e refinamento, falado e, em geral, bem escrito. Uma grande mudança aconteceu, no entanto, na literatura vulgar. O mundo ascético místico — o escolástico do século passado, não pôde ser ressuscitado sob os golpes de Petrarca nem de Boccaccio, e manteve-se rude e bárbaro, e continuou sua vida como um mundo tornado habitual e convencional ao qual a alma é estrangeira. Pelo contrário, estava em estado de produção e desenvolveu o mundo profano, a gaia ciência, também dava suas cores até mesmo as coisas sagradas (De Sanctis, 1912, p. 294)⁶⁸.

Heller, por sua vez, nos traz a reflexão sobre o ideal de um homem do Renascimento, pensando esse homem como indivíduo, porém, um indivíduo que faz parte de um todo, uma sociedade que tinha seus valores morais, suas expectativas, exigências e uma forma quase “comum” de olhar para o passado. “Todos os ideais de homem foram sempre acompanhados por um ideal de sociedade” (Heller, 1982, p. 26)⁶⁹. Por intermédio da literatura, a tradição italiana foi modificada e, conseqüentemente, o ideal de homem, assim como o processo inverso acontecia, com a mudança individual o todo social era moldado, reformulado de maneira não regular. “A interpretação do homem sempre tem estado necessariamente ligada às ideias que os pensadores têm formado sobre as várias formas de relacionamento social que lhes são familiares” (Heller, 1982, p. 26).

É importante salientar, no entanto, que o conceito de sociedade, ou seja, o coletivo unificado, foi formulado mais adiante, começou a se d

esenvolver na transição do feudalismo da Idade Média para o mercantilismo no momento em que houve a ascensão da classe burguesa:

Durante a Antiguidade, o conceito de sociedade nunca se distinguiu do conceito de estado. Isto não significa evidentemente alguns fenômenos especificamente sociais existentes independentemente do estado. Aristóteles fê-lo na sua **Política**, tanto ao discutir a troca de mercadorias como ao esboçar as diferenças entre as sociedades

⁶⁸ La forza de la lingua volgare era appunto in questo: che rifletteva la vita pubblica e privata, divenuta parte inseparabile della società nelle sue usanze e ne' suoi sentimenti. Onde, se gli uomini colti, trasportati dalla corrente comune, sorivevano in latino per procacciarsi fama, nell'uso vario della vita adoperavano il volgare, condotto oramai al suo maggior grado di grazia e di finezza, parlato e scritto bene generalmente. Un gran mutamento era però-avvenuto nella letteratura volgare. Il mondo ascetico mistico - scolastico del secolo passato non era potuto risorgere di sotto a' colpi dei Petrarca o più del Boccaccio, ed era tenuto rozzo e barbaro, e continuava la sua vita come un mondo fatto abituale e convenzionale a cui è straniera l'anima. Al contrario ora in uno stato di produzione e di sviluppo il mondo profano, la gaia scienza, e dava i suoi colori anche alle cose sacre (De Sanctis, 1912, p. 294). Francesco De Sanctis, sempre em tradução minha.

⁶⁹ Agnes Heller (1992), em tradução de Conceição Jardim e Eduardo Nogueira.

possuidoras de escravos e as que os adquirem. Mas a estrutura social como um todo manteve-se sinónima da estrutura do estado. O Renascimento voltou em grande medida à tradição da Antiguidade neste ponto; interpretou os acontecimentos na sociedade como sendo primeiramente e essencialmente acontecimentos políticos. E certo que mesmo aqui foram reconhecidos e estudados alguns fenómenos sociais. O conflito entre classes não foi considerado exclusivamente como uma luta pelo poder político entre nobres e plebe, mas como uma eterna controvérsia entre ricos e pobres; foram realizados esforços para apreender a base económica dos acontecimentos históricos individuais (Heller, 1982, p. 27).

Não se deve pensar que no campo individual o Renascimento foi o processo que apenas buscou recuperar a civilização grega e romana — a poética, a retórica e a filosofia. Por outro lado, o homem renascentista, ao mover-se no seu individual, foi ferramenta crucial no processo/movimento, de forma a cunhar o social. Este transforma a economia, criando uma unificação e, consequentemente, dividindo a sociedade em classes. Com base nisso, modifica a cultura, forjando a tradição italiana.

Mas se analisar a questão da escolha de um passado, posso inequivocamente afirmar, portanto, que o passado por ele privilegiado como semelhante — como um precedente — foi sempre buscá-lo à Antiguidade, mais concretamente à história romana. Os sinais superficiais disto são fáceis de observar. O importante papel desempenhado por Cícero, Lucrécio, Políbio, Estrabão e outros, o culto da língua latina, que apesar do seu carácter aristocrático determinou os traços culturais dos literati durante quase dois séculos, 'o domínio da oratória como género, a frequência com que os autores antigos — particularmente os latinos — eram citados, todos estes aspectos são bem conhecidos. Esta cultura latinizada tinha um carácter marcadamente imitativo; em originalidade manteve-se bastante atrás da cultura vernácula italiana que a precedeu e se lhe seguiu (Heller, 1982, p.78).

Não podemos negar, todavia, que conforme alguns teóricos italianos, especialistas nos estudos giraldianos, as obras trágicas e críticas de Cinthio iluminaram o fazer trágico moderno, rompendo com os padrões anteriores. Ao encontrarmos Cinthio em Shakespeare, por exemplo, Heller esclarece que o Renascimento italiano foi importante para o desenvolvimento do indivíduo e que foi durante esse movimento que foi possível atingir um ideal de homem. Observando o Renascimento como uma época de transição, que deu origem a novas dinâmica de relações sociais e políticas é possível afirmar que:

“[...] um novo conjunto de relações produtivas num plano superior de desenvolvimento. A transitoriedade encontra talvez a sua melhor expressão na sequência das peças de Shakespeare. A própria atmosfera das primeiras comédias sugere praticamente aquilo que já disse sobre o paralelismo de desenvolvimento do indivíduo e da espécie. A grosseria, a brutalidade, o convencionalismo, a estupidez, a miséria e a cupidez perdem sempre no final da sua luta com a natureza humana ou o «homem natural»; os terríveis cataclismos do passado histórico são também absorvidos neste mundo de afirmação. Mas os contornos depressa escurecem. Se nas peças históricas as leis de uma ordem antiga são ainda capazes de destruir os valores humanos em cada pessoa, progressiva e inexoravelmente, *Ricardo III*, que encerra o

ciclo, e as comédias do mesmo período postulam o aparecimento de uma «situação humana» produtora de valores de um mundo mais humano. Porém, nas últimas tragédias o próprio «homem» se transforma numa entidade duvidosa (Heller, 1992, p. 25-26).

A Itália vivenciou a fragmentação política em sua estruturação — liberdade, opressão colonialismo, dominação, tirania — fatores circundados na sociedade italiana que foram apropriados por Shakespeare e, conseqüentemente, a partir disso o ideal de homem — aquele duvidoso, penoso, filosófico e político que em seu conjunto de significados — foi modificado ao se afastar de seu contexto. Ora, de qual Itália Shakespeare falava? Qual mundo estrangeiro unificado construía o dramaturgo em suas peças? Nosso intuito é pontuar o caráter multifacetado italiano — geográfico, político, social, religioso e linguístico —, frisando que foi somente no século XIX que a Itália se tornou um estado unificado. Desse modo, ter contextualizado brevemente o Renascimento italiano, bem como os processos de formação da língua italiana e da sua literatura, foram tarefas importantes antes de darmos sequência aos nossos estudos sobre Cinthio e à análise integral de sua obra, nosso objeto de estudo, o conto-novela *Un Capitano Moro*, escrito entre 1565-1566. Para seguirmos nossa empreitada, daremos atenção às seguintes palavras de Antônio Candido:

Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente. Mas nada impede que cada crítico ressalte o elemento da sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra (Candido, 2006, p. 16).

3 GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO

*Il Giraldi, che in stil puro, & eletto
Canta ad ogn'hor con le sorelle Dive;
Filosofo, e Orator raro, e perfetto,
Le cui opre saran mai sempre vive.*
Bernardo Tasso.

Damos início à nossa pesquisa sobre nosso autor, Giovan Battista Giraldi (Cinthio), a partir da epígrafe acima, escrita por Bernardo Tasso em 1560⁷⁰, que faz alusão à sua poesia e militância crítica, à atividade docente e diplomática e ao intelectual como filósofo. Corinne Lucas Fiorato descreve o autor da seguinte maneira:

Como muitos outros autores do Renascimento, Giraldi Cinthio, em seu papel de homem de letras e dramaturgo, interessou-se profundamente pelas formas e pelos meios de representar o mundo a partir de pontos de vista práticos e teóricos. Deixou-nos numerosos textos de diversos gêneros (teatro, tratados, romances, contos, correspondência etc.), nos quais experimenta, examina, prescreve, comenta e reflete sobre as relações da cultura de seu tempo com as imagens, sejam elas ligadas ao contexto da literatura, do teatro e das artes figurativas, sejam relacionadas à dimensão “mental” e ao interior do indivíduo (Fiorato, 2019, p. 265)⁷¹.

Portanto, de acordo com a filóloga espanhola Irene Romera Pintor⁷² (2018), os estudiosos giraldianos precisam tratar da obra do autor a partir de análises historiocríticas. Cinthio precisa ser estudado como homem de sua época e cultura, atrelando sua obra a acontecimentos históricos e à tradição italiana para, posteriormente, entendermos como seu legado pode ter influenciado outros dramaturgos, críticos e estudiosos em outros tempos. Ademais, entender Cinthio em seu contexto é importante para compreendermos os motivos históricos que fizeram com que o autor fosse apagado, e não chegasse como um grande autor tanto à Itália, quanto a nós. Nesse sentido, Pintor, em seu livro *Giraldi Cinthio: metodología y bibliografía*, de 1998, infere sobre os estudos giraldianos: “De fato, por não existir uma tradição historiográfica consolidada sobre os estudos e a obra de Giraldi, foi essencial estabelecer uma

⁷⁰ L'Amadigi del S. Bernardo Tasso, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1560, in-4º, canto C, ottava 36, p. 606.

⁷¹ Come tanti altri nel Rinascimento, Giraldi Cinthio, nel suo ruolo di letterato e drammaturgo, si è interessato da vicino ai modi e ai mezzi della raffigurazione del mondo dai punti di vista pratico e teorico. Egli ci ha lasciato numerosi testi di vari generi (teatro, trattatistica, romanzo, novellistica, corrispondenza, ecc.) in cui sperimenta, esamina, prescrive, commenta e riflette sui rapporti della cultura del proprio tempo con le immagini, siano esse legate al contesto della letteratura, del teatro e delle arti figurative oppure connesse alla dimensione “mentale” e interiore dell'individuo. (Fiorato, 2019, p. 265). Corinne Lucas Fiorato sempre em tradução minha.

⁷² Irene Romera Pintor é doutora em Filologia Italiana pela Universidade Complutense de Madri, onde concluiu duas graduações: filologia italiana e filologia francesa. Foi Premiada com o título de “Cavaliere nell'ordine al merito della Repubblica italiana” pelo seu trabalho como italianista estrangeira. Atualmente é professora de Filologia Italiana na Universidade de Valência desde 1999/2000. <https://www.uv.es/uvweb/universidad/es/ficha-persona-1285950309813.html?p2=iromera&idA>. Acesso em 14 jul. 2023.

historiografia monográfica, exaustiva, sobre o autor” (Pintor, 1998, p. 3-4)⁷³. Desse modo, Pintor desenvolveu em seu livro um apanhado crítico, teórico e metodológico em relação aos estudos giraldianos, abrangendo três pontos principais. O primeiro, uma breve biografia do autor; o segundo, um panorama metodológico de análise; e o último a seleção e a organização dos fundos bibliográficos, textos do autor e textos sobre o autor e sua obra. A autora pontua que o trabalho de pesquisa feito por ela, a investigação, a catalogação, o arquivamento e o estudo histórico dos textos, são relacionados ao processo filológico. “Do ponto de vista metodológico, o pesquisador deve estar ciente da necessidade urgente de centrar o estudo dos textos através de uma análise histórico-crítica de natureza filológica e literária, isto é, uma análise interdisciplinar” (Pintor, 1998, p. 5).

Professor de filosofia e também médico, sua obra corresponde a diversos gêneros como a novela, o conto, a tragédia, o teatro e também outras manifestações artísticas. O intelectual finalizou seus estudos de medicina em 1531 e, aos 28 anos, em 1532, Giralaldi assumiu a cátedra de filosofia na Universidade de Ferrara. Assim como outros intelectuais da época, que escreviam em latim, em 1537 o autor publicou em Ferrara, pela primeira vez, escrevendo nessa língua:

Em 1537 publicou em Ferrara suas composições poéticas em latim, *Poematia*, e pela primeira vez, ao lado de seu nome, aparece o pseudônimo de Cynthius, apelido que ele havia adotado em homenagem a uma jovem da família Ariosto, Diana, a quem, com apenas quatorze anos de idade amou profundamente e nunca esqueceu. Apesar de seu casamento com Fulvia Tarsia Bardelli, com quem teve cinco filhos e uma filha, Giralaldi sempre se lembraria daquela que foi seu grande amor (Pintor, 1998, p. 8)⁷⁴.

Nas investigações de Pintor sobre o motivo pelo qual Giovan Battista Giralaldi foi nomeado Citnhio/Cinzio, foi encontrado que o próprio Giralaldi explicou que esse nome lhe foi dado por uma mulher; sua amada Diana foi quem lhe deu este nome: "Cynthius ipse vocor, nam quae rnihi lumine fiammas 1 Subdidit: hoc nomen, perfide, dixit, habe (...)", em Epigr. 1 Ad Stancharium optimae spei ado/escentem. Cf. también a este respecto”⁷⁵. Consta nos textos analisados que Diana foi o primeiro amor do dramaturgo e que, apesar de ele ter se casado com

⁷³ Irene Romera Pintor, sempre em tradução minha.

⁷⁴ En 1537 publica en Ferrara sus composiciones poéticas en latín, *Poematia*, y por primera vez junto a su nombre aparece el pseudónimo de Cynthius sobrenombre que había adoptado en honor a una joven de la familia de Ariosto, Diana, a la que, con tan sólo catorce años de edad amó profundamente y nunca olvidó. A pesar de su matrimonio con Fulvia Tarsia Bardelli, de quien tuvo cinco hijos varones y una sola hija, Giralaldi siempre recordará a la que fue su gran amor (PINTOR, 1998, p. 8).

⁷⁵ Lazzari, Alfonso: "Cinzio e la bella Diana", *Gazzetta padana* del 25 de enero de 1949.

outra mulher, Fulvia Tarsia Bardelli, com quem teve cinco filhos, ele nunca a esqueceu. Posteriormente transformado em nome acadêmico, do latim Cinthio ou Cynthius, tornou-se reconhecido nos círculos acadêmicos como “o Deus da poesia”.

No exercício da medicina, Cinthio auxiliou Ludovico Ariosto (1674-1533) no tratamento da doença que o matou, e foi ele, Ariosto, quem aconselhou Cinthio a deixar a medicina e se dedicar somente à literatura. Apesar de ter abandonado o exercício, ele nunca deixou de fazer parte da corporação dos médicos. Como seus contemporâneos, Ariosto admirava os antigos e os latinos, como se pode verificar em seu poema épico: “[...] as duas primeiras oitavas do canto XXXIII celebram alguns dos maiores, dos gregos aos renascentistas [...]” (Ghirardi, 2011, p. 8). Ariosto começou a escrever *Orlando Furioso* em 1516, um poema épico baseado nas histórias de cavalaria da Idade Média e considerado uma das obras mais importantes do Renascimento europeu. Sobre a literatura vigente da época, segundo Peter Burke,

Depois de Dante e Petrarca, vem o que se chamou de “século sem poesia” (1375-1475), seguido das realizações de Poliziano, Ariosto e muitos outros. Os séculos XIV e XVI são grandes períodos para a prosa italiana, mas não o século XV (em parte porque os acadêmicos preferem escrever em latim). No reino das ideias, existem muitas figuras notáveis — Alberti, Leonardo, Maquiavel — e um movimento importante, o dos “humanistas”, definido mais exatamente como o dos professores de “humanidades” (Burke, 2010, p. 24).

Ainda sobre Ariosto, encontra-se uma referência sobre o escritor em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (1899): “Tudo isso vi e ouvi. Não, a imaginação de Ariosto não é mais fértil que a das crianças e dos namorados, [...]”. Machado de Assis fazia brilhantemente citações e alusões as obras e autores a que teve acesso, como por exemplo, como mencionado anteriormente, as citações de *Othello*, de Shakespeare, em *Dom Casmurro*. Cinthio e Ariosto eram amigos próximos, debatiam sobre temas diversos relacionados à intelectualidade vigente, sobre a literatura, poesia e sobre a vida pessoal.

Entre as obras não publicadas de Giralaldi, encontram-se hoje, na biblioteca Ariostea di Ferrara, três volumes desfragmentados e inacabados, que documentam a atividade do autor como comentador crítico de *Orlando Furioso*. A primeira obra, por exemplo, “[...] consiste numa cópia da primeira edição do Discorsi (Veneza, Giolito, 1554), anotado e intercalado pelo autor, e no idiógrafo da *Lettera sulle satire*, reunido por ele para edição, nunca terminada, que deveria ter incluído a escrita não publicada” (Molinari, 2019, p. 321)⁷⁶. É necessário pontuar

⁷⁶ Il primo, come è noto, consiste in un esemplare della princeps dei Discorsi (Venezia, Giolito, 1554), postillato e interfoliato dall'autore, e nell'idiografo della Lettera sulle satire, da lui riuniti in vista di un'edizione, mai

que a ampla repercussão de *Orlando Furioso* pela Europa não contemplou em tradução os portugueses, já que os mesmos tinham acesso à obra na língua italiana ou na língua espanhola.

Em língua portuguesa, sabe-se que a obra recebeu sua tradução apenas no século XIX; no Brasil, foi publicada uma versão em prosa em 1833. Foi Pedro Garcez Ghirardi que nos contemplou com um trabalho de tradução minucioso, o qual demorou 35 anos para sua conclusão. Aproveitando o tema, tradução e repercussão de obras traduzidas, o livro *Ariosto, Shakespeare and Corneille*, escrito pelo italiano Benedetto Croce e traduzido para o inglês por Douglas Ainslie em 1920, em que o tradutor inglês, ao escrever o prefácio do livro, exalta o trabalho de Croce e elucida que:

Agora, pelas mãos de seu filósofo-crítico, a Itália nos oferece um primeiro esforço de reconstrução de nossa visão de mundo por meio deste tratado magistral sobre o maior poeta do mundo de língua inglesa, tão original e tão profundo que servirá de guia para gerações ainda não nascidas. E não serão apenas os críticos de Shakespeare a se beneficiar desse tratado, mas todos os críticos e amantes da poesia — incluindo a prosa — que ultrapassam o estágio passivo da mera admiração. Os ensaios sobre Ariosto e Corneille também são únicos, e os três, em conjunto, devem inaugurar, em toda parte, uma nova era na crítica literária (Croce, 1920, p. iii)⁷⁷.

Sobre o livro, Croce elucida que reuniu os três poetas pela oportunidade que eles deram de analisar tipos diferentes de arte em épocas diversificadas. A finalidade de tal feito foi buscar demonstrar uma nova maneira de se fazer o comparativismo literário e de provar como que com base nos mesmos princípios é possível obter a compreensão das formas artísticas mais diversas e quase opostas, dando luz aos artistas como indivíduos a partir do contraste ele / eles. Desse modo, a proposta do autor é estudar os mesmos princípios universais estéticos, na particularidade de cada forma artística individual. Embora nosso intuito aqui não seja fazer uma análise aprofundada do livro de Croce, trouxemos essa citação para relacionar o livro com nosso autor em questão, Giraldo Cinthio.

No apanhado crítico, teórico e metodológico referente aos estudos giraldianos desenvolvido por Pintor, no livro *Giraldo Cinthio: metodología y bibliografía*, de 1998, constatamos que a autora não incluiu este volume, o livro de Croce *Ariosto, Shakespeare and Corneille*, nem no original italiano, nem sua tradução para o inglês. Apresentamos essa

realizzata, che avrebbe dovuto comprendere lo scritto inedito (Molinari, 2019, p. 321). Carla Molinari, sempre em tradução minha.

⁷⁷ Now at the hands of her philosopher-critic, Italy offers us a first effort at reconstruction of our world-view with this masterly treatise on the greatest poet of the English-speaking world, so original and so profound that it will serve as guide to generations yet unborn. And it will not be only the critics of Shakespeare who should benefit by this treatise, but all critics and lovers of poetry — including prose — who go beyond the passive stage of mere admiration. The essays on Ariosto and Corneille are also unique and the three together should inaugurate everywhere a new era in literary criticism (Croce, 1920, p. iii).

informação que pensamos ser relevante, pois a investigação da filóloga foi pautada na pesquisa de livros em que o nome de Cinthio pudesse ser mencionado. Logo, nos atrevemos aqui, neste momento, a fazer um trabalho estritamente filológico, visto que este livro em questão é uma obra muito importante em sua época que, após a consolidação canônica de Shakespeare na Inglaterra, promove a tradução de um livro em língua italiana para o inglês, além das fronteiras, coisa que ao nosso ver, valora o trabalho do teórico italiano Benedetto Croce⁷⁸. É sabido que no Brasil as obras estéticas de Croce tiveram muita relevância no meio acadêmico durante o noventa, tendo assim colaborado para a construção do pensamento crítico acadêmico da época. De acordo com Raymundo da Silva Macêdo:

Não podemos negar a Croce sua contribuição à metodologia da crítica literária e artística geralmente adotada em nossos dias. Acreditamos que isso bastaria para confirmar o vivo e operante valor de suas reflexões. Croce se nos apresenta como o pensador que melhor traduz a encruzilhada entre a Estética Clássica e a Estética Contemporânea. Como o último dos clássicos de Estética, "Croce constitui uma ponte de passagem obrigatória para todos os que queiram enfronhar-se no palpitante terreno da especulação concernente à arte ao belo". Com base no fato de que está-se hoje verificando uma necessidade de volta à arte clássica, a compreensão do pensamento estético de Benedetto Croce se nos afigura como de grande importância para suscitar questões pertinentes à compreensão da arte contemporânea no que ela apresenta de especificamente novo mas enraizado na sua herança clássica (Macêdo, 1980, p. 5).

A dissertação de mestrado de Macêdo, datada de 1980, nos mostra a importância do escritor italiano Benedetto Croce no campo dos estudos literários no Brasil. "Acreditamos que as grandes teses delineadas e desenvolvidas na Estética de Benedetto Croce tenham surtido forte influência e inspirado novas e mais profundas reflexões por parte de pensadores modernos" (Macêdo, 1980, p. 95). Portanto, dando continuidade à nossa proposta, vale mencionar que no livro *Ariosto, Shakespeare and Corneille*, encontramos menção a Giraldis e a sua obra, por isso, iremos destacar a seguir três momentos de citação direta ao autor: Ainslie escreve o prefácio do livro e afirma que: "Os ensaios sobre Ariosto e Corneille também são únicos e os três juntos devem inaugurar, em todos os lugares, uma nova era na crítica literária" (Croce, 1920 p. iii).

O primeiro momento em que o autor é mencionado, corresponde à opinião de Cinthio sobre o processo de escrita do amigo Ariosto enquanto estava escrevendo *Orlando Furioso*. Croce explica que Ariosto, em seu processo de escrita, retornou inúmeras vezes ao texto com o intuito de trabalhar da melhor forma todos seus detalhes. Muitas vezes, o escritor ampliava

⁷⁸Benedetto Croce nasceu em 1866 e faleceu em Nápoles em 1952. Foi um grande filósofo, político, além de atuar como historiador, crítico da arte e da literatura. Deixou um vasto legado no campo cultural italiano.

alguns cantos que não combinavam bem com suas expectativas e não o satisfaziam, assim, “[...] substituiu muitos outros e supervisionou pessoalmente a edição de 1532, que também falhou em satisfazê-lo completamente, de modo que ele começou a trabalhar nele novamente durante os poucos meses que o separaram da morte” (Croce, 1920 p. 31)⁷⁹. Croce ainda explica que Virginio, filho de Ariosto, atestou que o pai, “[...] nunca estava satisfeito com seus versos, que ele os mudava repetidamente e, por esta razão, nunca se lembrava de nenhum deles...” (Croce, 1920 p. 31⁸⁰). Em sequência, o autor cita Cinthio, dando sua observação sobre o processo de escrita do amigo:

Giraldi Cinzio, para mencionar apenas uma testemunha, afirma que, após a primeira edição, “não se passou um único dia”, ao longo de dezesseis anos, “em que ele não estivesse ocupado com a pena e com o pensamento”, e que também desejava obter as opiniões e impressões dos maiores homens de letras e humanistas da Itália acerca de cada parte da obra, como Bembo, Molza e Navagero. E, assim como Apelles com suas pinturas, Ariosto manteve sua obra durante dois anos “no salão de sua casa, deixando-a ali para que pudesse ser criticada por todos”; afirmou, ainda, que desejava que seus críticos se limitassem a assinalar, com um simples traço de pena, as passagens que não lhes agradavam, sem apresentar qualquer justificativa, para que ele próprio pudesse refletir sobre elas e, em seguida, discuti-las com seus interlocutores, chegando assim a uma decisão e a uma solução à sua maneira. Levou sua delicadeza minuciosa de gosto a tal ponto que se mostrou preocupado até mesmo com a escolha das formas ortográficas, recusando-se, por exemplo, a eliminar o “h” das palavras que o possuíam por tradição, opondo-se, desse modo, à sugestão de Tolomei e à nova moda da multidão iletrada, respondendo jocosamente que: “Aquele que remove o *h* de *Huomo* não conhece o *Huomo* (homem), e aquele que o remove de *Honore* não é digno de honra” (Croce, 1920, p. 31-32)⁸¹.

O segundo momento em que Giraldi é mencionado, acontece no momento em que Croce, ao abordar sobre a dualidade entre ser poeta e ser artista, afirma que o próprio Ariosto é contado entre os poetas a quem a distinção foi principalmente aplicada, pois ele foi considerado distinto e oposto, primeiro, assim como Politian e Petrarca, e talvez outros, foi considerado artista; em comparação a Dante ou a Shakespeare, considerado como poeta (Croce, 1920 p.

⁷⁹ For these he substituted as many more, and personally superintended the edition of 1532, which also failed to content him altogether, so that he began to work upon it again during the few months which separated him from death (Croce, 1920, p. 31).

⁸⁰ His son Virginio attests that he " was never satisfied with his verses, that he kept changing them again and again, and for this reason never remembered any of them..." (Croce, 1920 p. 31).

⁸¹ Giraldi Cinzio, to mention but one witness, says that after the first edition, " not a single day passed," during sixteen years, " that he was not occupied upon it with pen and with thought," and that he was also desirous of obtaining the opinions and impressions of the greatest men of letters and humanists in Italy as to every part of it, men such as Bembo, Molza, Navagero; and as Apelles with his paintings, Ariosto kept his work for two years "in the hall of his house, leaving it there that it might be criticised by everyone "; and he particularly said that he wished his critics merely to mark with a stroke of the pen those parts which did not please them, without giving any reason for so doing, that he might find it out for himself, and then discuss it with them, and so arrive at a decision and a solution in his own way. He pushed his minute delicacy of taste so far as to be preoccupied about the choice of modes of spelling, refusing, for instance, to remove the " h " from those words which possessed it by tradition, thus opposing the suggestion of Tolomei and the new fashion of the illiterate crowd, by jocosely replying that " He who removes the h from *Huomo*, does not know *Huomo* (man), and he who removes it/ from *Honore*, is not worthy of honour" (Croce, 1920 p. 31-32).

41)⁸². Um pouco hesitante em afirmar que Cinthio sugeriu uma passagem na obra de Ariosto, Croce explica que:

Isso não era totalmente desconhecido já nos dias do próprio Ariosto, caso se possa admitir que Giraldi Cinzio tenha sugerido tal ideia, quando, em sua descrição de um quadro alegórico, no qual se viam os dois grandes toscanos “em um prado verde e florido sobre uma colina do Hêlicon”, Dante, com o manto preso aos joelhos, “manuseava a foice circular, cortando toda a relva que encontrava”, enquanto Petrarca, “vestido com uma toga senatorial, ali jazia, escolhendo entre as ervas nobres e as flores delicadas” (Croce, 1920 p. 41)⁸³.

Com o intuito de não manchar a excelência individual da escrita de Ariosto, o autor esclarece que “[...] o poeta é poeta, porque é um artista, isto é, ele dá forma artística ao sentimento, e o artista não seria um artista, se caso ele não fosse um poeta, isto é, se ele não tivesse um sentimento para elaborar” (Croce, 1920 p. 42)⁸⁴. O próximo momento de menção a Cinthio ocorre na parte em que o autor faz uma análise do poema de Ariosto, pontuando também algumas visões da crítica, dos autores da época e, num determinado ponto, rebate a visão crítica predominante de maneira irônica, afirmando que “[...] a frivolidade de Ariosto se revela como profunda seriedade de rara qualidade, profunda emoção do coração, mas de um coração nobre e requintado, igualmente distante das emoções do que é geralmente considerado como vida e realidade” (Croce, 1920 p. 86)⁸⁵ e corrobora sua posição de admirador de Ariosto em sua última menção ao autor em seu livro por intermédio das palavras de Giraldi:

[...] para citar Giraldi Cinzio mais uma vez, o amante de Ariosto (aquele que aconselhava os leitores a não confundirem a “facilidade” do Furioso com versos “de som doce, mas sem sentimento”), as oitocentas “estrofes” de um dos compositores de seu tempo, que Giraldi certa vez teve de ler, “pareciam colhidas nos jardins floridos da poesia, tamanha era a beleza de estrofe em estrofe; mas, reunidas, revelavam-se coisas vãs, parecendo, no que diz respeito ao sentido, ter nascido do solo da puerilidade”, porque seu autor estava “voltado apenas para o prazer que provém do

⁸² Ariosto himself is numbered among the poets to whom the distinction has been chiefly applied, as he has been held to be distinct and opposed, along with Politian and Petrarch, and perhaps others, as artists, to Dante or to Shakespeare, as poets (Croce, 1920 p. 41).

⁸³ It was not altogether unknown in the days of Ariosto himself, if Giraldo Cinzio can be held to have suggested it, when In his description of an allegorical picture, in which were to be see the two great Tuscans " In a green and flowery meadow upon a hill of Helicon," Dante, with his robe fastened at the knees, " manipulated the circular scythe, cutting all the grass that his scythe met with," while Petrarch, " robed in senatorial robe, lay there selecting among the noble herbs and the delicate flowers" (Croce, 1920 p. 41).

⁸⁴ [...] the poet is poet because he is an artist, that is to say, he gives artistic form to feeling, and the artist would not be an artist. If he were not a poet, that is to say, if he had not a feeling/ to elaborate (Croce, 1920 p. 42).

⁸⁵ [...] the frivolity of Ariosto reveals itself as profound seriousness of rare quality, profound emotion of the heart, but of a noble and exquisite heart, equally remote from the emotions of what is generally looked upon as life and reality” (Croce, 1920 p. 86).

esplendor e da escolha das palavras, tendo negligenciado por completo a dignidade e o auxílio proporcionados pela sensibilidade” (Croce, 1920, p. 87-88, grifo nosso)⁸⁶.

Na passagem acima, grifamos a palavra amante para demonstrar através dela que Croce reafirma a parceria, a admiração e a troca intelectual que existia entre os dois autores, e como Cinthio estava presente ao lado do amigo, tanto durante o processo de escrita de *Orlando Furioso* quanto depois de sua publicação, apoiando e ajudando em sua divulgação. Para dar continuidade à discussão aqui proposta, assim como Giraldi influenciou diretamente Ariosto, inferimos que a poesia épica de Ariosto e também o próprio escritor podem ter influenciado Cinthio a escrever *Um Capitano Moro*, já que ambos os textos tratam de alguns pontos em comum: relacionamentos amorosos, ciúmes, mouros, contraposição geográfica entre Europa e África e traições. Para exemplificar, podemos perceber alguns desses temas no trecho Canto I de *Orlando Furioso*, em tradução de Pedro Garcez Ghirardi, (2023, p. 12):

Damas e paladins, armas e amores,
As cortesias e as façanhas canto
Do tempo em que o mar d’África os rigores
Dos mouros trouxe, e França esteve em pranto;
Ira os movia e juvenis furores
De Agramante seu rei, disposto a tanto,
Que ousou vingar a morte de Troiano,
Em Carlos rei e imperador romano.

A intercessão entre os textos de Ariosto, Cinthio, Shakespeare e Machado é evidente. Por ordem cronológica de publicação, podemos afirmar que, devido à ausência de evidências, citações diretas, alusões à Cinthio, Machado de Assis não teve acesso a *Un Capitano Moro*, o texto original, a não ser através de *Othello*. Como desenvolveremos melhor adiante, o problema da ausência de traduções da obra do dramaturgo italiano pode ter dificultado esse acesso. Em contrapartida, *Orlando Furioso* foi amplamente reeditado e traduzido.

De acordo com Ghirardi (2004)⁸⁷, a obra inspirou diversas outras no período renascentista, como *La Hermosura de Angélica*, de Lopes de Vega, e *Farie Queene*, de Spenser;

⁸⁶[...] to quote Giraldi Cinzio once more, the lover of Ariosto (who gave the advice to readers not to confuse the "facility" of the *Furioso* with verses "of sweet sound but no feeling"), the eight hundred "stanzas," by one of the composers of that time, which Giraldi once had to read, "which seemed to be collections made among the flowery gardens of poetry, so full were they of beauty from stanza to stanza, but put together, were vain things, seeming, so far as sense is concerned, to have been born of the soil of childishness," because their author was "intent only upon the pleasure that comes from the splendour and choice of words, and had altogether neglected the dignity and assistance afforded by sensibility" (Croce, 1920 p. 87-88).

⁸⁷ Pedro Garcez Ghirardi iniciou seu trabalho de tradução da obra de Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, na década de oitenta, trabalhou durante 35 anos para sua conclusão e ao decorrer do processo lançou publicações de partes desse árduo trabalho. A primeira parte foi publicada em 2002 (*Orlando Furioso – Cantos e Episódios*), e em 2004 lançava a sua segunda edição. Em 2011, lançou O tomo I, e em 2023, *Orlando Furioso – tomo II, Cantos*

também inúmeros autores como Camões, Cervantes, escritores de novelas de cavalaria, e outros, fatores que favoreceram sua circulação posterior e, assim como Shakespeare, que chegou para nós a partir da colonização, Ariosto seguiu o mesmo percurso. Shakespeare também foi influenciado por Ariosto, já que podemos afirmar que mediante *Orlando Furioso* o dramaturgo pôde ter intensificado as particularidades dos sentimentos do personagem Othello, por meio do delírio causado pelo ciúme, o que não é trabalhado de maneira detalhada em Cinthio. O declínio do herói acontece a partir de questões psicológicas complexas e importantes, relacionadas às tormentas que o ciúme pode causar em um homem. Colocando em paralelo a construção dos personagens com distúrbios psicológicos da atualidade, Ita Mac Carthy assevera que:

O poema de Ariosto é abundante em personagens e histórias repletas de percepções que os leitores apreciam há quinhentos anos. É particularmente perspicaz no que diz respeito à razão humana e à distinção entre o real, o imaginário e o patológico, graças, em grande medida, ao próprio investimento do poeta nesses temas e à familiaridade que ele declaradamente tinha com eles. É impressionante, embora não surpreendente, observar como a obra ressoa na literatura posterior (por exemplo, em Shakespeare) e enriquece as teorias mais atuais sobre a mente. Para Ariosto, o poema constitui um espaço ficcional no qual se pode buscar algum sentido para as delicadas negociações entre a mente e o mundo. Para os leitores, ele ecoa intuições nossas, apenas imperfeitamente reconhecidas, acerca da razão humana e da experiência humana. Introduzir a “síndrome de Orlando” nas ciências cognitivas, portanto, é relevante, pois reaviva o poder da literatura de criar mundos alternativos nos quais muitos de nós, grande parte do tempo, consideramos útil viver (Carthy, 2017, p. 31-32)⁸⁸.

Retomando a biografia de Cinthio, em 1541, com a morte de seu antigo professor, Celio Calcagnini, nosso autor deixou a cátedra de filosofia e assumiu a de retórica. Naquele momento, Cinthio não demorou a se tornar confidente do duque Hércules II de Este, e ocupou o cargo de seu secretário na corte de 1547 a 1563. Segundo Margareth Hagen:

Quando, em 1547, Giralaldi colocou sua pena inteiramente a serviço da corte, na qualidade de poeta e secretário pessoal de Hércules II (substituindo Ariosto), teve de enfrentar a responsabilidade de levar adiante o legado e os valores da cultura literária

XXIV a XLVI. O livro (*Orlando Furioso – Cantos e Episódios*) publicado pela editora Ateliê, em 2002, recebeu o Prêmio Jabuti de Tradução em 2003.

⁸⁸ Ariosto's poem abounds with characters and stories full of insights that readers have enjoyed for five hundred years. It is especially perceptive on human reason and the distinction between the real, the imaginary and the pathological, thanks in no small way to the poet's own investment in and self-professed acquaintance with these topics. It is striking, though not surprising, to see how it resonates with subsequent literature (e.g. Shakespeare) and enriches the most up-to-date theories about the mind. For Ariosto, the poem is a fictional space within which to make some sense of the delicate negotiations between the mind and the world. For readers, it echoes with imperfectly acknowledged intuitions of our own about human reason and the human experience. Introducing the 'Orlando syndrome' to the cognitive sciences, therefore, is worthwhile because it evokes afresh the power of literature to create those alternative worlds in which many of us, much of the time, find it useful to live (Carthy, 2017, p. 31-32). Ita Mac Carthy, sempre em tradução minha.

ferrarense. Com efeito, não apenas a épica, mas também o teatro ferrarense desfrutavam de uma tradição antiga e variada, que incluía cortejos, triunfos, traduções de Plauto e composições teatrais de Boiardo e Ariosto (Hagen, 2000, p. 12)⁸⁹.

De acordo com Hagen, a performance no legado dos valores da cultura literária ferrarense era dividida de maneira clara entre o espetáculo popular e o elitista. A corte organizava eventos, como bailes de máscaras, procissões e desfiles para o povo com a finalidade de exaltar os valores da corte e a diplomacia. Por outro lado, o teatro dramático tinha seu próprio público cortesão:

[...] ora, a experimentação teatral em Ferrara foi, antes de tudo, direcionada aos membros da corte, sendo, portanto presumivelmente mais livre de severos vínculos doutrinários, mas, ao mesmo tempo, mais condicionada pelo gosto do público, desejoso de evasão, de espetacularidade e de um texto de fácil fruição (Hagen, 2000, p. 13)⁹⁰.

Anterior a Giraldi,

[...] o teatro em Ferrara significava predominantemente as comédias de Ariosto e de Ruzzante, montadas e representadas no pátio do Palácio Ducal, no Palazzo Schifanoia ou na praça da Catedral. A idade de ouro da comédia ferrarense, contudo, encerra-se após os anos trinta. Desse modo, a partir de meados do século, também em decorrência do incêndio do teatro estável ocorrido em 1532, imediatamente após sua conclusão, o interesse do duque pela comédia parece ter-se atenuado; em consequência, multiplicaram-se as representações nos pequenos teatros das casas particulares e das academias (Zorzi, 1977 apud Hagen, 2000, p. 13)⁹¹.

A influência direta de Giraldi sobre a corte e as relações e intimidade entre a família Este para com o dramaturgo demonstram como a cultura e a política da época também influenciaram nas obras do autor. As relações estreitas de confiança mútua fizeram com que Giraldi assumisse a direção da educação do príncipe Alfonsino de Este. Como assumiu um papel importante na corte ferrarense, o dramaturgo pôde ter espaço para ousar em seu trabalho

⁸⁹ Quando nel 1547 Giraldi mette la sua penna interamente al servizio della corte in qualità di poeta e segretario personale di Ercole II (sostituendo Ariosto), egli deve affrontare le responsabilità di portare avanti l'eredità e i valori della cultura letteraria ferrarese. Difatti, non solo l'epica, ma anche il teatro ferrarese godeva di una antica e variegata tradizione che comprendeva cortei, trionfi, traduzioni da Plauto e composizioni teatrali del Boiardo e dell'Ariosto (Hagen, 2000, p.12). Margareth Hagen, sempre em tradução minha.

⁹⁰ Ora, la sperimentazione teatrale a Ferrara è in primo luogo cortigiana, quindi presumibilmente più libera da severi vincoli dottrinali ma al contempo più condizionata dal gusto del pubblico, desideroso di evasione, di spettacolarità e di un testo facilmente fruibile (Hagen, 2000, p.13).

⁹¹ Prima di Giraldi, il teatro a Ferrara significa prevalentemente le commedie dell'Ariosto e del Ruzzante, allestite e recitate sul cortile del Palazzo ducale, a Palazzo Schifanoia, o sulla piazza del Duomo. La stagione d'oro della commedia ferrarese si conclude però dopo gli anni trenta. Dalla metà del secolo, infatti, anche in seguito all'incendio del teatro stabile avvenuto nel '32, subito dopo il suo completamento, l'interesse del duca per la commedia sembra attenuarsi; di conseguenza si moltiplicano le rappresentazioni nei teatrini delle case private e delle accademie (Zorzi, 1977 apud Hagen, 2000, p.13).

dramatúrgico: “Ferrara foi definida por Jacob Burckhardt como ‘a primeira cidade moderna da Europa’, é frequentemente considerada a cidade italiana em que se manifestou com maior clareza a criação e o funcionamento de uma classe dirigente intelectual” (Hagen, 2000, p. 9)⁹².

Foi em 1541 que Giralaldi começou a atuar no campo teatral e escreveu sua primeira tragédia, a peça *Orbecche*, muito elogiada pelo duque e pelo público da corte italiana, sendo impressa, em 1543, em Veneza, tornando-se o único drama publicado em vida pelo autor:

[...] Giralaldi realizou uma tarefa notável, como preceptor teatral, desenvolveu um modelo de tragédia que marcaria o panorama literário europeu do século XVI. Expôs suas ideias críticas e teóricas em seu, *Discorso sulle comedie e sulle tragedie*, escrito entre 1543 e 1549, e publicada em Veneza em 1554, juntamente com seu *Discorso sopra il comporre le satire atte alle scene* e seu *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (Pintor, 1998, p. 9-10)⁹³.

Sua primeira tragédia histórica, *Didone*, foi escrita na mesma época de *Orbecche*, porém não foi encenada. A tragédia histórica certamente não foi um gênero muito querido pelo público, já que o autor possuía um outro estilo de escrita. Supõe-se que a peça pode ter sido lida em público, contudo, não foi muito bem recebida pelos acadêmicos nem pela corte italiana. Conforme Hagen:

Quando em 1547 Giralaldi colocou sua pena inteiramente a serviço da corte como poeta e secretário pessoal de Ercole II (substituindo Ariosto), teve que enfrentar as responsabilidades de levar adiante o legado e os valores da cultura literária ferrarense. De fato, não apenas o teatro épico, mas também o teatro ferrarense, desfrutavam de uma tradição antiga e variada que incluía procissões, triunfos, traduções de Plauto e composições teatrais de Boiardo e Ariosto (Hagen, 2000, p. 12)⁹⁴.

Desse modo, devido às inúmeras críticas que recebeu, Cinthio escreveu uma carta em defesa de sua peça, dando início, assim, à escrita teórica sobre a tragédia giraldiana. Explicava na carta sobre a divisão da peça em atos, o porquê de ter criado um número grande de personagens e pontuava detalhadamente as diferenças ao comparar o modelo de sua peça com

⁹² Ferrara, definita da Jacob Burckhardt come «la prima città moderna d'Europa», viene spesso considerata la città italiana in cui si manifestò con maggior chiarezza la creazione e il funzionamento di una classe dirigente intellettuale [...] (Hagen, 2000, p. 9).

⁹³ Entretanto, Giralaldi lleva a cabo una insigne labor como preceptista de teatro, desarrollando um modelo de tragédia que marcará el panorama literario europeo del siglo XVI. Expone sus ideas críticas y teóricas en su *Discorso sulle comedie e sulle tragedie*, redactado entre 1543 y 1549, y publicado en Venecia en 1554, junto con su *Discorso sopra il comporre le satire atte alle scene* y su *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (Pintor, 1998, p. 9-10).

⁹⁴ Quando nel 1547 Giralaldi mette la sua penna interamente al servizio della corte in qualità di poeta e segretario personale di Ercole II (sostituendo Ariosto), egli deve affrontare le responsabilità di portare avanti l'eredità e i valori della cultura letteraria ferrarese. Difatti, non solo l'epica, ma anche il teatro ferrarese godeva di una antica e variegata tradizione che comprendeva cortei, trionfi, traduzioni da Plauto e composizioni teatrali del Boiardo e dell'Ariosto (Hagen et al., 2000, p.12).

o modelo grego. Foi em 1545 que Cinthio publicou sua fábula teatral, *Egle*, e sua única comédia, *Eudemoni*. Em 1557, publicou o poema *Ercole*, composto por 26 cantos. Em 1561, o Duque Alfonso o exonerou de seu cargo de secretário, deixando também o cargo de retórica, do qual seu discípulo Pignao o substituiu. Depois, escreveu *Discorso intorno a quello che si conviene a giovane nobile e ben creato nel servire un gran Principe*, em 1569, e em 1571, retornou à Ferrara, onde morreu em 1573 aos 69 anos.

Em relação às informações supracitadas, daremos ênfase a uma fase muito importante na história do autor, referente ao período que vai de 1543 a 1549, em que Cinthio desenvolveu ideias críticas sobre a tragédia, a comédia, a sátira e o romance. Seu *Discorso sulle comedie e sulle tragedie* foi publicado em Veneza em 1554 juntamente com os textos *Discorso sopra il comporre le satire atte alle scene* e o *Discorso intorno al comporre dei romanzi*. Porém, a partir dessas publicações, ocorreu uma grande polêmica, tendo em vista que seu aluno, Pigna, o acusou de plágio. Estudiosos giraldianos, ao analisarem cartas publicadas na época bem como o estudo comparativo das obras de Pigna e Giralaldi, afirmam que os escritos dos autores são completamente diferentes, abordam questões teóricas de maneira diversa, apesar de trabalharem com os mesmos temas. A fim de clarear essa polêmica, Pintor cita Daniela Boccassini (1994):

[...] as duas obras apresentam uma diferença tão profunda, na ordem do assunto e também nas ideias fundamentais, que constituem duas obras inteiramente diferentes: a evidência e clareza do pensamento do tratado de Giralaldi, em que a argumentação se desenvolve com fluidez orgânica, decorrente de uma concepção pessoal da poesia, onde o procedimento do discurso de Pigna é refletido, o qual, aborda o tema de forma abstrusa e se confunde em relação aos problemas da comédia, do romance e da tragédia, desviando-se para o final da obra, expondo a vida de Ariosto, com um vasto exame de suas comédias e uma dissertação não desinteressante sobre o Furioso. Não há nenhum traço na obra de Pigna daquela vivacidade que permeia toda a escrita de Giralaldi. Se este último nada pode ter aprendido das obras de seu discípulo, Pigna aprendeu muito pouco com os discursos de seu mestre (Boccassini, 1994 apud Pintor, 1998, p. 11)⁹⁵.

⁹⁵ [...] le due opere mostrano una così profonda differenza, nell'ordine della materia e anche nelle idee fondamentali, da costituire due lavori del tutto diversi : all'evidenza ed alla chiarezza dipensiero del trattato giraldiano, in cui l'argomentazione si sviluppa con organica fluidità sgorgante da una personale concezione della poesia, fa riscontro il procedimento involuto dal discorso del Pigna, che affronta astrusamente la materia e confonde tra loro i problemi della commedia, dei romanzi e delle tragedie, deviando alla fine in una esposizione della vita dell' Ariosto con un vasto esame delle sue commedie e con una dissertazione non priva d'interesse sul Furioso. Non si respira affatto nel lavoro del Pigna quella vivace spigliatezza che pervade tutto lo scritto del Giralaldi. Se questi non può a ver tratto nulla dalle opere del discepolo, il Pigna ha appreso ben poco dal discorso del suo maestro (Boccassini, 1994 apud Pintor, 1998, p. 11).

Disponibilizamos abaixo a tradução da carta⁹⁶ — publicada por Walter Moretti em 1989, que Giraldi escreveu para Pigna depois que toda a polêmica veio à tona — *Giovamballista Giraldi a Messer Giovambattista Pigna*:

Messer Giovambattista, io ho sentito infinito dispiacere che voi, che siete sato sl lungamente mio discepolo, e col quale io mi son sempre tanto amorevolmente portato, che oltre le domestiche dimostrazioni mi sano infino indotto a dedicarvi le opere mi e, ora abbiate scritto che voi mai non si scriveste lettera per la quale mi chiedeste il mio parere intorno a cose di romanzi, ed a difensione dell' Ariosto: tale che io sia costretto, per far chiara la verita, ora far vedere le lettere vostre, le quali ai XXV di luglio del XL VIII mi mandaste per averne il parer mio, e per poter rispondere e avere uno scudo con voi contro le percosse che cercano dare molti uomini all' Ariosto; la quale lettera ho pero fatta riconoscere a quattro letterati gentiluomini, comuni amici, per lettera di vostra mano, come fede ne fanno le lar sottoscrizioni. M'incresce anco per l'onor vostro, che per merto delle fatiche che io ho speso tanto tempo ad insegnarvi, ora abbiate scritto che io già fei uno discorso nel quale son molte cose tolte da un vostro primo, perché dite l'opposito di quello che è. Perocché io non vidi mai

Senhor Giovambattista, senti um desgosto infinito por ti, que por tanto tempo foste meu discípulo e para com quem sempre me portei de modo afetuoso, a ponto de, além das demonstrações pessoais, cheguei mesmo a dedicar-te minhas obras. Agora escreveste que nunca me enviaste carta alguma pela qual me pedisses o meu parecer acerca de matérias relativas ao romance, em defesa de Ariosto; razão pela qual me vejo obrigado, para tornar clara a verdade, a mostrar-te agora as tuas cartas, as quais me enviaste em 25 de julho de 1548, a fim de obteres meu parecer e poderes responder, tendo-me como escudo, contra os golpes que muitos procuram desferir contra Ariosto. Essa carta, contudo, fiz reconhecer por quatro cavalheiros letrados, amigos comuns, como sendo de tua própria mão, conforme atestam suas assinaturas. Lamento também pela tua honra, pois, em razão das fadigas que por tanto tempo despendi ao ensinar-te, agora escreveste que eu teria feito um discurso no qual há muitas coisas tomadas de um teu escrito anterior, dizendo, assim, o oposto do que é verdadeiro.

⁹⁶ L 'uomo di corte: discorso intorno a quello che si conviene a giovane nobile e bencreato nel servire un gran principe: con appendice di Lettere, edición realizada por Walter Moretti. Modena, Mucchi, 1989. Il lapezio, 6; p. 94.

cosa vostra sovraciò, né mai ebbi bisogno d'imparar da voi quello che voi mi avete chiesto che io v'insegni, e che v'ho insegnato in effetto ed in voce, e con la mia risposta fatta alla detta lettera vostra, e col mio discorso che tanto tempo vi ho lasciato nelle mani, come sa chi appresso voi lungamente l'ha veduto. Ma ringrazio Iddio che i giudiziosi, che conoscono l'uno e l'altro di noi, sanno anca qual sia il discepolo e quale il maestro, e perché io vorrei che vi guardaste di pigliar nome d'ingrato, sarà bene che procediate coi vostri precettori e coi vostri maggiori più modestamente che ora non fate. State sano".

Porque eu nunca vi nada teu a esse respeito, nem jamais tive necessidade de aprender de ti aquilo que me pediste que eu te ensinasse, e que de fato te ensinei, tanto na prática quanto na oralidade, com a resposta dada a tua referida carta e com meu discurso, que por tanto tempo deixei em tuas mãos, assim bem sabe quem por longo tempo esteve contigo e o viu.

Mas eu agradeço a Deus, pois os homens prudentes, que conhecem a um e a outro de nós, sabem bem qual é o discípulo e qual é o mestre; e, porque eu desejaria que te guardasses de ser chamado de ingrato, será bom que tu procedas com teus preceptores e com os teus superiores de modo mais modesto do que fazes agora. Conserva-te bem.

Podemos perceber claramente a mágoa profunda que Giraldi sente em relação a seu discípulo pelas palavras que utiliza na carta. Afinal, após mais de dez anos de intensa dedicação, a acusação de plágio, feita por um homem mais jovem e dirigida a um intelectual tão influente e generoso quanto Cinthio, representou um duro golpe, agravado ainda mais pelo sentimento de ingratidão que ele demonstra vivamente:

Walter Moretti, em sua edição *L'uomo di corte*, incluiu como apêndice um percurso pela vida de Giraldi, desde os anos felizes da década de 1540 até a amarga experiência de suas duas últimas décadas de vida, em especial o duro exílio piemontês, durante o qual teve de percorrer diversas cidades. Esse período foi marcado ainda pela cruel provação da acusação de plágio, tanto mais dolorosa por não ter partido de um estranho, mas de um discípulo querido e amado como um filho, a quem sempre cobriu de benefícios (Pintor, 2013, p. 554).⁹⁷

⁹⁷ Walter Moretti, en su edición *L'uomo di corte*, ponía en apêndice un recorrido de la vida de Giraldi desde sus años felices en la década de los 40 hasta la aciaga amargura de sus dos últimas décadas de vida, sobre todo la del duro exilio piemontês donde tuvo que recorrer varias ciudades, pasando por la cruelísima prueba de la acusación de plagio, tanto más cruel y dolorosa cuanto que no procedía de un extraño, sino de un discípulo querido y amado como a un hijo, al que había colmado siempre de beneficios (Pintor, 2013, p. 554).

Após a acusação de plágio, Cinthio foi exonerado e forçado a deixar Ferrara, buscando seguir novos caminhos, até começar a trabalhar na Universidade de Mondovi, todavia, não ficou por muito tempo ali, visto que, em 1569, assumiu a cátedra de retórica na universidade de Pávia. Durante esse período, Giraldi perdeu quatro dos seus cinco filhos, foi também durante o período de exílio que publicou sua coleção de 113 contos, *Ecatommiti*, obra que mais nos interessa neste trabalho, sobre a qual trataremos mais detalhadamente adiante.

Ao compararmos as obras dos autores, Cinthio estrutura seu *Discorso* em três categorias, a invenção, a disposição e a elocução, enquanto Pigna divide seu trabalho em três livros: o primeiro abordando sobre a palavra, sua matéria e sua disposição; o segundo sobre *Orlando Furioso* e *La Cassaria*, em que descreve também a vida de Ariosto; e o terceiro livro, no qual ele se aprofunda na categoria da palavra, trabalhando mais uma vez com a obra épica de Ariosto. O objetivo de Pigna ao referenciar Ariosto e trabalhar com sua obra foi em suas análises e comparações aproximá-lo cada vez mais de Aristóteles, queria também elevar, colocar Ariosto em posição de maior autoridade do gênero romance.

Faz-se necessário enfatizarmos aqui a conturbada relação de Giraldi e Pigna, uma vez que os conflitos entre os dois moldaram parte do cenário literário da época, sobretudo em relação aos críticos de Ariosto. Muitos outros escritores contemporâneos a eles presenciaram esse conflito e essa rivalidade, de forma que alguns tomaram o partido de Pigna, como por exemplo o editor Girolamo Ruscelli, seu amigo e confidente, que conduzia o campo editorial veneziano, publicando em Veneza uma nova edição de *Orlando Furioso* em 1556:

A edição Ruscelli-Valgrisi⁹⁸, publicada em 1556, no auge da fortuna ariostesca, é um marco no campo das artes gráficas, com ilustrações em página inteira que parecem nunca deixar de surpreender e deslumbrar os leitores, ainda hoje, (sinal de que Vincenzo Valgrisi, que as havia especialmente encomendado, soube cumprir plenamente seu papel), bem como no campo daquilo que se poderia chamar de filologia (Dorogatti, 2019, p. 351)⁹⁹.

Cinthio nunca escondeu sua admiração pelo amigo Ariosto, e foi justamente devido a essa nova publicação de *Orlando Furioso*, desenvolvida com o objetivo de mudar a história da

⁹⁸ Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto, et di nuove figure adornato. Alquale di nuovo sono aggiunte le Annotationi, gli Avvertimenti, & le Dichiarationi di Girolamo Ruscelli, la Vita dell'Autore, descritta dal Signor Giovambattista Pigna, gli Scontri de' luoghi mutati dall'Autore doppo la sua prima impressione, la Dichiaratione di tutte le favole, il Vocabolario di tutte le parole oscure, et altre cose utili & necessarie [...], Venezia, Vincenzo Valgrisi, nella bottega d'Erasmus, 1556, in-4°.

⁹⁹ L'edizione Ruscelli-Valgrisi, uscita nel 1556, al culmine della fortuna ariostesca, segna infatti un traguardo tanto nel campo delle arti grafiche, con delle illustrazioni a tutta pagina che non sembrano mai finire (ancor oggi) di meravigliare e come abbagliare i lettori (segno che Vincenzo Valgrisi, che le aveva appositamente commissionate, aveva saputo fare la sua parte), quanto nel campo di quella che si potrebbe chiamare filologia (Dorogatti, 2019, p. 351). Marco Dorogatti, sempre em tradução minha.

crítica e da crítica textual do autor, que ele interferiu e escreveu para o editor da obra. Giralaldi escreveu para Ruscelli, propondo uma “[...] reedição do seu *Discorso intorno al comporre dei Romanzi*, o que nunca aconteceu, *porém*, contendo duas séries distintas de notas, de várias naturezas, mas todas pertencentes a *Orlando Furioso* e sua exegese” (Dorogatti, 2019, p. 352). Essa edição não publicada encontra-se catalogada na biblioteca Ariostea di Ferrara, “[...] que também permaneceu inédita por muito tempo. O seu caso é um como poucos, ele combina a filologia dos textos impressos com a filologia tradicional” (Dorogatti, 2019, p. 352).

Essa versão catalogada é um compilado de textos manuscritos com as obras impressas de Ariosto, em que o autor responde em texto as partes nas quais a edição de 1556 atenta contra a reputação e transforma o texto do amigo Ariosto, respondendo às críticas que nela constam. Essa empreitada de Giralaldi fez com que ele fosse visto com maus olhos, não apenas como um crítico militante, mas, foi a partir disso que começaram as críticas ao autor no âmbito pessoal. “Ele já devia saber há algum tempo que a Valgrisianu curada por Ruscelli estava em preparação e, portanto, é muito provável que ele havia acompanhado os acontecimentos editoriais com certa apreensão o que serviu de prelúdio à sua aparição em abril de 1556” (Dorogatti, 2019, p. 352). Ruscelli já era conhecido por suas polêmicas no campo editorial, disputava arduamente com outros editores e nunca escondeu isso, sempre com o objetivo de publicar uma melhor edição dos clássicos da época. Isso aconteceu, por exemplo, com a sua publicação de *Decamerão*, realizada em 1552¹⁰⁰, para derrubar a edição anterior de Ludovico Dolce e Gabriel Giolito¹⁰¹, publicada no mesmo ano. Dando sequência a esse recorte temporal da vida de Cinthio, concluímos com fundamentos na afirmação de Dorogatti que:

É neste contexto que se insere a intervenção de Giralaldi Cinthio, nos dias que se seguiram ao aparecimento da edição ruscelliana de 1556, imediatamente coroada por grande sucesso, tanto de vendas quanto de reconhecimentos prestigiosos, graças também à contribuição nada indiferente, como se viu, de Pigna. Trata-se, em particular, de um meio cultural em que prevalecem tensões, fraturas e dissensos entre Dolce e Ruscelli, entre Giralaldi e Pigna, aos quais se deve agora acrescentar Ruscelli, protagonista de uma disputa — em torno de Ariosto e de seu papel na nascente identidade italiana, disputa que se desenvolve inteiramente por meio da imprensa e tem em Veneza o seu centro ideal (Dorogatti, 2019, p. 369, 370)¹⁰².

¹⁰⁰ Giovanni Boccaccio, *Il Decamerone* [...], *nuovamente alla sua intera perfettione, non meno nella scrittura, che nelle parole ridotto, per Girolamo Ruscelli*, Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1552, in-4º.

¹⁰¹ Giovanni Boccaccio, *Il Decamerone* [...]. *nuovamente alla sua vera lettione ridotto* [...] da Messer Lodovico Dolce, Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari et fratelli, 1552, in-4º.

¹⁰² É in questo contesto che si situa l'intervento di Giralaldi Cinthio all'indomani della comparsa dell'edizione ruscelliana del '56, subito coronata da grande successo, di vendite come pure di riconoscimenti prestigiosi, grazie anche all'apporto non indifferente, come si è visto, di Pigna. Si tratta, in particolare, di un milieu culturale in cui prevalgono le tensioni, le fratture, i dissensi, tra Dolce e Ruscelli, tra Giralaldi e Pigna, cui si deve ora aggiungere Ruscelli, protagonisti di una disputa su Ariosto e il suo ruolo nella nascente identità italiana – che si svolge interamente a mezzo stampa e che ha il centro ideale a Venezia (Dorogatti, 2019, p. 369-370).

Pode-se afirmar que a rivalidade entre escritores e editores da época modificou a fortuna crítica de Cinthio, além de fortalecer e ascender Pigna em Ferrara. Esse processo cunhou a tradição italiana vigente e, portanto, seguiu no decorrer dos tempos seguintes. Certo é que foi devido ao fluxo intenso de publicações a respeito de Giraldi, além dos olhares nada amigáveis sobre os escritos críticos de Cinthio, que sua reputação foi abalada, tanto na corte quanto na universidade de Ferrara. Cinthio, como amigo próximo de Ariosto, rebateu muitas colocações de Ruscelli sobre o autor, desmentindo o editor e pedindo em carta para que a memória do amigo fosse respeitada. A seguir, disponibilizamos a tradução da carta escrita por Giraldi a Ruscelli: (Dorogatti, 2019, p. 371)¹⁰³:

Non sarei però io stato ardito di mutar cosa alcuna nell'opera sua, come veggo essere stato pur troppo ardito chi si è dato a variar molte cose nell'ultima editione del suo Furioso, dicendo, per dare autorità a' suoi capricci et acquistare lor fede, havere havuto da messer Galasso, fratello dell'auttore, un libro degli stampati, nel quale erano correctioni non pure di ortographia, ma di molte altre cose; il che non è punto vero. Et oltre la fede che ne potrei far io che di questo nobile auttore fui familiare di stretta conversatione, la diligenza ch'egli mostrò nell'ultima editione prima ch'ella uscisse, può mostrare che l'opera, quando uscì, haveva havuta da lui l'ultima mano, quanto alla correctione di quello che volle egli allhor dar fuori.

Eu não teria, contudo, sido ousado a ponto de modificar coisa alguma em tua obra, como vejo ter sido ousado em demasia aquele que se propôs a alterar muitas coisas na última edição de teu Furioso, alegando para conferir autoridade a seus caprichos e lhes granjear crédito, ter recebido do Senhor Galasso, irmão do autor, um exemplar impresso no qual constariam correções não apenas de ortografia, mas também de muitas outras coisas; o que não é de modo algum verdadeiro. E, além do testemunho que eu próprio poderia oferecer, por ter sido familiar próximo desse nobre autor, a diligência que ele demonstrou na última edição antes de sua publicação é suficiente para mostrar que a obra, ao sair, havia recebido dele a última mão, no que diz respeito à correção daquilo que então quis dar a público.

Desse modo, devido a críticas diretas ao editor, as obras de Cinthio não tinham mais espaço para serem publicadas, algumas se perderam no tempo e vieram somente a ser resgatadas

¹⁰³ Giraldi Cinthio, Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90, p. 132-133.

em manuscritos recentemente. Posto isso, podemos inferir que o problema editorial pode ter colaborado diretamente para que outros teóricos, críticos e intelectuais o esquecessem, processo de apagamento que minimizou o trabalho e a grandiosidade do autor. Esse fato, obviamente, interferiu na forma como Giralaldi chegou a nós, pois se todos os seus livros tivessem tido espaço para serem publicados na época, seus contemporâneos poderiam ter contribuído de maneira crítica, desenvolvendo, juntamente com o autor e por meio do diálogo, questões de análise importantes que chegariam até nós através dos renascentistas e de muitos outros que viriam depois.

Porém, geralmente Cinthio fala conosco somente através de Shakespeare — salvo alguns outros teóricos que, interessados na teoria do romance, buscam o autor para contribuir em suas argumentações. Ademais, foi devido aos recentes estudos giraldianos, portanto, o levantamento da documentação da época e sua análise, que pudemos verificar os infortúnios vividos pelo autor, percebendo que muito do que foi cunhado e polemizado na época contra o intelectual, não procedeu como foi narrado.

O acervo de Giralaldi é composto por cartas e documentos que compreendem duas dimensões públicas: seu trabalho como funcionário da corte de Este e seu trabalho acadêmico, de quando ocupava a Cátedra da Universidade de Ferrara. Há também material relativo a suas atividades pessoais e literárias — documentos que atestam as disputas por publicações e críticas destinadas às publicações de sua época. A documentação de Giralaldi foi editada, catalogada e organizada pelas mãos da giraldista Susanna Villari, que disponibilizou o material na edição *Carteggio de Giovan Battista Giralaldi Cinzio*¹⁰⁴, publicada em 1996. Dentre esses documentos, encontram-se também os registros de cartas amigos e de pessoas de seu convívio, que o conheciam na sua vida privada. De todo modo, que esse acervo não é tão vasto como poderia ser, há, no entanto, pouco material catalogado, ou disponível para investigação.

Pintor, ao investigar as correspondências do autor em seu texto *Giralaldi Cinthio: en su Carteggio*: «*cum omnibus omnium horarum homo*», explica-nos que Giralaldi parecia ser “um homem para todas as horas” tanto para as horas boas quanto para as ruins para com todos, fossem eles rivais ou inimigos ou amigos e parentes” (Pintor, 2013, p. 554)¹⁰⁵. Ferrara foi, sem dúvida, o centro da maioria das publicações de cartas escritas pelo autor, além de outros centros

¹⁰⁴ Carteggio de Giovan Battista Giralaldi Cinzio, ed. de S. Villari, Messina, Sicania, 1996. Encontramos a transcrição do acervo de Giralaldi, onde encontram-se cartas, documentos e algumas obras - disponibilizado pela Sapienza Università di Roma, em Biblioteca Italiana. Disponível em: <http://www.bibliotecaitaliana.it/catalogo?start=1&q=Giral&collezioni=bibit&autori=Giralaldi%20Cinzio,%20Giambattista&undefined>. Acesso em: 12. nov, 2024.

¹⁰⁵ Giralaldi demostró ser un “hombre para todas las horas”, tanto las buenas como las malas, “para con todos”, ya fuesen éstos rivales y enemigos, ya amigos o parientes de su mayor obligación (Pintor, 2013, p. 2).

intelectuais de prestígio na época como Florença, Bolonha e Veneza. Pintor afirma que “Giraldi era um homem cuja vida privada estava intimamente ligada à sua vida pública, e isso se reflete em sua correspondência” (Pintor, 2013, p. 555)¹⁰⁶.

Os destinatários de suas epístolas destacam-se por sua relevância no mundo das letras e, em geral, nos ambientes humanistas. Entre eles figuram os nomes intelectualmente mais brilhantes de seus contemporâneos os quais testemunham o prestígio que Giraldi soube conquistar desde muito jovem. Com efeito, seus correspondentes compõem o elenco mais representativo daquela época: de Pietro Bembo ao poeta Bernardo Tasso, pai do genial e infeliz Torcuato, passando por Gabriele Ariosto, irmão mais novo do grande Ludovico, sem esquecer, é claro, seu mestre Celio Calcagnini e seus confidentes e amigos, o erudito filólogo Pietro Vettori e o escritor Francesco Bolognetti, entre outros (Pintor, 2013, p. 555)¹⁰⁷.

Ao cabo das investigações destinadas à documentação e às cartas de Giraldi que chegaram até nós, Pintor verificou que “Se há uma história que caracteriza a vida de Giambattista Giraldi Cinthio é sem dúvida aquele que foi vítima de inveja, não só pelo seu sucesso profissional e pelo seu valor intelectual, mas também pela sua relação muito pessoal com o Duque de Ferrara” (Pintor, 2013, p. 560)¹⁰⁸. Ocupar um lugar de prestígio na corte era um posto desejado por muitos durante o movimento renascentista, logo, os mais ambiciosos, interessados ao cargo, não mediam esforços para ganhar a confiança do duque. Desse modo, devido aos interesses individuais de alguns, a vida pública de Giraldi passou por momentos conturbados, e ele era frequentemente questionado e atacado tanto em relação ao seu trabalho direto com o duque quanto nos ambientes universitários aos quais chegavam seus trabalhos críticos e teóricos, além do campo literário editorial, no qual o autor participava de competições para viabilizar suas publicações.

Aos ataques e às críticas muitas vezes infundadas, Cinthio respondia, escrevendo para amigos e colegas de confiança, relatando com desgosto, rancor e tristeza. “Tudo isso pode ser perfeitamente rastreado na amplitude de sua correspondência, na qual moldará — às vezes com surpresa ingênua, outras vezes com dor sentida e sempre com profunda dor e desgosto — às

¹⁰⁶ Giraldi fue un hombre cuya vida privada estuvo íntimamente ligada a su vida pública, y así se refleja en su correspondencia (Pintor, 2013, p. 555).

¹⁰⁷ Los destinatarios de sus epístolas destacan por su relevancia en el mundo de las letras y en general en los ambientes humanistas. Entre ellos se encuentran los nombres intelectualmente más brillantes de sus contemporáneos y dan testimonio del prestigio que Giraldi supo adquirir desde muy joven. En efecto, sus correspondientes constituyen el elenco más representativo de aquella época: desde un Pietro Bembo hasta el poeta Bernardo Tasso, padre del genial y desafortunado Torcuato, pasando por Gabriele Ariosto, hermano menor del gran Ludovico, sin olvidar por supuesto a su maestro Celio Calcagnini y a sus confidentes y amigos, el erudito filólogo Pietro Vettori y el también escritor Francesco Bolognetti, entre otros (Pintor, 2013, p. 555).

¹⁰⁸ Si existe un rasgo que caracteriza la vida de Giambattista Giraldi Cinthio es sin lugar a dudas el haber sido víctima de la envidia, no sólo por su éxito profesional y su valía intelectual, sino también por su personalísima relación con el Duque de Ferrara (Pintor, 2013, p. 560).

injustiças que ocorreram por meio do trabalho daqueles que o invejaram” (Pintor, 2013, p. 560)¹⁰⁹.

É o próprio Giraldi que escreve, em latim, uma carta ao seu professor e amigo Calcagnini, em novembro de 1535, na qual expressa que: “[...] a inveja dos meus adversários é maior do que eu acreditaria que pudesse ser”¹¹⁰. Ao ultrapassar barreiras teóricas, afastando-se do modelo aristotélico, tanto em relação ao seu trabalho crítico quanto ao literário, não seria de se esperar que os seus contemporâneos aceitassem a inovação proposta por Giraldi de maneira tranquila.

Certo é que Cinthio sofreu muitas críticas, sobretudo relacionadas as suas tragédias, tanto que não queria que sua mais aclamada tragédia, *Orbecche*, fosse outra vez representada nos palcos. Em 1543, escreve uma carta¹¹¹ ao duque Hércules II, da qual disponibilizamos a tradução a seguir:

Ed ancora ch’Aristotile ci dia il modo di comporle, egli, oltre la sua natia oscuridade, la quale (come sapete) è somma, riman tanto oscuro e pieno di tante tenebre per non vi essere gli autori de’ quali egli adduce l’auttoritadi e gli esempi per confirmazione degli ordini e delle leggi ch’egli impone agli scrittori d’esse ch’affatica è intesa non dirò l’arte ch’egli insegna, ma la diffinizione ch’egli dà della tragedia. Ciascuna di queste cose [...] mi devea fare restare di por mano in cosa di tanta fatica e sì facile a dare materia ad altrui di biasimarmi. [...] [La tragedia *Orbecche*] si ponesse a rischio di

Ainda que Aristóteles nos ofereça o modo de compor, além de sua obscuridade natural, a qual (como se sabe) é extrema, permanece tão obscuro e envolto em tantas trevas, pela ausência dos autores cujas autoridades e exemplos ele invoca para confirmar as ordens e as leis que impõe aos escritores. A tal ponto se torna árdua a compreensão, não direi apenas da arte que ele ensina, mas até mesmo da definição que dá à tragédia. Cada uma dessas razões [...] deveria ter-me feito desistir de colocar as mãos em uma tarefa tão laboriosa e tão propensa a oferecer material para que os outros me censurassem. [...] A tragédia *Orbecche* expunha-se ao risco de desagradar e de ser dilacerada membro por

¹⁰⁹ Todo ello se puede rastrear perfectamente a lo largo de su correspondencia, en la que plasmará – unas veces con ingenuo asombro, otras con sentido dolor y siempre con profundo malestar y disgusto – las injusticias a las que se vio sometido por obra de quienes le envidiaban (Pintor, 2013, p. 560).

¹¹⁰ Localizado na p. 109 (carta 9): « [...] adversariorum meorum invidia, plus quam credi possit [...] ». Giraldi Cinzio, Giovan Battista. Carteggio. A cura di Susanna Villari. Messina: Sicania, 1996.

¹¹¹. Localizado nas p. 180–181 (carta 9). Giraldi Cinzio, Giovan Battista. Carteggio. A cura di Susanna Villari. Messina: Sicania, 1996.

dispiacere e di essere a membro a membro membro pelas mordidas dos invejosos diante
lacerata da' morsi degli invidi nel publico. do público.

O epistolário giraldiano não apenas nos fornece informações históricas sobre o autor, a sociedade e a tradição literária italiana em sua época, como também nos aponta algumas sugestões sobre os temas escolhidos pelo autor para desenvolver sua obra. No que se refere ao nosso objeto de pesquisa, o Conto-Novella VII *Un Capitano Moro*, não é de surpreender que alguns dos temas centrais são a honra e a honestidade. Obviamente que por se tratar de uma trama de traição, o autor iria se debruçar sobre essas questões em contraposição à dúvida e à suposta desonestidade. Pintor assevera que:

Em todos os escritos giraldianos, três palavras surgem com reincidência, ora abertamente, ora veladamente, demonstrando que são o centro de suas preocupações e ocupações. São as palavras “honra”, “útil” e “honesto”. De fato, esses são os três conceitos que constituem os fundamentos do seu ser mais profundo e que condicionaram toda a sua conduta vital (Pintor, 2013, p. 561-562)¹¹².

Podemos notar em suas cartas um excesso de emotividade, sobretudo naquelas destinadas aos amigos com que ele se sentia mais conectado, como Bernardo Tasso, por exemplo. Assim, Giral di é um literato que não esconde seus mais profundos sentimentos, seja em seu epistolário ou traduzindo-os em literatura. Apesar de ter sofrido ataques infundados e críticas terríveis durante toda sua vida, Cinthio nunca perdeu sua maneira cortês e sua delicada ironia ao escrever para aqueles que o ofendiam. Em sua correspondência, reflete também sua posição de homem honrado devido a sua grande empatia, de forma que “[...] toma partido daqueles que considera mais desprotegidos: as crianças enfrentando a autoridade despótica de alguns pais; as mulheres em uma sociedade predominantemente masculina e sofisticada; e aqueles perseguidos por qualquer motivo” (Pintor, 2013, p. 571)¹¹³.

Destarte, ao investigar o epistolário giraldiano, concluímos que grande parte das observações negativas, além da inveja ambiciosa de alguns, derivam da incapacidade de receber o novo e suas implicações — no que se refere à estética giraldiana e à nova teoria literária que por ele foi oferecida. Verdade é que outros italianos — críticos, dramaturgos e teóricos literários

¹¹² En todos los escritos giraldianos surgen con reincidencia tres palabras que, ya abiertamente, ya de manera velada, demuestran ser el centro de sus preocupaciones y ocupaciones. Son las de “onore”, “utile” y “onesto”. Efectivamente se trata de los tres conceptos que constituyen los cimientos de su ser más profundo y que condicionaron toda su conducta vital (Pintor, 2013, p. 561-562).

¹¹³ [...] tomar partido sistemáticamente por los que considera más desprotegidos: los hijos frente a la autoridad despótica de algunos padres; las mujeres en una sociedad eminentemente masculina y jerarquizada; los perseguidos por cualquier causa (Pintor, 2013, p. 571).

— que vieram depois, infelizmente não se aprofundaram na obra do autor, tratando de Giralaldi geralmente através de uma superficialidade e generalização, o que fez alimentar o seu esquecimento, até porque seu trabalho nasceu na era da tradição de dantes, petrarcas, boccaccios e ariostos. Pintor, no entanto, em seu artigo intitulado *Las heroínas trágicas del teatro de Giralaldi Cinthio*, publicado no livro *Eroine tragiche nel Rinascimento*, organizado por Sandra Clerc e Uberto Motta, em 2019, corrobora conosco ao enfatizar sobre o esquecimento de Cinthio:

É incompreensível e injusto o esquecimento, apesar das esporádicas e brilhantes evocações, como a definição luminosa e intuitiva que o poeta Giosuè Carducci cunhou em 1894: “o Eurípides romântico da corte estense”. Esquecimento tão injusto já que Giralaldi foi inovador e pioneiro, em sua época, nas grandes correntes dramáticas que obtiveram êxito imediato, abrindo caminhos fecundos seguidos com entusiasmo “além dos muros de Ferrara” e estendendo seu raio de atração por toda a Europa (Clerc e Motta, 2019, p. 175)¹¹⁴.

Consoante Pintor, *Orbecche*, tragédia que leva nome de mulher “(variação bárbara do nome bíblico Rebecca)” inunda de horror Ferrara e o resto da Europa e desencadeia uma avalanche de tragédias sangrentas sem precedentes durante o Renascimento” (Clerc e Motta, 2019, p. 176)¹¹⁵. A autora disserta sobre o pioneirismo de Giralaldi em sua época, lembrando seus feitos críticos e literários inovadores, lamentando esse esquecimento sofrido pelo autor.

Um ponto levantado por ela é que Cinthio foi o primeiro a dramatizar o amor incomensurável de Antonio e Cleópatra, em sua tragédia *Cleopatra*, que foi escrita em 1543 e encenada em 1555. Daremos ênfase a este feito de Giralaldi, já que o outro autor que trazemos em comparação a ele é William Shakespeare, o qual também escreveu sua tragédia sobre o mesmo tema. Nosso intuito, entretanto, não é analisar nem comparar as obras, somente pontuar essa questão e elucidar que não há estudos que apontam ecos de *Cleopatra* de Giralaldi na tragédia *Antony and Cleopatra* de William Shakespeare, encenada pela primeira vez em 1606. Retomando o teor trágico trabalhado por Giralaldi em *Cleopatra*, consideramos importante disponibilizar em tradução um trecho que se encontra em sua *Lettera sulla tragédia*¹¹⁶, em que o autor explica suas dificuldades para escrever a peça:

¹¹⁴ Incomprensible e injusto olvido a pesar de esporádicos y brillantes recordatorios tales como la luminosa e intuitiva definición que el poeta Giosuè Carducci acuñó en 1894: «el Eurípides romántico de la Corte Estense»2. Olvido tanto más injusto cuanto que Giralaldi fue innovador y precursor en su época de las grandes corrientes dramáticas que tendrían un éxito inmediato, abriendo fecundos caminos seguidos con entusiasmo «oltre le mura di Ferrara », y extendiendo su rayo de atracción por toda Europa (Clerc e Motta, 2019, p. 175). Sandra Clerc e Uberto Motta, sempre em tradução minha.

¹¹⁵[...] (deformación bárbara del nombre bíblico de Rebecca) inunda de horror Ferrara y el resto de Europa y desencadena una avalancha de sangrientas tragedias sin precedente en el Renacimiento (Clerc e Motta, 2019, p. 176).

¹¹⁶ *Lettera sulla tragédia* está de modo integral disponível no site: Biblioteca Italiana – Sapienza Università di Roma. Disponível em: <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit001424> . Acesso em 14 jan. 2025.

Il fare la tragédia dell’a argomento che ci porgono gli avvenimenti di Cleopatra e di Marco Antonio suo marito[...] mi si è offerto, alla prima vista, cosa tanto grave e faticosa, per la maestà delle persone che v’intervengono, che ne sono rimasto spaventato [...] io chercherò in ciò di vincere me medesimo per comporne, quanto meglio potrò e saprò, la tragedia [...] Ma se forse tardarò più nel compor la Cleopatra che non maneggio che porta questo real soggetto con esso lui, non la volontà mia prontissima a sempre servila.

Escrever uma tragédia sobre o tema que nos apresentam os acontecimentos de Cleópatra e seu marido Marco Antônio [...] pareceu-me, à primeira vista, uma coisa tão séria e cansativa pela majestade das pessoas envolvidas, que eu fiquei assustado [...] Tentarei vencer-me nisso para compor, da melhor forma que puder e souber, a tragédia [...] Mas, se acaso eu tardar mais em compor Cleópatra do que em manejar este assunto régio, não será culpa da minha vontade, sempre pronta a servi-lo.

Dando sequência às inovações de Cinthio, Pintor acrescenta que ele foi o primeiro a “[...] resgatar as intrigas inovadoras das reviravoltas do teatro clássico”, o primeiro também a escrever uma tragédia com final feliz, “recuperando habilmente o termo tragicomédia para nomeá-la” (Clerc e Motta, 2019, p. 177). Em sequência, foi o pioneiro na tragédia de cavalaria, bem como o primeiro homem a desenvolver todos os aspectos de um teatro total” (Clerc e Motta, 2019, p. 177, grifo nosso).

Sobre a linguagem trágica, foi o primeiro a desenvolver o tratamento da linguagem trágica, que se transforma e se renova de acordo com a personalidade de seus personagens. Seu amplo registro linguístico abrange desde o majestoso até o mais familiar, até mesmo o coloquial, sem hesitar em adaptar os distintos níveis de linguagem aos estados de espírito das personagens (Clerc e Motta, 2019, p. 177)¹¹⁷.

Além de dramaturgo, é sabido que Giralaldi participava ativamente de todo processo de edição e de construção de suas peças até estarem aptas para a representação. Trabalhava desde a seleção dos atores, os testes, direção e ornamentação da cena, de forma que sua casa foi muitas vezes o palco — cenário criativo — para esse grande dramaturgo. Se Shakespeare é considerado um dos maiores, se não o maior dramaturgo de sua época, 1564 -1564, ou de todos os tempos

¹¹⁷ También el primero en desarrollar el tratamiento del lenguaje trágico, que transforma y renueva según la personalidad de sus personajes. Su amplio registro lingüístico abarca desde el tono majestuoso hasta el más familiar, incluso coloquial, no dudando en adaptar los distintos niveles de lenguaje a los estados de ánimo del personaje (Clerc e Motta, 2019, p. 177).

— podemos afirmar que Giraldi foi, certamente, um dos maiores dramaturgos do Renascimento italiano.

3.1 Giraldi, o dramaturgo

*Habeo tibi gratiam, mi Cynthi, quod
tuas delitias, id est lepidíssimos
tuos versiculos, ad me dederis,
quos ipsis plane Musis dictantibus
te excepiisse credimus
Coelius Calcagninus.*

Iremos agora nos atentar, entretanto, ao viés crítico positivo sobre o autor. Para isso, podemos verificar que “A fama de Giraldi entre seus contemporâneos é narrada na *Vita di Giovambattista Cinthio Giraldi*, escrita por Ieromnimo Giovanni da Capegnano Bolognese, que se encontra no apêndice da edição veneziana de 1593, da coleção de contos de Giraldi, os *Ecatommiti*” (Hagen, 2000, p. 12)¹¹⁸. Conforme Bolognese,

Giraldi era conhecido como um dos intelectos mais singulares que existiu na Itália. Portanto, não foi motivo de espanto que Hercules, o duque de Ferrara, o estimesse grandemente, e fazendo capital de seu valor, como convinha a tal príncipe, sem que lhe fosse solicitado, o nomeou espontaneamente, em 1547, no dia 20 de janeiro, como seu secretário principal, cargo que foi por ele ocupado durante dezesseis anos, até o fim de sua vida. Certamente possuía todas aquelas maneiras e modos que deveriam ser próprios de um homem de Estado e de tantos negócios. Assim, adquiriu grande reputação junto a todos que tinham trato naquela corte e, com a devida lealdade, tornou-se rico do afeto de muitos... E o que foi verdadeiramente notável em Cinthio, é que, mesmo exercendo continuamente o ofício de secretário, jamais interrompeu por uma só hora seus estudos humanísticos, parecendo ter nascido precisamente para tal função (Bolognese, 1593 apud Hagen, 2000, p. 10)¹¹⁹.

A primeira publicação de *Hecatomithi*, datada de 1565, apesar de ter sido uma obra questionada em diferentes aspectos, foi considerada pelos críticos da época o trabalho de maior sucesso do autor, sobretudo para a história da literatura italiana, a linguagem e a tradição. Embora o título faça referência a ἑκατόν e tenha uma relação direta com *Decamerão*, coleção de 100 novelas de Boccaccio, a obra surgiu aos literatos ainda inacabada, contendo apenas 70 histórias. Essa contradição entre o significado da palavra *Hecatomithi* e o conteúdo do livro foi

¹¹⁸ La fama di Giraldi presso i contemporanei è narrata nella «Vita di Giovambattista Cinthio Giraldi scritta di Ieromnimo Giovanni da Capegnano Bolognese», che si trova in appendice all'edizione veneziana del 1593 della raccolta di novelle di Giraldi, gli *Ecatommiti* (Hagen, 2000, p. 12).

¹¹⁹ Era conosciuto 'l Giraldi, per uno de' i più singolari intelletti, che in Italia fossero, però maraviglia non fu, se Ercole Duca di Ferrara molto l'apprezzasse, facendo capitale del suo valore, come a un tale Principe convenivasi mentre che nell'anno 1547 il dì ventesimo di gennaio, spontaneamente, e non pregato il fece suo principal Segretario, e da lui servito fu in questa carica per sedici anni bene, e insino che fu vivo. Possedeva egli certamente quelle maniere tutte, e quei modi, che ad un uomo di stato, e di tanti affari dovevano essere propri. Onde acquistò molto di riputazione, appo chiunque in quella Corte avea maneggi, e con la dovuta fede, ricco si fece del cuore de' molti... E quel che maraviglioso fu nel Cinthio, sappiasi che l'officio del Segretario, esercitando continuamente lesse Umanità, ne già mai un'ora intrametteva de i suoi studi, parendo che a quello propriamente ei fusse nato (Ieromnimo Giovanni da Capegnano Bolognese, 1593 apud Hagen, 2000, p. 10).

o primeiro questionamento público em relação à obra, apontado uma carta¹²⁰ escrita por Piccolomini, amigo de Giralaldi, em 12 de janeiro de 1563; na qual ele expressa: "Garanto-lhe que faz muito tempo que não tenho o prazer de ler uma obra tão divertida quanto a sua. Mas não consigo conceber por que você deveria chamá-la de Hecatomithi, quando ela não contém mais do que setenta romances" (Roscoe, 1825, p. 142)¹²¹. Já era sabido que Giralaldi demorou muitos anos para concluir sua novela, e a indagação de Piccolomini somente faz confirmar essa questão.

Em 1543, publica sua tragédia mais famosa, *Orbecche*, "[...] que foi acompanhada por um livreto em versos, *La Tragedia a chi legge*, no qual Giralaldi, identificando-se com sua tragédia, se dirige ao leitor ("Caro lettore") para expor e justificar a aplicação de sua teoria sobre o teatro na referida obra" (Pintor, 1998, p. 9-11)¹²². Uma das novidades encontradas em Giralaldi que toca o campo dramático é que o dramaturgo "[...] foi o primeiro a confeccionar e encenar suas tragédias para um público de elite, a corte italiana, que obviamente por serem cultos, possuíam grandes exigências estéticas" (Hagen, 2000, p. 7-8)¹²³. Por isso, seu trabalho dramático engloba várias referências e ecos do teatro antigo, além das predileções culturais relacionadas ao público erudito, para quem ele escrevia, e também outras interferências do público italiano comum¹²⁴. Em *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*¹²⁵, Giralaldi afirma que "no nosso tempo, começou através de mim, o início de representações de tragédias que foram deixadas de lado por muitos anos". A respeito de *Orbecche*, Claudia Castorina aponta que:

A composição de *Orbecche* insere-se no clima de intensa recuperação da tragédia regular de matriz clássica. No papel de trágico junto à corte ferrarense, Giralaldi,

¹²⁰ A carta encontra-se na edição completa de Hecatomithi di M. Giovan Battista Giralaldi Cinthio, nobile ferrarese. Parte 1ª nel monte regale (Mondovì) Lionardo Torrentino, 1565. Na 2ª parte degli Hecatomithi ... nella quale si contengono 3 dialegghi della vita Civile, Monte Reale, L. Torrentino, 1565 (formato em 8º, 2 vol., com retrato). Contém duas cartas, uma de Bartol Cavalcanti, e outra de Piccolomini.

¹²¹ "[...] Piccolomini in a letter to the author, prefixed to the Hecatomithi, and dated the 12th of January, 1563; in which he says: "I assure you it is long since I have had the pleasure of perusing any work so entertaining as yours. But I cannot conceive your reason for entitling it Hecatomithi, when it contains no more than seventy novels" (Roscoe, 1825, p. 142). Thomas Roscoe sempre em tradução minha.

¹²² Em 1543, publica sua tragédia mais famosa, *Orbecche*, que viene acompanhada de un opúsculo en verso, *La Tragedia a chi legge*, en la que Giralaldi, identificándose con su tragedia, se dirige al lector ("Caro lettore" para exponer y justificar la aplicación de su teoría sobre el teatro en dicha obra (Pintor, 1998, p. 9-11).

¹²³ La novità fondamentale di Giralaldi risiede dunque pure in questo: a partire degli anni '40, egli per primo scrive e mette in scena tragedie per un pubblico di corte con esigenze ben diverse da quelle degli accademici, e in tal modo si trova a misurarsi non solo con i modelli eruditi dei fiorentini e degli antichi, ma anche con un pubblico-spettatore più variegato (Hagen, 2000, p. 7-8).

¹²⁴ *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*: "ai nostri tempi hanno avuto da me principio le rappresentazioni delle tragedie, per tanto spazio di anni tralasciat". (DCT, 203).

¹²⁵ *Discorso di M. Giovambattista Giralaldi Cinthio nobile ferrarese (..) intorno al comporre de i romanzi, delle comedie e delle tragedie, e di altre maniere di poesie, Venezia, Giolitti, 1554.*

assumiu, contudo, a tarefa de relançar o teatro, valorizando também seus aspectos espetaculares. A representação de *Orbecche*, em Ferrara, em 1541, obteve enorme sucesso junto ao público contemporâneo, atesta, aliás, a expressiva fortuna editorial da obra (a única entre as nove tragédias de Giral di, publicada em vida do autor) bem como os influxos exercidos sobre a dramaturgia europeia. Com *Orbecche*, Giral di ocupa uma posição fortemente inovadora na história do teatro do século XVI, tanto pela escolha de um sujeito de nova invenção, quanto pelo afastamento dos modelos helenizantes, pela adoção do modelo da tragédia senecana e pela interpretação original dos princípios extraídos da Poética de Aristóteles, em consonância com a concepção de um teatro moderno, em conformidade com as exigências ético-políticas da época contemporânea (Castorina, 2017, p. 235)¹²⁶.

Como mencionamos anteriormente, temos o intuito de difundir os estudos giraldianos no Brasil devido à escassez bibliográfica disponível em língua portuguesa e, para tanto, consideramos pertinente fazer um recorte na tragédia mais famosa de Cinthio, *Orbecche*. Nela, recortamos e traduzimos a parte do livreto em que Cinthio se dirige ao seu público, dando explicações sobre a sua nova forma de escrever tragédias. Durante o processo de tradução, apesar de o texto se tratar de uma tragédia e ser escrito em versos, demos prioridade em observar o texto com base em seu caráter teórico, portanto, escapamos da equivalência das rimas e métrica, fugindo do padrão linguístico do original. A partir desse ponto, fizemos uma tradução, analisando alguns pontos teóricos como algumas referências importantes a outras obras e autores que Cinthio menciona diretamente ou faz alusão em seu texto.

Encontramos a obra disponível no site da Spienza Università di Roma — Biblioteca Italiana — *Orbecche Tragedia di M. Giovanbattista Giral di Cinthio da Ferrara* — e recortamos a parte que nos interessa, já mencionada, que consta no final da obra com o título *La Tragedia a Chi Legge*¹²⁷. Giral di foi, sem dúvida, um grande artista, dramaturgo e intelectual de sua época, experimentou diferentes gêneros, desenvolveu textos críticos e dramaturgia para a corte italiana e o para duque através do olhar de um verdadeiro humanista. Marco Arani (1974)¹²⁸ explica que a primeira tragédia de Cinthio, *Orbecche*, “é a realização mais completa de uma tensão poética” (Arani, 1974, p. 141), sendo que as outras tragédias do autor se desvincularam do elemento trágico.

¹²⁶ La composizione dell’*Orbecche* si inserisce nel clima di intenso recupero della tragedia regolare di impianto classico. Nel suo ruolo di tragediografo presso la corte ferrarese, Giral di si assunse tuttavia il compito di rilanciare il teatro valorizzandone anche gli aspetti spettacolari. La rappresentazione dell’*Orbecche*, a Ferrara nel 1541, ottenne un enorme successo presso il pubblico contemporaneo, come è peraltro attestato dalla grande fortuna editoriale dell’opera (unica delle nove tragedie giraldiane edita vivente l’autore) e dagli influssi esercitati sulla drammaturgia europea. Con l’*Orbecche* Giral di si colloca in una posizione fortemente innovativa nella storia del teatro cinquecentesco, per la scelta di un soggetto di nuova invenzione, per il distacco da moduli ellenizzanti, per l’adozione del modello della tragedia senecana, per l’originale interpretazione dei principi desunti dalla Poetica di Aristotele, in linea con la concezione di un teatro moderno, conforme alle esigenze eticopolitiche dell’età coeva (Castorina, 2017, p. 235). Claudia Castorina, sempre em tradução minha.

¹²⁷ Giral di Cinzio, Giambattista, *Orbecche*. Disponível em: <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit000565>

¹²⁸ Marco Arini, sempre em tradução minha.

Obviamente que essa parte que consta na tragédia de Cinthio não foi escrita para ser encenada. O dramaturgo escreve para aqueles que lerão a tragédia, não para aqueles que assistirão à peça encenada no teatro. “Em 1541, Orbecche encheu-se de "barulho e fúria", lançada numa orgia de sangue e sadismo, os palcos e as cortes europeias. Giraldis dramatiza um dos dramas mais atrozes de uma família digna de Atreu e Tiestes, cheio de traição, incesto e crime” (Pintor, 2019, p. 177)¹²⁹. Há de se supor, no entanto, que, devido às preocupações de Cinthio em torno de seu modo inovador de fazer tragédia, talvez o dramaturgo faria questão de ler este excerto para os espectadores antes ou depois de assistirem à peça em cena, uma vez que dotado de preocupações em relação às más críticas, Cinthio não se cansava em tentar justificar como havia elaborado esse novo modelo trágico.

La tragedia a chi legge.

Venut'è omai il mio doglioso fine,
Caro lettore, e se potuto avessi
Di me medesima a voglia mia disporre
Stando nascosa, non avrei noiato
Co le dolenti mie querele alcuno.
Che quantunque io sapessi ch'i più saggi
Preposero a ogni sorte di poema
La real gravità de la Tragedia,
Come color che ben vedean che nulla
Era nel mondo onde potesse avere
Lo stuolo uman modo miglior di vita,
Non dimeno i' vedea che sì cresciuta
(Mercé del guasto mondo) è la lascivia
Che non pur la Tragedia non è in pregio,
Ma il suo nome real è odioso a molti.
Ma poi c'han vinto il mio voler l'altrui
Voglie e costretta sono uscire in luce
Mal grado mio, s'è 'n te pietà ti prego

A tragédia para quem lê.

É chegado o meu doloroso fim.
Caro leitor, se eu tivesse podido dispor de
mim mesma segundo meu desejo, se
estivesse escondida, não teria importunado
com minhas queixas dolorosas.
Pois, embora eu soubesse que os mais sábios
colocaram, acima de toda espécie de poema,
a gravidade sublime da tragédia, como
aqueles que bem compreendiam que nada
havia no mundo de onde se pudesse obter um
modo melhor de vida para a humanidade,
mesmo assim vi que havia crescido, (devido
ao mundo corrompido), a lascívia, de modo
que mesmo a Tragédia não teria valor, e o seu
nome sublime é odioso para muitos. Mas
então o desejo dos outros venceu o meu
e, forçada, saí à luz, obedecendo a tais
vontades contra meu desejo; se há piedade

¹²⁹ En 1541 su Orbecche llenó de «ruido y de furia», envueltos en una orgia de sangre y de sadismo, los escenarios y las cortes europeas. Giraldis dramatiza uno de los dramas más atroces de una familia digna de Atreo y de Tieste, rebosante de traición, incesto y crímenes (Pintor, 2019b, p. 177).

Ch'esser vogli vèr me più tosto mite
 E benigno censor, ch'aspero e crudo:
 Perché tu non aggiunga al mio dolore,
 Ch'è dur da sé, col lacerarmi, affanno.
 E se forse parrà ch'io non mi scopra
 In quell'abito altero in che devrei,
 Iscusimi la forza de' martiri.

Che tanto ogni desio d'ornarmi m'hanno
 Tolto, che spesse volte ho avuto invidia
 A le più rozze pastorelle, essendo
 Ne l'umile lor abito riposo,
 Ov'è 'l grave e real pieno di cure.
 Né mi dèi men pregiar perch'io sia nata
 Da cosa nova e non da istoria antica:
 Che chi con occhio dritto il ver riguarda,
 Vedrà che senza alcun biasimo lece
 Che da nova materia e novi nomi
 Nasca nova Tragedia. Né perch'io
 Da gli atti porti il prologo diviso
 Debbo biasimo aver, però che i tempi
 Ne' quai son nata e la novità mia
 E qualche altro rispetto occulto fammi
 Meco portarlo: che ben pazzo fora
 Colui il qual, per non por cosa in uso
 Che non fosse in costume appo gli antichi,
 Lasciasse quel che 'l loco e 'l tempo chiede
 Senza disnor. E s'io non sono in tutto
 Simile a quelle antiche, è ch'io son nata
 Testé da padre giovane e non posso
 Comparir se non giovane; ma forse

em ti, eu imploro que queiras ser mais gentil
 comigo e amável julgador, do que áspero e
 cruel, para que tu não aumentes a minha dor,
 que já é dolorosa por si mesma,
 despedaçando-me com agonia.

E, se talvez pareça que eu não me revele
 naquela postura sublime que me caberia, que
 me sirvam de desculpa a força dos
 sofrimentos.

Tiraram-me o desejo de me enfeitar, de modo
 que senti inveja das pastoras mais rudes,
 sendo que, em seu humilde hábito, havia
 descanso, onde o sério e o sublime são plenos
 de cuidado.

Tu também não me deves menosprezar
 porque nasci de algo novo e não da história
 antiga: quem olha a verdade com olhos retos
 verá que, sem qualquer culpa, é legítimo que
 de nova matéria e novos nomes nasça uma
 nova tragédia. Nem porque eu, dos atos,
 carrego o prólogo separado, tenho que ser
 censurada; porém, os tempos em que nasci, a
 minha novidade e algumas outras questões
 ocultas, carrego comigo, quão louco seria
 aquele que, para não colocar nada em prática
 que não fosse costume entre os antigos,
 deixasse de fazer o que o lugar e o tempo
 exigissem, sem perder a honra.

E, se eu não sou completamente semelhante
 aos antigos, foi por ter nascido de um jovem
 pai, e não posso parecer outra coisa a não ser
 jovem; mas talvez eu possa diminuir o

Potrà levare il dispiacer ch'avrai
 Del mio grave dolor, la verde etade.
 E che divisa in atti e 'n scene io sia,
 Non pur non deve essermi ascritto a vizio,
 Ma mi deve mostrar via più leggiadra.
 Che com' un uom fia strano mostro al mondo
 Che non abbia distinte in sé le membra,
 Così anch'io istimo che spiacevol fora

Vedermi in un tutta confusa. E bene
 Seneca vide et i Romani antichi,
 Quanto vedesser torto i Greci in questo.
 E ch'io sia grande e grandi abbia le parti,
 Fuor de l'ordin non è de la natura,
 Anzi maggior beltà regna in que' corpi
 Che ne la spezie lor sono maggiori.
 E s'ad alcun, cui grave sia d'udire
 Ragioni ch'a pietà possin piegare
 Un animo disposto a la vendetta,
 Troppo lungo parrà forse Malecche,
 Egli a sua volta lo si accorci, ch'io
 Mai perciò non verrò seco a tenzone.
 Né stran ti paia che le donne ch'io
 Ho meco in compagnia sian via più saggie
 Che paia altrui che si convenga a donne.
 Ch'oltre il lume, qual ha de la ragione
 Come l'uomo la donna, il gran sapere
 Che chiude in sé quella sublime e rara
 Donna, il nome di cui alto e reale
 Con somma riverenza e sommo onore
 Oscuramente entro a me chiaro serbo,

desprazer que você terá diante da minha
 grave dor, esta idade imatura.

Sou dividida em atos e cenas; mesmo assim,
 isso não deveria ser atribuído a mim como um
 desvio, mas deve mostrar-me um caminho
 mais requintado.

Que, como homem, seria um monstro
 estranho aos olhos do mundo se não tivesse
 partes distintas em si; assim, também
 considero que seria desagradável.

Vendo-me como um todo confusa. E, com
 razão, viram Sêneca e os antigos romanos
 quanto os gregos julgaram erroneamente.

E que eu seja extensa e tenha grandes partes,
 a natureza não está fora de ordem; na
 verdade, uma beleza maior reina nesses
 corpos que, em suas espécies, são maiores.

E, se para alguém for difícil ouvir razões
 capazes de mover à misericórdia de uma alma
 pronta para a vingança, talvez Malecche
 pareça muito longo; que ele, por sua vez, o
 diminua, para que eu jamais, por isso, o
 confronte.

Que não te pareça estranho que as mulheres
 que tenho em minha companhia sejam mais
 sábias do que os outros julgam ser decoroso
 às mulheres.

Para além da luz da razão, assim como o
 homem, a mulher possui o grande
 conhecimento o qual encerra em si o que há
 de sublime e raro.

Far può palese a ogni giudicio intiero
 Non pur quanto di pregio in sé aver possa
 Donna gentil, ma che 'n prudenzia e senno
 (Rimossa che ne sia la invidia altrui)
 Agguagliar puote ogni saggio uom del
 mondo.
 Appresso non ti paia stran che i Ciri
 Meco non abbia e i Dari e le Satipne,
 Quantunque i' mi confessi esser di Persia:
 Che da sì fatto biasimo iscusare

Mi può il mio nascimento, a chi ben mira.
 Né dee duro parere, ad uom che sappia
 Che può disperazione e grave doglia
 In cor di donna, che la figlia, senza
 Speme alcuna rimasa nel dolore,
 Dat'abbia acerba morte al crudo padre.
 E quantunque ne moia il fier tiranno,
 Nessun di sceleragine giamai
 M'accuserà che con sano occhio miri
 A qual pietade desti i cori umani
 Il caso di coloro ond'io son nata.
 E s'avut'ha lo Stagirita duce,
 Che tanto vide e tanto seppe e scrisse
 E di compor Tragedie aperse l'arte,
 Nel darsi aperta morte la Reina
 Ond'ho il nome io, per per fine al suo male,
 Maraviglia non è se da le leggi
 Del Venusino in ciò partissi e volle

Mulher cujo nome é elevado e majestoso,
 com máxima reverência e altíssima honra,
 guardo em mim com cuidado, mas de modo
 claro, podendo ser claramente reconhecida
 aos olhos do íntegro juízo.

Não só o valor que possa ter em si mesma,
 nobre mulher, mas que, em prudência e
 discernimento (que possa ser removida a
 inveja alheia), a qualquer homem sábio do
 mundo pode se igualar.

Depois, que não te pareça estranho eu não
 trazer em minha companhia Ciro, nem Dario,
 nem Satipne, embora eu confesse ser da
 Pérsia, o que me isenta de tal censura.

Meu nascimento pode ser compreendido por
 quem observa atentamente. E tampouco deve
 parecer áspero ao homem que compreende.
 Pois conhece a força do desespero e a dor
 profunda no coração de uma mulher cuja
 filha, sem esperança alguma, deixada na dor,
 tenha dado morte amarga ao pai cruel.

E, embora morra o feroz tirano, ninguém que
 observe com o olhar são jamais me acusará,
 pois a história de onde eu nasci faz despertar
 piedade nos corações humanos.

E, se tive como guia o Estagirita, que tanto
 viu, tanto soube e tanto escreveu, e revelou a
 arte de compor tragédias, ao dar-se morte
 pública à Rainha, da qual tenho o nome, para
 pôr fim ao seu mal, não é de se admirar que
 eu tenha deliberadamente me afastado das
 leis do Venusino; pois, na presença do povo,

Nel cospetto del popolo col ferro
 Darsi con forte man la morte in scena.
 A que' ch'a' giri de le voci intenti
 Vanno ansiosamente mendicando
 Gonfie parole et epiteti gravi
 E d'orror ciechi e sanguinose morti,
 D'Acheronti, di notti orride e nigre
 Empion le carte lor se scrivon pianto,
 E s'allegrezza, altro da lor non s'ode
 Che fiori, erbe, ombre, antri, onde, aure
 soavi,
 Rubin, perle, zefir, topazi et oro,
 Dirai ch'a scielta tal mi fece inetta
 La forza del dolor che mi premea;

Et ho voluto aver più tosto duce
 Con l'ornamento debito natura,
 Che con pompose voci una finta arte.
 A' molti ch'oggi scrivono volgare
 E lascian l'uso de' scrittori eletti,
 Fidandosi di sé per esser nati
 In parte ove par lor che sia perfetta
 La vulgar lingua, ch'è senza alcun pregio
 S'a lei non danno onor gli auttori antichi
 Tu risponder potrai agevolmente,
 Se forse contra me parlar vorranno,
 Perché seguito in parte abbia il gran Tosco
 Che per Laura cangiò l'Arno con Sorga,
 Et il buon Certaldese, eterni e chiari
 Lumi de la vulgar dolce favella.
 Che tal fu la Romana e tal la Greca
 Lingua, qual ora è la volgare et ambe

com o ferro, dá-se a morte em cena, com mão firme.

Aos que, atentos aos giros das vozes, vão
 ansiosamente mendigando palavras inchadas,
 epítetos graves, horrores cegos e mortes
 sangrentas, de Aqueronte, de noites
 horrendas e negras, enchem de pranto as
 páginas ao escreverem.

E, quando se trata de alegria, nada mais deles
 se ouve senão flores, ervas, sombras, grutas,
 ondas, brisas suaves, rubis, pérolas, zéfiros,
 topázios e ouro. Dirás que tal escolha me
 tornou inadequada pela força da dor que me
 oprimia.

Quis ter antes como guia o ornamento que a
 natureza concede, em vez de uma arte
 fingida, feita por vozes pomposas.

Para muitos que hoje escrevem em língua
 vulgar e abandonam o uso de escritores
 consagrados, confiando apenas em si
 mesmos por terem nascido em lugares onde
 lhes parece que seja perfeita a língua vulgar,
 que é desprovida de qualquer mérito, se os
 autores antigos não lhe asseguram a honra, tu
 poderás ser capaz de responder facilmente,
 se, porventura, quiserem falar contra mim,
 porque segui, em parte, o grande Tosco, que,
 por Laura, trocou o Arno pelo Sorga, e o bom
 Certaldese, eterno e luminoso, luzes da doce
 língua vulgar.

Non dal parlar comun, ma da' scrittori
 Che 'n esse si scoprirono eccellenti
 Ebbero nome e tanto for pregiate,
 Quant'era simil l'una e l'altra a quelli
 Tre, quattro e sei ch'avean la scielta fatta
 Del meglio tra il parlar del volgo indotto.
 E chiunque nel dir cercava fama,
 Seguia que' scrittor buon, né si fidava
 Di sé per esser nato in Grecia o 'n Roma.
 è vero ben che per essere ancora
 Vivo questo volgar grato idioma,
 Giudico che sia lecito a chiunque
 Scrive in tal lingua, usare alcuna voce
 (Scielta però da singolar giudicio)

Che ne' predetti Toschi non si trovi.
 Però a quei che ristretta han questa lingua
 (Che in tal oppinione oggi son molti)
 Solo a le voci de' due chiari Toschi,
 Se voce è 'n me che non si trovi in essi,
 Vo' che risponda teco il divin Bembo,
 Bembo divino che la volgar lingua
 Tolt'ha dal carcer tenebroso e cieco
 Regno di Dite, con più lieto plettro
 Ch'Orfeo non fe' la sua bramata moglie;
 E 'l Trissino gentil che col suo canto
 Prima d'ognun dal Tebro e da l'Ilisso

Foi assim que aconteceu com as línguas romana e a grega: tal como hoje ocorre com a língua vulgar, ambas não se firmaram pelo falar comum, mas pelos escritores que nelas se revelaram excelentes; assim, ganharam renome e foram, por isso, muito estimadas. Assim como ambas se assemelhavam àquelas três, quatro e seis que haviam feito a escolha do melhor existente entre o falar do povo instruído.

E todo aquele que, no uso da língua, buscava fama, seguia aqueles bons escritores e não confiava em si mesmo apenas por ter nascido na Grécia ou em Roma.

É bem verdade que, por ainda estar vivo este grato idioma vulgar, julgo que seja lícito a qualquer um que escreva nessa língua usar algum termo (escolhido, no entanto, por juízo individual).

Que não se encontre nos toscanos já mencionados; mas, para aqueles que restringem essa língua (há muitos que têm essa opinião hoje), apenas às palavras de dois consagrados toscanos. Se há em mim uma voz que não se encontra neles, quero que o divino Bembo responda: Bembo divino que, da língua vulgar, tirou do cárcere tenebroso e cego do Reino de Dite, com o instrumento do poeta mais jubiloso, mais do que Orfeu fez por sua desejada esposa; é o gentil Trissino que, com sua canção, antes de todos, de

Già trasse la Tragedia a l'onde d'Arno;
 Et il gran Molza, il cui onorato nome
 Vola con chiaro grido in ogni parte;
 Et il buon Tolomei ch'i' volgar versi
 Con novo modo a i numeri Latini
 Ha già condotto e a la Romana forma;
 E quel che 'nsino oltre le riggid'Alpi,
 Da Tebbe in Toscano abito tradusse
 La pietosa soror di Polinice:
 I' dico l'Alamani che mi vide
 Per mio raro destino uscire in Scena.
 Questi felici e pellegrini ingegni,
 Co gli altri che seguiti han le lor orme
 (Ancora che que' due celebri auttori
 Abbiano in pregio tal qual deono aversi),
 Cercando d'aumentar questa favella
 Con ferma elezione e ver giudicio,
 Han più tosto voluto procacciarsi
 Con libertà lodevole di voci

Ch'aprano e lor concetti, che 'n prigione
 Co' ceppi a' piedi rimanersi muti.
 Lasciando adunque a te tal peso e a loro,
 Attenderò, sotto il presidio raro
 Del Signor sotto il cui favor son fuori,
 Ch'altri, da le mie voci forse desto,
 In abito più altero e più onorato
 Mostri Tragedie e di beltà più rare.
 Perché a le virtù loro, a le lor doti,
 A la mirabil lor rara bellezza
 (Pur che non sia diforme al mio dolore)
 Cercherò somigliarmi a mio potere.

Tebro e de Ilisso, já desenhou a Tragédia às ondas do Arno; e o grande Molza, cujo honrado nome voa com o clamor claro por toda parte; e o bom Tolomei, que os versos vulgares, com novo modo, aos metros latinos, já conduziu à forma romana; e o que, até além dos duros Alpes, de Tebas traduziu para vestes toscanas a piedosa irmã de Polinices: refiro-me a Alamani, que me viu, pelo meu raro destino, subir ao palco. Estes felizes e peregrinos engenhos, com outros que seguiram seus passos (ainda que esses dois autores célebres sejam estimados, tal como devem sê-lo), buscando ampliar esta língua, com escolha firme e juízo verdadeiro, preferiram antes buscar para si uma louvável liberdade de vozes.

Que abram também os conceitos, que, aprisionados, com grilhões aos pés, permanecem mudos. Deixando, portanto, a ti e a eles tal encargo, aguardarei, sob rara proteção do Senhor, sob cujo favor me encontro amparado. Para que outros, talvez despertados por minhas vozes, em trajes mais elevados e honrosos, mostrem tragédias e belezas ainda mais elevadas. Pois, às suas virtudes, aos seus dons, à sua admirável e rara beleza (contanto que não seja incompatível

IL FINE

com a minha dor), procurarei assemelhar-me
a eles tanto quanto me for possível.

O fim.

Achamos pertinente trazer uma citação de Francesco De Sanctis, do seu livro *Storia della letteratura italiana*, de 1912, pois a definição desse autor acerca do Renascimento se reflete claramente nos escritos de Giralaldi, como a literatura da época era forjada. Vale salientar aqui, todavia, que não nos atentaremos em relação aos apontamentos de De Sanctis sobre nosso autor, pois assim como mencionamos anteriormente, o crítico faz parte dos autores que não se aprofundaram nos estudos giraldianos, mas aqueles, que assim como Croce, promoveram um ponto de vista crítico raso, pois em muitos momentos analisaram Cinthio em comparação à tradição literária vigente renascentista.

Estamos no século XV. O mundo greco-latino apresenta-se à imaginação como uma espécie de Pompéia, que todos desejam visitar e estudar. A Itália reencontra os seus antepassados, e os discípulos de Boccaccio se multiplicam: o impulso dado por ele ou por Petrarca, transforma-se numa febre ou, para melhor dizer, aquela espécie de corrente elétrica que, em certos momentos, invade uma sociedade inteira e a preenche com um mesmo espírito (De Sanctis, 1912, p. 289)¹³⁰.

No trecho acima podemos observar que Giralaldi faz referência ao mundo greco-latino, conversa com antigos, enaltecendo seus feitos trágicos e justificando os processos de inovação que utilizou para compor sua tragédia. Além disso, promove o encontro e o desencontro ao antigo, aborda a maestria dos gregos, depois latinos e segue questionando sua sanidade ao propor algo renovado. Devemos destacar que, como é amplamente sabido, as tragédias de Cinthio foram feitas para serem encenadas e raramente foram analisadas com fundamentos em estudos específicos no que se refere ao texto dramático, sendo poucas vezes relacionadas à prática teatral. Giovanni Anttolini, em *Teatro e spattacolo nel Rinascimento*, explica que os teóricos da época e os que seguiram não acessavam a obra de Cinthio de maneira eficaz entre tantos críticos, muitos faziam só uma reprodução alegórica em relação a obras críticas de outros, de forma a reproduzir seus critérios e opiniões. Anttolini, no entanto, desaprova esse tipo de

¹³⁰ Siaino al secolo deoimoquinto. Il mondo greco-latino si presenta alie immaginazioni come una spooio di Pompei, che tiitti vogliono Tísitaro e studiare. L'Italia ritroya i suoi antenati, e i Bocoacci si moltiplicano: l'impulso dato da lui o dal Petrarca diviene una febbre o, per dlr meglio, quella tale corrente elettrica che in certi momenti investe tutta una società e la riempie dello Btesso spirito (De Sanctis, 1912, p. 289). Francesco De Sanctis, sempre em tradução minha.

abordagem e percebe como o trabalho do dramaturgo foi prejudicado devido a essa prática crítica contínua:

[...] ignoram por completo os critérios de adesão ao drama, isto é, à ação teatral em sua totalidade, que, ao contrário, caracterizarão o espetáculo nos séculos posteriores. Com efeito, o «estudo do edifício e da cena clássica e o estudo da estrutura e da forma da tragédia» desenvolvem-se de modo independente e autônomo. Igualmente autônomo é o estudo da “perspectiva artificialis” aplicada às arquiteturas cénicas, isto é, a “cenografia”. Isso, contudo, não impede que a pesquisa se desenvolva, gerando um continuum de experiências aparentemente desarticuladas e contraditórias, mas ainda assim orientadas para a concretização daqueles objetivos que, progressivamente, as libertarão da dependência da cultura clássica, por meio da realização da cena em perspectiva, a qual rompe ilusionisticamente o campo da ação cênica e enriquece de modo significativo o espetáculo, intensificando sua capacidade sugestiva. Temas que foram desenvolvidos de maneira orgânica pela primeira vez no tratado fundamental de Serlio, para depois, por meio das contribuições de Barbaro, Danti, Vignola e Sirigatti, conduzi-los a um *raccordo* teórico e uma visão unitária do espetáculo nas obras de Giovan Battista Giraldi Cinzio, Leone de' Sommi e Angelo Ingegneri, na segunda metade do século (Anttolini, 1984, p. 52)¹³¹.

Anttolini explica que Cinthio é aquele escritor que “[...] indica a alternativa do gênero teatral somente à prática” e que o dramaturgo tem um ponto de vista “[...] singular em muitos aspectos decididamente orientado para a reavaliação do espetáculo em comparação com outros comentadores de Aristóteles” (Anttolini, 1984, p. 206). O autor descreve Cinthio como aquele que:

[...] embora se adeque à **Poética** ao afirmar que o dramaturgo deve “ao compor a fábula empregar toda a diligência para que as palavras nela dispostas possuam uma virtude oculta capaz de, mesmo sem o espetáculo, mover os afetos dos espectadores”, Giraldi sustenta também que o próprio poeta deve assegurar que o aparato e a encenação sejam adequados ao drama, ainda que seja excluída a necessidade de que se ocupe pessoalmente de sua realização. Nessa perspectiva, Giraldi acaba estabelecendo um vínculo mais estreito entre texto e representação (Anttolini, 1984, p. 206)¹³².

¹³¹ [...] ignorano del tutto i criteri di adesione al dramma, all'azione teatrale nella sua globalità, che invece caratterizzeranno lo spettacolo nei secoli successivi. Infatti, lo «studio sull'edificio e la scena classica e lo studio sulla struttura e la forma della tragedia» si svolgono in modo indipendente e autonomo. E del pari autonomo è lo studio della “perspectiva artificialis” applicata alle architetture sceniche, la “scenografia”? Questo non impedisce comunque che la ricerca si sviluppi generando un continuum di esperienze, apparentemente disorganiche e contraddittorie, ma tuttavia orientate alla concretizzazione di quegli obiettivi che progressivamente le affrancheranno dalla dipendenza dalla cultura classica con la realizzazione della scena in prospettiva, che sfonda illusionisticamente il campo d'azione scenica e arricchisce notevolmente lo spettacolo accrescendone la suggestione. Temi, questi, svolti per la prima volta organicamente nel fondamentale trattato del Serlio, per poi giungere attraverso gli ulteriori contributi di Barbaro, Danti, Vignola e Sirigatti, a un *raccordo* teorico e ad una visione unitaria dello spettacolo con le opere di Giovan Battista Giraldi Cinzio, Leone de' Sommi e Angelo Ingegneri nella seconda metà del secolo (Anttolini, 1988, p. 52). Giovanni Anttolini, sempre em tradução minha.

¹³² Egli, pur adeguandosi alla Poetica quando asserisce che il drammaturgo deve «nel comporre la favola usare ogni diligenza che ella abbia in sé per le parole in essa poste un'occulta virtù che senza lo spettacolo, anco muova gli affetti degli spettatori» È, sostiene altresì che lo stesso poeta deve fare in modo che l'apparato e la messinscena siano adeguati al dramma, anche se è escluso che debba occuparsi personalmente della sua realizzazione. Su questa linea, il Giraldi finisce con lo stabilire un nesso più stretto fra testo e rappresentazione (Anttolini, 1988, p. 206).

Antollini aponta que, na tragédia *Orbecche*, Cinthio se desvinculou da imitação da tragédia grega ao trabalhar o coro de maneira diversificada. No capítulo XII da *Poética*, Aristóteles descreve como eram formuladas as partes da tragédia da seguinte forma: “[...] prólogo, episódio, êxodo, coral — dividido, este, em párodo e estásimo (...)entre os corais, o párodo é o primeiro, e o estásimo é um coral desprovido de anapestos etroqueus; Kommós é um canto lamentoso, da orquestra e da cena a um tempo (Aristoteles, 1452b, p. 14)¹³³. O grego ainda afirma que o coro desempenha um papel de ator nas tragédias gregas, de modo a contribuir com os outros elementos para conduzir a ação do drama. Nesse sentido, o coro do teatro grego se manifesta pela fala, pela narração, pelo canto, pela dança e por expressar reações em relação à peça.

É sabido que o coro no teatro grego passou por uma evolução, a qual se iniciou com Arion de Lesbos, que organizou: “os bodes dançarinos dos coros de sátiros acompanhamento mimético de seus ditirambos. Assim, ele encontrou uma forma de arte que, originada na poesia, incorporou o canto e a dança, e que duas gerações mais tarde levaram, em Atenas à tragédia e ao teatro” (Berthould, 2001, p. 104).¹³⁴ A evolução do coro se dá em relação aos textos que também evoluem e se modificam

Para honrar os deuses, "em cujas mãos impiedosas estão o céu e o inferno", o povo reunia-se no grande semicírculo do teatro. Com cantos ritmados, o coro rodeava a orquestra: "Vem, ó Musa, unir-se ao coro sagrado! Deixa nosso cântico agradar-te e vê a multidão aqui sentada!" Estes hinos em forma de verso são de *As Rãs*, de Aristófanes. Precisamente ele, o "zombador incorrigível", invocou novamente, em sua última comédia, o poder da tragédia grega clássica, cuja idade de ouro durou aproximadamente um século (Berthould, 2001, p. 104).

Evidencia-se, dessa maneira, que o coro no teatro grego era expressamente importante, fazia parte atuante da cena e podia até mesmo comandar a ação. Eram personagens do espetáculo; mais tarde, no entanto, o poeta tornou-se o diretor do coro e até mesmo o ator principal “[...] tanto Ésquilo quanto Eurípides apareceram frequentemente no palco” (Berthould, 2001, p. 113). Séculos depois, coro como centro da peça é mudado por Giralaldi. O dramaturgo transforma a tragédia grega “contra a prática do coro “estável”, que permanecia em palco durante toda a duração da representação” (Anttolini, 1984, p. 206)¹³⁵.

E, a partir de *Orbecche*, o coro de Giralaldi “[...] intervém no diálogo e tem a tarefa de encerrar cada ato, mas não permanece sempre em cena, participa do diálogo e da ação apenas

¹³³ Aristóteles, em tradução de Eudoro de Souza.

¹³⁴ Margot Berthould (2001), em tradução de Maria Paula V. Zurawski. J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clovis Garcia

¹³⁵ [...] Contro la pratica del coro «stabile», che restava in scena per tutta la durata della rappresentazione (Anttolini, 1988, p. 206).

quando expressamente solicitado” (Anttolini, 1984, p. 206)¹³⁶. Podemos afirmar que o dramaturgo trabalha o texto trágico enxergando além do texto, e Giralaldi faz prevalecer o “[...] espetacular sobre o literário”, “[...] tanto quando Giralaldi admite preferir (que apareça em cena uma fábula de pouco valor, bem representada, do que uma louvável, com enredos frios e ineptos)” (Anttolini, 1984, p. 206).

O dramaturgo trabalha a cena como um todo e enxerga que uma vez no palco, os corpos são mecanismos de expressão artística, eles também falam ao espetáculo, também fazem parte da ação, desse modo, ele “[...] liberta a cena de tudo o que é obstáculo à ação cênica: a atenção dos espectadores deve estar concentrada nos protagonistas” (Anttolini, 1984, p. 206). Portanto, retirar o coro da cena é um mecanismo pensado, que retira o elemento que atua. O coro que participa da ação em *Orbecche* é composto por apenas um membro que atua quando lhe é solicitado, e é somente no final de cada ato que entram em cena os outros membros em conjunto:

Aquilo que se apresenta como uma reforma radical do uso do coro será confirmado mais tarde, isto é, será reafirmada a divisão em cinco atos, com prólogo distinto e coro “móvel”, em consonância com a preferência atribuída por Giralaldi ao modelo latino, preferência que Ingegneri contestará ao restabelecer o coro “estável”, em observância ao esquema trágico grego. Convém, contudo, recordar que, apesar de todos os seus desvios, a obra de Giralaldi permanece essencialmente um tratado de poética (composto em 1543), no qual se encontram disseminados, ainda de modo não plenamente orgânico, como ocorrerá posteriormente em de' Sommi e l'Ingegneri, apontamentos e reflexões heterogêneas, justamente por estarem relacionadas ao espetáculo (Anttolini, 1984, p. 207)¹³⁷.

Cinthio, ao analisar as questões relativas ao espetáculo, obedecendo os preceitos horacianos, questionava o fato de as mortes não serem representadas, acontecendo nos bastidores. “Os espectadores tomam conhecimento desses acontecimentos terríveis por meio do que uma voz fora do palco que lhes conta: um mensageiro ou outro personagem adequado ao caso [...]” (Anttolini, 1984, p. 208)¹³⁸.

Tanto nas tragédias quanto nas tragicomédias, é necessário ter cautela para evitar a crueldade, que, no entanto, não deve sequer atingir aqueles personagens que suscitem terror e piedade no ânimo dos espectadores. Este, segundo Giralaldi, é o verdadeiro

¹³⁶ [...] esso interviene nel dialogo ed ha il compito di chiudere ogni atto, ma non rimane sempre sulla scena, partecipa al dialogo e all'azione solo quando è espressamente richiesto (Anttolini, 1988, p. 206).

¹³⁷ Questa che si presenta come una riforma radicale dell'uso del coro, sarà confermata successivamente, sarà cioè ribadita la divisione in cinque atti con prologo distinto e coro «mobile», in sintonia con la preferenza accordata dal Giralaldi al modello latino, che l'Ingegneri confuterà ripristinando il coro «stabile» in ossequio allo schema tragico greco. Occorre tuttavia rammentare che, pur con tutte le sue deviazioni, quello del Giralaldi resta sempre un trattato di poética (composto nel 1543), nel quale sono disseminati, in modo non ancora organico come avverrà con il de' Sommi e l'Ingegneri, spunti e considerazioni eterogenee appunto perché relative allo spettacolo (Anttolini, 1988, p. 207).

¹³⁸ Gli spettatori vengono a conoscenza di questi eventi nefasti per quanto riferisce loro una voce fuori scena: un messo o un altro personaggio adatto al caso [...] (Anttolini, 1988, p. 208).

significado do preceito de Horácio, quando determina que Medeia não apareça em público no ato de matar os filhos, sem, contudo, excluir que "uma morte conveniente seja criada em cena, quando a qualidade da matéria assim o exigir" (Anttolini, 1984, p. 208)¹³⁹.

É sabido que Sêneca, entretanto, pode não ter aderido ao modelo horaciano, “[...] quando, em *Medeia*, ele deliberadamente mostra ao público a protagonista matando seus próprios filhos”, em Horácio, no entanto, não há uma “proibição que assassinatos ocorram no palco, mas nos convida a evitar aqueles particularmente cruéis” (Anttolini, 1984, p.208). Giraldi rebate a questão de não existir vestígios nas tragédias gregas de episódios cruéis encenados ao público e, sobre essa questão, Anttolini afirma que:

Giraldi contrapõe o frágil argumento da perda da maior parte daqueles textos, nos quais certamente se teriam encontrado provas da tese que legitima a encenação dos assassinatos: trata-se, contudo, de uma tentativa débil por parte de Giraldi, de justificar suas próprias escolhas teóricas. A hipótese fundada nas tragédias perdidas permite, no entanto, compreender corretamente uma passagem da Poética: o «en to phanero» aristotélico que deve, segundo ele, ser interpretado como a conveniência de tornar manifestos os casos “terríveis e compassivos” a fim de suscitar comoção mais viva no ânimo dos espectadores (Anttolini, 1984, p. 208)¹⁴⁰.

Sendo assim, não é de se surpreender que *Orbecche* é desenvolvida a partir das influências de Sêneca, sendo um modelo de imitação e consequentes inovação e contraposição ao aristotelismo do século XVI. Quanto a essa estrutura, Castorina esclarece que:

Giraldi retoma termos aristotélicos para definir as partes da tragédia (o prólogo, o episódio, o êxodo e o coro), mas lhes atribui uma função diferente daquela conferida pelo Estagirita. Considera, com efeito, que alguns elementos do teatro clássico não são adequados ao teatro contemporâneo nem às exigências dos espectadores modernos. Introduz, assim, inovações em relação ao tradicional preceito aristotélico, tanto em no plano do conteúdo quanto no plano formal. Retoma o modelo senequiano com a divisão da tragédia em cinco atos, escolha que revela a atenção do autor ao peculiar vínculo que se estabelece, no teatro, entre a ficção dos atores e do público, bem como à verossimilhança da ação cênica (Castorina, 2017, p. 274)¹⁴¹.

¹³⁹ Tanto nelle tragedie quanto nelle tragicommedie bisogna avere l'accortezza di evitare la crudeltà, che peraltro non deve neanche sfiorare quei personaggi che incutono terrore e pietà negli animi degli spettatori. Questo, secondo il Giraldi, è il vero significato del precetto di Orazio, quando impone che Medea non compaia in pubblico nell'atto di uccidere i figli, non escludendo tuttavia che si facesse nascere convenevole morte nella scena, quando la qualità della materia la ricercava (Anttolini, 1988, p. 208).

¹⁴⁰ il Giraldi oppone la fragile argomentazione della perdita della maggior parte di quei testi, nei quali certamente si sarebbero trovate prove della tesi favorevole alla messinscena delle uccisioni: un debole tentativo, questo del Giraldi, per giustificare le proprie scelte teoriche. L'ipotesi basata sulle tragedie perdute consente, tuttavia, di intendere correttamente un passo della Poetica: l'aristotelico «er to phanero va, secondo lui, interpretato come la convenienza di rendere palesi i casi “terribili e compassionevoli” per suscitare più viva commozione nell'animo degli spettatori» (Anttolini, 1988, p. 208).

¹⁴¹ Giraldi riprende i termini aristotelici per definire le parti della tragedia (il prologo, l'episodio, l'esodo e il coro), ma assegna ad esse una funzione diversa da quella attribuita dallo Stagirita. Ritene infatti che alcuni elementi del teatro classico non siano più idonei al teatro contemporaneo e alle esigenze degli spettatori moderni. Pertanto apporta delle novità rispetto al tradizionale dettato aristotelico, sia a livello di contenuti sia dal punto di vista

Teoricamente, Giralaldi conhece bem Aristóteles e “[...] sua mimese está ligada ao respeito do plausível, mas isso lhe serve apenas como ponto de partida, revisado e corrigido pela *gravitas* latina que encontra sua expressão máxima em Sêneca” (Pieri, 2023, p. 102). Demonstramos anteriormente o processo de criação de Giralaldi em torno de *Orbecche*, que foi muitas vezes criticada, desprezada por especialistas e críticos, apesar de ter atravessado fronteiras, sendo retrabalhada em alguns outros pontos da Europa. Pieri conclui por que a peça não sobreviveu por muito tempo na Itália:

Enquanto na Itália o espetáculo trágico, oneroso e de mau augúrio para os príncipes, pouco inclinados a financiá-lo, praticamente desaparece das cenas, e a tragédia se refugia nos livros ou à leituras públicas de caráter acadêmico, em outros contextos, a piedade e o terror encontram ampla receptividade entre os espectadores pagantes dos teatros públicos.; e as histórias sombrias do pioneiro Giralaldi oferecem aos homens de cena um fértil repertório de invenções de grande êxito (Pieri, 2023, p. 102)¹⁴².

Com o intuito de exemplificar as reações em relação a *Orbecche*, disponibilizamos a tradução de um trecho da carta¹⁴³ em que Cinthio escreve para o duque de Ferrara:

All'illustrissimo et eccellentissimo
signore, signore mio osservandissimo, il s.
D. Ercole II da Este, duca quarto di
Ferrara.

Veggendosi specialmente Seneca, che ci
ha solo lasciato la ingiuria de' tempi, il
quale, quantunque togliesse molti
argomenti delle sue tragedie da' Greci,
ridusse egli nondimeno la azione a quella
lodevole forma che già aveva introdotta
l'uso romano nella rappresentazione. E
perciò si veggono le sue tragedie divise in

Ao ilustríssimo e excelentíssimo senhor, meu
senhor e reverendíssimo protetor, o senhor
Dom Ercole II d'Este, quarto duque de
Ferrara.

Vê-se isso sobretudo em Sêneca, de quem
nos restou apenas aquilo que escapou à
injúria dos tempos: embora tenha extraído
muitos dos argumentos de suas tragédias dos
gregos, ele reconduziu, ainda assim, a ação
àquela forma louvável que o uso romano já
havia introduzido na representação. Por isso,
suas tragédias aparecem divididas em atos e

formale. Riprende dal modello senecano la divisione della tragedia in cinque atti, una scelta che denota l'attenzione dell'autore al peculiare rapporto che si instaura nel teatro tra la finzione degli attori e il pubblico e alla verosimiglianza dell'azione scenica (Castorina, 2017, p. 274). Claudia Castorina (2017), sempre em tradução minha.

¹⁴² Mentre dunque in Italia lo spettacolo tragico, costoso e di tristo augurio per i principi che non amano molto finanziarlo, praticamente scompare dalle scene, e la tragedia si ritira nei libri o nelle pubbliche lettura d'accademia, in altri contesti la pietà e il terrore funzionano alla grande presso gli spettatori paganti dei teatri pubblici, e le storie nere del pioniere Giralaldi offrono agli uomini di scena un bacino di invenzioni di grande successo (Pieri, 2023, p. 102).

¹⁴³ Lettera sulla tragedia. Disponível em: <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit001424>

atti et in scene, et i cori, quando non favellano come istrione, separati di uno in uno dalle altre parti de' favellatori; il che ci può mostrare che tali anche fossero le altre de' poeti romani. E Donato, eccellente interprete delle comedie di Terenzio e diligente osservatore dell'antichità, dà l'ordine di conoscere la divisione degli atti, e ciò disse che è quando rimane la scena vuota, cioè senza alcuno istrione. Ma, per porre la cosa sotto gli occhi manifesta, sa Vostra Eccellenza che i reverendissimi Cardinali Salviati e Ravenna vollero la terza volta vedere la rappresentazione della mia *Orbecche*, e tratti dalla persuasione del Greco che è al servizio del reverendissimo Salviati, vollero che si servasse il modo greco. Il quale venne loro tanto a noia che non si potrebbe dire quanto il biasimarono; e Vostra Eccellenza ne può render testimonio per la relazione che gliene ferono le lor Signorie. Alle quali piacque che la seguente dominica ella di novo si rappresentasse secondo l'usanza priina, e ne rimasero sodisfatte, et insieme con esse Vostra Eccellenza, che mi fe' favore di ritrovarsi così a l'ultima come era stata alla prima rappresentazione.

cenar, e os coros, quando não falam como atores, são separados, um a um, das demais partes dos personagens falantes; o que pode indicar que assim também fossem as obras dos outros poetas romanos.

Donato, excelente intérprete das comédias de Terêncio e diligente observador da Antiguidade, estabelece igualmente o critério para reconhecer a divisão dos atos, afirmando que ela ocorre quando a cena permanece vazia, isto é, sem a presença de qualquer ator. Mas, para tornar a questão manifesta aos olhos, Vossa Excelência sabe que os reverendíssimos cardeais Salviati e Ravenna desejaram assistir pela terceira vez à representação da minha *Orbecche* e, persuadidos pelo grego que serve ao reverendíssimo Salviati, quiseram que se observasse o modo grego. Tal procedimento lhes causou tamanho desagrado que não se poderia dizer quanto o censuraram; e disso Vossa Excelência pode dar testemunho pelo relato que Suas Senhorias lhe fizeram. Agradou-lhes, por isso, que no domingo seguinte a peça fosse novamente representada segundo o costume anterior, com o que ficaram satisfeitos, assim como Vossa Excelência, que me fez a mercê de estar presente tanto na última quanto na primeira representação.

É de se supor, no entanto, que muitos fatores além de políticos, pessoais, editoriais, e as opiniões de críticos literários ou até mesmo da corte — como mencionamos anteriormente —

foram essenciais para o apagamento de Giralaldi na Itália e consequentemente na Europa. Após o sucesso e a decadência de *Orbecche*, a obra de Cinthio deixa de ser encenada, e tampouco é reeditada ou criticada, fato que interfere diretamente ao acesso ao autor nos tempos seguintes.

Essa dificuldade de acesso às obras do autor pode ser um dos motivos que fizeram com que os críticos demorassem a tomar conhecimento de seu trabalho, pois os números de edições existentes de seus textos tanto teóricos quanto literários são raros se compararmos os estudos críticos e livros reeditados ou traduzidos de alguns de seus contemporâneos. Embora Giralaldi tenha escrito nove tragédias, *Orbecche*, *Cleopatra*, *Didone*, *Antivolumini*, *Selene*, *Epithia*, *Euffimia*, *Arenoppia et l'Altile*,¹⁴⁴ existe publicado apenas um único livro que contém a coleção completa delas. Esse livro é uma edição de 1583, publicada por Celso, filho do dramaturgo. Ainda sobre a produção textual giraldiana, há poucas cópias dos seus livros mais importantes, que se encontram em bibliotecas ao redor do mundo, grande parte deles originais, escritos em língua italiana e alguns em latim. Há poucas edições de material giraldiano traduzidas em língua espanhola, francesa, sérvia e inglesa. As traduções de nosso maior interesse seriam em língua inglesa, já que parte do nosso *corpus* se trata também da peça *Othello*.

No Brasil, por exemplo, não encontramos literatura, traduções, ou estudos críticos e teóricos aprofundados acerca do autor e sua vasta obra. Em nossa pesquisa, notamos que muito do que é falado no Brasil sobre o dramaturgo é em relação a Shakespeare e a adaptação de *Um Capitano Moro* ou brevemente sobre seu *Discursi*. Não seria nada surpreendente encontrar Cinthio em Antônio Candido, no livro *A educação pela noite e outros ensaios*, de 1989, em que o autor nos expressa que, “[...] talvez o marco inicial da teoria do romance sejam os importantes *Discorsi*, de Giralaldi Cintio, publicados em Veneza no ano de 1554” (Candido, 1989, p. 73). E explica que apesar da grande contribuição teórica do autor e de sua tragédia *Orbecche*, que “[...] criou uma espécie de sangrento dramalhão renascentista, com enredo e cenas da mais desabalada truculência” (Candido, 1989, p. 73), o motivo que ele ainda é lembrado continua sendo por um de seus contos ter inspirado Shakespeare.

Candido pontua as posições modernas adotadas por Cinthio ao escrever *Discorsi*, “[...] no tocante à matéria ficcional e suas exigências de estilo e estrutura” (Candido, 1989, p. 73). Reiterando que o livro serviu de reflexão crítica e teórica sobre o romance durante cerca de dois

¹⁴⁴ Negroni, C., en "Le Tragedie del Giralaldi", Il Bibliotilo, vol. IV. Bologna, 1833, p. 118: "(...) tra i suoi lavori poetici (...) le tragedie, alcune delle quali si ristampano ancora oggidi per saggio delle migliori che del 500 ci sono rimaste. Delle sue tragedie pero una sola l'Orbecce, fu stampata durante la vita dell'autore (...). La raccolta intiera delle tragedie del Giralaldi fu impresa a Venezia, nel 1583, appresso Giulio Cesare Cagnacini (Pintor, 1998, p. 9-15).

séculos, fazendo parte da abertura do livro de Lenglet Dufresnoy, publicado em 1734, em que o autor elaborou o primeiro tratado crítico da ficção “E a primeira tentativa moderna (ao que eu saiba) de traçar uma história da teoria do romance” (Candido, 1989, p. 73). Em *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, Cinthio não tratou do termo romance tal qual conhecemos hoje; os apontamentos críticos feito pelo autor em relação ao poema de cavalaria, por exemplo, foi de que se trata de “um gênero que ocorreu na Itália a partir do século XV, sendo uma forma então moderna de compor assuntos que na Idade Média tinham sido objeto do romance de cavalaria em prosa e verso” (Candido, 1989, p. 74).

O problema crítico em torno dos poemas de cavalaria compreende “[...] pelo fato de serem matéria medieval muito bem estruturada e expressa, mas discrepando das normas de Aristóteles (ou atribuídas a ele) no que concerne à epopeia” (Candido, 1989, p. 74). Apesar de serem, para os eruditos da época, poemas belos e inspiradores, a crítica os via como falhos, uma vez que eles não continham unidade de ação, proposta pela Poética aristotélica, em que, “a estrutura da poesia épica não pode ser igual à das narrativas históricas, as quais têm que expor, não uma ação única, mas um tempo único, com todos os eventos que sucederam nesses períodos a uma ou várias personagens, eventos cada um dos quais está para os outros em relação meramente casual. (Poética, XXIII, 148). Assim, Candido explica que:

Mas o nosso Giral di Cintio compreendeu que Ariosto procurava reelaborar na chave de um discurso contemporâneo a tradição vulgar (não greco-latina) do romance medieval; e que o poema-romance era um gênero novo, requerendo do crítico esforço adequado de compreensão, inclusive para extrair dele (já no âmbito da preceptiva) regras que servissem para outras obras. Compreendeu que seria ocioso rejeitá-lo com base no apego obsoleto a normas estabelecidas noutro tempo, para outros gêneros (Candido, 1989, p. 74, grifo nosso).

É interessante quando Antonio Candido escreve o “nosso Giral di Cintio”; nesse ponto, certamente o autor, conhecedor da história problemática de Giral di e do penoso trabalho crítico dos literatos da época em torno de sua obra, chama o teórico para perto, “o nosso Cinthio”, o que neste momento, compreende dar ênfase e legitimação àquele que foi injustamente criticado, cuja teoria foi desvalorizada, mas que hoje está perto de nós, em um espaço de respeito e de comunhão de ideias. Candido segue expondo brevemente o confronto entre Pigna e Giral di, a acusação de plágio, a visão dos críticos da época, e todo enredo que ilustramos anteriormente e conclui que essas questões são importantes para a história da teoria do romance “[...] por terem configurado o primeiro momento em que se levantou o problema da inadequação da poética tradicional aos gêneros que ela não poderia ter previsto, levantando simultaneamente o problema da dignidade de tais gêneros” (Candido, 1989, p. 75).

Destarte, como é amplamente sabido, por Giralaldi manifestar obediência e divergência em relação a Aristóteles, Candido na análise de sua obra compreende que o reflexo dessa problemática está em evidência em vários seguimentos do livro *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, no qual ele defendia, portanto, “[...] a legitimidade nos poemas, dos assuntos modernos, ou seja, os que não se ligam à Antigüidade; superação do princípio de estrita unidade da ação, em favor de uma unidade complexa; conveniência de reelaborar certas normas, em vista das necessidades de expressão” (Candido, 1989, p. 76). Sobre *Orlando Furioso*, Candido elogia o poema e explica que a revisão crítica e teórica formulada por Cinthio sobre o poema de seu amigo Ariosto foi muito importante, uma vez que a partir disso, “[...] o poeta ficou livre para deixar de lado os temas antigos e fazer epopeias modernas, como Camões, que, levando a tendência ao máximo, cantou em português a empresa então recente de Vasco da Gama” (Candido, 1989, p. 76). Ainda sobre o pioneirismo e a originalidade de Giralaldi:

O seu traço mais original talvez consista no que hoje chamaríamos de consciência de modernidade, porque o levou a questionar a validade dos cânones em face de experiências novas, como se depreende das distinções que estabelece entre: 1) o poema épico propriamente dito, que deve se conformar aos preceitos clássicos; 2) o poema romanesco, baseado sobretudo na invenção do enredo, como foi praticado por Boiardo (a quem chama sempre de "il Conte") e Ariosto, sendo o tipo mais puro de romance; 3) o poema biográfico, baseado na tradição histórica (como o primeiro), mas tratada à moderna (como o segundo) (p. 22-5). O último caso é o do poema Ercole, de sua autoria, de que seria publicada parte em 1557, com o qualificativo de "romanzo" (Candido, 1989, p. 77).

O caráter inovador de Cinthio e o valor de seu trabalho, não podem ser apagados mesmo que o autor, “mais tarde se recolheu inteiramente à sombra das normas aristotélicas; e que o seu propósito era conservador, aristocrático, temeroso de invasões da matéria popular no campo fechado da literatura de elite” (Candido, 1989, p. 78). Candido completa que:

A meu ver este fato mostra como é poderosa a influência das posições consagradas, que fazem os inovadores eventualmente vacilar e recuar; mas não diminui a importância da percepção moderna de Cinthio no texto de 1549, no qual inclusive preconizava para os romances o uso de uma linguagem mais simples, acessível a todos, não apenas aos doutos (p. 19). O fato é que abriu os olhos da crítica para a necessidade de pensar segundo as exigências do tempo a respeito da ficção romanesca não clássica, embora isto não signifique rejeição da poética clássica nem ruptura com os pontos de vista aristocráticos. Mas basta ler a citação de Minturno páginas atrás para sentir como a sua posição foi escandalosa para a ortodoxia do tempo. E não foi apenas ele, nas primeiras páginas do seu livro, que se considerou fundador do que hoje chamaríamos teoria do romance; esta foi a opinião dos tratadistas nos séculos XVII e XVIII, formando uma tradição que lhe assegura o lugar de inovador (Candido, 1989, p. 79).

É verdade que Giraldi recuou, porém, não só a influência das posições consagradas foram motivo para esse afastamento da teoria e da produção literária preconizadas anteriormente. Como já ilustrado, em nossos estudos biográficos fundamentados em Pintor e Villari, encontramos um homem da corte invejado por aqueles que almejavam seu posto, e também um homem de teatro, incompreendido e julgado por se afastar da tradição vigente. Disponibilizamos a tradução de um trecho da carta que o dramaturgo escreveu para Bernardo Tasso, em que confessa sua tristeza e deixa claro a “[...] Tasso (o pai de Torquato), que, ele sim, era um verdadeiro defensor das novas modalidades romanescas” (Candido, 1984, p. 78), além de implorar ao amigo para que o ajude a ter alguma notoriedade futura.

Risposta del Giraldi a Bernardo Tasso

Tra tanto aspetto, con desiderio grandissimo, l'oda che Vostra Signoria (sua mercé) mi promette nella sua cortese lettera, acciò che, col mezzo del favore di lei, io mi vegga consecrare alla futura età e darmi quel nome che, per avventura, le mie fatiche non mi potrebbono dare. E col fine di questa lettera, prego Vostra Signoria e (se mi lece) le comando che non tema questa fierezza della fortuna, ma opponga al suo empito lo scudo della prudenza, col quale, coprendosi ella, son sicuro che si spunteranno in guisa tutte le costei arme che non le toccheranno pure i panni, non che entrino a ferirla.

Al signor Leoni ho fatte le raccomandazioni impostemi da Vostra Signoria; egli gliele rimanda in mille doppi moltiplicate. Ed io, baciandole la mano, molto le mi raccomando.

Di Ferrara a dì X di luglio MDLVI.

Resposta de Giraldi a Bernardo Tasso

No meio de tudo isso, aguardo com grandíssimo desejo a ode que Vossa Senhoria (por sua mercê) me promete em sua cortês carta, para que, por meio de seu favor, eu me veja consagrado à idade futura e receba aquele nome que, porventura, meus trabalhos não me poderiam conceder.

E, ao concluir esta carta, rogo a Vossa Senhoria e, se me é lícito, quase lhe ordeno que não tema essa ferocidade da fortuna, mas que oponha ao seu ímpeto o escudo da prudência, com o qual, cobrindo-se, estou certo de que todas as suas armas se embotarão de tal modo que não lhe tocarão sequer as vestes, quanto menos chegarão a feri-la.

Ao senhor Leoni fiz as recomendações que Vossa Senhoria me confiou; ele as devolve mil vezes multiplicadas. E eu, beijando-lhe a mão, muito me recomendo

De Ferrara, aos dez dias do mês de julho de 1556.

Desse modo, faz-se necessário compreender, por meio do material epistolar giraldiano e suas obras, o mecanismo dos processos socioculturais, políticos, matérias, psicológicos e, portanto, pessoais, que dificultaram para que Giralaldi tivesse êxito e reconhecimento na sociedade de sua época. Sobre a personalidade de nosso autor, Pintor afirma que:

Giralaldi (como todos os seus contemporâneos concordam em afirmar) era um ser radiante de afeição, que queria e sabia fazer-se amar, apesar das intrigas dos seus inimigos. De temperamento sanguíneo, mostrava-se propenso a acessos de cólera e indignação diante de ciúmes injustificados e da ingratidão, sobretudo quando provinham daqueles a quem ama. Contudo, graças à sua caridade e à sua compreensão do coração humano, reprimia seus arroubos contra os ingratos e os invejosos, a quem particularmente abominava, e revelava-se capaz de perdoar generosamente (Pintor, 2015, p. 2)¹⁴⁵.

Ademais, é necessário lembrar que somente a partir dos estudos recentes, sobretudo de Villari, com a possibilidade de acesso às cartas e aos documentos que os giraldianos puderam entender melhor como era a personalidade, questões psicológicas que o afligiam, além de comparar os eventos políticos sociais e históricos da época com a vida pessoal e acadêmica do dramaturgo. O trabalho investigativo em torno do epistolário giraldiano ainda não foi encerrado; podemos sinalizar que ainda está sendo encaminhado pelas teóricas e teóricos giraldianos que trouxemos neste trabalho. Desse modo, mais adiante explicaremos melhor as questões filológicas relacionadas à biografia e obra do autor.

¹⁴⁵Giralaldi (tous les contemporains s'accordent à le dire) est un être rayonnant d'affection voulant et sachant se faire aimer en dépit des cabales de ses ennemis. Tempérament sanguin, il est prompt à des accès de colère et d'indignation contre les jalousies injustifiées et contre l'ingratitude, surtout provenant de ceux qu'il aime. Cependant, avec sa charité et sa compréhension du cœur humain, il réprime son emportement envers les ingrats et les envieux qu'il abhorre particulièrement et se montre capable d'un généreux pardon (Pintor, 2015, p. 2). Irene Romera Pintor (2015), sempre em tradução minha.

3.2 Biografia giraldiana

*Fra le cose trovate da gli antichi
 Per insegnare i buon costumi al mondo,
 Nulla ve n'ha, che più diletta, e giovi,
 Che le favole, ben condutte in scena;
 E benché d'esse sian varie le sorti,
 Fra quelle nondimen di maggior loda
 Ottiene la tragedia il primo luoco*
 Giraldi Cinthio.

Sabe-se que na Itália, e consequentemente na Espanha e na França, os estudos giraldianos ganharam fôlego nos últimos anos, mais precisamente a partir de 1970 que o autor saiu finalmente do esquecimento, e o que alavancou seu ressurgimento foram os estudos sobre a reformulação da novela e do teatro trágico cinquecentesco. Carmelo Musumarra, por exemplo, em seu livro *La poesia tragica italiana nel Rinascimento*, de 1972, afirma que Cinthio, como escritor e intelectual, certamente foi “[...] um dos homens mais conscientes e experientes do século XVI” (Musumarra, 1972, p. 93)¹⁴⁶. É importante frisar que no decorrer de nossa pesquisa, inédita no Brasil, como pontuamos anteriormente, observamos as múltiplas funções do dramaturgo e suas confluências com as culturas italiana, europeia e depois brasileira.

Por avaliarmos nosso *corpus* com base em implicações sociológicas, culturais e políticas, afirmamos que Cinthio não obteve a notoriedade merecida durante sua época, diferentemente de Dante, Petrarca e Boccaccio, que de acordo com Alberto Asor Rosa “[...] constituem a prova viva da preeminente função do ‘gênio’ na criação literária” (Rosa, 1997, p. 35). Segundo Alberto Asor Rosa:

A fase “genética” da literatura italiana coincide com a vida e a obra de Dante Alighieri, Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio e, portanto, não apresenta como ocorre em outras literaturas europeias do período, autores significativos de nível “mediano”. Ao contrario, verifica-se uma verdadeira explosão da acumulação precedente, um salto de qualidade gigantesco, um big bang cultural e expressivo, que encontra poucos pontos de comparação na história da literatura de outros países (Rosa, 1997, p. 35)¹⁴⁷.

Certo é que, como acadêmico, Cinthio era um exímio pesquisador e leitor. Em seus textos críticos e teóricos, tinha a capacidade de trabalhar com vários gêneros diferentes concomitantemente com suas publicações literárias, novelas, tragédias, por exemplo. Assim,

¹⁴⁶ Carmelo Musumarra (1972), sempre em tradução minha.

¹⁴⁷ La “fase genetica” della letteratura italiana coincide con la vita e opera di Dante Alighieri, Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio e non ha, quindi, come nelle altre letterature europee del periodo autori significativi di livello “mediano”. C'è invece, una vera e propria esplosione dell'accumulazione precedente, un salto di qualità gigantesco, un big bang culturale ed espressivo, che ha pochi punti di confronto nella storia letteraria di altri paesi (Rosa, 1997, p. 35). Alberto Asor Rosa, sempre em tradução minha.

ele desenvolveu teorias sobre os gêneros literários com que trabalhava. Ganhou grande admiração como dramaturgo, já que suas tragédias não eram escritas como textos literários, mas para serem representadas nos palcos de teatro, afinal, Giralaldi era de fato um homem do teatro. No livro *Teatro nel Rinascimento, Roma 1450-1550*, Fabrizio Cruciani (1983)¹⁴⁸ aponta que “[...] durante o renascimento italiano, a tragédia renasce na Itália como teatro da cultura”, desse modo, as tragédias de Giralaldi — que refletiam obviamente os aspectos culturais de seu tempo, afastando-se dos modelos antigos — fazem-no pioneiro da nova reformulação da arte dramática da época, como exposto anteriormente. É o próprio autor que reconhece seu pioneirismo trágico em seu discurso teórico sobre a composição das comédias e das tragédias: “[...] nos nossos tempos, as representações das tragédias, que durante tantos anos foram negligenciadas, começaram comigo” (DCT, 203).¹⁴⁹

As primeiras biografias de Giralaldi foram desenvolvidas por Luca Contile e Girolamo Giovannini, no século XVI, e tais escrituras, formadas por documentos e correspondências, puderam colaborar para que chegasse até nós aspectos culturais relacionados ao autor, por meio do retrato de sua fisionomia, de momentos importantes de sua vida pessoal e de seu trabalho literário e teórico. O sienense Luca Contile (Cetona 1505 - Pavia 1574) foi contemporâneo de Giralaldi, enquanto o bolonhês Girolamo Giovannini da Capugnano pertenceu à geração seguinte (as datas de nascimento e morte são incertas, mas as primeiras notícias relativas às suas atividades são posteriores a 1573, ano da morte do Ferrarese)” (Villari, 2015, p. 18)¹⁵⁰.

É necessário ressaltar, no entanto, que Susanna Villari¹⁵¹ transcreveu e editou as duas biografias supracitadas e nos proporcionou uma edição comentada, facilitando aos estudiosos giraldianos acesso à parte importante de sua fortuna crítica. A filóloga explica que algumas obras giraldianas impressas no século XVI ainda se encontram inéditas em arquivos pessoais ou guardadas em bibliotecas. Alguns desses textos estão escritos em diferentes idiomas, como em latim, por exemplo. Os textos inéditos dividem-se entre vários gêneros, poesia, dramaturgia, textos críticos, cartas, documentos entre outros. Sobre as primeiras biografias giraldianas:

¹⁴⁸ Fabrizio Cruciani (1983), sempre em tradução minha.

¹⁴⁹ G. B. Giralaldi Cinthio. *Discorso sulle Comedie e sulle Tragedie* (DCT), sempre em tradução minha.

¹⁵⁰ Il senese Luca Contile (Cetona 1505 - Pavia 1574) era coetaneo di Giralaldi, mentre il bolognese Girolamo Giovannini da Capugnano apparteneva alla generazione successiva (incerte le date di nascita e di morte, ma le prime notizie relative alla sua attività sono successive al 1573, anno della morte del ferrarese. (Villari, 2015, p. 18). Susanna Villari sempre em tradução minha.

¹⁵¹ Susanna Villari é professora de Filologia Italiana e Literatura Italiana na Universidade de Messina. Estudiosa principalmente da literatura humanística, renascentista e da filologia de textos impressos, publicou edições críticas de várias obras de Cinthio. Seu campo de interesse teórico, diz respeito aos desenvolvimentos do debate poético do século XVI (com incursões em aspectos da produção teórica dos séculos seguintes – Muratori e Manzoni). Juntamente com Irene Romera Pintor, dirige a revista *Studi giraldiani. Letteratura e teatro* e a coleção *Studi e testi giraldiani*, publicada pela Aracne.

Contile valoriza a memória das origens florentinas da família de Girdali e de seus antepassados e, sobretudo, detém-se em sua participação na Accademia Pavese degli Affidati, sob o nome acadêmico de «Cinthio» e com o emblema da árvore invertida, imagem na qual se condensam significados filosóficos de fundamental importância para a ideologia girdaliana. Parece evidente que Contile possuía conhecimento direto apenas dos fatos relativos à estada de Girdali em Pavia, ao passo que, quanto aos acontecimentos biográficos anteriores, deve ter recorrido a informações de segunda mão. A biografia girdaliana de Girolamo Giovannini foi composta, por sua vez, como acompanhamento de uma edição póstuma dos Ecatommiti (Veneza, Imberti, 1593), preparada por ele em conjunto com o irmão Desiderio. Trata-se, ademais, de uma edição “expurgada”, como declara o próprio Desiderio na carta dedicatória ao senhor Mario Gonzaga, datada de 1º de junho de 1593 (Villari, 2015, p. 18-19)¹⁵².

Pudemos acessar a vida e a história do nosso autor por meio da contribuição de Villari (2015), a qual afirma que tanto Contile quanto Giovannini trabalharam em suas biografias em um primeiro momento, em que fazem menção às obras mais famosas do autor para, em seguida, citarem alguns títulos de obras inéditas que estavam em domínio do filho de Girdali, Celso. Ao contrário de Contile, que pode ter utilizado na biografia informações de segunda mão não tão confiáveis, a legitimidade da documentação, das cartas e dos textos usados por Giovannini advêm do arquivo pessoal familiar de Girdali, conforme o próprio biógrafo sugere: [...] “relações com um dos filhos de Giovan Battista (Celso Girdali), o que dá uma certa confiabilidade às informações relatadas com base na documentação que ele conseguiu obter em acesso direto, graças a Celso” (Villari, 2015, p. 21, 22)¹⁵³. Há, no entanto, segundo a filóloga, muitas informações que foram omitidas nas biografias, cujo motivo central levantado por Villari é que:

Falta nessas biografias a referência à adesão do escritor às Academias ferraresas dos Elevati (fundada em 1540) e dos Filareti (fundada em 1554). Isso acarretou igualmente a ausência de atenção a esse aspecto por parte dos biógrafos posteriores, deixando na sombra um período crucial do itinerário cultural girdaliano: o da passagem de uma primeira formação, predominantemente filosófica e médica, orientada para a prática da poesia latina, a uma produção literária, poética e dramática em língua vulgar, fortemente inovadora e de caráter pedagógico (Villari, 2015, p. 24-26)¹⁵⁴.

¹⁵² Contile valorizza il ricordo delle origini fiorentine della famiglia di Girdali e dei suoi avi e soprattutto si sofferma sulla sua partecipazione all'Accademia pavese degli Affidati con il nome accademico di «Cinthio» e con l'emblema dell'alberocapovolto, nella cui immagine si condensano significati filosofici di fondamentale importanza per l'ideologia girdaliana. Sembra evidente che Contile avesse una conoscenza diretta soltanto dei fatti relativi al soggiorno pavese di Girdali, mentre per le vicende biografiche precedenti egli doveva aver fatto ricorso a informazioni di seconda mano. La biografia girdaliana di Girolamo Giovannini fu composta, invece, a corredo di una stampa postuma degli Ecatommiti (Venezia, Imberti, 1593), che egli curò insieme al fratello Desiderio. Si tratta, peraltro, di un'edizione “espurgata”, come Desiderio dichiara nella lettera dedicatoria al signor Mario Gonzaga datata 1 giugno 1593 (Villari, 2015, p. 18-19).

¹⁵³ Giovannini ebbe invece, come egli stesso fa intendere (ivi, 37), rapporti con uno dei figli di Giovan Battista (Celso Girdali), e ciò conferisce una certa attendibilità alle notizie riportate sulla base di una documentazione alla quale egli aveva potuto avere, grazie a Celso, un accesso diretto (Villari, 2015, p. 21-22).

¹⁵⁴ Manca in queste biografie il riferimento all'adesione dello scrittore alle Accademie ferraresi degli Elevati (fondata nel 1540) e dei Filareti (fondata nel 1554) [13]. E ciò ha comportato anche una mancata attenzione a

A preservação e a disponibilização de acervos literários, transcrição, edição e interpretação cabem aos arquivistas, filólogos, biógrafos, historiadores e outros críticos literários. Cinthio, por exemplo, chegou até nós com certa dificuldade, já que muito do material produzido pelo autor, impresso no século XV, não foi efetivamente catalogado ou foi omitido pelos biógrafos contemporâneos a ele. Devemos, contudo, evitar “[...] a tentação de desprezar seus autores como incompetentes. O desafio é dar uma interpretação positiva aos aspectos da biografia renascentista até agora considerados negativos (fatos sem relevância, falta de sensibilidade à mudança etc.)” (Burke, 1997, p. 84). Como Villari afirma, os biógrafos, a partir de seus valores políticos e culturais, modificaram ou até dificultaram que o autor chegasse até nós.

Desse modo, o trabalho investigativo filológico contemporâneo é de extrema importância para que tenhamos conhecimento das lacunas que existem nesses trabalhos. Como apontamos anteriormente, as pesquisas do campo giraldiano são muito recentes, ainda há muito o que catalogar, analisar e descobrir sobre o autor, sua obra e como ele influenciou o movimento renascentista. Ainda sobre as biografias renascentistas:

A parte italiana da história é a mais bem conhecida. Tal como em outros campos do Renascimento, o ponto de partida evidente é Petrarca, neste caso com sua coleção de vidas de romanos famosos e outros, *De viris illustribus*. Depois veio Boccaccio, com sua coleção de vidas de mulheres famosas, *De claris mulieribus*, e as vidas individuais de Dante e Petrarca. No século XV, as coleções de vidas incluíram: *De viris illustribus* de Fazio, *Vitae Pontificum* de Platina, as memórias de Vespasiano sobre os homens famosos que conheceu, e o livro de Foresti sobre mulheres famosas (1497), incluindo as humanistas Isotta Nogarola e Cassandra Fedele. Houve ainda biografias individuais: o humanista Leonardo Bruni escreveu biografias de Aristóteles, Cícero, Dante e Petrarca, enquanto Guarino escreveu sobre Platão e Giannozzo Manetti sobre Sócrates e Sêneca (Burke, 1997, p. 85)¹⁵⁵.

No entanto, é preciso entendermos que as biografias renascentistas não podem ser lidas da mesma maneira que lemos as biografias contemporâneas. Ora, é óbvio que o trabalho de investigação biográfico se modificou, as primeiras biografias de Cinthio por exemplo, foram escritas para um público de uma época específica, para uma classe social determinada, com uma finalidade pontuada e também a partir de visões e interferências políticas. Os eruditos — governantes, filósofos, generais, literatos — utilizavam a biografia também como um meio de comunicação, autoexaltação, e como instrumento do fazer político. Cartas, críticas, elogios,

questa vicenda da parte dei biografi successivi [14], lasciando in ombra un periodo cruciale dell'itinerario culturale giraldiano, quello del passaggio dalla prima formazione, prevalentemente filosofica e medica, e orientata verso una pratica di poesia latina, a una produzione letteraria, poetica e drammaturgica in volgare fortemente innovativa e di impianto pedagogico (Villari, 2015, p. 24-26).

¹⁵⁵ Peter Burke (1997), em tradução de Augusto Drummond.

observações e aclamações de cunho filosófico, anedotas — há, portanto, alguns pontos tangentes entre o estilo literário renascentista e o estilo de escrita biográfica da época. É preciso observar atentamente que era possível conter, nesse gênero, informações históricas duvidosas que poderiam ou não respeitar a cronologia dos fatos ocorridos na vida do biografado, às vezes até mesmo informações infundadas.

Ademais, nesse período, tal como na Antiguidade clássica, a morte de uma pessoa influente poderia ser relatada através de uma oração fúnebre, que poderia ser publicada posteriormente como biografia. A segunda biografia de Cinthio, publicada por Giovannini, segue um modelo muito comum das renascentistas desenvolvidas ao fim do século XV, em que as vidas dos escritores eram publicadas como prefácio de suas obras. Alguns exemplos desse modelo são: “*A biografia de Boccaccio*, por Sansovio, foi escrita para a edição do *Decameron* (1546); a de Ariosto (1554), por Pigna, foi acrescentada às edições de *Orlando Furioso* em 1556; o *Castiglione*, de Marliani, foi acrescentado a *O cortesão* (em 1583)” (Burke, 1997, p. 87). De acordo com Burke:

Esta questão do contexto da publicação não é trivial. Ela ilustra a ascensão do conceito da individualidade da autoria, o pressuposto de que as informações sobre um escritor nos ajudam a entender suas obras. Quase no mesmo momento, como que para sublinhar este ponto, tornou-se comum incluir o retrato dos autores nas suas obras, geralmente como frontispício, como nos casos de Ariosto (1532), Erasmo (1533), Petrarca (1536), Ronsard (1552), Vasari (1568) e Shakespeare (1623). (Burke, 1997, p. 87).

Não foi diferente com Giralaldi Cinthio, já que nas edições de *Gli Hecatommithi* publicadas em 1565 e 1566, por exemplo, encontramos o retrato do autor estampado, como podemos observado a seguir:



Figura 1 – Frontispício de *Ecatommiti*, edição Borghi, impressa em Florença, em 1834. À esquerda, retrato do autor. Fonte: Biblioteca Ariostea di Ferrara¹⁵⁶.

Retomando o trabalho filológico de Villari, a teórica, descreve como foi feito o procedimento metodológico de transcrição, edição e formulação de comentários das biografias afirmando que constam nos textos as notas necessárias contextualizando as informações expostas pelos biógrafos; reiterando também que seguiu critérios modernos de regularização textual. A opção da autora foi utilizar critérios conservadores na transcrição, além de ressaltar que manteve a variação do nome Cinthio e Cintio, assim como aparecem nos textos, apesar de optar por corrigir os erros de digitação, como por exemplo em relação ao título da obra *Hecatomici* — *Hecatomiiti*. Em nota final do seu trabalho, a filóloga deixa uma nota importante:

São apresentados pela primeira vez, em edição moderna, acompanhados de notas exegéticas e uma introdução, os dois únicos perfis seiscentistas da vida de Gualdi, de autoria de Luca Contile e Girolamo Giovannini. Apesar de algumas informações imprecisas, esses perfis oferecem a oportunidade de observar, sem o filtro das reconstruções críticas modernas (baseadas em documentos e correspondências), momentos e aspectos da vida e da cultura de Gualdi, habitualmente deixados na sombra. Dá-se especial destaque, por exemplo, à participação do escritor da Accademia Pavese degli Affidati, com o cognome de Cinthio e o emblema (denso de significados filosóficos) da árvore invertida (Villari, 2015, p. 59)¹⁵⁷.

¹⁵⁶ *Cinquecento ferrarese. La Biblioteca di via Senato – Milano. Mensile di bibliofilia e storia delle idee*, ano XVI, n. 2/157, Milano, fev. 2024. Disponível em: https://bibliotecadiviasenato.it/wp-content/uploads/BVS_N2_FEBBRAIO_2024_web.pdf. Acesso em: 11 nov. 2024.

¹⁵⁷ Si propongono per la prima volta, in edizione moderna, con un corredo di note esegetiche e di un'introduzione, gli unici due profili cinquecenteschi della vita gualdiana, ad opera di Luca Contile e Girolamo Giovannini. Nonostante qualche informazione inattendibile, tali profili offrono l'occasione per osservare, senza il filtro delle ricostruzioni critiche moderne (fondate su documenti e carteggi), momenti e aspetti della vita e della cultura di Gualdi di solito lasciati in ombra. Rilevo particolare è dato, ad esempio, alla partecipazione dello scrittore all'Accademia pavese degli Affidati, con il soprannome di Cinthio e l'emblema (denso di significati filosofici) dell'albero capovolto (Villari, 2015, p. 59).

Na biografia mais antiga, escrita por Luca Contile, há a ilustração do emblema, o qual Cinthio escolheu para representar sua função acadêmica e a árvore invertida, que achamos importante trazer para esta tese e traduzir as explicações filosóficas propostas por Contile em sua biografia. Villari afirma que “a imagem faz referência implícita à explicação que Isidoro de Sevilha deu do termo grego” (Villari, 2015, p. 56):

Graeci autem hominem $\alpha \nu \theta \rho \omega \pi \omicron \nu$ appellaverunt, eo quod sursum spectet sublevatus ab humo ad contemplationem artificis sui. Quod Ovidius poeta designat, cum dicit:
 Pronaque cum spectant animalia cetera terram,
 os homini sublime dedit caelumque videre
 iussit, et erectos ad sidera tollere vultus
 Qui ideo erectus caelum aspicit, ut deum quaerat, non ut terram
 intendat veluti pecora, quae natura prona et ventri oboedientia
 finxit.
 [OVIDIO, *Metamorphoses*, I, 84-86].



Figura 2 – Emblema da árvore invertida associado a Giovan Battista Giraldo Cinzio na Accademia Pavese degli Affidati, 1574.¹⁵⁸

Optamos por utilizar uma tradução já publicada de Ovídio, cujo trabalho foi feito pelo tradutor Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho¹⁵⁹ (2010). Trata-se da tradução de

¹⁵⁸ A árvore invertida. Luca Contile, *Ragionamento sopra la proprietà delle imprese con le particolari de gli Academici Affidati et con le interpretationi et croniche* (Pavia: Bartoli, 1574), c. 125v–126r. Disponível em: <https://cab.unime.it/journals/index.php/GIRALDI/article/view/1071>. Acesso em: 30 ago. 2024.

¹⁵⁹ Aqui estão os cinco primeiros livros das Metamorfoses de Ovídio traduzidos poeticamente, verso a verso, em dodecassílabos de formatos variados, como o alexandrino clássico ou o dodecassílabo sem cesura, com acentos obrigatórios na 6ª e 12ª sílaba ou na 4ª, 8ª e 12ª sílaba. Essa é medida do poema ovidiano em português, que

Metamorfoses que nos auxiliará para darmos segmento a nossa tradução do italiano para o português da análise de Contile sobre o emblema já citado.

Nasceu o homem, ou fê-lo com sêmen divino
o autor de tudo, origem de um mundo melhor,
ou a terra recém-separada do alto
éter retinha o sêmen do céu, seu irmão;
misturando-a à chuva, o nascido de Jápeto
plasmou-a à imagem de deuses potentes;
os outros animais, curvos, miram a terra,
ao homem, dando olhar sublime, o céu mirar
mandou e dirigi-lo, o porte ereto, aos astros.
Assim a terra, há pouco rude e disforme,
transformou-se em figuras inéditas de homens
(Carvalho, 2010, p. 41).

[1] Quest'arbore con le radici in su, cosa
che par mostruosa e pure è veramente
naturale se ben si considera, rappresenta
l'huomo, il quale ha per radice il capo, da
cui hanno vita e mantenimento tutte l'altre
membra, come braccia, mani, coscie,
gambe e piedi, che sono come rami
prodotti dal capo lor radice all'ingiù.
(Villari, 2015, p. 28)

Esta árvore com as raízes voltadas para cima,
coisa que parece monstruosa e, no entanto, é
verdadeiramente natural se bem considerada,
representa o homem, cuja raiz é a cabeça, da
qual todos os demais membros recebem vida
e sustentação, como braços, mãos, coxas,
pernas e pés, que são como ramos produzidos
pela cabeça, sua raiz, voltados para baixo.

[2] E perciò gli Greci hanno chiamato
l'huomo άνθρωπος ανθρωπου, cioè
l'huomo al rovescio, della cui arbore i
frutti (come si vede) sono pomi d'oro a
somiglianza di quelli arbori degli horti
hesperidi; i pomi de' quali furono colti da
Hercole, havendo primamente egli
superato il fiero dragone, di que' frutti
vigilantissimo guardiano.
(Villari, 2015, p. 28-29)

É por isso que os gregos chamavam o homem
άνθρωπος ανθρωπου, isto é, o homem
invertido, cuja árvore, tem como os frutos
(como se vê), maçãs de ouro, semelhantes às
árvores dos jardins das Hespérides; cujas
maçãs foram colhidas por Héracles, depois de
ele ter vencido o feroz dragão, vigilantíssimo
guardião desses frutos.

permitiu ao tradutor transpor o material mítico e poético contido nos hexâmetros latinos. “Traduzir poeticamente não significa simplesmente metrificar a matéria vertente do original” (Carvalho, 2010, p. 7).

[3] E questa è impresa di Gio. Battista Giraldi academico Affidato, il quale, come persona di alto ingegno, di molto giuditio et di universal dottrina, ha saputo considerare che differentia sia tra gli arbori prodotti immediatamente da Dio e quelli che la terra produce, la quale non ha potuto far altro se non che le radici delle sue piante fossero situate in giù con i rami in alto, onde non può produrre frutto incorruttibile.

(Villari, 2015, p. 29)

[4] Ma Dio volse che l'arbore chiamato huomo havesse la sustantia e la radice verso il Cielo d'onde ne nascono i pomi d'oro, prendendosi l'oro per la sapientia, come di ciò a lungo si è trattato nel ragionamento di questo libro; et essa sapientia non è prodotta con rami, né con foglie, della quale sapientia l'huomo partecipa mentre ch'egli imita Hercole, inteso per la virtù universale all'huomo conceduta, acciò ch'egli con le fatiche e con sudori si muova all'acquisto dello immortal Tesoro, non altronde proceduto che da Dio, e perciò il sudetto academico ha voluto porre a questa sua impresa il motto d'una sola parola, cioè INDE, ricordandosi delle parole di Giacomo Apostolo:

OMNE DATUM OPTIMUM ET OMNE
DONUM PERFECTUM DE SURSUM

E esta é a *impresa* de Gio. Battista Giraldi, acadêmico Affidato, o qual, como pessoa de elevado engenho, de grande juízo e de doutrina universal, soube considerar a diferença existente entre as árvores produzidas imediatamente por Deus e aquelas que a terra produz, a qual não pôde fazer outra coisa senão situar as raízes de suas plantas para baixo e os ramos para cima, razão pela qual não pode produzir fruto incorruptível.

Mas Deus quis que a árvore chamada homem tivesse a substância e a raiz voltadas para o Céu, de onde nascem as maçãs de ouro, tomando-se o ouro como sabedoria, como longamente se tratou no raciocínio deste livro; e essa sabedoria não é produzida por ramos nem por folhas, da qual o homem participa quando imita Héracles, entendido como a virtude universal concedida ao homem, para que, por meio de esforços e suores, se mova à conquista do tesouro imortal, que não procede de outro lugar senão de Deus. E por isso o referido acadêmico quis atribuir a esta sua *impresa* o lema de uma só palavra, a saber, *INDE*, lembrando-se das palavras do apóstolo Tiago: *Omne datum optimum et omne donum perfectum de sursum est descendens a Patre luminum.*

EST DESCENDENS A PATRE
LUMINUM.

(Villari, 2015, p. 29)

Optamos por selecionar, também, uma parte da segunda biografia, escrita por Giovannini, uma vez que ela acolhe a edição de *Gli Hecatommithi*, coletânea que contém o nosso corpus *Un Capitano Moro*. Giovannini considerou a obra, coletânea de contos/novela, *Gli Hecatommithi*, (*Gli Ecatommithi*), a mais famosa do autor e “[...] enfatizou o quanto seu valor foi reconhecido pelo príncipe, a quem a obra foi dedicada” (Villari, 2015, p. 26), por isso, o biógrafo decidiu escrever a biografia do autor juntamente com uma nova edição da obra. O livro é dividido em duas partes, de modo que foi dedicado a Emanuel e Filiberto, de Saboia, a primeira parte; e Afonso I d'Este a segunda. Como Giovannini não teve acesso à edição de 1565, mas às edições subsequentes, o biógrafo faz referência a um único patrono, o Duque de Saboia.

Villari observa, entretanto, que embora o autor não contenha elogios à obra, Giovannini editou *Gli Hecatommithi*, “[...] o texto tinha sido limpo de tudo o que pudesse ter despertado a dissidência das ‘mentes piedosas acostumadas à pureza do cristianismo’, e isso serviu para promover a nova edição, em um formato adequado para distribuição mais ampla ” (Villari, 2015, p. 26)¹⁶⁰. Fizemos um recorte do texto e disponibilizamos, a seguir, sua tradução (Villari, 2015, p. 52-53):

[49] Hanno queste novelle agli huomini così piaciuto, che stimano sì uno di quei libri elleno essere li quali buona sorte è toccato loro di perpetuare gli auttori suoi, essendosi molte volte già stampate. Et hora massimamente, da chiunque siasi, potranno essere lette, poscia che la lettura loro è in cotal modo ridotta che le menti pie et avezze nella purità del Cristianesimo, non havranno materia

Essas novelas agradaram de tal modo aos homens que são consideradas como um daqueles livros aos quais coube a boa sorte de perpetuar seus autores, tendo já sido impressas muitas vezes. E agora, sobretudo, podem ser lidas por quem quer que seja, pois sua leitura foi reduzida de tal maneira que as mentes piedosas, habituadas à pureza do cristianismo, não terão motivo para se

¹⁶⁰ Nonostante l’elogio degli Ecatommithi, il biografo-censore osservava come il testo fosse stato ripulito da tutto ciò che avrebbe potuto suscitare il dissenso delle «menti pie et avezze nella purità del Cristianesimo » (ivi, 48), e ciò valeva a promuovere la nuova edizione, in una forma atta a una maggiore diffusione (Villari, 2015, p. 26).

d'adirarsi che o licentiose o poco oneste sieno (Villari, 2015, p. 52-53).

[50] Prese l'occasione il Cintio di formarle dal sacco di Roma mentre fu posta a ruba dall'esercito di Carlo di Borbone, ch'il soggetto diede molto lagrimevole. Et forse anco se l'imaginò per la peste che malmenava in quei tempi questa bella Italia, ma per mostrarsi non essere il medesimo il suo principio con quello del Boccaccio, che dalla peste il prese ancora, piacquei ragionare del sacco, e non d'altro (Villari, 2015, p. 53).

[51] Li parve nominare dette novelle con la voce d'Ecatomiti, composta di due greche gionte parimente insieme ε κ α τ ο μ υ θ ο ι che vuol dir cento favole. E meglio fece del Boccaccio, il qual non volendo alcun nome dare alle sue cento, ha fatto che variamente si veggono mentovate, e per ancora non hanno decisa gl'ingegnosi la questione del nome loro (Villari, 2015, p. 53).

[52] N'ebbe il Cintio illustrissima recognitione da quel signore a cui furon dedicati, et com'egli fu Oratio, anco ritrovò un Mecenate; cosa che oggi mai da chi puole è sbandita, piacendo più presto che i giuochi et le lascivie godino, quel

indignar, a menos que as considerem licenciosas ou pouco honestas.

Cintio aproveitou a oportunidade para compô-las a partir do saque à Roma, quando esta foi entregue ao saque pelo exército de Carlos de Bourbon, o que tornou o assunto profundamente lamentoso. E talvez também as tenha concebido em razão da peste que, naqueles tempos, assolava esta bela Itália; mas, para mostrar que seu princípio não era o mesmo de Boccaccio, que tomou a peste como ponto de partida, preferiu discorrer sobre o saque e não sobre a peste.

Parece ter nominado as referidas novelas com o nome de Ecatomiti, composto de duas palavras gregas unidas 'ε κ α τ ο μ υ θ ο ι que significa cem fábulas. E procedeu melhor do que Boccaccio, o qual, não querendo atribuir nome algum às suas cem narrativas, fez com que fossem mencionadas de modos diversos e, até hoje, os engenhosos não tenham resolvido a questão de sua denominação.

Cintio recebeu o mais ilustre reconhecimento daquele senhor a quem as obras ele dedicava e, assim como Horácio, encontrou um Mecenas. Algo que hoje é evitado por quem pode, pois se prefere que os jogos e as lascívias usufruam daquilo que seria de grande proveito para um homem virtuoso.

che saria di giovamento grande a un virtuoso (Villari, 2015, p. 53).

Andrea Ghisellini, em fevereiro de 2024, publica o texto *Gli Hecatommithi di Giraldo Cinzio: La tormentata vicenda di un'opera*, em que nos conta, brevemente, como essa obra de Giraldo passou por uma história atormentada. De acordo com Ghisellini, “Giraldo, em 1565, aceitou o convite do Duque Emanuele Filiberto di Savoia, para ser seu professor, foi então, nesse momento, distante de Ferrara, que Giraldo encontrou a oportunidade para publicar seu trabalho” (Ghisellini, 2024, p. 15)¹⁶¹, a coletânea de contos, que tinha ficado pelo menos cinco anos interrompida.

A atormentada história bibliográfica da obra, diversas vezes retrabalhada e mutilada ao longo dos séculos, foi reconstruída, em toda a sua complexidade, pelo trabalho de análise e restauração realizado por Susanna Villari que, em 2012, publicou uma revisão científica fundamental. A edição de Monte Regale é a única supervisionada pessoalmente pelo autor e completa com todas as suas partes: segundo Villari, existem apenas setenta e cinco exemplares, na Itália e no exterior. Um deles está preservado na Biblioteca Ariosteia, em Ferrara. ‘Esquecido’, talvez durante anos, na prateleira errada, graças à nossa pesquisa e a um reconhecimento oportuno pela equipe da biblioteca, foi recuperado, permitindo-nos assim analisar a obra na sua forma original e integral (Ghisellini, 2024, p. 15)¹⁶².

Em seu ensaio, Ghisellini nos presenteia com fotos da obra preservada na Biblioteca Ariosteia. A primeira imagem trata-se de uma breve apresentação do livro com uma dedicatória ao Duque Emanuele Filiberto, com a data 14 de junho de 1565. O autor explica que essa data, firmada por Giraldo, confirma o dia exato de seu lançamento público, além de que, para confirmar essa data, é possível observar dois selos do Santo Ofício estampados, um assinado por Frei Marcus Cigliarius, vice inquisitor com a data (in data «XVI Cal. Julii MDLXV») e o

¹⁶¹ Era la tarda primavera del 1565 e due anni prima, all’apice della sua carriera di letterato, aveva lasciato la corte di Alfonso II per accettare l’incarico offertogli dal duca Emanuele Filiberto di Savoia che a Mondovì aveva fondato uno Studio di materie umanistiche, chiamandolo a insegnarvi. Qui, lontano dagli intrighi e dalle gelosie della corte ferrarese, Giraldo aveva finalmente trovato l’occasione per pubblicare il frutto di un lunghissimo lavoro di scrittura, iniziato negli anni giovanili e interrotto nel 1560: una corposa raccolta di novelle che ora, nella bottega di Leonardo Torrentino, veniva finalmente data alle stampe (Ghisellini, 2024, p.15). Andrea Ghisellini, sempre em tradução minha.

¹⁶² La tormentata storia bibliografica dell’opera, più volte rimaneggiata e mutilata nel corso dei secoli, è stata ricostruita, nella sua complessità, dal lavoro di analisi e restauro compiuto da Susanna Villari che, nel 2012, ne ha pubblicato una fondamentale revisione scientifica. Quella di Monte Regale è l’unica edizione seguita di persona dall’autore e completa anche di tutte le sue parti: secondo Villari ne esisterebbero soltanto settantacinque esemplari, in Italia e all’estero. Uno di questi è conservato nella Biblioteca Ariosteia di Ferrara. ‘Dimenticato’, forse per anni, in uno scaffale sbagliato, grazie alla nostra ricerca e a una puntuale ricognizione da parte del personale della biblioteca, è stato recuperato, permettendoci così di analizzare l’opera nella sua forma originale e integrale (Ghisellini, 2024, p.15).

outro assinado pelo bispo Hieronimus Ferragata, vigário geral do cardeal Michele Ghisleri, bispo de Monte Regale.

Os selos eram importantes, pois permitiam a circulação da obra. Entretanto, como a publicação ocorreu na época da jurisdição dos dois príncipes — Emanuele Filiberto, em Piemonte, e Alfonso II, em Ferrara —, o autor também precisava da aprovação e da recomendação dos chefes de estado; do primeiro, devido a sua aproximação com a corte piemontesa e do segundo porque tinha interesses em retornar a Ferrara depois de ser forçado ao exílio em decorrência da acusação de plágio. Portanto, em claro gesto de diplomacia, juntamente com a obra, Cinthio providenciou cartas elogiosas e dedicatórias que agradariam aos dois chefes de estado.



Figura 3 – Frontispício da primeira parte de *Gli Hecatommithi*, de Giovan Battista Giraldo Cinzio, na editio princeps impressa em Monte Regale di Mondovì pela tipografia de Leonardo Torrentino, em 1565.

Fonte: Biblioteca Ariostea di Ferrara¹⁶³.

Ainda com o objetivo de divulgar seu trabalho de modo que fosse aceito pelo principado, pela corte, pelos literatos e pelo Santo Ofício, uma vez que Cinthio pela primeira vez escreveu de acordo com a tradição menor — a evasiva da novela, depois de trabalhar com outros gêneros então tão caros e polêmicos, como a tragédia, textos historiográficos, tratados —, além de ter experimentado o poema épico, o autor explica aos leitores o motivo que o levou a desenvolver

¹⁶³ Fonte: *Speciale Cinquecento Ferrarese*. *Mensile di bibliofilia e storia delle idee*, ano XVI, n. 2/157. Milano: La Biblioteca di via Senato, fev. 2024. Disponível em: https://bibliotecadiviasenato.it/wp-content/uploads/BVS_N2_FEBBRAIO_2024_web.pdf. Acesso em: 11 nov. 2024.

a coletânea, como reitera Marzia Pieri em seu ensaio *La strategia edificante degli «Ecatommiti*, datado de 1978:

Embora Giralaldi declare em diversas cartas que considera a coleção um capricho juvenil, de *vernaculae nugae*, (vernáculos absurdos), que os amigos humanistas eruditos sem dúvida teriam idealizado, sua decisão em publicá-lo foi muito bem pensada. Aos Ecatommiti, após a conversão tardia ao vernáculo, ele trabalhou por muitos anos, buscando meticulosamente (às custas de trabalho, estudos e, contemplações) uma homogeneidade linguística que certamente foi um processo árduo para ele; seu esforço, além disso, foi motivado por um interesse teórico preciso. Depois que ele tentou novos caminhos, em todos os campos da literatura, e definiu inúmeras questões de poética, Cinzio deve ter, de fato, julgado o desafio narrativo como culminância digna de seu longo trabalho como criador incansável de novas formas expressivas, (um “anatomista” especialista em questões artísticas) (Pieri, 1978, p. 44)¹⁶⁴.

Certo é que o diálogo direto entre a corte e escritores, dramaturgos, críticos literários, filósofos e outros artistas carrega uma infinidade de interseções simbólicas, políticas e socioculturais que moldaram a tradição italiana. Os centros culturais do século XVI eram interligados e, neles, os intelectuais, se comunicavam por meio de cartas e também do lançamento de obras importantes, além dos trâmites editoriais. A diplomacia amável e a admiração pelos colegas muitas vezes não escondiam a rivalidade e a concorrência. A verdade é que pela vaidade intelectual, comum daquele tempo, as disputas teóricas eram acirradas, e a diplomacia era moeda de troca pela validação.

A dinâmica de correspondência constante entre esses centros, alguns geograficamente distantes mesmo dentro da Itália, permitiu o crescimento do campo literário da época e fez nascer, a partir de controvérsias, exaltação, admiração e mesmo a inveja, um espírito competitivo que serviu de adubo para o florescer de muitas obras literárias, fortalecendo uma tradição. Muitas correspondências assinadas por Cinthio ainda não foram estudadas, ainda há muito o que se descobrir sobre as conexões mantidas pelo autor e as consequências delas.

Giralaldi escrevia para um público específico e, em *Hecatommiti*, demonstrou sua habilidade em inovação de técnicas narrativas, caracterização de personagens e linguagem. De acordo com Villari, a escrita giraldiana consistente “[...] é formulada através de uma estratégia

¹⁶⁴ Nonostante il Giralaldi dichiari in pin epistole di considerare la raecolta un capriccio giovanile di vernaculae nugae, che dotti amici umanisti avrebbero indubbiamente disdegnato, la sua decisione di darla alle stampe fu al contrario ben meditata. Agli Ecatommiti, dopo una tarda conversione al volgare, egli lavorava ormai da molti anni, perseguendo puntigliosamente (a prezzo di labore, studio e lucubrationibus) una omogeneita linguistica che certo doveva riuscirgli ardua (3); la sua fatica, per di pin, era guidata da un preciso interesse teorico. Dopo che aveva tentato nuove strade in ogni campo della letteratura e definito numerose questioni di poetica, il Cinzio doveva infatti giudicare il cimento narrativo un degno coronamento della sua lunga opera di infaticabile artefice di nuove forme espressive, (espertissimo anotomista » delle cose dell'arte) (Pieri, 1978, p. 44). Marzia Pieri, sempre em tradução minha.

edificante, torna-se útil analisar os aspectos peculiares dos contos em que é evidente a intenção de reverter o cômico, quando as situações tópicas de blefes, disfarces, e casos amorosos têm complicações trágicas” (Villari, 2019, p. 296-297)¹⁶⁵. A teoria da novela giraldiana foi considerada pelos críticos de sua época como uma maneira humanística de modificar a estilística vigente, visto que “[...] Giraldis havia ‘desfigurado’ as felizes ideias cômicas da tradição novelística” (Villari, 2019, p. 296)¹⁶⁶.

Em 1566, em Veneza, Cinthio lança uma nova edição de *Hecatommithi*, que, no entanto, não possui a composição poética final nem o índice. As outras edições também foram publicadas em Veneza, porém, “[...] todas são versões póstumas Enea de Alaris (1574); Fabio e Agostino Zoppini (1580 e 1584); Domenico Imberti, (1593) e Evangelista Deuchino (1608)” (Ghisellini, 2024, p. 16)¹⁶⁷. A versão de 1566 foi publicada na gráfica Girolamo Scotto; deste exemplar, foram feitas traduções em francês, espanhol, alemão e diversas cópias reproduzidas na Europa, porém, nenhuma delas respeitou a estrutura do original, a qual era desejada pelo autor.

Segundo Pieri, Cinthio obteve notoriedade com sua obra apenas depois que propôs “[...] ambiciosamente uma espécie de anti *Decamerão*, rigorosamente tradicional na sua forma externa, mas completamente renovado e complicado com a inserção de elementos cultos que celebram o novo personagem pró romano e pró estense” (Pieri, 1978, p. 45)¹⁶⁸. Desse modo, Giraldis, a fim de satisfazer a nova tradição cultural de Ferrara, passa a obedecer às autoridades eclesiásticas, buscando promover uma literatura nacional, “[...] livre dos modelos hegemônicos toscanos e opostos a esse modelo, contraposta” (Pieri, 1978, p. 45).

Após todas as turbulências que nosso autor vivenciou em Ferrara no teatro e na epopeia, bem como as inúmeras críticas e ataques que recebeu de seus contemporâneos, a sua coletânea de contos/novela poderia construir, para a tradição e na visão de Giraldis, um autor novelista e católico, que ao “[...] *Decamerão* havia absorvido e superado numa dimensão literária ‘alta’ que não excluía o registo filosófico e político, dando à família Este, nova primazia em um Gênero florentino por excelência” (Pieri, 1978, p. 45). Na primeira edição publicada do livro,

¹⁶⁵ Per sostenere l’assunto di una scrittura giraldiana coerente con una precisa strategia edificante può essere utile analizzare gli aspetti peculiari delle novelle nelle quali risulti evidente l’intento di rovesciamento del comico, quando topiche situazioni di beffe, travestimenti, intrecci amorosi abbiano complicazioni tragiche (Villari, 2019, p. 296-297).

¹⁶⁶ Giraldis avesse “deturpato” felici spunti comici della tradizione novellistica (Villari, 2019, p. 296).

¹⁶⁷ Semprea Venezia vengono pubblicate anche le altre cinque edizioni esistenti, tutte postume: quelle di Enea de Alaris (1574); Fabio e Agostino Zoppini (1580 e 1584); Domenico Imberti, (1593) ed Evangelista Deuchino (1608).

¹⁶⁸ [...] il Giraldis propone ambiciosamente una sorta di anti-Decameron, rigorosamente tradizionale nella sua forma esteriore, ma del tutto rinnovato e complicato con l'immissione di elementi 'colti', che ne celebrino il nuovo carattere filo-romano e filo-estense (Pieri, 1978, p. 45).

acompanham as cartas de Bartolomeo Cavalcanti e Sallustio Piccolomini, nas quais é possível encontrar os escritores afirmando que *Hecatomithi* é uma obra inovadora e reformadora em comparação a *Decamerão*¹⁶⁹.

A crítica define *Decamerão* como a primeira obra italiana que compõe um conjunto de textos em prosa, que representou questões morais e sociais da Idade Média, ao passo da reestruturação do teocentrismo e do feudalismo, transformando o homem e seus valores. É sabido que foi a partir do Mercantilismo que a sociedade italiana se modificou, permitindo o desenvolvimento de uma classe erudita burguesa, que corroborou para o desenvolvimento humanista das artes e da literatura. Boccaccio, por exemplo, era filho de um mercador, trabalhou com seu pai conhecendo diversas localidades na Itália e outros países. Assim sendo, ao desenvolver um olhar amplo focado em diferentes regiões, culturas e sociedades, pode-se considerar que foi devido a essa vasta experiência de encontros em sua vida que o autor desenvolveu a variedade de personagens de sua novela, como pessoas comuns e aristocratas, bem como as localidades diferentes em sua obra.

As novelas em *Decamerão* possuem uma ligação comum: a peste negra. Além disso, é frequente em Boccaccio encontrar referências aos personagens e ao conto anterior no início de cada um dos textos seguintes. Apesar de a obra de Cinthio ser, obviamente, escrita no modelo boccacciano, ao contrário de Boccaccio, Giraldi a dividiu em diversos segmentos independentes, os quais abordam assuntos diversificados sobre a sociedade, mais especificamente, histórias sobre pessoas virtuosas. Piere analisa que:

[...] a função didática fundamental do livro, apresentado ao leitor como uma espécie de 'manual de vida' que analisa uma série ordenada de fatos éticos e fornece preceitos e conselhos para lidar com as contingências da vida cotidiana. Eles desempenham esta função, não apenas os longos debates da brigada, modelados nos esquemas dos tratados renascentistas sobre o comportamento, mas especialmente os contos, que propõem a imitação de casos edificantes ou à execração de acontecimentos infames, como os panfletos religiosos distribuídos pelas ordens reformadas com intenções semelhantes, fortemente pragmáticas. Um índice analítico, colocado no fim da primeira edição, na qual foi descrito com gosto enciclopédico de colecionador, o assunto dos contos foi pensado para facilitar esse tipo de leitura (Pieri, 1978, p. 46)¹⁷⁰.

¹⁶⁹ B. Cavalcanti, *Lettere edite e inedite*, a cura di C. Roaf, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967, p. 311-313.

¹⁷⁰ [...] la fondamentale funzione didascalica del libro, presentato al lettore come una sorta di 'manuale di vita' che analizza ordinatamente una serie di fatti etici e fornisce precetti e consigli per affrontare le contingenze della vita quotidiana. A tale funzione assolvono non solo i lunghi dibattiti della brigata, ricalcati sugli schemi della trattatistica rinascimentale sul comportamento, ma soprattutto le novelle, che propongono l'imitazione di casi edificanti o l'esecrazione di vicende infami, come gli opuscoli religiosi diffusi dagli ordini riformati con analogo intento fortemente pragmatico. Un indice analitico, posta alla fine dell'editio princeps e nel quale era descritta con gusto collezionistico enciclopédico la materia delle novelle, doveva appunto agevolare questo tipo di lettura (Pieri, 1978, p. 46).



Figura 4 – Frontispício da segunda parte de *Gli Hecatommiti*; dedicatória inicial e profissão de fé de Giovan Battista Giral di Cinzio, na abertura da primeira parte da obra. À esquerda, retrato do autor.
 Fonte: Biblioteca Ariostea di Ferrara.¹⁷¹

Como é possível observar, a epígrafe em latim que abre a obra ilustra “[...] seu caráter de obra ‘militante’, sinaliza imediatamente a intenção programática do escritor de derrubar as próprias premissas da narrativa profana” (Pieri, 1978, p. 45). Conforme já pontuamos, Giral di demorou muitos anos para escrever sua coletânea, fato este que, comumente, leva a crítica a pensar que “[...] o autor das *Hecatommitis* apresentou seus próprios contos a uma censura moralista com o único propósito de adaptá-los aos ditames da Igreja Católica e da Contra Reforma” (Villari, 2019, p. 295). Porém, não é possível afirmar que Giral di teria modificado sua obra, embora tenha trabalhado nela de 1528, quando começou a escrevê-la, até 1565, quando foi publicada. Consoante Villari, não há registros filológicos que demonstrem rasuras ou qualquer modificação da produção feita pelo autor:

Várias hipóteses ainda são possíveis e os chamados romances os “cômicos” são aqueles que oferecem as ideias mais úteis para raciocinar sobre os objetivos Giral dianos e sua operação de renovação do gênero romance, que corresponde a teorias e práticas ativas do teatro cômico (com referência à sua comédia *Eudemoni*) (Villari, 2019, p. 295-296).

Disponibilizamos a seguir a tradução da epígrafe supracitada:

¹⁷¹ Fonte: *Speciale Cinquecento Ferrarese. Mensile di bibliofilia e storia delle idee*, ano XVI, n. 2/157. Milano: La Biblioteca di via Senato, fev. 2024. Disponível em: https://bibliotecadiviasenato.it/wp-content/uploads/BVS_N2_FEBBRAIO_2024_web.pdf. Acesso em: 11 nov. 2024.

His in Hecatommithis meis, quibus vitia damnare, vitae ac moribus con, sulere, Sacrosanctae Pontificiae Auctoritati, ac Romanae Ecclesiae dignitati honorem habere studui; omnia pia, sancta, ac priorum patrum, pontificumque maximorum scitis ordinibus, decretis, constitutionibusque consentanea sunt. Si quid forte ab his alienum per imprudentiam (quod tamen minime reor, hoc enim maxime cavi) mihi exciderit, id omne irritum, cas sum, indictum, ac infectum penitus esto.

Nestas minhas Hecatomitas, nas quais procurei condenar os vícios, tratar da vida e da moral, e ter respeito pela sagrada Autoridade Pontifícia e pela dignidade da Igreja Romana. Todas as coisas são piedosas, santas e estão de acordo com as ordens, decretos e constituições conhecidas dos antigos padres e dos maiores pontífices. Se por acaso algo estranho a essas coisas escapou da minha mente por imprudência (o que não creio, pois isso é muito vazio), que tudo seja nulo e inválido, receio, declarado e completamente imaculado.

Giraldi escreveu sua obra no modelo proposto por Pietro Bembo em *Prose della volgare lingua* (1525). Certo é que a tese proposta por Bembo marcou profundamente as bases da escrita literária italiana, o que moldou a língua italiana por séculos, sustentando seu árduo caminhar até sua unificação. Em carta para Bembo, Giraldi não esconde sua admiração, conforme pode ser verificado abaixo, em que disponibilizamos a tradução de um trecho de uma carta¹⁷² a Bembo enviada por Cinthio:

Al reverendo monsignor Pietro Bembo.

[...] E perché, così come ho sempre adorato e 'nchinato le divine opere vostre insino da picciolo e le mi ho sempre nel mio camino per guida proposte, ho voluto anco che si conosca, nella faragine di questi miei sonetti, da chi li leggerà (s'essi però si lasceranno mai leggere) che sol voi, tra quanti novi hanno scritto, tenni sempre per duce del mio viaggio, onde n'è nato il presente sonetto, quale ora vi

[...] E porque, assim como sempre adorei e reverencieei as vossas obras divinas desde pequeno, e sempre as propus como guias do meu caminho, quis também que se reconheça, na profusão destes meus sonetos, por quem os ler (se é que algum dia se deixarão ler), que somente a vós, entre quantos recentemente escreveram, tive sempre como guia da minha jornada; e disso nasceu o presente soneto, que agora vos

¹⁷² Carta 3 - Al reverendo monsignor Pietro Bembo. Disponível em: <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit000067>. Acesso em: 15. jan. 2025.

mando, sì perché egli vi mostri quanto io vi sia affezionato, sì ancora perché non pur prepari la via agli altri, ma la faccia loro più agevole. E benché egli degno di voi non sia (però che come puote mai una roca cicala agguagliare cantando le lodi d'un canoro cigno?), pure non vi sdegnarete leggerlo tale quale egli è e d'averlo per testimonio del mio grato animo e dello onore che io vi porto; e non vi fia grave farmi sapere se vi sarà a grado (come desidero che vi sia) che io gli altri vi mandi, quali, tantosto che da voi mi fia scritto, costà se ne verranno. E perché io intendo che non ha guari che, oltre le vostre cose volgari istampate, sono nati nel fertile campo del vostro pellegrino ingegno, quasi novelle ed onorate piante, novi sonetti, non vi sdegnarete (se puote mai nulla appresso di voi e l'osservanza mia e il singolare amore che io vi porto) farmene partecipe, acciò che, sì come insino ora sol voi, dopo il Petrarca (come anco ho detto) ho seguito, così di giorno in giorno, col mezzo vostro, faccia qualche frutto nel dir volgare nel quale, quando dalli studi miei e dalle pubbliche lezioni mi viene concesso niente d'ozio, quasi in fiorito giardino, volentieri mi diporto.

Di Ferrara, alli XII di febraro MDXXIX.

envio, tanto para que vos mostre o quanto vos sou afeiçoado, quanto ainda para que não apenas prepare o caminho aos outros, mas o torne para eles mais fácil.

E embora ele não seja digno de vós (pois como poderia jamais uma rouca cigarra igualar-se, cantando louvores, a um cisne canoro?), não vos desdenhareis de lê-lo tal qual é, nem de tê-lo como testemunho do meu ânimo agradecido e da honra que vos tributo; e não vos será penoso fazer-me saber se vos agradará (como desejo que agrade) que eu vos envie os outros, os quais, tão logo de vós me seja escrito, para aí se dirigirão.

E porque entendo que não faz muito tempo que, além das vossas obras vernáculas já impressas, nasceram no fértil campo do vosso engenho peregrino — quase como novas e honradas plantas — novos sonetos, não vos desdenhareis (se algo podem junto de vós minhas observâncias e o singular amor que vos dedico) de tornar-me deles participante, para que, assim como até agora somente a vós segui, depois de Petrarca (como também já disse), assim, dia após dia, por meio vosso, produza algum fruto no dizer vernáculo, no qual, quando dos meus estudos e das lições públicas me é concedido algum ócio, quase como em jardim florido, de bom grado me deleito.

Enquanto isso, beijando-vos a honrada mão, a vós me recomendo.

De Ferrara, no dia 12 de fevereiro de 1529.

Messer Gregorio Giraldi, il qual
miseramente langue cruciato dalle gotte,
vi si raccomanda.

Servitore Giovambattista Giraldi

Messer Gregorio Giraldi, que sofre
miseravelmente de gota, recomenda-se a vós.
Servo Giovambattista Giraldi

Apesar de seguir o modelo de *Decamerão*, como pontuamos anteriormente, Giraldi trabalhou para modificá-lo, pois a seu ver a obra não correspondia “[...] à moral vigente e ao conceito humanista de harmonia e decoro, resultando na construção de um verdadeiro ‘anti-Decamerão’” (Villari, 2019, p. 296)¹⁷³. Desse modo,

Presumivelmente, partindo de um núcleo inicial de contos (trágicos ou cômicos) inspirados em Boccaccio, Giraldi trabalhou para modificar os elementos constitutivos das tramas de dentro para fora, muitas vezes invertendo radicalmente a mensagem dos contos do modelo. Isso levou no passado (pense-se, por exemplo, na leitura de Letterio Di Francia no volume vallardiano sobre os gêneros dedicado ao conto) à convicção de que, devido a uma espécie de incapacidade estilística ou subserviência a uma falsa moral, Giraldi havia “desfigurado” ideias cômicas felizes da tradição do conto (Villari, 2019, p. 296)¹⁷⁴.

Villari delimita que a maneira mais eficaz de se analisar a obra com o intuito de rever o pioneirismo de Giraldi é investigar “[...] os aspectos peculiares dos contos em que fica evidente a intenção de inverter o cômico, quando situações atuais de brincadeiras, disfarces, casos amorosos têm complicações trágicas” (Villari, 2019, p. 297)¹⁷⁵. A coleção composta por cento e treze contos, onde os 100, que são indicados pelo título, são precedidos por outros dez, onde são inseridos os outros três contos conectando, portanto, a narrativa. Há um debate introdutório na produção sobre o tema amor, em que o autor trabalha questões éticas e sociológicas pautadas em relacionamentos, tema base para todos os contos da obra. Há também “[...] a persistência de elementos cômicos tradicionais (metáforas eróticas, expressões idiomáticas) em uma estrutura narrativa baseada em para fins educacionais” (Villari, 2019, p. 297)¹⁷⁶. Para exemplificar a estrutura dos contos, Villari afirma que:

¹⁷³ [...] alla morale corrente e al concetto umanistico di armonia e di decoro, con l’esito della costruzione di un vero e proprio “anti Decameron” (Villari, 2019, p. 296).

¹⁷⁴ Presumibilmente, a partire da un primo nucleo di novelle (tragiche o comiche) di ispirazione boccacciana, Giraldi lavorò per modificare dall’interno gli elementi costitutivi degli intrecci, invertendo spesso radicalmente il messaggio dei racconti del modello. Ciò ha determinato in passato (si pensi ad esempio alla lettura di Letterio Di Francia nel volume vallardiano sui Generi dedicato alla novella) il convincimento che, per una sorta di incapacità stilistica o per asservimento a una morale posticcia, Giraldi avesse “deturpato” felici spunti comici della tradizione novellistica (Villari, 2019, p. 296).

¹⁷⁵ [...] gli aspetti peculiari delle novelle nelle quali risulti evidente l’intento di rovesciamento del comico, quando topiche situazioni di beffe, travestimenti, intrecci amorosi abbiano complicazioni tragiche (Villari, 2019, p. 297).

¹⁷⁶ [...] la persistenza di elementi comici tradizionali (metafore erotiche, espressioni idiomatiche) in un impianto narrativo improntato a scopi pedagogici, [...] (Villari, 2019, p. 297).

[...] o “cômico”, além de ser identificado, de forma aristotélica, com o que é “mais baixo” do ponto de vista sociológico (em oposição a “trágico” que significa “ilustre” ou “sublime”), também assume o significado de “feio” e “deteriorante” de uma perspectiva moral. Não vinculado a regras restritivas de gênero, comparado aos gêneros teatrais, o conto é mais flexível e aberto a oferecer uma visão imparcial de fatos e personagens; e mesmo a descrição de ações repreensíveis tem uma função pedagógica, pois o conhecimento do mal é indicado como condição essencial para evitá-lo (Villari, 2019, p. 300)¹⁷⁷.

Com a finalidade de apresentar uma ilustração sobre o olhar crítico literário renascentista sobre *Gli Hecatommithi*, encontramos no acervo de correspondências catalogado por Villari (1996) uma carta que Bartolomeo Cavalcanti enviou a Cinthio em 1560. Na carta, Cavalcanti faz referência a *Hecatommithi*, comparando-a com a obra boccacciana, *Decamerão*. Disponibilizamos a seguir um trecho da carta¹⁷⁸:

Lettera del signor Bartolomeo Cavalcanti¹⁷⁹.

[...] Quanto agli *Ecatommiti*, io ne son rimaso sodisfattissimo; e, considerati gli argomenti e la loro disposizione, mi è parso che abbiate messa innanti agli uomini una gentil forma di azioni civili; con ciò sia che per gli avvenimenti raccontati nella bella occasione che vi ha data il già miserabile Sacco di Roma, avete voltato lo stile a biasimare le disonestà, la disubidienza de' minori verso de' loro maggiori, gli adulteri, gli ingannatori, la ingratitudine; e per lo contrario lodare la fede de' mariti e delle mogli, gli atti di cortesia e le altre lodevoli

Quanto aos *Ecatommiti*, deles fiquei satisfeittissimo; e, considerados os argumentos e a sua disposição, pareceu-me que pusestes diante dos homens uma forma nobre de ações civis; pois, em razão dos acontecimentos narrados na bela ocasião que vos foi dada pelo já miserável Saque de Roma, voltastes o estilo a censurar as desonestidades, a desobediência dos menores para com os seus maiores, os adultérios, os enganoses e a ingratidão; e, pelo contrário, a louvar a fidelidade dos maridos e das esposas, os atos de cortesia e as outras ações louváveis que tocais neste trato. E mostrastes

¹⁷⁷ [...] il “comico”, oltre a identificarsi, aristotelicamente, con ciò che è più “basso” sotto il profilo sociologico (in opposizione al “tragico” inteso come “illustre” o “sublime”), assume anche l’accezione di “brutto” e “deteriore” sotto il profilo morale. Non vincolata a restrittive regole di genere, la novella si presenta, rispetto ai generi teatrali, più duttile e aperta a offrire una visione spregiudicata di fatti e personaggi; e anche alla descrizione di azioni riprovevoli si ascrive una funzione pedagogica, in quanto la conoscenza del male viene indicata come condizione indispensabile per evitarlo (Villari, 2019, p. 300).

¹⁷⁸ Carta 96 - Lettera del signor Bartolomeo Cavalcanti. Disponível em: <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit000067>. Acesso em: 15. jan. 2025.

azioni che toccate in questo maneggio. Ed abbiate acconciamente mostrato di quali pene siano degni i rei uomini e di quali meriti i buoni e virtuosi. E porto speranza che saranno più care queste vostre novelle, che quelle del Boccaci a' migliori gusti. Perché, ancora che quelle del Boccaci siano dette felicissimamente e che a ragione possiamo dire che egli solo in quella opera ci abbia mostrata la vera forma del dire toscano o, come egli dice, fiorentino, le cui vestigia avete voi felicemente seguitate, portano nondimeno con loro molto spesso più del lascivo che non si converrebbe; onde egli apre in molti luoghi più tosto la via ad usare la malizia che la virtù. E mi è molto piaciuto che astenuto vi siate dal parlare licenziosamente, come egli fece, de' religiosi e de' religiose; perché egli in ciò mostrò poca prudenza e diede anche materia di farsi odiare ad una buona parte del mondo. Onde ne è poscia avvenuto quel che si vede. E posto che io non abbia veduto in questa bella fatica cosa che non meriti loda, mi sete parso maraviglioso nel muovere gli affetti e specialmente i dogliosi; e vi prometto che in molti luoghi mi avete fatta tanta forza, che appena ho tenute le lagrime. Grande in alcun luogo è stato il Boccaci in questa parte, ma vi so dire io che gli avete stretto i centolini. E bella ho giudicata l'occasione che avete

convenientemente de quali penas são dignos os homens culpados e de quais méritos os bons e virtuosos. E tenho esperança de que estas vossas novelas sejam mais caras aos melhores gostos do que as de Boccaccio.

Porque, ainda que as de Boccaccio sejam ditas felicíssimamente e que, com razão, possamos dizer que ele sozinho, nessa obra, nos mostrou a verdadeira forma do dizer toscano ou, como ele diz, florentino cujas pegadas vós felizmente seguistes, elas trazem, não obstante, muito frequentemente consigo mais do lascivo do que conviria; pelo que, em muitos lugares, ele abre antes a via para o uso da malícia do que da virtude. E muito me agradou que vos tenhais abstinido de falar licenciosamente, como ele fez, dos religiosos e das religiosas; porque nisso mostrou pouca prudência e deu também matéria para fazer-se odiar por boa parte do mundo. Onde depois sucedeu aquilo que se vê. E ainda que eu não tenha visto nesta bela fadiga coisa alguma que não mereça louvor, parecestes-me maravilhoso no mover dos afetos, e especialmente dos dolorosos; e prometo-vos que, em muitos lugares, me fizestes tal força que mal consegui conter as lágrimas. Grande foi Boccaccio, em alguns pontos, nessa parte; mas posso dizer-vos que lhe apertastes os atilhos. E bela julguei a ocasião que tomastes de introduzir, depois da quinta deca, três Diálogos da vida civil, os quais vi terem adquirido muito desde a

presa de introdurre doppo la quinta deca e tre *Dialoghi della vita civile*, i quali ho veduto avere acquistato molto dalla prima volta che gli vidi in Ferrara, che ha forse diece anni. E mi è ben parso questo altro episodio che quello delle pappere. E le canzoni vostre si hanno di così gran longa lasciate adietro quelle del Boccaci, che mi è parso di vederle arroschire dalla vergogna vedute le vostre. [...]

Io, signor Cinzio, mi son messo intorno alla *Politica* d'Aristotile, poi che veggo che niuno né Greco, né Latino (levatone San Tomaso, il quale vi ha pur fatto qualche fatica sopra) si è messo a dar luce a così utile opera e tanto necessaria al buon governo delle Republiche. Io ne ho già compiti tre libri e (se non me inganno) non infelicamente. Per la prima occasione ve gli manderò, per averne il parer vostro. Vi dico bene che in questo maneggio son venuto nella opinion vostra, che questa opera sia imperfetta, come si vedrà s'io mi posso tanto schermire da questa mia indisposizione e da' travagli del mondo, che dia quel fine che mi ho proposto a questa incomenciata fatica. Resto tutto vostro e vi prego a basciare la mano per parte mia allo eccellentissimo signore Duca vostro ed offerirmi non meno divoto servitore a Sua Eccellenza che io fossi allo eccellentissimo Signore suo padre, di felice memoria, al quale fui tanto caro,

primeira vez que os vi em Ferrara, há talvez dez anos. E melhor me pareceu este episódio do que aquele das pappere. E as vossas canções ficaram de tal modo afastadas das de Boccaccio que me pareceu vê-las enrubescer de vergonha, ao serem vistas as vossas. Eu, senhor Cinzio, pus-me em torno da *Política* de Aristóteles, pois vejo que ninguém, nem grego nem latino exceto São Tomás, que também nela trabalhou um pouco, se dispôs a lançar luz sobre obra tão útil e tão necessária ao bom governo das Repúblicas. Já completei três livros e, se não me engano, não infelicitamente. Pela primeira ocasião vo-los enviarei, para ter deles o vosso parecer. Digo-vos, porém, que neste trato cheguei à vossa opinião: que esta obra seja imperfeita, como se verá, se eu puder defender-me tanto desta minha indisposição e dos trabalhos do mundo a ponto de dar o fim que propus a esta fadiga começada. Permaneço inteiramente vosso e rogo-vos que, por minha parte, beijeis a mão do vosso excelentíssimo senhor Duque e que me apresenteis como servo não menos devotado a Sua Excelência, do que fui ao seu excelentíssimo senhor pai, de feliz memória, ao qual fui tão caro quanto vós podeis, junto a muitos outros, atestar a Sua Excelência, à qual rogo que supliqueis com eficácia que tenha alguma consideração por este meu ânimo a ela devotado. E de coração me ofereço e me recomendo a Vossa Senhoria.

quanto ne potete voi appresso molti altri
fare fede a Sua Eccellenzia, la quale vi
prego a pregare bene efficacemente a
tenere qualche conto di questo mio a lei
devoto animo.

E di core a Vostra Signoria mi offero, e
raccomando.

Di Padoa a dì III di maggio del MDLX.

Al comando di Vostra Signoria

Bartolomeo Cavalcanti.

De Pádua, aos três dias de maio de mil
quinhentos e sessenta.

Ao comando de Vossa Senhoria,

Bartolomeo Cavalcanti.

É importante salientar, no entanto, que assim como Piccolomini, Bartolomeo Cavalcante também não recebeu a novela completa de Giralaldi. Tal fato gerou uma certa inquietação a ambos, o depoimento dos dois, em cartas, são encontradas na edição completa de *Hecatommiti*; na primeira parte da edição publicada em Mondovi, 1565, e também na segunda parte do segundo volume, publicado em Monte Reale, também em 1565. Isso foi importante para a legitimação da obra devido à opinião positiva dos dois críticos, entretanto, em relação ao título da obra, Bartolomeo¹⁸⁰ questiona Cinthio:

[...] Ma in tanto piacere ch'io ho preso nel
leggere gli Ecatommiti, poi ch'a voi ha
così piaciuto di nominargli, mi è spiaciuto
fuor di modo, il vederne mancar trenta al
numero di cento e, se me ne date licenza,
io vi comando che, poi che il titolo ed il
principio dell'opera cento ne promette, per
modo alcuno non mandiate fuori queste
settanta che mandate m'avete, se non
aggiungete a loro quelle che vi mancano;

[...]Mas, em meio ao grande prazer que tive
ao ler os *Ecatommiti*, já que vos agradou
nomeá-los dessa maneira, fiquei
extremamente descontente ao ver que faltam
trinta para completar o número de cem; e, se
me concederdes licença, ordeno-vos que,
uma vez que o título e o princípio da obra
prometem cem, de modo algum façais sair
estas setenta que me enviastes, se não lhes
acrescentardes aquelas que faltam; porque

¹⁸⁰ Carta 96 - Lettera del signor Bartolomeo Cavalcanti. Disponível em:
<http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit000067>. Acesso em: 15. jan. 2025.

perché diffendere non vi potrei, se anco
questa altra opera vi uscisse delle mani
imperfetta [...].

não poderia eu defender-vos, se também esta
outra obra vos saísse das mãos imperfeita,
[...].

Dando seguimento aos nossos estudos, partiremos para uma breve análise de *Un Capitano Moro* através das propostas de Massimo Colella, 2015, e Leonardo Terrusi 2014, que consistem em perceber a obra de Cinthio como a fortuna dos contos italianos que influenciaram de forma significativa a cultura europeia no final do Renascimento. Faz-se necessário mencionar, mais uma vez, que muitos teóricos já estudaram e compararam os dois textos, dessa maneira, há uma série de pesquisas críticas que propõem os vieses analíticos mais diversificados para atender a essa comparação.

Nosso intuito será, todavia, pontuar brevemente apenas algumas questões que achamos importantes sobre essa análise comparativa, para então darmos seguimento ao nosso trabalho. Buscar teóricos italianos para abordar as relações entre Cinthio e Shakespeare é essencial, uma vez que muitos outros, ainda apaixonados pelo cânone ocidental, não conseguem se permitir um estudo aprofundado e detalhado, sem as influências de sua admiração e paixão. Estes que podem muitas vezes apenas replicar os críticos antigos de Giralaldi, o que já pontuamos anteriormente nesta tese, aqueles que enxergam Cinthio apenas como um escritor ao qual o dramaturgo inglês teve acesso e adaptou sua novela. Desse modo, analisar Cinthio a partir do olhar dos seus é necessário para repensarmos o processo de Shakespeare ao traduzi-lo, ampliando o aparato crítico e teórico, aproximando Giralaldi à excelência de sua vasta obra. Nessa perspectiva, Tosi e Bassi afirmam que:

Vista da perspectiva dos seus diversos antecedentes literários e através do contencioso mundo mediterrâneo do início da modernidade, de relações interculturais, a novela de Giralaldi emerge como uma narrativa poderosa e inovadora. Leitor ávido e atento de novelas (no original ou na tradução), o próprio Shakespeare considerou o conto de Giralaldi uma base convincente para uma de suas histórias de amor mais comoventes e violentas, e cabe ao leitor do século XXI reconsiderar a novela por ela mesma (Tosi e Bassi, 2011, p. 7)¹⁸¹.

¹⁸¹ Viewed from the perspective of its diverse literary antecedents and through the contentious early modern Mediterranean world of cross-cultural relations, Giralaldi's novella emerges as a powerful and innovative narrative. An avid and attentive reader of novellas (whether in the original or in translation), Shakespeare himself found Giralaldi's tale to be a compelling basis for one of his most poignant and violent love-stories, and it behoves the twenty-first century reader to reconsider the novella in its own right (Tosi e Bassi, 2011, p. 7). Tosi e Bassi, sempre em tradução minha.

É amplamente sabido que na novela já existiam praticamente quase todas as personagens mais relevantes que foram transpostas à peça trágica. Porém, a única que tinha um nome era “[...] Disdemona a futura Desdêmona shakespeariana, que tem um sabor grego em sua própria onomástica (dýs + dàimon) o selo da estrela má sob a qual ela nasceu, de maligno destino” (Collela, 2015, p. 121)¹⁸². De acordo com Leonardo Terrusi:

O elemento onomástico mais marcante da versão original é o fato de que apenas um dos personagens tem nome próprio, Disdemona, enquanto todos os outros são designados com epítetos genéricos: o Mouro (aquele que se tornará Otelo), o Alferes (o futuro Iago), sua esposa (Emilia), o Chefe da tropa (mais tarde Cássio). Disdemona, portanto, é o único nome próprio no romance de Giraldis, mas exemplifica perfeitamente, quase se tornando seu paradigma, a tipologia alusiva-grega mencionada acima. É provável, de fato, que, pelo menos nas intenções de Giraldis, o nome possa ser rastreado até um dysdaímon grego, composto de dys-, um pre verbo negativo, e daímon, 'divindade, fado, destino', assumindo assim o significado de '[aquela] que tem um destino adverso', portanto 'infeliz' (embora não falem hipóteses diferentes). Isto coincidiria claramente com o destino da personagem, vítima do ciúme insano do marido, que tolamente se deixa subornar pela insinuação, tramada pelo cruel alferes, de que a sua mulher o estava enganando com o chefe da tropa (Terrusi, 2014, p. 371)¹⁸³.

Terrusi nos explica que é importante nos atentarmos a como o nome se torna um fator decisivo para “[...] a extração de uma ‘moral’ da história [...]”, contudo, ele destaca que não compreende na moral relacionada “[...] à execução do ciúme do marido (como talvez o leitor moderno seria de esperar, influenciado pela versão shakespeariana), razão pela qual na verdade não há menção alguma, mas sim em resposta ao poder” (Terrusi, 2014, p. 372)¹⁸⁴.

O nome é escolhido pelos pais e, ao escolher um nome de má sorte para o filho, este poderia ter seu destino influenciado, pois “[...] o tema tem uma relevância especial para Giraldis e é confirmado pela sua retomada inesperada, com sobreposições quase literais, em Primeiro

¹⁸² [...] Disdemona, la futura Desdemona shakespeariana, che possiede nella sua stessa onomastica di (dýs + dàimon)10 il sigillo della cattiva stella sotto cui è nata, del malvagio destino [...] (Collela, 2015, p. 121). Massimo Colella sempre em tradução minha.

¹⁸³ L'elemento onomastico più appariscente della versione originaria sta nel fatto che solo uno dei personaggi ha un nome proprio, Disdemona, appunto, mentre tutti gli altri sono designati con epiteti generici: il Moro (colui che diverrà Othello), l'Alfieri/-o (futuro Iago), sua moglie (Emilia), il Capo di Squadra (poi Micheal Cassio). Disdemona, dunque, è l'unico nome proprio della novella giraldisiana, ma esemplifica perfettamente, divenendone quasi paradigma, la tipologia allusivo-grecizzante di cui si è detto. È probabile infatti che, almeno nelle intenzioni di Giraldis, il nome sia da far risalire a un greco dysdaímon, composto di dys-, preverbo negativo, e daímon, 'divinità, sorte, destino', assumendo dunque il significato di '[colei] che ha un destino avverso', dunque 'infelice' (sebbene non manchino ipotesi differenti). Con tutta evidenza ciò coinciderebbe con la sorte del personaggio, vittima della folle gelosia del marito, il quale si lascia stoltamente subornare dall'insinuazione, avanzata dal crudele Alfieri, che la moglie lo tradisca con il Capo di Squadra (Terrusi, 2014, p.371). Leonardo Terrusi, sempre em tradução minha.

¹⁸⁴Una morale che corrisponde non all'esecrazione della gelosia del marito (come forse il lettore moderno si aspetterebbe, influenzato dalla versione shakespeariana), motivo di cui anzi non si fa affatto menzione, ma semmai al riscontro del potere, in tal caso nefasto, dei nomi, dell'influsso che essi cioè possono avere sulla sorte di un individuo (Terrusi, 2014, p. 372).

diálogo da vida civil, colocado junto com outros dois diálogos no início da segunda parte das *Hecatommithi*” (Terrusi, 2014, p. 372)¹⁸⁵. Em seu texto, Giraldi faz um tipo de reflexão teórica, ética e política em relação a sua obra, em “[...] que o autor explicita o valor atribuído a toda a coleção.” (*ibidem, ibidem*). Nessa sessão, Cinthio explica a questão ética sobre a responsabilidade dos pais ao escolherem os nomes dos filhos, para a qual faz uma crítica direta.

A repetição da mesma reflexão confirma a veemência da sua importância para a interpretação da novela, sugerindo talvez a verdadeira razão pela qual Desdemona é o único nome próprio que ali se pronuncia: porque, afinal, é justamente nesse nome que se tematiza o ‘molho da história’. Mas em que consiste realmente este último? Apenas com a intenção de estigmatizar a imposição pelos pais de nomes pouco auspiciosos, como sugere a leitura mais superficial e ‘ingênua’? Suspeita-se que isso na verdade coincide com uma reflexão mais profunda sobre o papel que o “destino” desempenha na vida de um indivíduo: um destino entendido mais amplamente como a soma do condicionamento familiar e ambiental, das convenções sociais e culturais (Terrusi, 2014, p. 373)¹⁸⁶.

Virginia Mason Vaughan, em seu livro *Othello: A Contextual History* de 1994, trata a peça de Shakespeare como um drama político e trabalha campos discursivos que existem no texto shakespeariano: o discurso global, o discurso militar, o discurso racial, e o discurso marital. No campo do discurso marital, a autora explica questões relacionadas aos processos políticos e sociais que envolviam o casamento na Itália renascentista. Essa autora aborda a posição da mulher na sociedade veneziana e explica que Desdemona foi uma mulher além do seu tempo, no momento em que não seguiu as diretrizes do pai para se casar escondido com um estrangeiro, um mouro.

Certo é que ao infringir as leis da sociedade veneziana, Desdemona já estaria condenada, fadada a um futuro de má sorte. Sendo assim, acreditamos que, através dessa reflexão apontada por Terrusi, podemos inferir que Shakespeare certamente utilizou-se desse ponto moral para desenvolver as características da sua personagem Desdemona. Ora, obviamente o dramaturgo teve acesso às reflexões de Cinthio sobre sua obra, criou o personagem Brabancio, pai de Desdemona com o intuito de intensificar essas relações de dominação e controle que Giraldi explorou em seu texto. No conto de Cinthio, Desdemona, ao queixar-se do marido com a esposa

¹⁸⁵ [...] e il tema detenga per Giraldi una speciale rilevanza lo conferma la sua inopinata ripresa, con sovrapposizioni pressoché letterali, nel Primo dialogo della vita civile, collocato insieme ad altri due Dialoghi all’inizio della Seconda Parte degli Ecatommithi [...] (Terrusi, 2014, p. 372).

¹⁸⁶ La ripetizione della stessa riflessione conferma a fortiori la sua importanza per l’interpretazione della novella, suggerendo forse il vero motivo per cui quello di Disdemona è l’unico nome proprio che viene lì pronunciato: perché, insomma, è proprio in questo nome che si tematizza il ‘sugo della storia’. Ma in che cosa davvero consiste quest’ultimo? Soltanto nell’intenzione di stigmatizzare l’imposizione da parte dei genitori di nomi di cattivo auspicio, come suggerirebbe la lettura più superficiale e ‘ingenua’? Viene il sospetto che esso coincida in realtà con una riflessione più profonda sul ruolo che il ‘destino’ esercita sulla vita di un individuo: un destino inteso più ampiamente come somma di condizionamenti familiari e ambientali, di convenzioni sociali e culturali (Terrusi, 2014, p. 373).

do alferes, diz: “E tenho muito medo de não ser eu quem dá o exemplo às jovens, de não se casarem contra a vontade dos pais; para que as mulheres italianas aprendam comigo a não serem acompanhadas por homens cuja natureza, o céu e modo de vida estão separados de nós”.¹⁸⁷

‘Natureza’, ‘céu’, o ‘modo de vida’, o destino padrão de uma mulher de seu tempo, em suma, separariam e negariam a união com o Mouro que Desdêmona, em vez disso, cultivou e perseguiu teimosamente. Mas em vez de uma rendição de Desdêmona, por cansaço ou decepção, a esses mesmos preconceitos, ler-se-á nestas suas palavras a decepção antecipada pelo possível ressurgimento do problema e, portanto, a enésima reivindicação de um desafio e de uma recusa. E assim, como dizíamos, esse é precisamente o tema central da história da personagem Desdêmona e, na verdade, de todo o romance: aquele do destino, o “destino” contido no nome, aquele adverso que acabará por levá-la à morte, mas também aquele que ela teimosamente desafiou e rejeitou até o último momento (Terrusi, 2014, p. 374)¹⁸⁸.

Desse modo, o tema central de *Un Capitano Moro* é o destino. Este, cruel, enfrentado por todos personagens da novela que, por fim, experimentam o sabor trágico, amargo da má sorte. Assim, a história outrora contada na Itália se fez nas intenções de Cinthio, a partir de um nome, uma mulher, *Disdemona*. Por outro lado, na Inglaterra, foi contada a partir de homens, a díade — *Othello* e *Iago*, aquele estrangeiro, o outro italiano, o primeiro que em certo momento toma o destino de todos em suas mãos, porém, pelas fraquezas naturais dos homens, perde o controle e esse destino é roubado pelo segundo.

¹⁸⁷ Trecho retirado da minha tradução do conto de Cinthio*.

¹⁸⁸ La ‘natura’, il ‘cielo’, il ‘modo della vita’, il destino-standard di una donna della sua epoca disgiungerebbero e negherebbero insomma l’unione col Moro che Disdemona ha invece testardamente coltivato e perseguito. Ma più che un cedimento di Disdemona, per stanchezza o delusione, a quegli stessi pregiudizi, si leggerà in queste sue parole semmai il disappunto per la loro possibile riemersione, e dunque l’ennesima rivendicazione di una sfida e di un rifiuto. E allora, come si diceva, è proprio questo il tema al centro della vicenda del personaggio di Disdemona e anzi dell’intera novella: quello del destino, il ‘destino’ contenuto nel nome, quello avverso che alla fine la condurrà alla morte, ma anche quello da lei ostinatamente sfidato e rifiutato fino a quel punto (Terrusi, 2014, p. 374).

3.3 Transcrição e tradução da novela VII, *Un Capitano Moro*

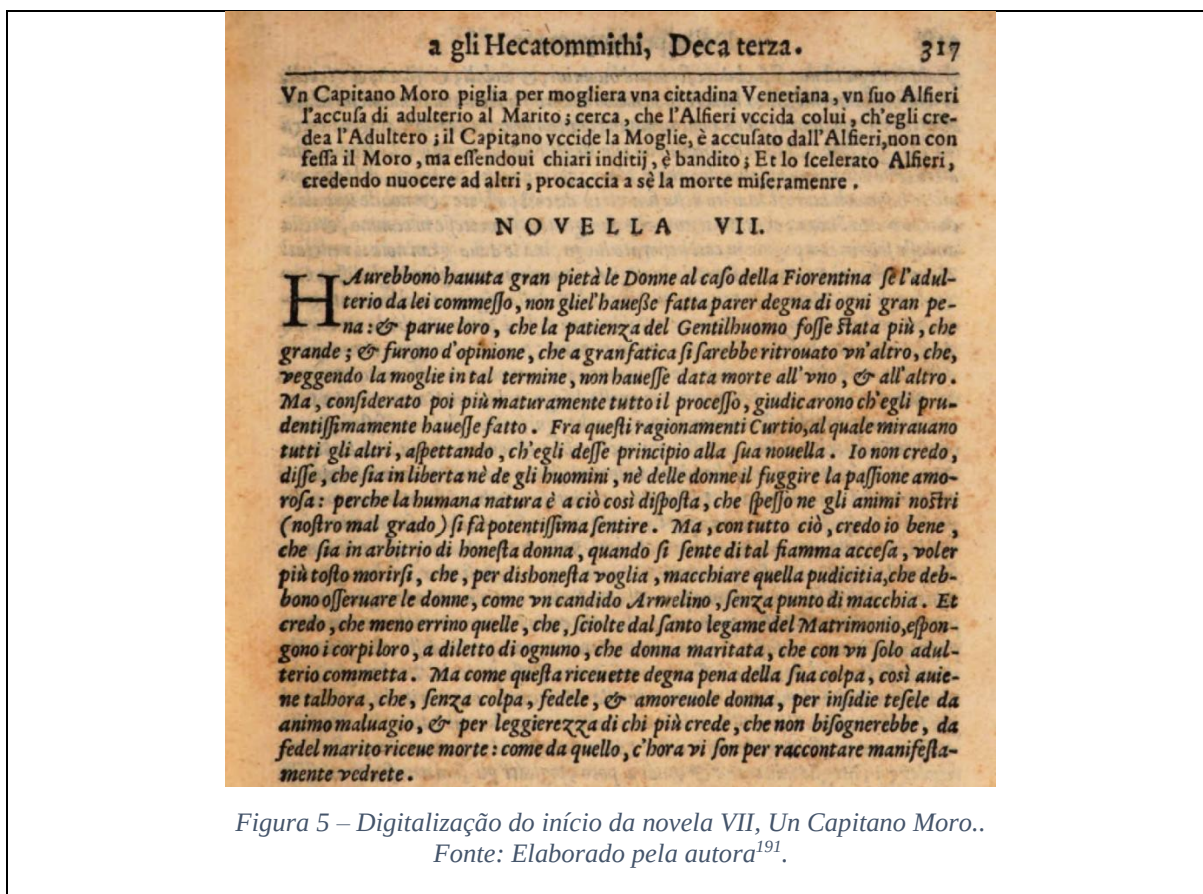
*La poesia non è altro che una
prima filosofia, la quale, quasi occulta maestra di
vita, sotto velame poetico, ci propone la imagine
di una civile e lodevole vita, tratta dal fonte di essa
filosofia. Alla qual vita, quasi a proposito segno,
abbiamo a drizzare le nostre azioni».*
Giraldi Cinthio.

No decorrer de nossa pesquisa, como já afirmamos em outro momento, percebemos a dificuldade de encontrar as obras de Giraldi disponíveis no Brasil. Porém, foi possível encontrar uma versão digitalizada, online, do livro *Gli Hecatommithi*, (1565-1566)¹⁸⁹, de a G.B. Giraldi Cinthio. É importante salientar que, mesmo tendo acesso à compilação de cartas e obras do autor, desenvolvida por Susanna Villari,¹⁹⁰ em 1996, a obra em questão não faz parte deste acervo. Vale mencionar, no entanto, que documentos fotográficos fazem parte do contexto arquivístico, portanto o trabalho de digitalização feito pela Universidade da Califórnia é de suma importância para manter vivo o acervo giraldiano. Sendo assim, nosso primeiro trabalho foi fazer a transcrição de um recorte do livro, a novela que nos interessa, *Un Capitano Moro*.

A impressão disponível é datada de 1565-1566, portanto, podemos afirmar que o trabalho de digitação, foi um grande desafio devido aos aspectos gráficos. A saber, apesar da excelente conservação do livro, constatamos algumas manchas, erros de impressão, variantes de caligrafia o que nos levou a trabalhar fazendo pequenas adaptações. Portanto, foi preciso que fizessmos um breve estudo paleográfico, de acordo com Ricardo Román Blanco a paleografia é “a ciência que ensina a ler corretamente toda a classe de documentos manuscritos ou impressos, abordando também a origem e evolução da escrita” (Blanco, 1987, p.13). A fim de dar início a nossa discussão, disponibiliza a seguir uma foto da digitalização, do início da novela VII de Cinthio.

¹⁸⁹ A digitalização do livro é de domínio público e encontra-se disponível no Google Books: https://www.google.com.br/books/edition/De_Gli_Hecatommithi_Di_M_Giovanbattista/_zVs8AAAAcAAJ?hl=pt-BR&kptab=editions&gbpv=1 Acesso em: 01, nov. 2022.

¹⁹⁰ G. B. Gira/di Cinzio, *Carteggio*. Messina, Sicania, 1996. Università degli Studi di Messina. Facoltà di Lettere e Filosofia, Centro S tu di Umanistici, II). Que encontra –se disponível na biblioteca italiana da Sapienza Università di Roma em: <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit000067>



A letra utilizada na impressão do livro é um modelo comum utilizado na época renascentista onde que foi “impulsionada pelo florentino Giovanni Francesco Poggio Bracciolini (1380-1459), reconhecido como criador da *littera antiqua formata*. Suas letras são redondas, retas e regulares, com um conjunto inspirado nas formas da escrita carolíngia”. (Fetter, Lima, Lima, 2014)¹⁹². Em seguida, alguns anos mais tarde, “foi Francesco Griffo (1450-1518), orientado pelo editor e impressor veneziano Aldus Manutius (1449-1515), quem produziu uma nova letra redonda — baseada na tipografia de Jenson — utilizada em 1499 na impressão de *Hypnerotomachia Poliphili*” (Satué, 2004 apud Fetter, Lima, Lima, 2010)¹⁹³. Em seguida, no ano de 1522, Ludovico degli Arrighi foi o pioneiro em utilizar a impressão chancelaresca:

Seu livreto de 1522, *La Operina, da Imparare di scriuere littera Cancellarescha* foi gravado com maestria em 32 placas de madeira, pelo renomado xilógrafo Ugo da Carpi (c. 1480-c. 1532) e impresso em Roma no ano de 1522. Nele, apesar de gravado em madeira, Arrighi exhibe toda a sua maestria na execução e ensino da *cancellaresca*

¹⁹¹ Digitalização do livro de domínio público, encontra-se disponível no Google Books:

https://www.google.com.br/books/edition/De_Gli_Hecatommithi_Di_M_Giovanbattista/_zVs8AAAAcAAJ?hl=pt-BR&kptab=editions&gbpv=1 Acesso 01, nov. 2022.

¹⁹² Artigo não paginado.

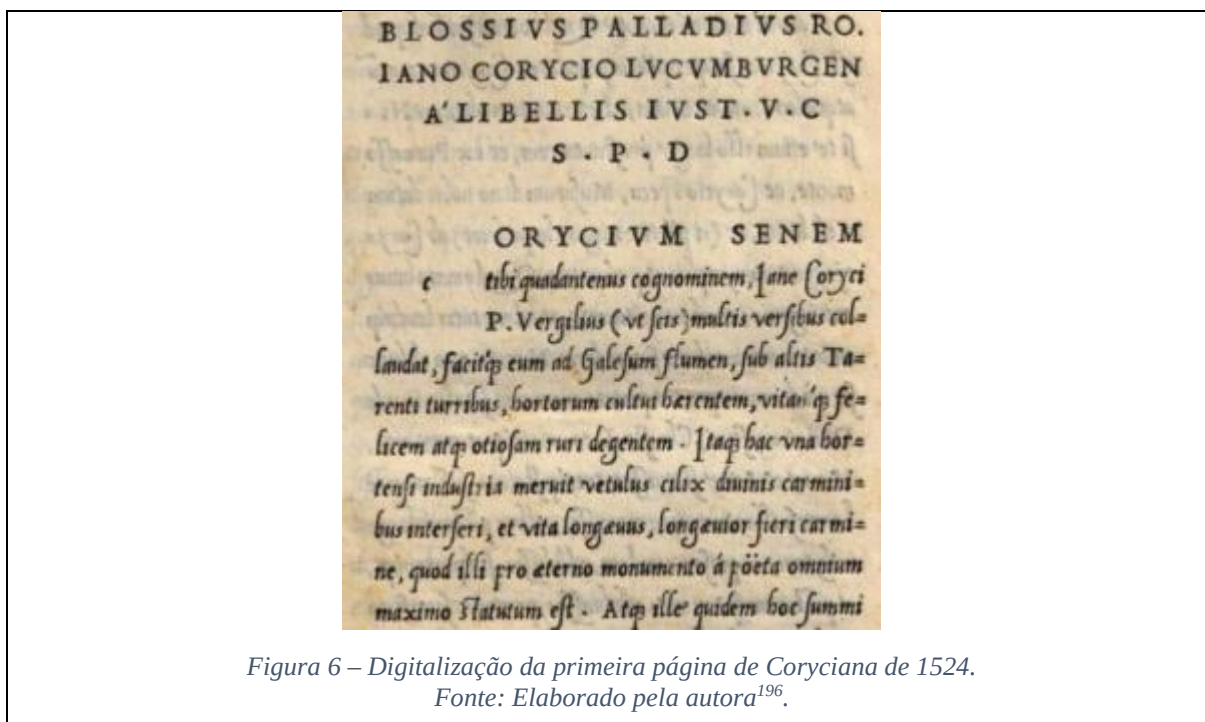
¹⁹³ Artigo não paginado.

corsiva. As instruções contidas na obra são consideradas tão simples e diretas, que ainda hoje é usada como método caligráfico (Lawson, 2005 apud Fetter, Lima, Lima, 2010).

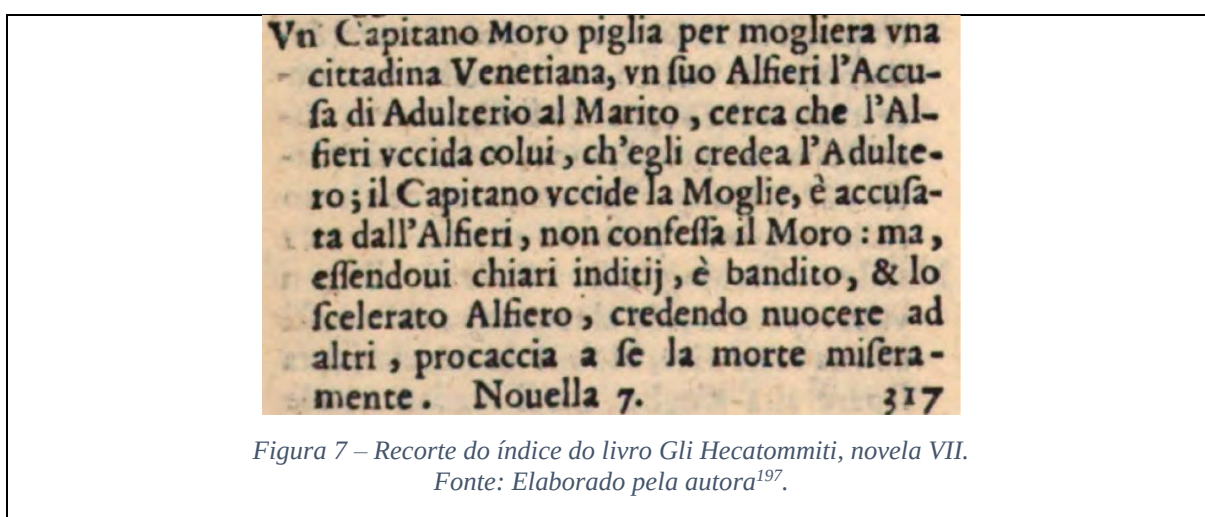
Posto isso, a partir dessa impressão, a *cancellaresca corsiva* se desenvolveu em outros modelos, alguns desses, muito aproximados com a formato de letra manuscrito vigente na época. A primeira impressão com a tipografia cursiva de Vicentino Arrighi é *Coryciana*¹⁹⁴, de 1524 escrito por Blosius Palladius, “considerado um dos mais belos exemplares de livro impresso no Renascimento, *Coryciana* não é admirado por mero acaso. É o produto de um impressor que já havia estabelecido a sua reputação como exímio mestre calígrafo (Lawson, 2005 apud Fetter, Lima, Lima, 2010). É interessante mencionar que foi exatamente na época em que Giraldi deu início a escrita de sua obra, *Gli Hecatommithi*, durante o saque de Roma que estudiosos atribuem à morte de Vicentino Arrighi “é provável que Vicentino tenha falecido no conflito”. (Macmillan, 2006 apud Fetter, Lima, Lima, 2010). A seguir disponibilizamos uma foto da primeira página de *Coryciana*, de 1524. Que foi digitalizado pela Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele, de Roma e disponibilizado em 2016¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Coryciana é uma coletânea de poemas, sobretudo epigramas, que reúne contribuições de diversos humanistas. Foi publicada em Roma e dedicada ao humanista Johann Goritz (Corycius), mecenas, colecionador de artes que fazia parte dos círculos de intelectuais do Renascimento. (Grafton; Most; Settis, 2010; Rowland, 1998).

¹⁹⁵ Digitalização do livro de domínio público, encontra-se disponível no Google Books: https://books.google.com.br/books?id=M_V8gq_9wW4C&redir_esc=y. Acesso 01, nov. 2022.



Dando seguimento a nossa breve análise, podemos constatar que duas variações da *cancellaresca corsiva* foram utilizadas na impressão *Gli Hecatommithi*. Um tipo encontra-se no índice do livro — Tavola — como é possível notar na figura abaixo:



¹⁹⁶ Digitalização do livro de domínio público, encontra-se disponível no Google Books: https://books.google.com.br/books?id=M_V8gq_9wW4C&redir_esc=y. Acesso 01, nov. 2022.

¹⁹⁷ Digitalização do livro de domínio público, encontra-se disponível no Google Books: https://www.google.com.br/books/edition/De_Gli_Hecatommithi_Di_M_Giovanbattista_/zVs8AAAAcAAJ?hl=pt-BR&kptab=editions&gbpv=1 Acesso 01, nov. 2022.

A próxima figura, que recortamos, já demonstra um outro tipo divergente de caligrafia, este mais arredondado, onde podemos perceber o contorno das letras mais marcados. Nos chamou maior atenção as letras minúsculas — g, v, m, f, s, z. As letras maiúsculas como — A, D, V, F, S — possuem um padrão também diferenciado, e em alguns momentos, em início de frase, por exemplo, elas podem vir um pouco separadas do restante da palavra como podemos notar na palavra — Amore que se encontra na oitava linha, e na palavra Venetia, na primeira e ultima linhas. Encontramos de maneira recorrente um sinal de origem latina, , a conjunção et, o qual preferimos editar para - e - .

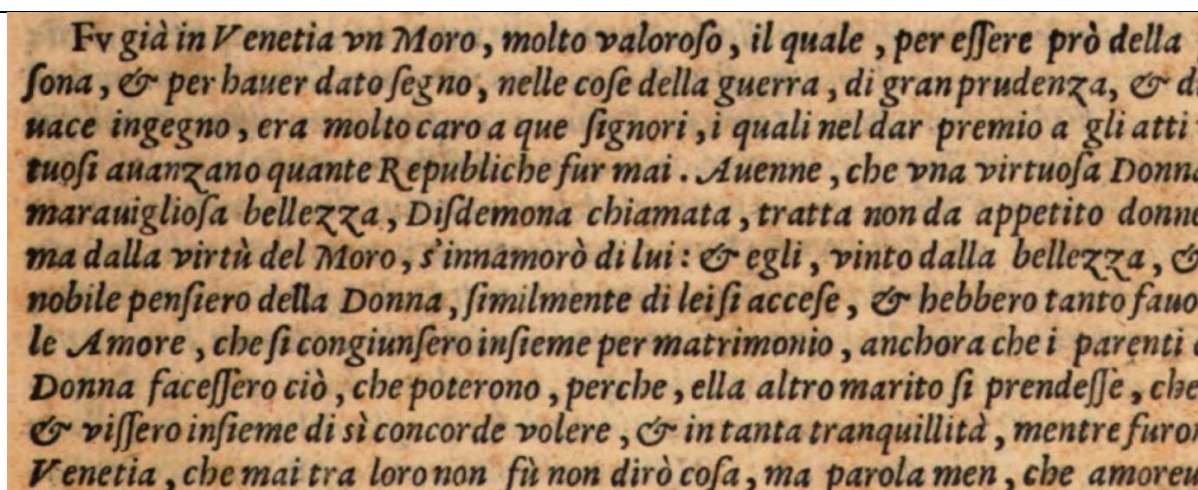


Figura 8 – Digitalização de um trecho da novela VII, *Un Capitano Moro*.

Fonte: Elaborado pela autora¹⁹⁸.

Portanto, mantivemos a acentuação, a pontuação como o original. Corrigindo apenas alguns erros de impressão. Modificamos também palavras maiúsculas encontradas no meio de frases, optamos por escreve-las em letras minúsculas.

¹⁹⁸ Digitalização do livro de domínio público, encontra-se disponível no Google Books: https://www.google.com.br/books/edition/De_Gli_Hecatommithi_Di_M_Giovanbattista/_zVs8AAAAcAAJ?hl=pt-BR&kptab=editions&gbpv=1. Acesso 01, nov. 2022.

Transcrição e tradução de *GLI HECA TOMMITI* — Novella VII, *Un Capitano Moro*

Um Capitão Mouro

DI GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO

Un capitano Moro piglia per mogliera una cittadina Veneziana: - un suo alfieri l'accusa d'adulterio al marito: cerca che l'alfieri uccida colui, che egli credea l'adultero. Il capitano uccide la moglie: è accusato dall'alfieri. Non confessa il Moro, ma essendovi chiari indizii, è bandito; e lo scellerato alfieri, credendo nuocere ad altri, procaccia a sè la morte miseramente.

Um capitão Mouro toma como esposa uma cidadã veneziana: - um de seus alferes a acusa de adultério: ele espera que o alferes procure e mate aquele que ele acreditava ser o adúltero. O capitão mata a esposa: e é acusado pelo alferes. O Mouro não confessa, mas como há pistas claras, ele é banido; e o perverso alferes, acreditando que está prejudicando os outros, procura pela morte miseravelmente.

Avrebbero avuta gran pietà le donne al caso della Fiorentina, se l'adulterio da lei commesso non gliel'avesse fatta parer degna di ogni gran pena; e parve loro che la pazienza del gentiluomo fosse stata più che grande. E furono d'opinione, che a gran fatica si sarebbe ritrovato un altro, che, veggendo la moglie in tal termine, non avesse data morte all'uno e all'altro. Ma, considerato poi più maturamente tutto il processo, giudicarono ch'egli prudentissimamente avesse fatto. Fra questi ragionamenti, Curzio, al quale miravano tutti gli altri, aspettando ch'egli desse principio alla sua novella: Io non credo, disse, che sia in libertà nè degli uomini, nè delle donne il fuggire la passione amorosa; perchè la umana natura è a ciò così disposta, che spesso negli animi nostri, nostro malgrado, si fa potentissima sentire.

As mulheres teriam tido muita pena do caso da Fiorentina, se o adultério que ela cometeu não a fizesse parecer digna de qualquer grande punição; e pareceu-lhes que a paciência do cavalheiro tinha sido mais do que suficiente. E tinham a opinião que dificilmente se encontraria outra pessoa que, vendo a esposa em tal posição, não teria causado a morte de um e do outro. Mas, considerando depois todo o processo com mais maturidade, eles julgaram que ele havia feito tudo com muita prudência. No meio destes raciocínios, Curzio, aos quais se fixavam todos os outros, esperando que ele desse início a sua novela: Eu não acredito, disse, que estejam livres, nem os homens nem as mulheres, para fugirem da paixão do amor, porque a natureza humana está tão disposta a isso que muitas vezes em nossas almas, apesar de nós, se faz sentir de forma muito poderosa.

Ma, con tutto ciò, credo io bene che sia in arbitrio di onesta donna, quando si sente di tal fiamma accesa, voler più tosto morirsi, che per disonesta voglia, macchiare quella pudicizia, che debbono osservare le donne, come un candido armellino, senza punto di macchia. E

Mas, com tudo isso, eu acredito bem que fique a critério de uma mulher honesta, quando sente tal chama acesa, querer antes de tudo morrer, do que por desonesto desejo, manchar aquele pudor a que devem observar as mulheres, como se fosse uma pele branca sem mancha alguma. E

credo che meno errino quelle che, sciolte dal santo legame del matrimonio, espongono i corpi loro a diletto di ognuno, che donna maritata che, con un solo, adulterio commetta. Ma come questa ricevette degna pena della sua colpa, così avviene talora che, senza colpa, fedele ed amorevole donna, per insidie tese da animo malvagio, e per leggerezza di chi più crede, che non bisognerebbe, da fedel marito riceve morte; come da quello, ch'ora vi son per raccontare, manifestamente vedrete.

Fu già in Venezia un Moro molto valoroso, il quale, per essere pro' dela persona, e per aver dato segno, nelle cose della guerra, di gran prudenza e di vivace ingegno, era molto caro a que' signori, i quali, nel dar premio agli atti virtuosi, avanzano quante repubbliche fur mai.

Avvenne che una virtuosa donna, di meravigliosa bellezza, Disdemonia chiamata, tratta non da appetito donnesco, ma dalla virtù del Moro, s'innamorò di lui, ed egli, vinto dalla bellezza e dal nobile pensiero della donna, similmente di lei si accese, ed ebbero tanto favorevole Amore, che si congiunsero insieme per matrimonio, ancora che i parenti della donna facessero ciò che poterono, perchè ella altro marito si prendesse, che lui; e vissero insieme di sì concorde volere, e in tanta tranquillità, mentre furono in Venezia, che mai tra loro non fu, non dirò cosa, ma parola men, che amorevole.

Occorse che i signori Veneziani fecero mutazione delle genti d'arme, ch'essi sogliono tenere in Cipri, ed elessero per capitano dei soldati che là mandavano, il Moro; il quale, ancora che molto lieto fosse dell'onore che gli era offerto (però che tal grado di dignità non si suol dare, se non ad uomini e nobili, e forti, e fedeli, e che abbiano mostrato avere in sè molto valore), si scemava nondimeno la sua

acredito que menos erram aquelas que, libertas do vínculo sagrado do casamento, expõem seus corpos ao deleite de todos, do que uma mulher casada que cometa adultério apenas com um. Mas, como esta recebeu uma punição digna da sua culpa, assim, às vezes acontece que sem culpa, a mulher fiel e amorosa, por cair nas armadilhas de um espírito maligno, e pela leveza daquele em que mais confia, não deveria ser morta por um marido fiel, como por aquilo que estou prestes a lhes contar, vocês claramente verão .

Existiu em Veneza um Mouro muito corajoso, que por ter uma personalidade grandiosa e por ter demonstrado na guerra grande prudência e vívida inteligência, era muito querido por aqueles senhores, os quais, ao recompensarem seus atos de valor, conquistaram um número de estados como nunca antes. Aconteceu que uma mulher virtuosa, de beleza maravilhosa, chamada Desdêmona, se apaixonou pelo Mouro, não por conta do apetite feminino, mas em razão das virtudes dele. E ele em razão da beleza e dos nobres pensamentos da mulher, da mesma forma, se acendeu por ela. O amor dos dois tão favorável fez com que se unissem em matrimônio e por mais que os parentes da mulher fizessem o que podiam, para que ela tomasse outro marido que não ele; eles ficaram juntos em tão comum acordo, e em tanta tranquilidade enquanto ficaram em Veneza, que nunca entre eles houve, não direi coisa, mas palavra se não amorosa.

Ocorreu que os senhores venezianos fizeram uma mudança na infantaria que costumam ter em Chipre e elegeram para capitão dos soldados que enviavam para lá, o Mouro, o qual, ainda que muito feliz estivesse pela honra que lhe era ofertada, (já que esse grau de dignidade geralmente não é concedido, a não ser a homens nobres, fortes e fiéis, e que mostraram ter em si muito valor), sua alegria diminuía, no entanto, sempre que ele pensava

allegrezza, qualora egli si poneva innanzi la lunghezza e la malagevolezza del viaggio, pensandosi che. Disdemona ne dovesse rimanere offesa.

La donna, che altro bene non aveva al mondo che il Moro, ed era molto contenta del testimonio ch'aveva avuto il marito della sua virtù, da così possente e nobile repubblica, non vedea l'ora che il marito colle sue genti, si mettesse in cammino, ed ella andasse seco in compagnia in così onorato luogo; ma le dava gran noia il vedere il Moro turbato. E non ne sapendo la cagione, un giorno, mangiando, gli disse: Che vuol egli dir, Moro, che poi che vi è stato dato dalla signoria così onorato grado, ve ne state tanto maninconico? A Disdemona disse il Moro: Turba la contentezza del ricevuto onore, l'amore che io ti porto, perchè io veggo di necessità delle due cose doverne avvenir l'una, ovvero che io ti meni con esso meco a' pericoli del mare, ovvero che, per non ti dar questo disagio, ti lasci in Venezia.

La prima non mi potrebbe essere se non grave, perchè ogni fatica che tu ne sostenessi, ed ogni pericoli che ci sopravvenisse, mi recherebbe estrema molestia: la seconda, devendoti lasciare, mi sarebbe odioso a me medesimo, perchè, partendomi da te, mi partirei dalla mia vita. Disdemona, ciò inteso: Deh, disse, marito mio, che pensieri son questi che vi vanno per l'animo? a che lasciate che cosa tal vi turbi? Voglio io venire con voi, ovunque anderete, sebbene così dovessi passare in camicia per lo fuoco, come sono per venire per acqua con voi, in sicura e ben guarnita nave. E se pure vi saranno pericoli e fatiche, io con voi ne voglio essere a parte, e mi terrei d'essere poco amata da voi, quando, per non mi avere in compagnia nel mare, pensate di lasciarmi a Venezia, o vi persuadeste che

na duração e na dificuldade da viagem, considerando que Desdêmona poderia ficar descontente.

A mulher, que outro bem não tinha no mundo a não ser o Mouro, e estava muito feliz com o testemunho da virtude que o marido havia recebido de uma república tão poderosa e nobre, não via a hora que seu marido e sua gente partissem, e ela pudesse acompanhá-lo para um lugar tão honrado; mas ela ficava incomodada ao ver o Mouro perturbado.

E sem saber o motivo, um dia, enquanto comiam, disse-lhe: O que quer dizer, Mouro, que depois de que lhe foi dado pela senhoria [de Veneza] um grau tão honrado, você se sente tão melancólico? A Desdêmona disse o Mouro: Perturbam-me a alegria da honra recebida e o amor que eu carrego por ti, pois eu vejo a necessidade das duas coisas não poderem acontecer, se não uma. Ou te levo comigo aos perigos do mar, ou, para não lhe causar esse incômodo, te deixo em Veneza.

A primeira não me poderia ser se não grave, porque cada esforço que você suportasse, e cada perigo que nos ocorresse me causariam extremo desconforto: a segunda, tendo que te deixar, me causaria ódio de mim mesmo porque ao deixar você, eu estarei deixando a minha vida. Desdêmona, tendo entendido: - Ah, disse ela, meu marido, que pensamentos são esses que passam pela sua alma? Para que deixa tal coisa te perturbar? Eu Quero ir com você, onde quer que você vá. Mesmo que eu tenha que caminhar sobre o fogo, assim como vou pela água com você, em um navio seguro e bem equipado. E mesmo que existam perigos e dificuldades, eu, juntamente a você, deles quero fazer parte, e me sentirei pouco amada por você, quando, por não me ter como sua companhia no mar, pensa em me deixar em Veneza. Ou você se convenceu que eu prefiro estar aqui segura do

più tosto mi volessi star qui sicura,
ch'essere con voi in uno istesso pericolo.

Però voglio che vi apparecchiate al viaggio, con tutta quella allegrezza che merita la qualità del grado che tenete. Gittò allora le braccia al collo, tutto lieto, il Moro ala mogliera, e, con uno affettuoso bacio, le disse: Iddio ci conservi lungamente in questa amorevolezza, moglie cara. E indi a poco pigliati gli suoi arnesi, e messosi ad ordine per lo cammino, entrò colla sua donna e con tutta la compagnia, nella galea, e date le vele al vento, si mise in cammino, e con somma tranquillità del mare, se n'andò in Cipri.

Aveva costui nella compagnia un alfiero di bellissima presenza, ma della più scellerata natura, che mai fosse uomo del mondo. Era questi molto caro al Moro, non avendo egli delle sue cattività notizia alcuna; perchè quantunque egli fosse di vilissimo animo, copriva nondimeno coll'alte e superbe parole, e colla sua presenza di modo la viltà ch'egli chiudea nel cuore, che si scopriva nella sembianza un Ettore, od uno Achille. Aveva similmente menata questo malvagio la sua moglie in Cipri, la quale era bella ed onesta giovane, e per essere Italiana, era molto amata dalla moglie del Moro, e si stava la maggior parte del giorno con lei.

Nella medesima compagnia era anco un capo di squadra, carissimo al Moro. Andava spessissime volte questi a casa del Moro, e spesso mangiava con lui e con la moglie. Laonde la donna, che lo conosceva così grato al suo marito, gli dava segni di grandissima benevolenza; la qual cosa era molto cara al Moro. Lo scellerato alfiero, non curando punto la fede data alla sua moglie, nè amicizia, nè

que estar contigo correndo os mesmos perigos.

No entanto, eu quero que você se prepare para a viagem com toda aquela alegria que merece e com a qualidade da posição que você ocupa. Em seguida, o Mouro lançou os braços ao pescoço da esposa, todo feliz e com um beijo carinhoso, disse: Que Deus conserve longamente este afeto, minha querida esposa. E um pouco depois, pegou suas coisas, e tendo se preparado para sua viagem, em perfeita ordem, entrou com sua esposa e com toda a companhia, na embarcação, e zarpando ao vento, partiu viagem, com a maior tranquilidade do mar, dirigiu-se a Chipre.

Havia na tropa seu um alferes de belíssima presença, mas de natureza mais perversa, do que de qualquer outro homem do mundo. Ele era muito querido pelo Mouro, o qual nunca havia recebido notícias sobre suas maldades. Por que embora ele tivesse uma alma muito vil, ele, no entanto, escondia isso com palavras elevadas e soberbas, e, com seus modos educados ele encerrava a covardia em seu coração, que se manifestava no semblante de um Heitor ou um Aquiles. Esse perverso homem, que igualmente levou sua esposa para Chipre, uma jovem bela e honesta, que por ser italiana, era muito querida pela esposa do Mouro, elas passavam a maior parte do dia juntas.

Na mesma comitiva, estava também o líder da tropa, muito querido pelo Mouro. Ele ia muitas vezes à casa do Mouro e diversas vezes comia com ele e sua esposa. Então a mulher, que o conhecia como tão apreciado pelo seu marido, lhe dava sinais de grande benevolência; coisa que era muito apreciada pelo Mouro. O perverso alferes, não se importando nem um pouco com a fé dada à sua esposa, nem com a amizade, nem a fé e a

fedele, nè obbligo ch'egli avesse al Moro, s'innamorò di Desdemona ardentissimamente, e voltò tutto il suo pensiero a vedere se gli poteva venir fatto di godersi di lei; ma non ardiva di dimostrarsi, temendo che se il Moro se ne avvedesse, non gli desse subito morte.

Cercò egli covari modi, quanto più occultamente poteva, di fare accorta la donna ch'egli l'amava; ma ella, ch'avea nel Moro ogni suo pensiero, non pensava punto nè allo alfiero, nè ad altri. E tutte le cose ch'egli faceva per accenderla di lui, non più operavano, che se fatte non le avesse. Onde s'immaginò costui che ciò avvenisse, perchè ella fosse accesa del capo di squadra, e pensò volerlosi levar dinanzi gli occhi. E non pure a ciò piegò la mente, ma mutò l'amore, ch'egli portava alla donna, in acerbissimo odio; e si diè con ogni studio a pensare, come gli potesse venir fatto che, ucciso il capo di squadra, se non potesse goder della donna, il Moro anco non ne godesse.

E rivolgendosi per l'animo varie cose, tutte scellerate e malvagie, alla fine si deliberò di volerla accusare di adulterio al marito, e dargli ad intendere che l'adultero era il capo di squadra; ma sappiendo costui l'amore singolare che portava il Moro a Desdemona, e la amicizia ch'egli avea col capo di squadra, conosceva apertamente che, se con astuta froda non faceva inganno al Moro, era impossibile dargli a vedere nè l'uno nè l'altro.

Per la qual cosa si mise ad aspettare che il tempo ed il luogo gli aprisse la via da entrare a così scellerata impresa. E non passò molto, che il Moro, per aver messa mano alla spada il capo di squadra, nella guardia, contra un soldato, e dategli delle

obrigação que ele tinha para com o Mouro - se apaixonou ardentemente por Desdêmona. Dedicou todos os seus pensamentos para tentar ficar com ela; mas não se atrevia a demonstrar, temendo que se o Mouro percebesse poderia matá-lo imediatamente.

Tentou encontrar várias maneiras, tão secretamente quanto o possível, de fazer com que a mulher percebesse que ele a amava; mas ela, que tinha todos os seus pensamentos voltados para o Mouro, não tinha olhos para o alferes e nem para qualquer outra pessoa.

todas as coisas que ele fazia para que ela voltasse sua atenção para ele, não foram eficazes, como se nada ele tivesse feito. Então ele imaginou que isso aconteceu porque ela estava apaixonada pelo chefe do exército, e pensou que ela queria mostrar isso diante de seus olhos. E ele não apenas se concentrou nisso, mas também transformou o amor que sentia pela mulher em ódio amargo. Começou a pensar cuidadosamente em como poderia fazer com que, uma vez morto o chefe da tropa, uma vez que se ele não pudesse desfrutar da mulher, o Mouro também não a desfrutaria.

E revirando várias coisas em sua mente, todas perversas e malignas, no final, ele decidiu acusá-la de adultério e ao marido, e dar a entender que o adúltero era o chefe da tropa; mas conhecendo o amor singular que o Mouro nutria por Desdêmona, e a amizade que ele tinha com o chefe da tropa, sabia abertamente que, se não enganasse o Mouro com fraudes astutas, seria impossível fazê-lo crer em um ou no outro.

Por esse motivo, ele começou a esperar o momento e o lugar que lhe abrissem o caminho para dar início a um empreendimento tão perverso. E não demorou muito para que o Mouro por ter o chefe da tropa, de guarda, colocado a mão

ferite, lo privò del grado; la qual cosa fu gravissima a Disdemona; e molte volte aveva tentato di rappacificare il marito con lui. Tra questo mezzo, disse il Moro allo scellerato alfieri, che la moglie gli dava tanta seccaggine per lo capo di squadra, che temea finalmente di non essere astretto a ripigliarlo.

Prese da ciò il mal uomo argomento di por mano agli orditi inganni, e disse: Ha forse Disdemona cagione di vederlo volentieri. E perchè? disse il Moro. Io non voglio, rispose l'alfieri, por mano tra marito e moglie; ma se terrete aperti gli occhi, voi stesso lo vi vedrete.

Nè per diligenza che facesse il Moro, volle lo alfieri più oltre passare; benchè lasciarono tali parole così pungente spina nell'animo del Moro, che si diede con sommo studio a pensare ciò che volessero dire tali parole, e se ne stava tutto maninconioso.

Laonde, tentando un giorno la moglie di ammolire l'ira sua verso il capo di squadra, e pregandolo a non volere mettere in oblio la servitù e l'amicizia di tanti anni, per un piccolo fallo, essendo massimamente nata pace fra il soldato ferito e il capo di squadra, venne il Moro in ira, e le disse: Gran cosa è questa, Disdemona, che tu tanta cura ti pigli di costui; non è però egli nè tuo fratello, nè tuo parente, che tanto ti debba essere a cuore.

La donna, tutta cortese ed umile: Non vorrei, disse, che voi vi adiraste con meco; altro non mi muove che il dolermi di vedervi privato di così caro amico, qual

à espada contra um soldado e ferindo-o, , privou -o de sua patente ; o que era um assunto muito sério para Desdêmona. Muitas vezes ela tentou fazer com que os dois fizessem as pazes. Nesse ínterim, o Mouro disse ao perverso alferes que sua esposa estava lhe dando tantos problemas por causa do chefe do exército que ele temia que fosse obrigado a aceitá-lo de volta.

A partir disso, o homem mau tomou o argumento para executar os enganos planejados e disse: Talvez Desdêmona tenha motivos para vê-lo de bom grado. E por que? Disse o Mouro. Não quero meter a colher entre marido e mulher, respondeu o alferes; mas se o senhor mantiver os olhos abertos, você mesmo verá.

Nem, pela insistência que o Mouro fizesse, o alferes não quis falar; embora estas palavras tenham deixado um espinho tão pungente em seu humor do Mouro, que se dedicou com grande afinco a pensar no que significavam aquelas palavras, e ficou ali completamente melancólico.

Portanto, tentando um dia sua esposa amenizar sua fúria para com o líder da tropa, e implorando-lhe que não se esquecesse da servidão e da amizade de muitos anos, por uma pequena falha, especialmente porque o soldado ferido e o líder da tropa já estavam em paz, o Mouro veio furioso, e disse-lhe: Que grande coisa é essa, Desdêmona, que faz com que você se preocupe tanto com esse homem. Ele não é seu irmão, nem seu parente, para que seja assim, tão querido por você.

A mulher, toda cortês e humilde: não queria que você ficasse bravo comigo, disse ela; nada me comove além da dor de ver você se privando de um amigo tão querido, que sei,

so, per lo testimonio di voi medesimo, che vi è stato il capo di squadra.

Non ha però egli commesso sì grave errore, che gli debbiare portare tanto odio. Ma voi Mori siete di natura tanto caldi, che ogni poco di cosa vi move ad ira ed a vendetta. A queste parole più irato, rispose il Moro: Tale lo potrebbe provare, che non sel crede; vedrò tal vendetta delle ingiurie che mi son fatte, che ne resterò sazio.

Rimase la donna tutta isbigottita a queste parole; e veduto, fuor del suo costume, il marito contra lei riscaldato, umilmente disse: Altro che buon fine a parlarvi di ciò mi ha indotta; ma perché più non vi abbiate di adirar meco, non vi dirò più mai di ciò parola.

Veduta il Moro la istanza che di nuovo gli avea fatta la moglie in favore del capo di squadra, si imaginò che le parole che gli avea detto l'alfieri, gli avessero voluto significare, che Disdemonna fosse innamorata di lui, e se n'andò a quel ribaldo tutto maninconioso, e cominciò a tentare che egli più apertamente gli parlasse.

L'alfieri, intento al danno di questa misera donna, dopo l'aver finto di non voler dir cosa che fosse per dispiacergli, mostrandosi vinto da' prieghi del Moro, disse: io non posso negare, che non mi incresca incredibilmente di avervi a dir cosa, che sia per esservi più di qualunque altra molesta; ma poi, che pur volete ch'io la vi dica, e la cura che io debbo avere dell'onor vostro, come di mio signore, mi sprona anco a dirlovi, non voglio ora mancare nè alla vostra dimanda, nè al debito mio.

por você mesmo, ter sido o chefe de sua tropa.

No entanto, ele não cometeu um erro assim tão grave que justificasse você sentir tanto ódio por ele. Mas, vocês mouros são por natureza tão inflamados que cada pequena coisa os leva à fúria e à vingança. A estas palavras, mais furioso, o Mouro respondeu: Tal coisa, mesmo se pudesse provar eu não iria crer. Verei tanta vingança pelas acusações falsas que me foram feitas, que ficarei satisfeito.

A mulher ficou atônita com essas palavras; e vendo, por costume, seu marido se inflamar contra ela, disse humildemente: Nada além de um bom motivo me induziu a falar sobre isso; porém, para que não fique mais com raiva de mim, nunca mais direi uma palavra.

O Mouro vendo outra vez o pedido que a sua mulher lhe fizera a favor do líder da tropa, imaginou que as palavras que o alferes lhe dissera pudessem significar que Desdêmona estava apaixonada pelo líder da tropa, e dirigiu-se até aquele patife, todo melancólico e começou a tentar fazer com que ele falasse mais abertamente.

O alferes, querendo ferir aquela miserável mulher, após ter fingido não querer dizer nada que desagradasse o Mouro, mostrando-se derrotado pelas súplicas dele, disse: eu não posso negar que não me incomode muito ter que te contar uma coisa que seja pior para você do que para qualquer outra pessoa. Mas, como ainda quer que eu diga e considerando o cuidado que devo ter com a sua honra - por ser o meu senhor, sou obrigado a dizer - eu não quero falhar nem com o seu pedido, nem com a minha dívida.

Dovete adunque sapere che non per altro è grave alla donna vostra il veder il capo di squadra in disgrazia vostra, che per lo piacere che ella si piglia con lui, qualora egli in casa vostra viene, come colei a cui già è venuta a noia questa vostra nerezza.

Queste parole passarono il cuore al Moro insino alle radici; ma, per saper più oltre (ancora ch'egli credesse vero quanto aveva detto l'alfieri, per lo sospetto che già gli era nato nell'animo), disse, con fiero viso: Non so io a che mi tenga che non ti tagli questa lingua tanto audace, che ha avuto ardire di dar tale infamia alla donna mia.

L'alfieri allora: Non mi aspettava, disse, capitano, di questo mio amorevole ufficio altra mercede; ma, poi che tanto oltre mi ha portato il debito, e il desiderio dell'onor vostro, io vi replico, che così sta la cosa come intesa l'avete, e se la donna, col mostrar di amarvi, vi ha così appannati gli occhi, che nonabbiate veduto quel che veder dovevate, non è mica per ciò che io non vi dica il vero.

Perchè il medesimo capo di squadra l'ha detto a me, come quegli, cui non pareva la sua felicità compiuta, se non ne faceva alcuno altro consapevole. Egli soggiunse: E se io non avessi temuta l'ira vostra, gli avrei dato, quando ciò mi disse, quella mercede, coll'ucciderlo, della quale egli era degno.

Ma poscia che il farvi sapere quello che più a voi che a qualunque altro appartiene, me ne fa avere così sconvenevole guiderdone, me ne vorrei essere stato cheto, che non sarei, tacendo, incorso nella disgrazia vostra.

Deve saber, senhor, que é preocupante para sua senhora ver o líder da tropa em sua desgraça, unicamente devido ao prazer que ela tem com ele todas as vezes que ele vai na sua casa, como se ela já tivesse ficado entediada com a sua negritude.

Essas palavras atravessaram o coração do Mouro até suas raízes; mas, para saber ainda mais (mesmo que acreditasse na verdade do que o alferes havia dito, e pela suspeita que já havia surgido em sua alma), disse, com cara orgulhosa: Não como consigo me segurar para não cortar sua língua tão atrevida, essa que teve a audácia de trazer tamanha infâmia à minha mulher.

O alferes então: Não esperava outra recompensa por este meu amoroso ofício, capitão; mas, como minha dívida contigo e o desejo de preservar sua honra me levaram muito mais longe, respondo-lhe: que é exatamente assim como você entendeu, e se Desdêmona, mesmo ao mostrar que o ama, turvou tanto seus olhos que o senhor não viu o que deveria ter visto, não é porque eu não esteja lhe dizendo a verdade.

Porque foi justamente o líder da tropa que me contou, como aquele que parecia não ter alcançado a felicidade a não ser que alguém soubesse do feito. Ele acrescentou: E se eu não tivesse temido a sua ira, quando ele me disse isso, eu teria lhe dado, ao mata-lo, aquela recompensa da qual ele era digno.

Mas, por ter levado ao seu conhecimento o que lhe compete mais do que a qualquer outra pessoa, recebi uma recompensa tão imprópria que gostaria de ter ficado calado, já que, permanecendo em silêncio, eu não me tornaria seu desafeto.

Il Moro allora tutto cruccioso: se non mi fai, disse, vedere cogli occhi quello che detto mi hai, viviti sicuro che ti farò conoscere, che meglio per te sarebbe che tu fossi nato mutolo.

Agevol mi sarebbe stato questo, soggiunse il malvagio, quando egli in casa vostra veniva; ma ora che, non per quello che bisognava, ma per vie più lieve cagione, l'avete scacciato, non mi potrà essere se non malagevole; che ancora che io stimi, ch'egli Disdemonia si goda, qualora voi gliene date l'agio, molto più cautamente lo dee fare ora, che si vede essersi venuto in odio, che non facea di prima.

Ma anco non perdo la speranza di potervi far vedere quel che creder non mi volete. E con queste parole si dipartirono. Il misero Moro, come tocco da pungentissimo strale, se ne andò a casa, attendendo che venisse il giorno, che l'alfieri gli facesse veder quello che lo dovea far per sempre misero.

Ma non minor noia dava al maledetto alfieri la castità, ch'egli sapeva che osservava la donna, per che gli pareva non poter ritrovare modo a far credere al Moro quello che falsamente detto gli aveva; e voltato in varie parti il pensiero, pensò lo scellerato a nuova malizia.

Andava sovente la moglie del Moro, come ho detto, e casa della moglie dell'alfieri, e se ne stava con lei buona parte del giorno; onde veggendo costui ch'ella talora portava seco un pannicello da naso, ch'egli sapeva che le aveva donato il Moro, il qual pannicello era lavorato alla moresca sottilissimamente, ed era carissimo alla donna, e parimente al Moro, si pensò di toglierle secretamente, e quindi apparcchiarle l'ultimo danno.

O Mouro, agora, muito zangado: se não me deixar ver, com os meus próprios olhos, o que você me contou, viva na certeza que te farei reconhecer que seria melhor para você se tivesse nascido mudo.

Isso teria sido mais fácil para mim, acrescentou o perverso, quando ele vinha à sua casa; mas agora que você o afugentou, não pelo que era necessário, mas por razões mais leves, ele não poderá ser outra coisa senão desagradável para mim. Embora eu acredite que ele se divirta com Desdêmona, se você lhe der a oportunidade, ele deve agir com muito mais cautela agora, já que sabe que é mais odiado por você agora do que antes.

Mas ainda não perdi a esperança de poder te mostrar aquilo que você não que acreditar. E com estas palavras eles partiram. O miserável Mouro, como se tivesse sido tocado por uma flecha muito pungente, voltou para casa, esperando que chegasse o dia em que o alferes lhe mostrasse aquilo que o tornaria miserável para sempre.

Mas a castidade que a senhora mantinha como ele sabia, não deixava o maldito alferes menos aborrecido, sendo que, lhe pareceu que não conseguiria encontrar maneira de fazer o Mouro acreditar no que lhe dissera falsamente; e tendo voltado seus pensamentos em diversas direções, o vilão pensou em uma nova maldade.

A mulher do Mouro ia muitas vezes, como falei, à casa da mulher do alferes, e passava boa parte do dia com ela; então, ao observar que ela às vezes carregava consigo um lenço para o nariz, o qual o alferes sabia que o Mouro lhe tinha presenteado, e que era finalmente trabalhado ao estilo mouresco, e era muito valioso pela mulher e igualmente pelo Mouro, ele pensou em roubá-lo secretamente, e então infligir a ela o dano final.

Ed avendo egli una fanciulla di tre anni, la quale era molto amata da Disdemona, un giorno, che la misera donna a casa di questo reo si era andata a stare, prese egli la fanciulla in braccio, ed alla donna la porse; la quale la prese e se la recò al petto.

Questo ingannatore, che eccellentemente giocava di mano, le levò da cintola il pannicello così accortamente, che ella punto non se n'avvide, e da lei tutto allegro si dipartì. Disdemona, ciò non sappiendo, se ne andò a casa, e occupata da altri pensieri, non si avvide del pannicello.

Ma, indi ad alquanti giorni, cercandone, e nol ritrovando, stava tutta timida che il Moro non gliene chiedesse, come egli sovente facea. Lo scellerato alfieri, pigliatosi comodo tempo, se ne andò al capo di squadra, e con astuta malizia gli lasciò il pannicello a capo del letto, nè se ne avvide il capo di squadra se non la seguente mattina, che levandosi dal letto, essendo il pannicello caduto in terra, vi pose il piede sopra; nè sapendosi immaginare come in casa l'avesse, conoscendolo cosa di Disdemona, deliberò di dargliele, e attendendo che il Moro fosse uscito di casa, se n'andò all'uscio di dietro, ed ivi picchiò.

Volle la fortuna, che pareva che coll'alfieri congiurata si fosse alla morte della meschina, che in quell'ora appunto il Moro si venne a casa, e udendo picchiare l'uscio, si fece alla finestra, e tutto crucciato disse: Chi picchia là? Il capo di squadra, udita la voce del Moro, temendo ch'egli non scendesse a danno suo, senza risponder parola si diede a fuggire.

E tendo ele uma menina de três anos, muito querida por Desdêmona, um dia, quando a pobre mulher tinha ido ficar na casa deste criminoso, ele tomou a menina nos braços, e entregou-a à mulher; que a pegou e levou de encontro ao peito.

Este enganador, por ser um excelente jogador, removeu o pano de sua cintura com tanta habilidade que ela não percebeu e ele contente partiu. Desdêmona, sem se dar conta, foi para casa e, ocupada com outros pensamentos, não notou a falta do lenço.

Mas, depois de alguns dias, procurando e não o encontrando, ela ficou receosa de que o Mouro perguntasse sobre o lenço, como muitas vezes fazia. O malvado alferes, sem pressa, foi até a cama do líder da tropa, e com malícia astuta deixou o lenço na cabeceira e o líder da tropa, só percebeu na manhã seguinte, ao levantar da cama, quando o pano caiu no chão e colocou o pé sobre ele; nem podendo imaginar como estava em sua casa, sabendo que era o lenço de Desdêmona, resolveu devolve-lo, e esperando que o Mouro saísse de casa, foi até a porta dos fundos e bateu.

O destino parecia ter conjurado com o alferes a morte da pobre mulher, pois naquela mesma hora, o Mouro chegou em casa, e ouvindo alguém bater na porta, foi até a janela, e com muita raiva disse: Quem bate aí? O líder da tropa, ao ouvir a voz do Mouro, temendo que se ele descesse seria danoso para ele, sem responder uma palavra, partiu em fuga.

Il Moro, scese le scale, e aperto l'uscio, uscì nella strada, e cercando di lui nol ritrovò; onde entrato in casa, pieno di mal talento, dimandò alla moglie, chi fosse colui che laggiù picchiava.

La donna rispose quel che vero era, che nol sapeva; ma il Moro disse: Mi ha egli paruto il capo di squadra. Non so io, disse ella, se sia stato nè egli, nè altri. Rattenne il Moro il furore, quantunque d'ira ardesse, nè prima volle far cosa alcuna, che parlasse coll'alfieri, al quale subitamente se n'andò, e gli disse quanto era occorso, e lo pregò ad intendere dal capo di squadra tutto quello che ch'egli poteva intorno a ciò.

Egli, lieto di così fatto avvenimento, gli promise di farlo. Ed al capo di squadra parlò un giorno costui, che il Moro era in luogo, onde gli poteva vedere insieme ragionare; e parlandogli di ogn'altra cosa che della donna, facea le maggiori risa del mondo, e mostrando di maravigliarsi; facea di molti atti, e col capo e colle mani, come che udisse cose maravigliose. Il Moro, tosto che gli vide partiti, andò verso l'alfieri, per sapere ciò che colui detto gli avesse.

Questi, dopo aversi fatto lungamente pregare, al fin gli disse: Non mi ha egli celata cosa alcuna, e mi ha detto che si ha goduto della moglie vostra, ogni volta che voi, coll'esser fuori, gli ne avete dato tempo, e che l'ultima fiata ch'egli è stato con lei, gli ha ella donato quel pannicello da naso, che voi quando la sposaste le deste in dono.

Il Moro ringraziò l'alfieri, e gli parve che se ritrovava che la donna non avesse il pannicello, potesse essere chiaro che così fosse, come gli aveva detto l'alfieri. Per la qual cosa, un giorno dopo desinare,

O Mouro desceu as escadas e saiu para a rua e, procurando-o, não mais o encontrou; então, ele entrou em casa, cheio de más intenções, perguntou para a esposa: quem era aquele que estava batendo na porta.

A mulher respondeu a verdade, que não sabia quem era, mas, o Mouro disse: me parecia ser o líder da tropa. - Não sei, disse ela, se foi ele ou qualquer outra pessoa. O Mouro conteve a sua fúria, embora estivesse ardendo de raiva, não quis fazer nada, antes de falar com o alferes, a quem procurou imediatamente, e contou o que tinha acontecido, e o implorou que descobrisse do líder da tropa tudo o que pudesse.

Ele, feliz com este acontecimento, prometeu fazê-lo. E um dia, falou com o líder da tropa, quando o Mouro estava no local, onde podia os ver conversando; e falando com ele sobre outros assuntos, e não sobre a mulher, deu a risada mais alta do mundo e demonstrou estar maravilhado. Começou a atuar, tanto com a cabeça quanto com as mãos, como se ouvisse coisas maravilhosas. O Mouro, assim que os viu partir, foi até o alferes para saber o que o que eles haviam conversado.

Este, depois de muita súplica, finalmente lhe disse: Ele não me escondeu nada, disse que se divertiu com sua esposa, todas as vezes que o senhor estando fora lhe deu tempo. Disse que a última vez que ele esteve com ela, ela deu a ele aquele lenço para o nariz, que o senhor ofereceu a ela de presente, quando se casaram.

O Mouro então agradeceu ao alferes e achou que se descobrisse que a mulher não estava com o lenço, poderia ficar claro que era esse o caso, como alferes lhe havia dito. Por isso, um dia, depois do jantar, ao entrar em

entrato in varii ragionamenti con la donna, le chiese il pannicello.

La infelice, che di questo avea molto temuto, a tal dimanda divenne nel viso tutta fuoco; e per celare il rossore, il quale molto bene notò il Moro, corse alla cassa, e finse di cercarlo; e dopo molto averlo cercato: Non so, disse, com'ora non lo ritrovi; l'avreste voi forse avuto?

S'avuto lo avessi, disse egli, perchè te lo chiederei io? ma ne cercherai più agiatamente un'altra volta. E partitosi cominciò a pensare come dovesse far morire la donna, e insieme il capo di squadra, sì che a lui non fosse data la colpa della sua morte.

E pensando giorno e notte sopra ciò, non poteva fare che la donna non s'avvedesse ch'egli non era quegli, che verso lei per addietro esser soleva. E gli disse più volte: Che cosa avete voi, che così vi turbi? che ove solevate essere il più festoso uomo del mondo, siate ora il più maninconico che viva?

Trovava il Moro varie cagioni di rispondere alla donna, ma non ne rimaneva ella punto contenta. E posto ch'ella sapesse che per niuno suo misfatto non dovesse essere così turbato il Moro, dubitava nondimeno che per la troppa copia ch'egli aveva di lei, non gli fosse venuta a noia.

E talora diceva con la moglie dell'alfieri: Io non so che mi dica io del Moro; egli soleva essere verso me tutto amore, ora, da non so che pochi giorni in qua, è divenuto un altro. E temo molto di non

diversas discussões com a mulher, pediu-lhe o lenço.

A infeliz, que disse tinha muito temor, ficou com o rosto a queimar em fogo com a pergunta; e para esconder o rubor, que o Mouro notou muito bem, correu até a pequenina caixa e fingiu procurá-lo; e depois de muito tempo procurando: Não sei, disse ela, não sei por que não encontrei; talvez ele esteja com você?

Se ele estivesse comigo, por que eu perguntaria a você? Mas você poderá procurá-lo com mais tranquilidade em outro momento. E ao sair, começou a pensar em como deveria fazer para que a mulher morresse juntamente com o líder da tropa, de maneira que ele não fosse culpado pela morte.

E pensando nisso dia e noite, ele não pôde evitar que a mulher não percebesse que ele não era mais a mesma pessoa que costumava ser com ela no passado. E ela lhe disse várias vezes: O que se passa com o senhor? O que o perturba tanto? Você costumava ser o homem mais feliz do mundo, agora você é o mais melancólico do mundo.

O Mouro tentava encontrar várias maneiras de responder à mulher, mas ela não ficava feliz com as respostas. E mesmo que ela soubesse que nenhuma das suas ações poderia justificar que o Mouro ficasse tão chateado, mesmo assim duvidava que, pelo excessivo tempo que ele a possuía, talvez tivesse se cansado dela.

E às vezes ela dizia para a esposa do alferes: não sei o que posso dizer sobre o Mouro; ele costumava ser todo amoroso comigo, agora, não sei, mas há alguns dias, ele se tornou outra pessoa. E tenho muito medo de não ser

essere io quella che dia esempio alle giovani, di non maritarsi contra il volere de' suoi; a che da me le donne italiane imparino di non si accompagnare con uomo, la cui natura, e il Cielo, e il modo della vita disgiunge da noi.

Ma perché io so che egli è molto amico del vostro marito, e comunica con lui le cose sue, vi prego che, se avete intesa cosa alcuna da lui, della quale mi possiate avvisare, che non mi manchiare di aiuto; e tutto ciò le diceva dirottamente piangendo.

La moglie dell'alfieri, che il tutto sapeva (come colei, cui il marito aveva voluto usare per mezzana alla morte della donna, ma non l'aveva ella mai voluto acconsentire, e temendo del marito, non ardiva dirle cosa alcuna), solo le disse: Abbiate cura di non dare di voi sospetto al marito, e cercate con ogni studio ch'egli in voi conosca amore e fede. Ciò faccio io, disse ella, ma nulla mi giova.

Il Moro, in questo mezzo tempo, cercava tuttavia di più certificarsi di quello che non avrebbe voluto ritrovare, e pregò l'alfieri, che operasse di modo, che potesse vedere il pannicello in podestà del capo di squadra; e benchè ciò fosse grave al malvagio, gli promise nondimeno di usare ogni diligenza, perché egli di ciò si certificasse.

Aveva il capo di squadra una donna in casa, che maravigliosi trapunti faceva sulla tela di rensa; la quale veggendo quel pannicello, e intendendo ch'era della donna del Moro, e ch'era per esserle reso prima ch'ella l'avesse, si mise a farne uno simile; e mentre ella ciò faceva, s'avvide l'alfieri ch'ella appresso una finestra si stava, e da chi passava per la strada poteva

eu quem dá o exemplo às jovens, de não se casarem contra a vontade dos pais; para que as mulheres italianas aprendam comigo a não serem acompanhadas por homens cuja natureza, o céu e modo de vida estão separados de nós.

Mas porque sei que ele é um grande amigo de seu marido e que comunica seus assuntos com ele, te imploro que, se tiver ouvido alguma coisa dele, da qual possa me informar, que não me falte sua ajuda; e tudo isso ela dizia chorando tortuosamente.

A esposa do alferes, que sabia de tudo (aquela cujo marido quis usar como executora do plano para tramar a morte da mulher, mas ela nunca havia concordado com isso, e temendo o marido, não ousava lhe contar nada), apenas disse a ela: Tome cuidado para não deixar seu marido suspeitar da senhora e tente com todas suas forças que ele reconheça o amor e a fé na senhora. Eu faço isso, Desdêmona disse, mas não me adianta nada.

O Mouro nesse meio tempo, porém, procurou obter mais certezas do que gostaria de ter, e pediu ao alferes que trabalhasse de forma que pudesse ver o lenço na posse do líder da tropa; e embora isso fosse perigoso para o malvado, ele, no entanto, prometeu-lhe usar toda a sua diligência, para que disso pudesse certificar-se.

O líder da tropa tinha uma mulher em casa, que fazia colchas maravilhosas em um linho fino; a qual, vendo aquele pequeno lenço e compreendendo que pertencia a mulher do Mouro, e que com certeza ele seria devolvido, começou a fazer um semelhante; e enquanto ela fazia outro lenço igual, o alferes notou que ela estava atrás de uma janela e podia ser vista por qualquer pessoa

essere veduta; onde fece egli ciò vedere al Moro.

Il quale tenne certissimo che l'onestissima donna fosse in fatto adultera, e conchiuse coll'alfieri di uccidere lei ed il capo di squadra. Trattando ambidue tra loro come ciò si dovesse fare, lo pregò il Moro ch'egli volesse essere quegli che il capo di squadra uccidesse, promettendo di restargliene obbligato eternamente.

E ricusando egli di voler fare cosa tale, come malagevolissima e di molto pericolo, per essere il capo di squadra non meno accorto che valoroso, dopo molto averlo pregato, datagli buona quantità di danari, lo indusse a dire che proverebbe di tentar la fortuna.

Fatta questa risoluzione, uscendo una sera il capo di squadra di casa di una meretrice, colla quale egli si sollazzava, essendo la notte buia, gli si accostò l'alfieri con la spada in mano, e gli dirizzò un colpo alle gambe, per farlo cadere, ed avvenne ch'egli gli tagliò la destra coscia a traverso, onde il misero cadde.

Gli fu addosso l'alfieri, per finire di ucciderlo; ma avendo il capo di squadra, che coraggioso era ed avvezzo nel sangue e nelle morti, tratta la spada, e, così ferito come egli era, drizzatosi alla difesa, gridò ad alta voce: Io sono assassinato. Per la qual cosa, sentendo l'alfieri correr gente, e alquanti de' soldati ch'ivi attorno erano alloggiati, si mise a fuggire, per non vi esser còlto; e data una volta, fe' vista anch'egli di essere corso a romore.

E ponendosi tra gli altri, vedutagli mozza la gamba, giudicò che se bene non era morto, morirebbe ad ogni modo di quel

que passasse pela rua; então ele fez com que o Mouro a visse.

O qual teve a certeza absoluta de que sua honestíssima mulher era na verdade uma adúltera, e combinou com o alferes de matá-la juntamente com o líder da tropa. Ambos tramaram como fariam isso e, o Mouro implorou que fosse o alferes a matar o líder da tropa, prometendo permanecer eternamente grato a ele.

Por ter recusado a fazer tal coisa muito difícil e perigosa, já que o líder da tropa era tanto astuto quanto corajoso, depois de muito implorar, dando-lhe uma boa quantia em dinheiro, o Mouro o induziu a dizer que ele tentaria a sorte.

Tendo resolvido isso, uma noite o líder da tropa estava saindo da casa de uma meretriz com quem se divertia e como a noite era escura o alferes aproximou-se dele com a espada na mão e deferiu-lhe um golpe na perna, para fazê-lo cair, e aconteceu que ele o cortou a coxa direita, e o infeliz caiu.

O alferes partiu para cima dele, para acabar de matá-lo; mas, sendo o líder da tropa corajoso e acostumado com sangue e mortes, pegou sua espada e, ferido como estava, levantando-se em defesa, gritou em voz alta: Estou sendo assassinado. Por isso, ao ouvir correr pessoas e alguns dos soldados que estavam alojados nas redondezas, o alferes partiu em fuga, para não ser apanhado; e depois de um tempo voltou fazendo de conta que também correu atendendo ao chamado.

E colocando-se entre os outros, vendo a perna cortada, julgou que se não estivesse morto, morreria de qualquer maneira por causa

colpo; e quantunque fosse di ciò lietissimo, si dolse nondimeno col capo di squadra, come s'egli suo fratello fosse stato.

La mattina la cosa si sparse per tutta la città, e andò anco alle orecchie di Disdemonia; onde ella, ch'amorevole era, e non pensava ch'indi le dovesse avvenir male, mostrò di aver grandissimo dolore di così fatto caso.

Di ciò fece il Moro pessimo concetto, e andò a ritrovare l'alfieri, e gli disse: Tu sai bene che l'asina di mia moglie è in tanto affanno per lo caso del capo di squadra, ch'ella è per impazzare.

E come potevate, disse egli, pensare altrimenti, essendo colui l'anima sua? Anima sua, eh? replicò il Moro; io le trarrò ben io l'anima del corpo, che mi terrei non essere uomo, se non togliessi dal mondo questa malvagia.

E scorrendo l'uno con l'altro, se di veleno o di coltello si doveva far morir la donna, nè accettandosi questo nè quello da loro, disse l'alfiero: Un modo mi è egli venuto nella mente, che vi sodisfarete, e non se ne avrà sospetto alcuno; ed egli è tale:

La casa ove voi state è vecchissima, e il palco della camera vostra ha di molte fessure; voglio che con una calza piena di rena percotiamo Disdemonia, tanto ch'ella ne muoia, perché non appaia in lei segno alcuno di battitura; morta che ella sarà, faremo cadere parte del palco, e romperemo il capo alla donna, fingendo che un trave nel cadere rotta gliele abbia ed uccisa, e a questo modo non sarà

daquello golpe; e embora estivesse molto feliz com isso, fingiu sofrer junto ao líder da tropa, como se fosse seu irmão.

Pela manhã a história se espalhou por toda a cidade, chegando até aos ouvidos de Desdêmona; então ela, que era amorosa e não achava que algum mal lhe aconteceria, mostrou que sentia muito pelo que havia acontecido.

Isso fez com que o Mouro tivesse uma péssima impressão e foi procurar o alferes, e disse-lhe: Você sabe bem que a burra da minha mulher está tão aflita por causa do caso do líder da tropa, que está prestes a enlouquecer.

E como você poderia, disse ele, pensar de outra forma, já que ele era sua alma? Sua alma, hein? Respondeu o Mouro. Sou eu quem vai tirar a alma do seu corpo, eu não seria homem se não tirasse essa malvada do mundo.

E enquanto discutiam um com o outro, se a mulher deveria morrer por veneno ou por faca, sem aceitar isto ou aquilo entre eles, o alferes disse: Uma maneira veio à minha mente que irá te satisfazer, e não haverá nenhuma suspeita; e é assim:

A casa onde o senhor está alojado é muito antiga e o teto do seu quarto tem muitas rachaduras; quero que batamos em Desdêmona com uma meia cheia de areia, tanto que ela morra, para que não apareça nela nenhum sinal de surra; uma vez morta, faremos cair parte do teto, e quebraremos a cabeça da mulher, fingindo que uma viga ao cair quebrada a matou, e desta forma não haverá pessoa alguma que desconfiará de

persona che di voi pigli sospetto alcuno, stimando ognuno la sua morte essere venuta a caso.

Piacque al Moro il crudel consiglio; ed aspettato il tempo che convenevole gli parve, essendo egli una notte con lei nel letto, ed avendo già nascosto l'alfieri in un camerino, che nella camera entrava, l'alfiero, secondol'ordine tra loro dato, fe' non so che strepito nel camerino, e sentitolo, subitamente disse il Moro alla moglie: Hai tu sentito quello strepito?

Hollo sentito, disse ella. Levati, soggiunse il Moro e vedi che cosa è. Levossi l'infelice Disdemonna, e tosto ch'ella fu appresso il camerino, n'uscì l'alfieri, il quale essendo forte e di buon nerbo, colla calza, che in punto aveva, le diede una crudel percossa, nel mezzo della schiena, onde la donna subito cadde, senza poter trarne appena fuori il fiato.

Ma con quella poca voce che potè avere, chiamò il Moro che l'aiutasse, Egli, uscito dal letto, le disse: Sceleratissima donna, la mercede hai della tua disonestà; così si trattano quelle che, fingendo di amare i loro mariti, pongono loro le corna in capo.

La misera donna, ciò udendo, e sentendosi giunta al fine (però che l'alfiero un altro colpo dato le avea), disse, che in testimonio della sua fede, ella chiamava la giustizia divina, poichè quella del mondo veniva meno; e chiamando ella Iddio che l'aiutasse, sopraggiungendo la terza percossa, rimase uccisa dell'empio alfieri.

Poscia messala nel letto, e spezzatale la testa, fecero egli e il Moro cadere, come avevano ordinato fra loro, il palco della camera, e cominciò il Moro a chiamare

você, todos vão pensar que sua morte aconteceu por acaso.

O conselho cruel agradou ao Mouro; e tendo esperado a hora que lhe pareceu adequada e passado a noite com ela na cama, e já estando escondido o alferes num vestiário, que dava entrada ao quarto, o alferes seguindo a ordem combinada entre eles, fez não sei que tipo de barulho no vestiário, e ao ouvi-lo, o Mouro disse imediatamente a sua mulher: Você escutou um barulho?

Eu escutei, disse ela. Levante-se, acrescentou o Mouro, e veja o que é. Levantou-se a infeliz Desdêmona, e assim que ela chegou perto do vestiário, saiu o alferes, que sendo forte e de bons nervos, com a meia que tinha naquele momento, deu-lhe um golpe cruel no meio das costas e a mulher caiu imediatamente sem conseguir respirar.

Mas com a pouca voz que ainda restava, pediu ajuda ao Mouro. Ele, levantando-se da cama, disse-lhe: Mulher perversa, essa é a recompensa pela sua desonestidade. Assim são tratadas aquelas que, fingindo amar o marido, colocam chifres na cabeça.

A miserável mulher, ouviu isso, e sentiu que havia chegado ao seu fim (já que o alferes lhe dera outro golpe), disse que como testemunho de sua fé, ela chamava a justiça divina, já que a do mundo estava falhando; e clamando a Deus para ajudá-la, quando veio o terceiro golpe, ela foi morta pelo perverso alferes.

Depois, colocando-a na cama e quebrando-lhe a cabeça, ele e o Mouro fizeram cair o teto do quarto, como haviam combinado entre eles, e o Mouro começou a pedir socorro,

soccorso, che la casa cadeva; alla voce del quale corsono i vicini, e scoperto il tetto, trovarono la donna sotto le travi morta.

La qual cosa, per la buona vita della donna, increbbe ad ognuno. Il giorno seguente fu Disdemonna seppellita, con universal dolore di quel popolo. Ma non volle Iddio, giusto riguardatore degli animi altrui, che così gran sceleraggine se ne rimanesse senza la dicevole pena.

Imperocchè il Moro, che la donna aveva amata più che gli occhi suoi, veggendosene privo, cominciò ad avere tanto desiderio di lei, che l'andava, come fuori di sè, cercando per tutti i luoghi della casa; e considerando tra sè che l'alfieri era stato cagione ch'egli avesse perduto colla sua donna tutto il dolce della vita, e anco se medesimo, gli venne lo scelerato in tanto odio, che non aveva occhio col quale vederlo potesse; e se non avesse avuto timore della inviolabile giustizia de' signori veneziani, l'avrebbe palesemente ucciso.

Ma non potendo far questo, con sua salvezza, gli levò la insegna, e più nol volle nella compagnia; onde nacque tanto aspra nimicizia tra l'uno e l'altro, che non si potrebbe immaginare la maggiore nè la più grave.

Per la qual cosa l'alfiero, peggiore di tutti gli scelerati, voltò tutto il pensiero a' danni del Moro, e ritrovato il capo di squadra, che già era risanato, e con una gamba di legno se n'andava invece della tagliata, gli disse: Venuto è il tempo che tu possi far vendetta della tua tagliata gamba; e quando tu voglia venire con esso meco a Venezia, io ti dirò chi è stato il malfattore, che qui non ardirei di dirloti, per molti rispetti; ed io ne farò per te testimonio in giudizio.

enquanto a casa caía; com a voz os vizinhos correram e, caindo o telhado, encontraram a mulher morta debaixo das vigas.

O que, pela boa vida da mulher, incomodava a todos. No dia seguinte, Desdêmona foi sepultada, para tristeza universal daquele povo. Mas Deus, o justo guardião das almas dos outros, não quis que um crime tão grande ficasse sem o referido castigo.

Porque o Mouro, que tinha amado a mulher mais do que os seus olhos, vendo-se privado dela, começou a ter tanto desejo por ela que andava à procura dela, como que fora de si, em todos os cantos da casa. Considerando consigo mesmo que o alferes havia sido a causa de ter perdido com sua esposa toda a doçura da vida, e até ele mesmo, o vilão tornou-se tão odiado que não tinha olhos para vê-lo; e se não tivesse medo da justiça inviolável dos senhores venezianos, certamente o teria matado.

Mas não podendo fazê-lo, para sua segurança, retirou-lhe o estandarte e não o quis mais na companhia. Então, surgiu uma inimizade tão amarga entre um e outro, que nem maior nem mais grave poderia ser imaginada.

Por isso o alferes, pior que todos os canalhas, voltou todos os seus pensamentos em detrimento do Mouro, e encontrou o líder da tropa, que já estava curado, e caminhava com uma perna de pau em vez da decepada. E disse: Chegou a hora de você se vingar da perna decepada; e quando você quiser vir comigo para Veneza, eu lhe direi quem foi o criminoso, o que não ousaria dizer aqui, por vários motivos; e eu prestarei testemunho a você no tribunal.

Il capo di squadra, che si ritrovava fieramente offeso, e non sapeva perchè, ringraziò l'alfieri, e seco a Venezia se ne venne. Ove giunti che furono, gli disse che il Moro era stato quegli che gli avea tagliata la gamba, per opinione che gli era nata nella testa, ch'egli si giacesse con Disdemona; e che, per questa medesima cagione, egli avea uccisa lei, e poscia data voce che il palco caduto uccisa l'avesse.

Il capo di squadra, inteso ciò, accusò il Moro alla signoria, e della gamba a lui tagliata, e della morte della donna, e indusse per testimonio l'alfieri, il quale disse che l'uno e l'altro era vero, perchè il Moro avea il tutto comunicato seco, e l'aveva voluto indurre a fare l'uno e l'altro maleficio; e che avendo poscia uccisa la moglie, per bestial gelosia che gli era nata nel capo, gli avea narrata la maniera ch'egli avea tenuto in darle morte.

I signori veneziani, intesa la crudeltà usata dal barbaro in una lor cittadina, fecero dar delle mani addosso al Moro in Cipri, e condurlo a Venezia, e con molti tormenti cercarono di ritrovare il vero.

Ma vincendo egli, col valore dell'animo, ogni martorio, il tutto negò così costantemente, che non se ne potè mai trarre cosa alcuna. Ma sebbene, per la sua costanza, egli schifò la morte, non fu però che, dopo le essere stato molti giorni in prigione, non fosse dannato a perpetuo esilio, nel quale finalmente fu da' parenti della donna, come egli meritava, ucciso.

Andò l'alfieri alla sua patria, e non volendo egli mancare del suo costume, accusò un suo compagno, dicendo ch'egli ricercato l'avea di ammazzare un suo

O líder da tropa, que se sentiu muito ofendido e não sabia por quê, agradeceu ao alferes e foi com ele para Veneza. Quando chegaram, disse-lhe que fora o Mouro quem lhe cortara a perna, por causa da desconfiança que lhe surgira na cabeça de que ele estava se deitando com Desdêmona. E que, por esse mesmo motivo, ele a matou, e depois inventou que o teto caído a havia matado.

O líder da tropa, ao ouvir isto, acusou o Mouro ao senhorio, tanto da perna cortada, como da morte da mulher, e chamou como testemunha o alferes. Ele disse que ambas acusações eram verdadeiras, já que o Mouro tinha comunicado tudo a ele, e queria induzi-lo a fazer as duas maldades; e que depois de ter matado a esposa, por ciúme bestial que surgira em sua cabeça, ele lhe contou a maneira como a matou.

Os senhores venezianos, ao ouvirem a crueldade praticada pelo bárbaro numa das suas cidades, mandaram espancar o Mouro em Chipre e levá-lo para Veneza, e com muitos tormentos tentaram descobrir a verdade.

Mas superando todos os tormentos com a coragem de sua alma, ele negou tudo constantemente, mesmo que nada poderia ser ganho com isso. Mas embora, pela sua perseverança, tenha evitado a morte, não foi que, depois de passar muitos dias na prisão, não tenha sido condenado ao exílio perpétuo, no qual foi finalmente morto pelos familiares da mulher, como merecia.

O alferes partiu para sua terra natal e, para não fugir ao costume, acusou um de seus companheiros, dizendo que queria que ele

nimico, che gentiluomo era; per la qual cosa fu preso colui e messo al martorio.

E negando egli esser vero quanto dicea l'accusatore, fu messo al martorio anco l'alfieri per paragone; ove fu talmente collato, che gli si corroppero le interiora, onde, uscito di prigione, e condotto a casa, miseramente se ne morì: tal fece Iddio vendetta della innocenza di Disdemona. E tutto questo successo narrò la moglie dell'alfieri, del fatto consapevole, poi ch'egli fu morto, come io lo vi ho narrato.

matasse um de seus inimigos. Que cavalheiro ele era e por essa razão foi preso e torturado.

E negando que o acusador dizia a verdade, o alferes também foi submetido à tortura por comparação; onde foi tão torturado que suas entranhas foram arrebetadas, e quando foi libertado da prisão e levado para casa morreu miseravelmente assim. Deus vingou a inocência de Desdêmona. E tudo isso que aconteceu foi narrado pela esposa do alferes, depois que ele havia morrido, como eu lhe disse.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.
E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm [...]
Fernando Pessoa.

Para darmos início às considerações que aqui serão apresentadas, pensamos ser necessário reafirmar a importância da escolha do tema abordado nesta tese de doutorado, a saber, o estudo da obra de Giovan Battista Grimaldi Cinthio, um dos mais célebres dramaturgos e poetas do Renascimento Italiano. Como mencionado anteriormente, Cinthio não recebeu notoriedade devido a problemas editoriais, que se mesclaram aos problemas pessoais que o autor veio a ter durante seu percurso como literato. Colegas invejosos que pleiteavam seu posto de destaque junto à corte de Ferrara colaboraram para que Grimaldi fosse, pouco a pouco, desaparecendo do campo editorial vigente da época e, conseqüentemente, das épocas seguintes. Como já debatido, muito do que ficou registrado no epistolário do autor só veio à tona a partir dos anos 70, quando os estudos grimaldianos tomaram um papel de destaque no meio acadêmico europeu, sobretudo na Itália, na Espanha e na França.

Ao dar início às investigações, foi feito um levantamento de documentos, obras e cartas que formam hoje o acervo do autor supracitado. É importante pontuar que muitos desses textos ainda não foram estudados, inclusive algumas obras inéditas do autor e outras que foram perdidas, mas que os pesquisadores descobriram sua existência. Uma das obras inéditas que se encontra conservada na Biblioteca de Ferrara é *Opuscula*, que corresponde a um manuscrito que contém alguns dos seguintes títulos: *In libros M. T. Ciceronis de div. natura praelectiones* - *In Ciceronis de pe1jecto oratore praelectio* - *In libros Aristotelis de Anima praelectio* - *Pro Laurentio Priulo Sereniss. Venetiar duce Oratio nomine Estensium* - *Pro Hieron. Priulo sereniss. Venesiar. duce Oratio* - Algumas notas assinadas sobre alguns versos dos seis primeiros cantos de Ariosto e *Oratio pro Juvenale Ancinafossanem: apud Philosophorum ac Medicorum Collegium Taurini habita*, entre outros. Dentre as obras perdidas, estão aquelas que são citadas por outros autores e críticos, muitas delas escritas em Latim. Entre elas estão a palestra sobre Aristóteles, ministrada por Grimaldi na Accademia degli Affidati de Pávia, e *De*

gestis A. Doriae, poema escrito em latim sobre a vida do príncipe de Melsi, entre outros. Ao tratarmos de obras inéditas e obras perdidas, é importante pensarmos que:

O espaço literário internacional foi criado no século XVI, ao mesmo tempo em que se inventava a literatura como ensejo de luta, e ele não cessou de se ampliar e estender desde então: constituíram-se referências, reconhecimentos e, por aí mesmo, rivalidades no momento da emergência e da construção dos Estados europeus. A princípio encerrada em conjuntos regionais herméticos uns aos outros, a literatura tomou-se um desafio comum. A Itália do Renascimento, confiante em sua herança latina, foi a primeira potência literária reconhecida (Casanova, 2012, p. 25).

Anteriormente, traçamos um breve percurso da vida do nosso autor, o que colocou em evidência fatores importantes que relembremos adiante, uma vez que Giralaldi sofreu as consequências de um processo histórico e político de seu tempo. Embora esse processo tenha se consolidado posteriormente, no século XVI, teve início na época do dramaturgo. Concluímos que já eram evidentes as dinâmicas das disputas de poder, que se dividiam entre a rivalidade e a admiração mencionadas por Casanova.

Desse modo, revisitando a vida do autor, foi em 1541, ao escrever *Orbecche*, que a tragédia em sua vida se iniciou. Apesar da admiração conquistada por ele, encantando o duque e a corte ferrarense, sobretudo após terem assistido à peça, o dramaturgo sofreu a consequência da inveja de outros críticos e autores por ter sua obra bem-quista pelo duque. O sucesso momentâneo de Giralaldi teve como resultado o enfrentamento de inúmeras críticas relacionadas ao novo modelo trágico proposto na supracitada obra.

Tudo isso levou Cinthio a escrever em cartas esclarecimentos e justificativas relacionados a sua tragédia, fazendo com que o autor não mais a representasse e também não publicasse outras das suas obras trágicas. Mais tarde, como já pontuado, foi acusado injustamente de plágio por seu discípulo Pigna, fato que o amargurou profundamente, principalmente por que foi em decorrência dessa falsa acusação que Cinthio foi exonerado pelo Duque Alfonso e obrigado a se exilar em terras distante de Ferrara.

Por conseguinte, aqueles que tomaram as dores de Pigna, figuras importantes do campo editorial italiano, além de outros críticos e intelectuais influentes, colaboraram para que o desejo do autor de promover novas publicações não fosse realizado. Assim, Giralaldi entrou em decadência e percebeu que nada mais poderia fazer para defender sua posição pioneira em relação às suas obras, nas quais defendia ideias críticas sobre a tragédia, a comédia, a sátira e o romance. Sua notória insatisfação é documentada em cartas, assim como sua amargura e descontentamento frente às injustiças que foi obrigado a passar devido às mentiras, à acusação de plágio, ao seu distanciamento da corte ferrarense e às diversas críticas cruéis que recebia de

seus contemporâneos. Muitas vezes, promover mudanças pode causar desconforto naqueles apaixonados ou acomodados ao antigo. Cinthio, ao transformar o modelo aristotélico e ao acreditar que elementos do teatro clássico não seriam mais adequados para o teatro contemporâneo, desagradou.

Segundo Antonio Candido (1989, p. 77), ao propor a chamada “[...] consciência de modernidade, porque o levou a questionar a validade dos cânones em face de experiências novas”, o autor foi esquecido como consequência do seu pioneirismo. Importante lembrarmos também que a vida pessoal do autor, sempre ligada a sua vida profissional e dramaturgica, reverberou em seu epistolário e também em suas obras. Cinthio perdeu quatro filhos durante seu exílio, e foi justamente nessa época que o autor terminou de escrever *Gli Hecatombi*, publicada em 1565, em que resgatou as normas aristotélicas. O sucesso da obra foi instantâneo, porém, passageiro. Foi aclamado pelos literatos mais próximos e também foi nessa época que passou seu posto de homem inovador para Bernardo Tasso.

Observamos, no entanto, que muito do que alguns contemporâneos de Giraldis escreveram sobre ele e sua obra foi o que prevaleceu para os próximos críticos e intelectuais. Afirmamos que o processo sofrido por nosso autor foi um intercâmbio desigual, que se deu devido à disputa pelo espaço literário que era fomentado economicamente pela corte italiana e pela classe burguesa, espaços políticos nos quais nosso autor foi considerado *persona non grata*.

Dando continuidade ao nosso debate, é sabido que o *Risorgimento italiano*, além de promover o renascimento de Maquiavel, é conhecido como o período de revisão e acerto de contas com o século XVI. Durante nossa pesquisa, percebemos na obra de Francesco De Sanctis (1817-1883) e de Benedetto Croce (1866-1952) o apagamento de Giraldis. Esses teóricos fazem menção ao autor, contudo somente como um participante coadjuvante de outros intelectuais da época julgado por eles mais importantes, como Ariosto ou Tasso, por exemplo. Encontramos também alguns sucintos apontamentos críticos sobre Cinthio e replicações de alguns críticos contemporâneos ao dramaturgo. Por meio desse exemplo, podemos confirmar a hipótese do apagamento de Cinthio. Se através dos grandes críticos do Renascimento seu nome não é exaltado, obviamente que a replicação crítica seria reformulada no *Risorgimento* e, conseqüentemente, não chegaria até nós.

Desse modo, a disputa pelo espaço literário, suas dinâmicas, muitas vezes injustas, seus processos políticos e econômicos dominantes já vinham sendo desenhados, tomando sua forma em tempos anteriores ao século XVI. Essas mesmas dinâmicas transitam de maneiras diferentes no espaço literário que temos hoje, o qual Pascale Casanova define como a República Mundial

das Letras. Sua centralização é evidente, como já mencionamos - os intelectuais europeus e imperialistas são aqueles que se destacam e possuem legitimidade para a construção do saber; há, portanto, um:

[...] "intercâmbio desigual", para usarmos os termos de Fernand Braudel, e o funcionamento real de sua economia específica, justamente em nome da literatura declarada pura, livre e universal. Ora, as obras vindas das regiões menos dotadas literariamente também são as mais improváveis, as mais difíceis de impor; conseguem quase milagrosamente emergir e ser reconhecidas. Esse modelo de uma República Internacional das Letras opõe-se à representação pacificada do mundo, em toda parte designada como globalização. A história (assim como a economia) da literatura, tal como a entenderemos aqui, é, ao contrário, a história das rivalidades que têm a literatura como objeto de disputa e que fizeram - com recusas, manifestos, violências, revoluções específicas, desvios, movimentos literários - a literatura mundial (Casanova, 2012, p. 26).

Destarte, nos aproveitamos deste recorte teórico de Casanova para inferir sobre duas questões: a primeira, já desenvolvida acima sobre Giraldi Cinthio, e a segunda sobre nosso espaço de teóricas e criadoras do saber. Ora, buscar Cinthio no Renascimento e trazê-lo ao Brasil por meio de uma pesquisa um tanto detalhada é talvez confrontar os intercâmbios desiguais, uma vez que por esta tese Giraldi emerge do esquecimento. Certo é que o dramaturgo retorna de modo triunfal, não somente sendo revivido no espaço acadêmico, privilegiado, este que ocupamos, mas também no espaço cultural brasileiro com a adaptação de sua peça que nos propusemos fazer.

No decorrer do nosso processo de pesquisa, como já mencionado, pensamos em nos aventurar em produzir uma peça teatral a partir da novela de Cinthio, *Um Capitão Mourão*, traduzido por nós “[...] sem esquecer que a uma determinada peça pode corresponder uma combinação, um cruzamento de vários desvios [...]” (Sarrazac, 2012)¹⁹⁹. Ora, sabemos que não incorporaremos Shakespeare, tampouco chegaríamos a tal maestria dramatúrgica, coisa que de fato não é nossa intenção. Por outro lado, possibilitar o intercâmbio cultural, trazer Giraldi de mãos dadas com Shakespeare ao nosso contexto histórico, político e social nos possibilita afirmar ser um feito no mínimo interessante. Postulamos os dramaturgos juntos, pois, hoje, ao nosso ver, suas obras se fundiram. Devido aos processos citados anteriormente, Giraldi não é conhecido sem Shakespeare e, por consequência, Shakespeare é conhecido através de Cinthio.

Portanto, assim como Shakespeare acentuou as questões do conto, trabalhando sua dramaticidade e aproximando Cinthio da cultura elisabetana, o processo inverso também aconteceu. Como mediador, o dramaturgo inglês aplicou aspectos da cultura italiana a seu

¹⁹⁹ Jean Pierre Sarrazac (2012), livro não paginado, em tradução de André Telles.

próprio contexto, transformando e moldando sua sociedade. Em seguida, depois de *Othello*, foi o dramaturgo inglês que viajou para a Itália e se aproximou e moldou a cultura italiana. Shaul Bassi explica que “A premissa óbvia é que várias peças de Shakespeare são adaptadas de fontes italianas; o contexto adicional é a presença constante de Shakespeare na cultura italiana desde meados do século XIX” (Bassi, 2016, p.3). Iremos, todavia, nos aprofundar nesta questão mais adiante.

Retomando nossa empreitada, a adaptação/tradução do conto para o teatro, tomamos a epígrafe que ilustra este capítulo em que Fernando Pessoa nos diz: “o poeta é um fingidor”. Em nosso trabalho, resta-nos fingir ser um Shakespeare, porém, um dramaturgo, ator - tropical que se veste de Machado — e questiona — será feita uma tradução? Uma imitação? Certo é que o teatro nos permite muitos caminhos, visto que se trata de um “[...] gênero que pode nos ensinar bastante sobre tradução, a começar pela terminologia de designação do ὑποκριτής: ator, expositor, intérprete, profeta, declamador, recitador, aquele que, escondido, falava o texto de outrem” (Barbosa, 2014, p. 27). Assim, tendo a arte e o teatro como ponto de partida, seguiremos os passos do poeta fingidor, o tradutor — dramaturgo e, “[...] tomando o teatro como referência para os estudos da tradução[...]”, damos início a “[...] esta performance ressaltando que não somos, de todo, originais” (Barbosa, 2014, p. 27). Colocamo-nos como pesquisadoras, todavia, nesta tese, somos também tradutoras — dramaturgas e por que não atrizes — poetisas fingidoras. Para desenvolver nossa empreitada artística, além dos outros autores já citados, trabalhamos às luzes de Jean-Pierre Sarrazac, de forma que experimentamos em nosso processo de criação a arte do desvio que implica em:

Com efeito, a arte do desvio não deixa de se relacionar com o distanciamento brechtiano: afastar-se da realidade, considerá-la instalando-se a distância e de um ponto de vista estrangeiro a fim de melhor reconhecê-la. O espírito de rotina e de substituição faz com que ou colemos na realidade ou dela nos isolemos irremediavelmente, o mais das vezes ambos ao mesmo tempo: estamos numa relação de coalescência com uma realidade que não enxergamos mais; chafurdamos no “já conhecido”. O espírito do desvio, por sua vez, nos abre caminho para um reconhecimento: nos afastamos para melhor nos aproximar. O desvio permite um retorno perturbador — estrangeirificante — a essa realidade que queríamos testemunhar (Sarrazac, 2012).

Desenvolvemos duas versões diferentes da peça, porém ambas foram elaboradas através da arte do desvio, de maneira que nos afastamos para em seguida, “melhor nos aproximar”. A primeira, atenuando e dando forma dramática ao texto, orientando-nos a partir da narrativa dramática, na qual explicamos como se deu o processo. A segunda, o texto próprio para a cena,

para o teatro total, que foi formulado com base no primeiro, ao colocá-lo na prática teatral por meio da exploração de seu devir cênico:

O devir cênico não poderia ser confundido com o que nos habituamos a designar como a “fortuna cênica” de uma peça. Não nos interessamos aqui pelo conjunto das encenações efetivas nem mesmo “possíveis” de uma obra dramática, mas sim pela força e pelas virtualidades cênicas dessa obra. Pelo que num texto — que pode ser não dramático — solicita o palco e, numa certa medida, reinventa-o (Sarrazac, 2012).

Desde que desenvolvemos o primeiro texto, ele nos convidou ao palco. Assim, percebemos que sua dimensão poderia ser maior e, portanto, decidimos ir além, observando “[...] qual é a relação exata, na época moderna e contemporânea, do universo-texto com o universo-representação, e, sobretudo, que vazão é esse (não simplesmente de interpretação, mas também de criação) que se inscreve no âmago do texto como um chamado ao palco” (Sarrazac, 2012). Não foi difícil escutar o chamado e, se o conto de Cinthio é uma narração dramática, nosso primeiro texto procurou ressaltar a trama, transformando a linguagem para a fluidez dramática. Nosso primeiro desafio foi extrapolar o texto, atravessando-o com Shakespeare, buscando no dramaturgo inglês alguns mecanismos que pudéssemos utilizar para elaborar e por vezes sustentar nossa tropicalização dramática. Porém, depois do texto acabado em mãos e da sua leitura em voz alta, percebemos a necessidade da recriação para a ação teatral:

[...] continua a ser demasiado restritivo falar em “recriação” e não em uma *criação específica* para o trabalho teatral. Por fim, convém acabar definitivamente com a cobrança textocentrista de uma representação teatral que não passaria da “realização” de um texto. Ou seja, de um ato cênico que se visse de certa forma instrumentalizado pelo texto. A dinâmica moderna e contemporânea da criação teatral — ligada à invenção da encenação [*mise en scène*] e a uma emancipação mais ou menos radical do teatro com relação à jurisdição do literário — não procede de um desenvolvimento linear que iria do textual ao cênico, mas de uma *mise en jeu*, de uma *mise en scène* concorrencial e polifônica do texto (considerado ele mesmo na distância e no “jogo” entre a voz e o gesto do ator) e outros elementos da representação: cenários, luzes, sons etc (Sarrazac, 2012).

Como consequência, como sugere Sarrazac, decidimos trabalhar em uma criação específica para o trabalho teatral, priorizando a ação dramática, alternando o épico e o dramático. Para tanto, escolhemos atenuar uma particularidade recorrente em nosso primeiro texto, o protagonismo que oferecemos ao sujeito épico. Não o excluímos de nosso segundo texto, pois “[...] o épico seria então apenas uma interpretação do dramático, da necessária mediação do observador diante da coisa que ele observa — para um teatro não ilusionista, no qual a voz do autor, o 'sujeito épico', mantém-se abertamente” (Sarrazac, 2012). O teatro épico seria, dessa maneira, aquele:

[...] mais narrativo, são introduzidas descontinuidade, distância, mensagens, reflexividade: perante a *fábula** que lhe contam, o espectador deve recorrer à razão. Deve decifrar o sentido dessa fábula, dessa parábola*. Todavia, a ação não é expulsa do teatro brechtiano. A narração joga contra e com ela. Acontecimentos e pontos de vista sobre os acontecimentos dialogam (Sarrazac, 2012).

Num primeiro momento, a dramaturga reescreveu a peça já adaptada, dando foco a sua fluidez no palco, pensando no ator em cena, na voz, na caracterização e na interação com o público. Em seguida, com a finalidade de ampliar a fortuna dramática, foi feito por ela, no papel de atriz, uma nova leitura em voz alta, o que possibilitou mudanças radicais em sua estrutura para promover um maior afastamento da narrativa. Dort corrobora com nosso processo já que:

Interrogar-se hoje sobre o devir cênico de um texto, sobre a multiplicidade de suas linhas de fuga, é levar em conta o grau de abertura desse texto. Para Dort, “os maiores textos de teatro, os que suscitaram, através das eras, o máximo de interpretações cênicas, e as mais diferentes entre si, são [...] aqueles que, à leitura, nos parecem os mais problemáticos [...]”. Um texto fechado em si mesmo, que contém expressamente uma resposta às perguntas nele formuladas, tem poucas possibilidades de um dia vir a ser montado. É o destino das peças de tese. Em contrapartida, um texto aberto, que não responde às perguntas senão com novas perguntas e que toma deliberadamente o partido de seu próprio inacabamento, tem todas as possibilidades de perdurar. É porque ele constitui um chamado ao palco, provoca-o e precisa dele para adquirir consistência (Dort, 1995 apud Sarrazac, 2012).

O processo da tradução do texto teatral funciona da mesma maneira que o processo de adaptação/tradução de um texto narrativo para o teatro. Ora, o texto teatral exige que reconheçamos nele seus enunciados cênicos. Logo, para que a tradução teatral se dê de maneira efetiva, é necessário ler o texto em voz alta e compará-lo à peça original. Esse é o primeiro caminho para o tradutor ser bem-sucedido. O segundo passo, ao nosso ver, é aplicá-lo, e representa-lo de preferência mais de uma vez, antes de passar para o papel. Nossos textos encontram-se no estado de inacabamento, tanto o primeiro quanto o segundo. O primeiro, pois se rendeu ao chamado do palco e permitiu-se renascer, e o segundo que, mesmo cumprindo seu chamado, ainda não se fortaleceu completamente, uma vez que foi ensaiado no palco apenas uma única vez, fato que retomaremos mais adiante.

É sabido que nenhuma peça representada é a mesma, cada apresentação é única frente ao público que ali a espera, pois o texto teatral se modifica incansavelmente em cada entrar e sair de cena, abrir ou fechar das cortinas, assim, podemos afirmar que o texto teatral é sempre um texto inacabado. Ora, certo é que não há teatro sem o espectador e, anterior a isso, não há teatro sem a experimentação, o ensaio, o trabalho colaborativo, logo, o “[...] devir cênico — reinvenção permanente do palco e do teatro pelo texto — é o que liga mais proximamente, mais

intimamente esse texto ao seu “Outro” exterior e estrangeiro. A saber: o teatro, o palco” (Sarrazac, 2012).

Dando sequência ao trabalho realizado com o segundo texto, ele foi ensaiado no palco e trabalhado em cena por meio dos atores da Trupe de Tradução e Encenação de Teatro — Trupersa — mencionada em outro momento nesta tese. Apesar da produção colaborativa, a dramaturga e atriz em questão, toma a direção do texto produzido por ela, e o experimenta juntamente com seus colegas atores. O texto perpassa pelos atores em voz e em corpo, expandindo, tomando o espaço cênico, transformando-se em ação em diferentes instâncias. A Trupersa busca trabalhar com práticas que:

[...] substituem a antiga análise dramatúrgica visando determinar os significados do texto e mostra-los na representação, através de uma abertura do texto dramático na experimentação cênica, procurando não privilegiar uma interpretação, mas sim, manter uma série de pistas que se contradizem, que se afastam novamente e que se recusam à produção de uma significação central ou global. A pluralidade de leituras é assegurada pela multiplicidade de enunciadoreis cênicos (ator, música, ritmo global da apresentação dos sistemas de signos), pela ausência de hierarquia entre os sistemas cênicos (ou a renovação constante desta hierarquia) (Pavis, 2008, p. 115)²⁰⁰.

O trabalho coletivo promove a descentralização hierárquica dos enunciadoreis cênicos. O ritmo é trabalhado em uma primeira leitura em voz alta, ainda na elaboração do texto e, depois, com os atores, que além da voz, usam o ritmo do corpo que fala em cena. Assim, todos participam do processo artístico. Para nós, ao refletirmos sobre o fazer teatral, tanto o ritmo da poética proposto por Meschonnic quanto o ritmo proposto por Pavis, são traduções, adaptações, e interpretações de **emoções e sentimentos**. “Vê-se que é justamente a teoria do ritmo que influencia a prática que é justamente a decisão “teórica” de partir de um esquema rítmico vocal, entonativo, coreográfico que dá sequência ao seu sentido “prático” no texto” (Pavis, 2008, p. 115).

É importante afirmar que é a dramaturga quem avalia quais modificações textuais serão desenvolvidas e aceitas, direcionando os atores a alcançarem os objetivos que por ela, através do texto, foram anteriormente formulados. Desse modo, há uma hierarquização que se renova a todo momento, apesar de sempre retornar às mãos da dramaturga, que não perde o seu status e posto de trabalho. A saber, dentre as metas da Trupersa, estão: “[...] assumir a efemeridade condicionante do fazer teatral, trabalhar sempre em grupo — desde a leitura inicial à assimilação do texto e à produção de espetáculos teatrais [...]” (Barbosa e Mosca, 2018, p. 14).

²⁰⁰ Patrice Pavis (2008), em tradução de Nanci Fernandes.

Por conseguinte, acontece que, em diversos momentos, o texto desenvolvido pode não funcionar em cena, precisando ser lapidado ou até mesmo muitas vezes reelaborado.

Os atores sabem e entendem que cada ensaio será diferente, às vezes, uma palavra usada em um momento não soará da mesma maneira em um outro. A diretora poderá modificar outras palavras que foram acrescentadas ou omitidas, caso o objetivo que tinha em mente antes, ao produzir o texto, não seja alcançado. À vista disso, a percepção do que funcionará ou não somente será possível a partir de várias experimentações. “Para pensar o processo da tradução teatral seria preciso interrogar ao mesmo tempo o teórico da tradução e da literatura e o encenador ou o ator, assegurar-se de sua cooperação e integrar o ato da tradução à esta translação [...]” (Pavis, 2008, p. 124).

Não cremos que a ação do corpo coletivo intimide a hipótese da genialidade. Como sugere Pavis, é preciso interrogar o teórico da tradução, o autor, o dramaturgo. É verdade que este continua a ser o trabalho de um escritor, mas não mais pertence exclusivamente a ele. Deve ser tomado como responsabilidade por outros: a peça é escrita para se transformar em tradução/representação. A obra teatral não é elaborada somente no silêncio e na solidão do gabinete de trabalho, mas também no próprio teatro, com a colaboração do autor/tradutor, do dramaturgo, do diretor e dos atores. Trabalhar em grupo e captar as intuições, *insights*, descobertas de um coletivo e, ademais, colocá-las em uma obra compromissada com a arte é coisa de gênio. O coletivo, em síntese, reforça a criatividade do indivíduo; voltamos novamente ao enigma do “espeto e do ovo”: os gênios se deixam fecundar pelo seu entorno de modo particular.

Antes de disponibilizarmos nossos dois textos, faz-se necessário retomarmos a colocação de Bassi, na qual explica a presença constante de Othello na cultura italiana, em meados do século XIX. O autor propõe em seu livro *Shakespeare's Italy and Italy's Shakespeare: Place, "Race," Politics*, de 2016, como a Itália explica Shakespeare e como Shakespeare explica a Itália abordando detalhadamente os seguintes assuntos:

[...] uma interpretação vitoriana racializada de Shakespeare que lança Iago como o espécime de arquetípico italiano, uma adaptação romântica de *Othello* escrita em Veneza sob o domínio austríaco, as apropriações fascistas de Shakespeare, os usos díspares de Maquiavel na crítica shakespeariana recente, a ausência de Giordano Bruno nos estudos de Shakespeare após Frances Yates, um ensaio sobre Hamlet por um proeminente filósofo e político italiano, monumentos e locais associados a Shakespeare em Verona e Veneza, e a versão cinematográfica de Júlio César dos irmãos Taviani (Bassi, 2016, p.3).

Com fundamentos em Bassi, podemos perceber que a tradução cultural tem um poder de transformação, visto que ela pode atenuar, intensificar ou replicar questões culturais complexas. É verdade que por muito tempo a literatura e o teatro foram os principais veículos midiáticos disseminadores de ideais que moldaram e influenciaram sociedades. Ora, reconhecemos que na época de Cinthio e Shakespeare muitas questões não eram vistas ou polemizadas da maneira que são hoje, sobretudo as questões raciais e de gênero. Estas que nem no Renascimento nem na época elisabetana conheciam as terminologias racismo e misoginia. Porém, é importante reconhecermos que a apropriação das peças de Shakespeare pelos fascistas italianos demonstra que urge tomarmos certos cuidados com a maneira com que adaptamos, principalmente textos teatrais que fazem parte do acervo cultural de uma sociedade ou época. Bassi explica que:

“Shakespeare, Nação e Raça na Itália Fascista” investiga o impacto da política cultural do Fascismo em Shakespeare, particularmente na crítica e performance de suas peças “italianas” (venezianas e romanas). Os nomes de Carlo Formichi ou Piero Rebora dificilmente são lembrados nos estudos literários italianos, muito menos na crítica shakespeariana, mas eles eram intelectuais proeminentes em um meio acadêmico onde professores universitários eram solicitados a assinar um juramento de fidelidade ao Partido Fascista e apenas 12 de 1250 se recusaram. Suas interpretações eram permeadas por um “presentismo” autoconsciente e militante, visando uma celebração dos personagens italianos de Shakespeare e tramas funcionais para a consolidação do orgulho étnico e nacionalista. No entanto, como o caso de Júlio César (reescrito pelo próprio Mussolini) demonstra que alguns personagens e tramas se mostraram recalcitrantes às apropriações fascistas, exigindo estratégias de leitura elaboradas e, em última análise, pouco convincentes (Bassi, 2016, p. 14).

A peça *Othello* foi utilizada pelos fascistas italianos devido ao seu teor moralizante para que casamentos inter-raciais fossem condenados e evitados. As questões raciais da peça também eram replicadas com o objetivo de enaltecer a raça pura, “branca”, e reforçar o sentimento nacionalista. Em 1940, foi publicada pela revista *La difesa della Razza*, uma “Interpretação Racista de Othello”:

“[...] cuja ironia é que, ao mesmo tempo que insistia que a peça dispensava avisos inequívocos contra a miscigenação, tentou demonstrar — muito corretamente — que a mensagem racista não deveria ser creditada a Shakespeare, o homem inglês, por ser na verdade, uma marca registrada de Giraldo Cinzio, o homem puramente italiano (Bassi, 2016, p. 75).

É evidente que Bassi valeu-se da ironia ao utilizar o “muito certamente” para dar ênfase ao absurdo em que os fascistas acreditavam. Conforme o autor mencionou sobre Mussolini ao adaptar *Julio Cesar*, isso “[..] demonstra que alguns personagens e tramas se mostraram recalcitrantes às apropriações fascistas, exigindo estratégias de leitura elaboradas e, em última

análise, pouco convincentes”. Ora, a revista não trabalhou de outra forma, afinal, este é o *modus operandis* dos fascistas, distorcer a realidade para acharem coerência em suas crenças e ideologias. Ainda sobre as questões raciais em *Othello*, Bassi elucida que:

Podemos e de fato devemos ler *Othello* e as outras peças como documentos seminais, do racismo europeu e analisar as figuras de Iago, Brabantio, Emilia, Gratiano, Bassanio e Antonio como protótipo racista. Mas a leitura com/através da etnia também pode ser um veículo para pensar de forma diferente sobre o passado, o presente e o futuro das relações humanas. Deveríamos insistir que as identificações parciais e as lealdades políticas vão além de diferenças somáticas e genéticas, a fim de desafiar barreiras e combater racismos antigos e novos [...] A opção do pluralismo cultural não estava disponível para Shakespeare, mas ele abriu espaços nos quais podemos vislumbrar e (re)criar comunidades novas e alternativas (Bassi, 2016, p. 41).

Levando isso em conta, pensamos nossa tradução /adaptação a partir da tradução cultural, portanto, buscamos elaborar nossos dois textos direcionados ao público brasileiro da atualidade. Dessa forma, procuramos atenuar algumas questões complexas tratadas por Cinthio e por Shakespeare, que naquele tempo, como já mencionado, não eram debatidas, mas sim normalizadas — como questões sobre gênero e raça, transformando-se nos termos que conhecemos hoje, respectivamente — misoginia e racismo:

É verdade que nós não devemos nivelar o passado, enxergando-o somente através das lentes de nossas próprias premissas e imperativos. No entanto, não é desejável, ou talvez não seja possível, desapegar totalmente o passado do presente. A idade moderna europeia foi a época fundamental para a gênese de diversas instituições e práticas dessa época, e depois, através dos regimes coloniais, ela foi importante para a gênese de sociedades não europeias. Nós lemos o passado para entender nossas próprias vidas, e igualmente, nossos próprios compromissos nos direcionam para a “verdade” sobre o passado. A relação entre sociedades separadas pelo tempo é tão complexa quanto a relação entre as sociedades que estão espacialmente e culturalmente separadas — nos dois casos “a diferença” é a categoria que não deve ser nem apagada nem valorizada (Loomba e Orkin, 1998, p. 5-6).

Assim, o multiculturalismo literário e a arte do desvio são ferramentas que nos permitem essa manobra, pois no que se refere ao processo artístico, podemos recriar. Ora, não queremos e não vamos assassinar os cânones. Vamos apenas revitalizá-los, dar uma nova voz a Shakespeare e a Cinthio para que sejam melhor compreendidos, para que não aconteça com a nossa peça teatral o que teme Bassi: “[...] estou ciente de que parte da minha crítica poderia ser apropriada por críticos conservadores nostálgicos pelos tempos em que Otelo era apenas um cara ciumento, os críticos raciais devem estar alertas para o risco de serem apropriados por supremacistas étnicos em diferentes cenários culturais” (Bassi, 2016, p. 39). Sobretudo no momento em que nos propusemos a trabalhar nossa tese a partir do pensamento decolonial.

Nosso intuito não é elaborar este assunto complexo em demasiado, mas pontuar que não queremos replicá-lo em nosso trabalho. Ao atenuar essas questões, não estamos negando a existência delas e de sua complexa dinâmica em Shakespeare e também em Cinthio, apesar de serem menos aprofundadas neste último, porém, é nosso dever como intelectuais brasileiras quebrar esses paradigmas históricos que fomentam esses desvios que hoje, por sorte, não são bem quistos e não devem ser tolerados.

Ademais, respondendo à pergunta que dá título a esta tese: Shakespeare: Mediador Cultural?

Concluimos que o dramaturgo, ao se apropriar de Cinthio, foi um mediador entre a cultura italiana renascentista e a cultura inglesa elisabetana. O percurso percorrido pelo bardo inglês, há mais de 400 anos, até chegar a nós — o transitar no mundo sendo transportado não somente, mas muitas vezes através da colonização — em suas mais variadas, traduções, interpretações e adaptações — enraizando-se na linguagem e fazendo parte de um já posto imaginário coletivo, ou seja, a reprodução de estruturas político-sociais do passado e suas reconstruções —, leva-nos a crer que Shakespeare é, e provavelmente continuará sempre, carregando o status de mediador cultural.

Os dois textos que disponibilizamos em sequência, como mencionado, também fazem parte da conclusão deste trabalho, uma vez que para que fosse possível iniciar nosso trabalho artístico de tradução/adaptação, foi preciso fazer um levantamento histórico sobre o autor, Giraldi Cinthio. E foi, portanto, a partir desta aproximação ao seu mundo, seu contexto social, político e pessoal, que ampliamos nosso olhar e pudemos extrapolar a sua obra, já traduzida por nós, *Um Capitão Mouro*.

4.1 Texto 1 – Dramaturgia para performance: *Um capitão Mouro*

Na rua de Veneza um caminheiro (Iago? Um alferes?) narra a história de Cinthio com as características das personagens construídas por Shakespeare (a partir de Cinthio).²⁰¹

Un capitano Moro piglia per mogliera una cittadina Veneziana: - un suo alfieri l'accusa d'adulterio al marito: cerca che l'alfieri uccida colui, che egli credea l'adultero. Il capitano uccide la moglie: è accusato dall'alfieri. Non confessa il Moro, ma essendovi chiari indizii, è bandito; e lo scellerato alfieri, credendo nuocere ad altri, procaccia a sè la morte miseramente.

Avrebbero avuta gran pietà le donne al caso della Fiorentina, se l'adulterio da lei commesso non gliel'avesse fatta parer degna di ogni gran pena; e parve loro che la pazienza del gentiluomo fosse stata più che grande. E furono d'opinione, che a gran fatica si sarebbe ritrovato un altro, che, veggendo la moglie in tal termine, non avesse data morte all'uno e all'altro. Ma, considerato poi più maturamente tutto il processo, giudicarono ch'egli prudentissimamente avesse fatto. Fra questi ragionamenti, Curzio, al quale miravano tutti gli altri, aspettando ch'egli desse principio alla sua novella: Io non credo, disse, che sia in libertà nè degli uomini, nè delle donne il fuggire la

Pelas cinco chagas,²⁰² escuta! É qu'um capitão Mouro toma por mulher uma veneziana: aí, um dos seus, um alferes — eu²⁰³ —, a ela acusa d'adulterio. Aí, o mouro, espera qu'o alferes — eu²⁰⁴ — procure e mate aquele qu'ele acreditou ser o adúltero. Vai daí qu' o capitão mata a própria esposa! (e é acusado pelo alferes — eu!)²⁰⁵. O Mouro não confessa, mas as pistas são tão claras qu'ele é banido. O perverso alferes, eu, acredita que prejudica outros, pobre!²⁰⁶ vai, miseravelmente, atrás da morte.

Mas as mulheres teriam tido muita pena do caso da Fiorentina, se o adultério qu'ela cometeu não a fizesse parecer digna de qualquer grande punição; parecia-lhes mesmo qu'a paciência do cavalheiro tinha sido mais do que suficiente. E tinham a opinião que di-fi-cil-men-te se encontraria outra pessoa que, vendo a esposa em tal situação, não os teria matado: um e outro. Mas, considerando depois o processo todo, com mais madureza,²⁰⁷ julgam que tudo se havia feito com muita prudência. No meio de tais conjecturas, Curzio, o qual todos miravam, esperando que se desse início a novela, aventou:²⁰⁸ Não acredito, que sejam livres, nem homens nem mulheres, para fugir da paixão de amor, é qu'a natureza humana é

²⁰¹ O trabalho dramaturgico desenvolvido aqui se estrutura basicamente entorno de topicalizações enfáticas e retardamentos suspensivos. Há outros pequenos ajustes, vocábulos mais físicos e menos abstratos, intercalações, apartes, marcadores sequenciais, temporais e espaciais etc. Trata-se, no entanto, de uma primeira versão ainda não submetida à prova do palco.

²⁰² Evoca os frequentes juramentos de Iago na peça “zounds”, v. 85 e verso 107 do ato 1, cena 1, por exemplo, e que o fazem parecer homem de bem.

²⁰³ Inserção dramaturgica.

²⁰⁴ A insistência do narrador com a repetição do pronome ‘eu’ para marcar um traço de caráter previsto por Shakespeare na personagem, a saber, a ironia.

²⁰⁵ Aparte com a mesma tônica, marcar a ironia da personagem construída por Shakespeare.

²⁰⁶ O alferes, tomando distanciamento, desdenha de si mesmo.

²⁰⁷ Termo propositalmente ambíguo, para jogo de cena, deixa no ar: “má + dureza” e “madureza”.

²⁰⁸ Supõe-se aqui que o narrador se assume como Curzio e, ao que parece, funde em si as duas personagens: Iago e Curzio (Rodrigo?). Cena 1 de Shakespeare.

passione amorosa; perchè la umana natura è a ciò così disposta, che spesso negli animi nostri, nostro malgrado, si fa potentissima sentire.

Ma, con tutto ciò, credo io bene che sia in arbitrio di onesta donna, quando si sente di tal fiamma accesa, voler più tosto morirsi, che per disonesta voglia, macchiare quella pudicizia, che debbono osservare le donne, come un candido armellino, senza punto di macchia. E credo che meno errino quelle che, sciolte dal santo legame del matrimonio, espongono i corpi loro a diletto di ognuno, che donna maritata che, con un solo, adultério commetta. Ma come questa ricevette degna pena della sua colpa, così avviene talora che, senza colpa, fedele ed amorevole donna, per insidie tesele da animo malvagio, e per leggierezza di chi più crede, che non bisognerebbe, da fedel marito recebe morte; como da quello, ch'ora vi son per raccontare, manifestamente vedrete.

Fu già in Venezia un Moro molto valoroso, il quale, per essere pro' dela persona, e per aver dato segno, nelle cose della guerra, di gran prudenza e di vivace ingegno, era molto caro a que' signori, i quali, nel dar premio agli atti virtuosi, avanzano quante repubbliche fur mai.

Avvenne che uma virtuosa donna, di meravigliosa bellezza, Disdemonna chiamata, tratta non da appetito donnesco, ma dalla virtù del Moro, s'innamorò di lui, ed egli, vinto dalla bellezza e dal nobile pensiero della donna, similmente di lei si accese, ed ebbero tanto favorevole Amore, che si congiunsero insieme per matrimonio, ancora che i parenti della donna facessero ciò che poterono, perchè ella altro marito si prendesse, che lui; e

tão disposta a isso, está que muitas vezes em nossas almas, destarte em nós, se faz sentir de forma muito poderosa.

Mas, indassim, creio que permaneça apenas o critério da mulher honesta, no que sente tal chama acesa: querer — antes de tudo — morrer do que, por desonesto desejo, manchar o pudor (a que deve toda mulher observar),²⁰⁹ como se fosse branca, sem mancha alguma, a sua pele.²¹⁰ E acredito que menos erram aquelas que, livres do vínculo sagrado do matrimônio,²¹¹ exibem seus corpos para o deleite de todos, do que uma mulher casada que, apenas com um, cometa adultério. Mas, ind'assim como esta recebeu punição digna da sua culpa, assim, ocorre às vezes que sem culpa, a mulher fiel e amorosa, pela insídia dum espírito maligno, e pela manha daquele em que mais confia, não deveria ser morta por um marido fiel, como por aquilo que estou prestes a lhes contar e vocês claramente verão.

Existiu²¹² em Veneza um Mouro mui valente, que, sendo concorde co'as pessoas e tendo demonstrado grande prudência na guerra e vívida inteligência, era mui querido pelos senhores, os quais, seus atos de valor reconheciam e, assim, conquistaram um número de estados como nunca antes. Só qu'aconteceu que uma moça mui virtuosa, de beleza maravilhosa, Desdêmona chamada —²¹³ não foi por conta do apetite feminino, mas em razão das virtudes do Mouro — por ele se apaixonou. Daí, em razão da beleza e do nobre pensar da moça, ele da mesma forma, por ela s'acendeu. O amor dos dois tão propício foi, qu'os fez em matrimônio se unirem e, por mais qu'a parentada da moça fizesse o que podia pra qu'ela tomasse outro marido que não ele; eles juntos e tão

²⁰⁹ Traduzido em forma proverbial (daí a mudança do plural para o singular) e entre parênteses para indicar um aparte do narrador.

²¹⁰ Trecho altamente irônico em se tratando de Othello.

²¹¹ Observe-se que matrimônio (sacramento indissolúvel da igreja católica) é diferente de casamento (união socialmente reconhecida). O uso do léxico é, portanto, proposital.

²¹² Retoma-se a informação do início pela personagem dupla que assume postura de contador de histórias.

²¹³ A oração intercalada pode funcionar como aparte e como retardamento suspensivo para criar tensão: uma mulher chamada Desdêmona ... pelo mouro se apaixonou.

vissero insieme di sì concorde volere, e in tanta tranquillità, mentre furono in Venezia, che mai tra loro non fu, non dirò cosa, ma parola men, che amorevole.

Occorse che i signori Veneziani fecero mutazione delle genti d'arme, ch'essi sogliono tenere in Cipri, ed elessero per capitano dei soldati che là mandavano, il Moro; il quale, ancora che molto lieto fosse dell'onore che gli era offerto (però che tal grado di dignità non si suol dare, se non ad uomini e nobili, e forti, e fedeli, e che abbiano mostrato avere in sè molto valore), si scemava nondimeno la sua allegrezza, qualora egli si poneva innanzi la lunghezza e la malagevolezza del viaggio, pensandosi che Desdemona ne dovesse rimanere offesa.

La donna, que altro bene non aveva²¹⁹ al mondo que il Moro, ed era molto contenta del testimonio ch'aveva avuto il marido della sua virtù, da così possente e²²⁰ nobile repubblica, non vedea l'ora que il marido colle sue genti, si mettesse in cammino, ed ella andasse seco in compagnia in così onorato luogo; ma le dava gran noia il vedere il Moro turbato. E non ne sapendo la cagione, un giorno, mangiando, gli disse: Che vuol egli dir, Moro, che poi che vi è stato dato dalla signoria così onorato grado, ve ne state tanto maninconico? A Desdemona disse il Moro: Turba la contentezza del ricevuto onore, l'amore che io ti porto, perchè io veggo di necessità delle due cose doverne avvenir l'una, ovvero que io ti meni con esso meco

concordes e em tanta tranquillidade — ficaram enquanto em Veneza estavam²¹⁴ — que nunca entre eles houve, outra coisa não direi, senão palavra amorosa.

Ocorreu, porém, que os senhores venezianos fizeram mudanças na infantaria que em Chipre e, para capitão dos soldados,²¹⁵ elegeram (e enviavam para lá o Mouro),²¹⁶ o qual, ainda que muito feliz estivesse pela honra que concedida lhe fora (já que esse grau de dignidade de regra não é concedido, a não ser a homens nobres, fortes e fiéis, e que mostraram ter em si muito valor),²¹⁷ sua alegria, dia a dia, s'apoucava sempre qu'ele pensava na demora e dificuldade da viagem (julgava que Desdêmona poderia ficar descontente).²¹⁸

A mulher outro bem no mundo não via a não ser o Mouro e estava muito feliz com a atestação da virtude que o marido recebera de uma república tão poderosa e nobre, não via a hora que seu marido e sua gente partissem, e ela o pudesse acompanhar para tão honrado lugar; ficava, aliás, incomodada ao ver o Mouro ansioso. E, o motivo ignorando, um dia, enquanto comiam, disse-lhe:²²¹ “Que queres dizer,²²² Mouro, depois de lhe ter sido dado por todo senhorio um grau tão honrado, estás assim tão melancólico?” A Desdêmona o Mouro lhe diz:²²³ Perturbam-me a alegria da honra recebida e o amor qu'eu por ti carrego, pois vejo a premência de não poderem as duas coisas acontecerem, se não uma. Ou te levo comigo aos perigos do mar,

²¹⁴ Tradução marca, propositalmente, o trecho com um aparte irônico.

²¹⁵ Retardamento e suspense técnico.

²¹⁶ Aparte irônico.

²¹⁷ Aparte técnico, suspensão da narrativa para provocar tensão.

²¹⁸ Aparte narrativo, omnisciência do personagem.

²¹⁹ “Aveva” por “via” por similaridade sonora.

²²⁰ Substituição da hipotaxe por parataxe acumulativa para marcar certa ansiedade da personagem.

²²¹ Performance do narrador-contador assumindo a personagem Desdêmona.

²²² Evoca-se a cena em que Desdêmona, semelhantemente a Iago e Othello no rito de vingança firmado, (ato IV, cena 2, versos 31-33) ajoelha-se frente ao marido com as seguintes palavras: “Upon my knees, what doth your speech import? I understand a fury in your words but not the words.”. Mudando-se o contexto, “entendo suas palavras, mas não a tristeza das palavras”.

²²³ Performance do narrador-contador assumindo a personagem Desdêmona.

a' pericoli del mare, ovvero che, per non ti dar questo disagio, ti lasci in Venezia.

La prima non mi potrebbe essere se non grave, perchè ogni fatica che tu ne sostenessi, ed ogni pericoli che ci sopravvenisse, mi recherebbe estrema molestia: la seconda, devendoti lasciare, mi sarebbe odioso a me medesimo, perchè, partendomi da te, mi parterei dalla mia vita. Disdemonia, ciò inteso: Deh, disse,²²⁵ marito mio, che pensieri son questi che vi vanno per l'animo? a che lasciate che cosa tal vi turbi? Voglio io venire con voi, ovunque anderete, sebbene così dovessi passare in camicia per lo fuoco, come sono per venire per acqua con voi, in sicura e ben guarnita nave. E se pure vi saranno pericoli e fatiche, io con voi ne voglio essere a parte, e mi terrei d'essere poco amata da voi, quando, per non mi avere in compagnia nel mare, pensate di lasciarmi a Venezia, o vi persuadeste che più tosto mi volessi star qui sicura, ch'essere con voi in uno istesso pericolo.

Però voglio che vi apparecchiate²²⁸ al viaggio, con tutta quella allegrezza che merita la qualità del grado che tenete. Gittò allora le braccia al collo, tutto lieto, il Moro ala mogliera, e, con uno affettuoso bacio, le disse: Iddio ci conservi lungamente in questa

ou, para não lhe causar esse incômodo,²²⁴ te deixo em Veneza.

A primeira não poderia ser, pra mim, senão penosa, é que, a cada fadiga que suportasses e cada perigo que nos acomettesse, moléstia extrema pra mim chegaria; a segunda, tendo que te deixar, ódio de mim me daria, porque ao te deixar, estarei, por certo, deixando minha própria vida. Desdêmona, assim resolveu: — Ah, disse, marido meu, que cismas²²⁶ são essas que te passam n'alma? a que ponto tal coisa te vai perturbar? Quero contigo ir, onde quer que vás!²²⁷ Mesmo qu'eu tenha de ir sobre o fogo, vou contigo, assim pela água, em navio seguro e bem equipado. E mesmo que existam perigos e dificuldades, eu, junto a ti, deles fazer parte quero, e me sentirei por ti pouco amada, quando, por não me teres por companhia no mar, pensares em Veneza, me deixar. Acaso estás convencido de que prefiro estar segura aqui do que correndo contigo os mesmos perigos?!

Não! Ao contrário, quero que tu, com toda aquela alegria que mereces e toda a distinção da posto que ocupas, a viagem prepares.²²⁹ O Mouro, então, todo feliz, os braços ao colo da mulher lançou e com um beijo afetuoso, disse: Deus conserve-nos eterna tal bemquerença, mulher minha, querida.²³⁰ E logo

²²⁴ Retardamento técnico para suscitar tensão.

²²⁵ Apagamento da marca narrativa.

²²⁶ Busca por léxico mais sintonizado com o termo "alma".

²²⁷ A resposta da mulher evoca igualmente os versos: "I saw Othello's visage in his mind, and to his honours and his valiant parts did I my soul and fortunes consecrate, so that, dear lords, if I be left behind, a moth of peace, and he go to the war, The rites for which I love him are bereft me, and I a heavy interim shall support by his dear absence. Let me go with him." (versos 253-260 do ato I, cena 3) e evoca outrossim a cena 2 do ato IV, versos 43-47. "Alas the heavy day, why do you weep? Am I the motive of these tears, my lord? If haply you my father do suspect an instrument of this your calling back, lay not your blame on me: if you have lost him, why, I have lost him too." Realçamos a manutenção da 2ª pessoa para evitar ambiguidade e "enxugar" a frase. O pronome de tratamento "você", aliás é pedante, a menos que se coloque "ocê" ou "cê" para que a frase ganhe naturalidade.

²²⁸ Na tradução houve um retardamento suspensivo técnico da enunciação da ação verbal. Algo semelhante ao verso "Marry, to-Come, captain, will you go?" (ato I, cena 2, verso 53).

²²⁹ Retorno à personagem narradora.

²³⁰ O trecho, parece-nos, inspirou os seguintes versos: (Othello) "O my fair warrior! (para Desdêmona a qual responde: My dear Othello!) e Othello continua: "It gives me wonder great as my content to see you here before me. O my soul's joy! If after every tempest come such calms, may the winds blow till they have waken'd death!"

amorevolezza, moglie cara. E indi a poco pigliati gli suoi arnesi, e messosi ad ordine per lo cammino, entrò colla sua donna e con tutta la compagnia, nella galea, e date le vele al vento, si mise in cammino, e con somma tranquillità del mare, se n'andò in Cipri.

Aveva costui nella compagnia un alfiero di bellissima presenza, ma della più scellerata natura, che mai fosse uomo del mondo. Era questi molto caro al Moro, non avendo egli delle sue cattività notizia alcuna; perchè quantunque egli fosse di vilissimo animo, copriva nondimeno coll'alte e superbe parole, e colla sua presenza di modo la viltà ch'egli chiudea nel cuore, che si scopriva nella sembianza un Ettore, od uno Achille. Aveva similmente menata questo malvagio la sua moglie in Cipri, la quale era bella ed onesta giovane, e per essere Italiana, era molto amata dalla moglie del Moro, e si stava la maggior parte del giorno con lei.

Nella medesima compagnia era anco un capo di squadra, carissimo al Moro. Andava spessissime volte questi a casa del Moro, e spesso mangiava con lui e com la moglie. Laonde la donna, che lo conosceva così grato al suo marito, gli dava segni di grandissima benevolenza; la qual cosa era molto cara al Moro. Lo scellerato alfiero, non curando punto la

empós, tendo se preparado para sua viagem, suas coisas em perfeita ordem, entrou com sua dona²³¹ e com toda a companhia, na embarcação, e zarpando ao vento, no mar pleno e sereno, pôs-se a caminho, seguiu pra Chipre.

Havia na tropa um alferes — eu²³² — de belíssima presença... de qualquer outro homem do mundo,²³³ a índole, porém, mais torpe tinha. Era ele mui querido pelo Mouro, que notícia alguma recebera de sua vilania. É que, mesmo tendo vilíssima alma, ele isso acobertava com altas e entufadas palavras, e, com presença de espírito, no coração a covardia prendia e assumia-se com um Heitor — ou Aquiles.²³⁴ Esse perverso, que igualmente levou pra Chipre sua mulher jovem bela e honesta que, por ser italiana, era muito querida pela mulher do Mouro, passando com ela a maior parte do dia juntas.

Na mesma tropa, ia também o chefe da frota, queridíssimo ao Mouro ele era. Frequentava a casa do Mouro e comia diversas vezes com ele e a mulher. Então a dona, que o via assim tão caro ao seu marido, de grande benquerença lhe dava sinais — coisa que era muito apreciada pelo Mouro.²³⁵ O torpe alferes, não se importando nem um pouco com a fé dada à sua esposa, nem co'a amizade e²³⁶ a fé e a

And let the laboring bark climb hills of seas Olympus-high, and duck again as low as hell's from heaven! If it were now to die, 'twere now to be most happy; for, I fear, my soul hath her content so absolute that not another comfort like to this succeeds in unknown fate. (Desdêmona): The heavens forbid, but that our loves and comforts should increase even as our days do grow! (...) (Othello): It stops me here; it is too much of joy: And this, and this, the greatest discords be [Kissing her.]" (Ato 2, cena 1, versos 178-191) Realçamos na tradução: "todo feliz ≈ my soul's joy ≈ my soul hath her content so absolute"; "ao vento, no mar pleno e sereno, pôs-se a caminho ≈ if after every tempest come such calms, may the winds blow till they have waken'd death!"; "eterna tal bem-querença ≈ till they have waken'd death ≈ but that our loves and comforts should increase even as our days do grow". Que se note, também o ato de beijar Desdêmona tal como está em Cynthio.

²³¹ Percebe-se um jogo sutil no uso dos termos "mulher, esposa, dona"; tentamos reproduzi-lo repetindo a escolha do texto original.

²³² Aparte irônico.

²³³ Suspense e retardamento técnico na entrega da informação.

²³⁴ Aparte irônico.

²³⁵ Aparte irônico.

²³⁶ Repetição da conjunção como marca de acumulação.

fede data alla sua moglie, nè amicizia, nè fede, nè obbligo ch'egli avesse al Moro, s'innamorò di Disdemona ardentissimamente, e voltò tutto il suo pensiero a vedere se gli poteva venir fatto di godersi di lei; ma non ardiva di dimostrarsi, temendo che se il Moro se ne avvedesse, non gli desse subito morte.

Cercò egli covari modi, quanto più occultamente poteva, di fare accorta la donna ch'egli l'amava; ma ella, ch'avea nel Moro ogni suo pensiero, non pensava punto nè allo alfiero, nè ad altri. E tutte le cose ch'egli faceva per accenderla di lui, non più operavano, che se fatte non le avesse. Onde s'immaginò costui che ciò avvenisse, perchè ella fosse accesa del capo di squadra, e pensò volerlosi levar dinanzi gli occhi. E non pure a ciò piegò la mente, ma mutò l'amore, ch'egli portava alla donna, in acerbissimo odio; e si diè con ogni studio a pensare, come gli potesse venir fatto che, ucciso il capo di squadra, se non potesse goder della donna, il Moro anco non ne godesse.

E rivolgendosi per l'animo varie cose, tutte scellerate e malvagie, alla fine si deliberò di volerla accusare di adulterio al marito, e dargli ad intendere che l'adultero era il capo di squadra; ma sappiendo costui l'amore singolare che portava il Moro a Disdemona, e la amicizia ch'egli avea col capo di squadra, conosceva apertamente che, se con astuta froda non faceva inganno al Moro, era

obrigação que ele — eu próprio — tinha pra com o Mouro — se apaixonou ardentemente por Desdêmona e todo seu pensar devotou pra dela poder desfrutar; mas não ousou declarar-se, temia que o Mouro — caso da coisa soubesse —, súbito, a morte lhe desse.

Muitos modos buscou — os mais secretos que podia — pra fazer que a dona notasse qu'ele a ela amasse; mas ela, que tinha voltado todo o seu pensar pra o Mouro, sequer do alferes — nem de outros — deu fé. E as coisas qu'ele fazia, todas para que ela voltasse sua atenção pra ele, de nada valiam, era como se feito nada tivesse. Foi daí qu'ele — eu — se viu a imaginar:²³⁷ acho que pelo chefe da frota ela se acendeu... é preciso tirá-lo dos olhos dela!²³⁸ E girou não apenas a mente, mas o amor — o que pela dona sentia — qu'em ódio amargo se mudou; então pôs-se minudente a cuidar de como fazer, de vez, matar o chefe da frota. E caso não pudesse ele da dona gozar, que o Mouro também não gozasse!

E n'alma várias coisas remexendo, todas malignas e sórdidas, por fim, decidiu de adultério ao marido acusá-la, e mais! Havia d'insinuar: o adúltero era o chefe da frota; sabendo, porém, do amor singular qu'o Mouro por Desdêmona nutria, e da amizade qu'ele tinha co' chefe da frota, claramente viu que, se com astuta fraude o Mouro não enganasse, impossível seria fazê-lo ver que uma coisa é uma coisa e outra coisa é outra.

²³⁷ Shakespeare intensifica o quadro da paixão, dedica-lhe 27 versos a fim de que se perceba com nitidez o remordimento de Iago (Ato II, cena 1, versos 294-321). Após proferi-los, final do ato I, Iago sai de cena: "That Cassio loves her, I do well believe it; that she loves him, 'tis apt, and of great credit: the Moor, howbeit that I endure him not, Is of a constant, loving, noble nature; and, I dare think, he'll prove to Desdemona a most dear husband. Now, I do love her too; not out of absolute lust, though, peradventure,

I stand accountant for as great a sin, but partly led to diet my revenge, for that I do suspect the lusty Moor hath leap'd into my seat: the thought whereof Doth, like a poisonous mineral, gnaw my inwards; and nothing can or shall content my soul till I am even'd with him, wife for wife; or, failing so, yet that I put the Moor at least into a jealousy so strong that judgement cannot cure. Which thing to do, if this poor trash of Venice, whom I trash for his quick hunting, stand the putting on, I'll have our Michael Cassio on the hip; abuse him to the Moor in the rank garb, for I fear Cassio with my night-cap too; make the Moor thank me, love me, and reward me for making him egregiously an ass and practicing upon his peace and quiet even to madness. 'Tis here, but yet confus'd: knavery's plain face is never seen till us'd."

²³⁸ Aparte de intenção planejada que confere com os versos 294-321 (Ato II, cena 1) citados anteriormente.

impossibile dargli a vedere nè l'uno nè l'altro.²³⁹

Per la qual cosa si mise ad aspettare che il tempo ed il luogo gli aprisse la via da entrare a così scellerata impresa. E non passò molto, che il Moro, per aver messa mano alla spada il capo di squadra, nella guardia, contra um soldato, e dategli delle ferite, lo privò del grado; la qual cosa fu gravíssima a Disdemona; e molte volte aveva tentato di rappacificare il marito con lui. Tra questo mezzo, disse il Moro allo scellerato alfieri, che la moglie gli dava tanta seccaggine per lo capo di squadra, che temea finalmente di non essere astretto a ripigliarlo.

Prese da ciò il mal uomo argomento di por mano agli orditi inganni, e disse: Ha forse Disdemona cagione di vederlo volentieri. E perchè? disse il Moro. Io non voglio, rispose l'alfieri, por mano tra marito e moglie; ma se terrete aperti gli occhi, voi stesso lo vi vedrete.

Nè per diligenza che facesse il Moro, volle lo alfieri più oltre passare; benchè lasciarono tali parole così pungente spina nell'animo del Moro, che si diede con sommo studio a pensare ciò che volessero dire tali parole, e se ne stava tutto maninconioso.²⁴⁷

Por tal coisa, pelas chagas do senhor!²⁴⁰, deu pra esperar deixa e lugar que via lhe abrissem para se meter em tão celerada empresa. E muito não demorou pra que o Mouro por ter o chefe da guarda de guarda colocado a mão à espada contra um soldado ferindo-o,²⁴¹ privou-o de sua patente; coisa gravíssima foi isto pra Desdêmona. Muitas vezes ela tentou reconciliar o marido com ele. Enquanto isso, o Mouro ao perverso alferes disse²⁴² que a mulher tanto lhe importunava²⁴³ por causa do chefe de frota que ele temia fosse forçado a chamá-lo de volta.²⁴⁴

Vai daí, preso a isto, o mau homem tirou argumento pra executar os enganos tramados e disse: “Talvez Desdêmona tenha motivo para com gosto vê-lo...” “E por quê?” Disse o Mouro. “Não vou, tornou o alferes,²⁴⁵ eu me meter entre marido e mulher; olha bem sua esposa,²⁴⁶ tu próprio o verás.”

Nem por diligência lavrada do Mouro, o alferes não quis falar; pois tais palavras bem que deixaram espinho por demais pungente cravado no humor do Mouro, que se pôs com grande afinco a pensar no que queriam tais palavras dizer, e ficou ali todo neurótico.

²³⁹ Frase curiosa, não chega a traduzir ou recuperar totalmente a ideia expressa no verso 308, ato II, cena 1: “wife for wife; or, failing so...”; parece-nos que Shakespeare temperou o Iago com sabores mais intensos.

²⁴⁰ Uma das marcas de expressão do Iago: “zounds” a qual também Montano utiliza.

²⁴¹ Shakespeare replica o motivo com o ferimento de Montano: ato II, cena 3 versos 160-171.

²⁴² Retardamento técnico da ação para criar suspense.

²⁴³ Tal como em palavras de Iago nos versos 250-251 do ato III, cena 3.

²⁴⁴ Buscamos os termos de Shakespeare para melhor nos aproximarmos da escrita dramática: “Why, your lieutenant, Cassio. Good my lord, If I have any grace or power to move you, his present reconciliation take; for if he be not one that truly loves you, that errs in ignorance and not in cunning, I have no judgement in an honest face: I pr'ythee, call him back.” (ato III, cena 3, versos 45-51).

²⁴⁵ Retardamento técnico, suspensão.

²⁴⁶ A tradução, novamente, recorre ao léxico e sintaxe shakespeariana: “Look to your wife; observe her well with Cassio; wear your eye thus, not jealous nor secure: I would not have your free and noble nature, out of self-bounty, be abus'd; look to't.” (ato III, cena 3, versos 197-200).

²⁴⁷ Maniconia é termo médico que popularmente chamamos de “manchas de melancolia”. O vocábulo não é muito adequado para o contexto do Mouro cuja pele é marcada pela melanina. Por este motivo optamos pelo léxico “neurótico” para nos referirmos ao ciúme e a neurose que ele pode causar. Além disso, o léxico sugere também ligação com “psicótico”.

Laonde, tentando un giorno la moglie di ammolire l'ira sua verso il capo di squadra, e pregandolo a non volere mettere in oblio la servitù e l'amicizia di tanti anni, per un piccolo fallo, essendo massimamente nata pace fra il soldato ferito e il capo di squadra, venne il Moro in ira, e le disse: Gran cosa è questa, Disdemonia, che tu tanta cura ti pigli di costui; non è però egli nè tuo fratello, nè tuo parente, che tanto ti debba essere a cuore.

La donna, tutta cortese ed umile: Non vorrei, disse, che voi vi adiraste con meco; altro non mi muove che il dolermi di vedervi privato di così caro amico, qual so, per lo testimonio di voi medesimo, che vi è stato il capo di squadra.

Non ha però egli commesso sì grave errore, che gli debbiate portare tanto odio. Ma voi Mori siete di natura tanto caldi, che ogni poco di cosa vi move ad ira ed a vendetta. A queste parole più irato, rispose il Moro: Tale lo potrebbe provare, che non sel crede; vedrò tal vendetta delle ingiurie che mi son fatte, che ne resterò sazio.

Rimase la donna tutta isbigottita a queste parole; e veduto, fuor del suo costume, il marito contra lei riscaldato, umilmente disse: Altro che buon fine a parlarvi di ciò mi ha indotta; ma perché più non vi abbiate di adirar meco, non vi dirò più mai di ciò parola.

Veduta il Moro la istanza che di nuovo gli avea fatta la moglie in favore del capo di squadra, si imaginò che le parole che gli avea detto l'alfieri, gli avessero voluto significare, che Disdemonia fosse innamorata di lui, e se n'andò a quel ribaldo tutto maninconioso, e cominciò a tentare che egli più apertamente gli parlasse.

L'alfieri, intento al danno di questa misera donna, dopo l'aver finto di non voler dir

Donde um dia, a mulher, tentando a ira dele para com o líder da tropa mitigar e implorando-lhe que, por uma pequena falha, da servidão e da amizade de tantos anos não se esquecesse, sobretudo porque o soldado ferido e o chefe da tropa, a paz selaram, o Mouro irado veio e disse-lhe: “Grande coisa é essa, Desdêmona, que tenhas tu tanto zelo por ele; que nem teu irmão, nem seu parente é, pra que seja assim, por ti, tão querido.”

A mulher, toda cortês e humilde: “não queria que ficasses bravo comigo”, disse ela; “nada me comove além da dor de ver-te de um amigo tão querido privado, que, tem sido o chefe de tropa por vosso próprio asserto.

Não há, porém, erro assim tão grave qu'ele tenha cometido e que escuse tanto ódio. Mas, vós mouros sois — por natura — tão flamantes que pouca coisa os leva à fúria e à vindita”. A estas palavras, mais irado, o Mouro repostou: “Se tal coisa provar se pudesse, eu não creria. Verei tanta vindita co'as injúrias que me são feitas, que ficarei saciado.”

A mulher ficou atônita com tais palavras; e, vendo, por costume, seu marido contra ela se inflamar, disse humildemente: “Nada além de um bom motivo me induziu a falar sobre isso; porém, para que não fiques mais com raiva de mim, uma palavra nunca mais direi.”²⁴⁸

O Mouro, vendo outra vez o pedido que a sua mulher lhe fizera a favor do chefe da tropa, imaginou que as palavras que o alferes lhe dissera pudessem significar que Desdêmona estava apaixonada por ele, e todo melancólico dirigiu-se até o tal patife, e começou a tentar fazer com que ele mais abertamente falasse.

O alferes, eu — querendo ferir aquela dona miserável, após fingir não querer dizer nada

²⁴⁸ Topicalização dramática.

cosa che fosse per dispiacergli, mostrandosi vinto da' prieghi del Moro, disse: io non posso negare, che non mi increzca incredibilmente di avervi a dir cosa, che sia per esservi più di qualunque altra molesta; ma poi, che pur volete ch'io la vi dica, e la cura che io debbo avere dell'onor vostro, come di mio signore, mi sprona anco a dirlovi, non voglio ora mancare nè alla vostra dimanda, nè al debito mio.

Dovete adunque sapere che non per altro è grave alla donna vostra il veder il capo di squadra in disgrazia vostra, che per lo piacere che ella si piglia con lui, qualora egli in casa vostra viene, come colei a cui già è venuta a noia questa vostra nerezza.

Queste parole passarono il cuore al Moro insino alle radici; ma, per saper più oltre (ancora ch'egli credesse vero quanto aveva detto l'alfieri, per lo sospetto che già gli era nato nell'animo), disse, con fiero viso: Non so io a che mi tenga che non ti tagli questa lingua tanto audace, che ha avuto ardire di dar tale infamia alla donna mia.

L'alfieri allora: Non mi aspettava, disse, capitano, di questo mio amorevole ufficio altra mercede; ma, poi che tanto oltre mi ha portato il debito, e il desiderio dell'onor vostro, io vi replico, che così sta la cosa come intesa l'avete, e se la donna, col mostrar di amarvi, vi ha così appannati gli occhi, che nonabbiate veduto quel che

que desagradasse o Mouro, mostrando-se derrotado pelas súplicas dele, disse: “não posso negar que não me incomode muito ter que te contar uma coisa que seja pior pra ti do que para qualquer outra pessoa, mas, como ainda queres qu' eu diga e considerando o cuidado que devo ter com a sua honra — por seres o meu senhor, devo dizer — não quero falhar nem com o teu pedido, nem com a minha dívida.

Deves saber, senhor, que é preocupante para sua dona ver o chefe da tropa em tua desgraça, tão somente à causa do prazer que ela tem com ele todas as vezes que ele vai a tua casa, como se ela já tivesse ficado entediada com tua magnitude²⁴⁹.

Essas palavras transpassaram o coração do Mouro até suas raízes; mas, para saber inda mais — mesmo que cresse na verdade do que o alferes havia dito e pela suspeita que já havia surgido em sua alma — disse, com cara orgulhosa: “Não consigo me conter pra não cortar língua tão audaz, essa que teve a audácia de trazer tamanha infâmia à minha mulher. ”

O alferes — eu — então: “Outra paga por este meu amoroso ofício não esperava, capitão; mas, como minha dívida — e o desejo de preservar sua honra contigo — muito mais longe me levaram, replico-te: “é isso aí, isso que entendeste, e se Desdêmona, mesmo ao mostrar que te ama, tanto teus olhos turvaram a ponto de não vires o que deverias ter visto, não é porque eu não esteja dizendo a verdade.

²⁴⁹ Nerezza- negritude. Optamos em não replicar a palavra negritude. Pensamos que seria melhor exaltar as qualidades do mouro. Homem valoroso, exímio capitão, portanto grandioso uma vez que: “Na adaptação de Shakespeare, a raça de Otelo e sua cor não determinam simplesmente as reações que os outros personagens tinham para ele, elas também se desenvolvem de uma maneira que explicam suas ações. Em outras palavras, Shakespeare sugere que Otelo se comporta de certa maneira pelo fato de ser negro. E ao sugerir que o comportamento de alguém se dá através de uma raça determinada é ser racista por definição” (Quarshie, 1999, p.7). Hugh Quarshie, sempre em tradução minha.

“In Shakespeare’s version, Othello’s race and colour do not simply determine the reactions of the other characters to him; they also go some way toward explaining his actions. In other words, Shakespeare suggests that Othello behaves as he does because he is black. And to suggest that a person’s behaviour is racially determined is, by definition racist” (Quarshie, 1999, p.7).

veder dovevate, non è mica per ciò che io non vi dica il vero.

Perchè il medesimo capo di squadra l'ha detto a me, come quegli, cui non pareva la sua felicità compiuta, se non ne faceva alcuno altro consapevole. Egli soggiunse: E se io non avessi temuta l'ira vostra, gli avrei dato, quando ciò mi disse, quella mercede, coll'ucciderlo, della quale egli era degno.

Ma poscia che il farvi sapere quello che più a voi che a qualunque altro appartiene, me ne fa avere così sconvenevole guiderdone, me ne vorrei essere stato cheto, che non sarei, tacendo, incorso nella disgrazia vostra.

Il Moro allora tutto cruccioso: se non mi fai, disse, vedere cogli occhi quello che detto mi hai, viviti sicuro che ti farò conoscere, che meglio per te sarebbe che tu fossi nato mutolo.

Agevol mi sarebbe stato questo, soggiunse il malvagio, quando egli in casa vostra veniva; ma ora che, non per quello che bisognava, ma per vie più lieve cagione, l'avete scacciato, non mi potrà essere se non malagevole; che ancora che io stimi, ch'egli Disdemonia si goda, qualora voi gliene date l'agio, molto più cautamente lo dee fare ora, che si vede essersi venuto in odio, che non facea di prima.

Ma anco non perdo la speranza di potervi far vedere quel che creder non mi volete. E con queste parole si dipartirono. Il misero Moro, come tocco da pungentissimo strale, se ne andò a casa, attendendo che venisse il giorno, che l'alfieri gli facesse veder quello che lo dovea far per sempre misero.

Ma non minor noia dava al maledetto alfieri la castità, ch'egli sapeva che osservava la donna, per che gli pareva non poter ritrovare modo a far credere al Moro quello che falsamente detto gli aveva; e

Pois foi justo o que o chefe da tropa me contou, como quem parecia não alcançar a felicidade a menos que alguém do feito soubesse. E, mais, ele acrescentou: “E se eu não tivesse temido a tua ira, quando tu me dissesse isso, a ti teria dado — ao matá-lo — a mercê a qual ele bem digno era.

Mas, por ter levado a teu conhecimento o que te compete mais do que a qualquer outra pessoa, recebi uma paga tão imprópria que gostaria de ter ficado calado, já que, permanecendo em silêncio, eu não seria desafeto teu.”

O Mouro, agora, zangado de vez: “se não me deixas ver, com estes meus olhos, o que me contaste, viva na certeza que te farei reconhecer que pra ti melhor seria que tivesses nascido mudo.”

“Mais fácil para mim seria, o torpe acrescentou, quando à tua casa ele vinha; agora, que o baniste — não pelo necessário, mas por causas mais leves — ele não poderá ser outra coisa senão indigesto pra mim. Embora eu acredite qu' ele, com Desdêmona, se divirta e mesmo que lhe dê chance, agir com muito mais cautela agora ele deve, já que sabe que é mais odiado por ti agora do que antes.

Mas ainda não perdi a esperança de poder te fazer ver o que não queres acreditar. ” E com tais palavras partiram. O mísero Mouro, como se tivesse sido tocado por uma flecha mui pungente, à casa voltou, esperando que chegasse o dia em que o alferes o fizesse ver o que o faria pra sempre miserável.

Mas paranoia menor a castidade — qu'ele sabia a dona guardar — não deixava o maldito alferes, daí lhe pareceu que encontrar jeito de fazer o Mouro acreditar no que falsamente lhe dissera não conseguiria; e

voltato in varie parti il pensiero, pensò lo scellerato a nuova malizia.

Andava sovente la moglie del Moro, come ho detto, e casa della moglie dell'alfieri, e se ne stava con lei buona parte del giorno; onde veggendo costui ch'ella talora portava seco un pannicello da naso, ch'egli sapeva che le aveva donato il Moro, il qual pannicello era lavorato alla moresca sottilissimamente, ed era carissimo alla donna, e parimente al Moro, si pensò di toglierle secretamente, e quindi apparecchiare l'ultimo danno.

Ed avendo egli una fanciulla di tre anni, la quale era molto amata da Disdemona, un giorno, che la misera donna a casa di questo reo si era andata a stare, prese egli la fanciulla in braccio, ed alla donna la porse; la quale la prese e se la recò al petto.

Questo ingannatore, che eccellentemente giocava di mano, le levò da cintola il pannicello così accortamente, che ella punto non se n'avvide, e da lei tutto allegro si dipartì. Disdemona, ciò non sappiendo, se ne andò a casa, e occupata da altri pensieri, non si avvide del pannicello.

Ma, indi ad alquanti giorni, cercandone, e nol ritrovando, stava tutta timida che il Moro non gliene chiedesse, come egli sovente facea. Lo scellerato alfieri, pigliatosi comodo tempo, se ne andò al capo di squadra, e con astuta malizia gli lasciò il pannicello a capo del letto, nè se ne avvide il capo di squadra se non la seguente mattina, che levandosi dal letto, essendo il pannicello caduto in terra, vi pose il piede sopra; nè sapendosi immaginare come in casa l'avesse, conoscendolo cosa di Disdemona, deliberò di dargliele, e attendendo che il

girando seu pensar de modos vários, o celerado pensou nova maldade.

A mulher do Mouro ia muitas vezes, como falei, à casa da mulher do alferes, e passava boa parte do dia com ela; então, ao observar que ela às vezes carregava consigo um lencinho²⁵⁰ de nariz, o qual o alferes sabia que o Mouro lhe tinha presenteado, e que era finalmente, ao estilo mouresco, trabalhado, e era muito valioso pra dona²⁵¹ e igualmente pro Mouro, ele pensou em roubá-lo secretamente, e então infligir a ela o dano final.

E tendo ele uma menina de três anos, muito querida por Desdêmona, um dia, quando a pobre mulher tinha ido ficar na casa deste criminoso, ele tomou a menina nos braços, e entregou-a à mulher; que a pegou e levou de encontro ao peito.

Este enganador, por ser um excelente jogador, removeu o paninho da cintura dela com tanta habilidade qu'ela nem s'apercebeu e ele contente partiu. Desdêmona, sem se dar conta, foi para casa e, ocupada com outros afazeres, não deu pela falta do lencinho.

Mas, depois de alguns dias, procurando e não o encontrando, ficou receosa de que o Mouro sobre o lencinho perguntasse, como muitas vezes fazia. O celerado alferes, sem pressa, foi até a cama do chefe da tropa, e com malícia astuta deixou o lencinho na cabeceira da cama e o chefe da tropa, só percebeu na manhã seguinte, ao levantar da cama, quando o lencinho caiu no chão e pousou²⁵² sobre o pé dele; nem podendo imaginar como estava em sua casa, sabendo-o ser coisa de Desdêmona, resolveu devolvê-lo, e, esperando que o Mouro saísse de casa, foi até a porta dos fundos e bateu.

²⁵⁰ Pro que “lencinho” e não “lenço”? “Lencinho”, com diminutivo, é dramaticamente fecundo. Indica delicadeza e menosprezo a um só tempo, o que permite variedade de intenções de fala para o ator.

²⁵¹ A ambiguidade do léxico aqui é bastante interessante, visto estarmos a falar de um roubo.

²⁵² Pousar é um verbo imagético, sugere ações e movimentos, este é o motivo da escolha.

Moro fosse uscito di casa, se n'andò all'uscio di dietro, ed ivi picchiò.

Volle la fortuna, che pareva che coll'alfieri congiurata si fosse alla morte della meschina, che in quell'ora appunto il Moro si venne a casa, e udendo picchiare l'uscio, si fece alla finestra, e tutto crucciato disse: Chi picchia là? Il capo di squadra, udita la voce del Moro, temendo ch'egli non scendesse a danno suo, senza rispondere parola si diede a fuggire.

Il Moro, scese le scale, e aperto l'uscio, uscì nella strada, e cercando di lui nol ritrovò; onde entrato in casa, pieno di mal talento, dimandò alla moglie, chi fosse colui che laggiù picchiava.

La donna rispose quel che vero era, che nol sapeva; ma il Moro disse: Mi ha egli paruto il capo di squadra. Non so io, disse ella, se sia stato nè egli, nè altri. Rattenne il Moro il furore, quantunque d'ira ardesse, nè prima volle far cosa alcuna, che parlasse coll'alfieri, al quale subitamente se n'andò, e gli disse quanto era occorso, e lo pregò ad intendere dal capo di squadra tutto quello che ch'egli poteva intorno a ciò.

Egli, lieto di così fatto avvenimento, gli promise di farlo. Ed al capo di squadra parlò un giorno costui, che il Moro era in luogo, onde gli poteva vedere insieme ragionare; e parlandogli di ogn'altra cosa che della donna, facea le maggiori risa del mondo, e mostrando di maravigliarsi; facea di molti atti, e col capo e colle mani, come che udisse cose maravigliose. Il Moro, tosto che gli vide partiti, andò verso l'alfieri, per sapere ciò che colui detto gli avesse.

Questi, dopo aversi fatto lungamente pregare, al fin gli disse: Non mi ha egli celata cosa alcuna, e mi ha detto che si ha goduto della moglie vostra, ogni volta che voi, coll'esser fuori, gli ne avete dato tempo, e che l'ultima fiata ch'egli è stato

Desejo do destino — que parecia ter conjurado com o alferes a morte da infeliz — pois naquela mesma hora, o Mouro chegou em casa, e ouvindo alguém bater na porta, foi até a janela, e com muita raiva disse: “Quem bate aí?” O chefe da tropa, ao ouvir a voz do Mouro, temendo que se ele descesse — pra desgraça dele — sem responder uma palavra, partiu em fuga.

O Mouro desceu as escadas e saiu pela a rua e, procurando-o, não mais o encontrou; então, ele entrou em casa, cheio de más intenções, perguntou para a esposa: “quem era o que à porta batia.”

A mulher respondeu a verdade, que não sabia quem era, mas, o Mouro disse: “me parecia ser o chefe da tropa.” — Não sei, se foi ele, disse ela, ou qualquer outra pessoa.” O Mouro a fúria conteve, ainda que ardesse de raiva, nada não quis fazer, antes de falar com o alferes, a quem, súbito, procurou e contou o que tinha ocorrido, e o implorou que descobrisse do líder da tropa tudo o que pudesse.

Ele — eu —, feliz com este acontecimento, prometeu fazê-lo. E um dia, falou com o chefe da tropa, quando o Mouro estava no local, onde podia os ver conversando; e falando com ele sobre outros assuntos, e não sobre a dona, deu a risada mais alta do mundo e pareceu maravilhar-se. Fazia gestos, atuava, tanto co'a cabeça quanto co'as mãos, como se ouvisse coisas maravilhosas. O Mouro, assim que os viu partir, foi até o alferes pra saber o que o que eles haviam conversado.

Este, depois de muita súplica, finalmente lhe disse: “Ele não me escondeu nada, disse que se divertiu com tua mulher, todas as vezes que estavas fora e que havia tempo. Disse que a última vez que ele esteve com ela, ela deu a ele um lencinho pro nariz, que a ela

con lei, gli ha ella donato quel pannicello da naso, che voi quando la sposaste le deste in dono.

Il Moro ringraziò l'alfieri, e gli parve che se ritrovava che la donna non avesse il pannicello, potesse essere chiaro che così fosse, come gli aveva detto l'alfieri. Per la qual cosa, un giorno dopo desinare, entrato in varii ragionamenti con la donna, le chiese il pannicello.

La infelice, che di questo avea molto temuto, a tal dimanda divenne nel viso tutta fuoco; e per celare il rossore, il quale molto bene notò il Moro, corse alla cassa, e finse di cercarlo; e dopo molto averlo cercato: Non so, disse, com'ora non lo ritrovi; l'avreste voi forse avuto?

S'avuto lo avessi, disse egli, perchè te lo chiederei io? ma ne cercherai più agiatamente un'altra volta. E partitosi cominciò a pensare come dovesse far morire la donna, e insieme il capo di squadra, sì che a lui non fosse data la colpa della sua morte.

E pensando giorno e notte sopra ciò, non poteva fare che la donna non s'avvedesse ch'egli non era quegli, che verso lei per addietro esser soleva. E gli disse più volte: Che cosa avete voi, che così vi turbi? che ove solevate essere il più festoso uomo del mondo, siate ora il più maninconico che viva?

Trovava il Moro varie cagioni di rispondere alla donna, ma non ne rimaneva ella punto contenta. E posto ch'ella sapesse che per niuno suo misfatto non dovesse essere così turbato il Moro, dubitava nondimeno che per la troppa copia ch'egli aveva di lei, non gli fosse venuta a noia.

E talora diceva con la moglie dell'alfieri: Io non so che mi dica io del Moro; egli

ofereceste — de presente —,²⁵³ um que lhe deste pra dona, quando a desposaste.

O Mouro então agradeceu ao alferes e supôs que se percebesse que a dona não estava com o lencinho, claro poderia estar que era esse o caso, como alferes lhe havia dito. Por isso, um dia, depois do jantar, ao entrar em diversas discussões com a dona, indagou pelo lencinho.

A infeliz — que por isso tinha muito a temer—, co'a pergunta ficou com o rosto todo em fogo; e pra ocultar o rubor — que o Mouro notou muito bem — correu até a caixa e fingiu procurá-lo; e depois de muito vasculhar: “Não sei, disse ela, não sei por que não encontrei; acaso o pegaste?”

“Se pegado houvesse, disse ele, por que buscá-lo contigo? Vá!, poderás com menor afobo outra hora procurá-lo. E, ao sair, deu de pensar em como fazer para qu'a dona, junto ao chefe da tropa, morresse de modo que, pela morte, culpa não lhe fosse dada.

E pensando, dia e noite, nisso, não podia evitar que a dona não notasse qu'ele, a mesma pessoa de sempre — com ela — não era mais. E lhe disse vezes e vezes: “O que se passa contigo? O que tanto te perturba? Costumavas ser o homem mais feliz do mundo e agora és o mais melancólico vivente.

O Mouro encontrava vários modos de responder à dona, mas não a satisfazia co'as respostas. Então, posto que soubesse que, de suas ações, nenhuma justificasse qu'o. Mouro tão chateado ficasse, duvidava indassim que, pelo imenso tempo a lhe possuir, tivesse ele, talvez, dela se cansado.

Então ela, às vezes, dizia pra mulher do alferes: “não sei o que dizer sobre o Mouro;

²⁵³ Aparte irônico.

soleva essere verso me tutto amore, ora, da non so che pochi giorni in qua, è divenuto un altro. E temo molto di non essere io quella che dia esempio alle giovani, di non maritarsi contra il volere de' suoi; a che da me le donne italiane imparino di non si accompagnare con uomo, la cui natura, e il Cielo, e il modo della vita disgiunge da noi.

Ma perché io so che egli è molto amico del vostro marito, e comunica con lui le cose sue, vi prego che, se avete intesa cosa alcuna da lui, della quale mi possiate avvisare, che non mi manchiate di aiuto; e tutto ciò le diceva dirottamente piangendo.

La moglie dell'alfieri, che il tutto sapeva (come colei, cui il marito aveva voluta usare per mezzana alla morte della donna, ma non l'aveva ella mai voluto acconsentire, e temendo del marito, non ardiva dirle cosa alcuna), solo le disse: Abbiate cura di non dare di voi sospetto al marito, e cercate con ogni studio ch'egli in voi conosca amore e fede. Ciò faccio io, disse ella, ma nulla mi giova.

Il Moro, in questo mezzo tempo, cercava tuttavia di più certificarsi di quello che non avrebbe voluto ritrovare, e pregò l'alfieri, che operasse di modo, che potesse vedere il pannicello in podestà del capo di squadra; e benchè ciò fosse grave al malvagio, gli promise nondimeno di usare ogni diligenza, perché egli di ciò si certificasse.

Aveva il capo di squadra una donna in casa, che maravigliosi trapunti faceva sulla tela di rensa; la quale veggendo quel pannicello, e intendendo ch'era della donna del Moro, e ch'era per esserle reso prima ch'ella l'avesse, si mise a farne uno simile; e mentre ella ciò faceva, s'avvide l'alfieri ch'ella appresso una finestra si stava, e da chi passava per la strada poteva essere veduta; onde fece egli ciò vedere al Moro.

ele era sempre todo amoroso comigo, agora, não sei, mas há dias, que em outro se transformou. Temo não ser eu quem às jovens exemplo dá - pra não se casarem contra a vontade dos pais e qu' as moças italianas aprendam comigo a não se juntarem a homens cuja natureza, o céu e modo de vida separados de nós estão.

Mas porque sei qu'ele grande amigo do teu marido é, que as coisas dele confia, te imploro que, se tiveres ouvido dele algo que me possas dizer, que ajuda não me negues; e tudo isso dizia ela dilacerada a chorar.

A mulher do alferes, que de tudo sabia — aquela cujo marido quis usar como obreira no plano de tramar a morte da mulher, sem qu'ela nunca houvesse anuído isso, e que temendo o marido, não ousava nada lhe contar —, apenas lhe disse: “Cuida-te de não deixar teu marido te suspeitar e esforça com diligência pra qu'ele amor e fé veja em ti.” - “Isso eu faço, disse ela, mas de nada me vale.”

O Mouro, nesse meio tempo, porém, de obter mais certezas do que gostaria de ter, pediu ao alferes que meios buscasse pra qu'ele visse o lencinho na posse do chefe da tropa; e, ainda que perigoso isso fosse pro malvado, ele, contudo, prometeu-lhe com toda solicitude agir pra que disso pudesse ele se certificar.

O chefe da tropa tinha uma mulher em casa, que em um linho fino fazia lindas colchas de renda; a qual, vendo aquele lencinho e concluindo qu'ele pertencia à dona do Mouro, e que, com certeza lhe seria devolvido, começou a fazer um semelhante; e enquanto fazia isso, o alferes notou qu'ela estava atrás de uma janela e podia ser vista por qualquer pessoa que passasse pela rua; então ele fez com que o Mouro a visse.

Il quale tenne certissimo che l'onestissima donna fosse in fatto adultera, e conchiuse coll'alfieri di uccidere lei ed il capo di squadra. Trattando ambidue tra loro come ciò si dovesse fare, lo pregò il Moro ch'egli volesse essere quegli che il capo di squadra uccidesse, promettendo di restargliene obbligato eternamente.

E ricusando egli di voler fare cosa tale, come malagevolissima e di molto pericolo, per essere il capo di squadra non meno accorto che valoroso, dopo molto averlo pregato, datagli buona quantità di danari, lo indusse a dire che proverebbe di tentar la fortuna.

Fatta questa risoluzione, uscendo una sera il capo di squadra di casa di una meretrice, colla quale egli si sollazzava, essendo la notte buia, gli si accostò l'alfieri con la spada in mano, e gli dirizzò un colpo alle gambe, per farlo cadere, ed avvenne ch'egli gli tagliò la destra coscia a traverso, onde il misero cadde.

Gli fu addosso l'alfieri, per finire di ucciderlo; ma avendo il capo di squadra, che coraggioso era ed avvezzo nel sangue e nelle morti, tratta la spada, e, così ferito come egli era, drizzatosi alla difesa, gridò ad alta voce: Io sono assassinato. Per la qual cosa, sentendo l'alfieri correr gente, e alquanti de' soldati ch'ivi attorno erano alloggiati, si mise a fuggire, per non vi esser còlto; e data una volta, fe' vista anch'egli di essere corso a romore.

E ponendosi tra gli altri, vedutagli mozza la gamba, giudicò che se bene non era morto, morirebbe ad ogni modo di quel colpo; e quantunque fosse di ciò lietissimo, si dolse nondimeno col capo di squadra, come s'egli suo fratello fosse stato.

La mattina la cosa si sparse per tutta la città, e andò anco alle orecchie di Disdemonia; onde ella, ch'amorevole era, e non pensava ch'indi le dovesse avvenir

Aí, o tal teve por certíssimo que a sua honestíssima dona era, de fato, uma adúltera, e combinou com o alferes de matá-la juntamente com o chefe da tropa. Tramaram ambos como fariam isso e o Mouro pediu ao alferes que ele fosse matar o chefe da tropa, jurando ficar eternamente grato a ele.

Mas, recusando-se ele a fazer tal coisa muito difícil e perigosa — já que o líder da tropa era não menos astuto que valente, depois de muito pedir, dando-lhe uma boa quantia em dinheiro, o Mouro o levou-o a dizer que tentariam a sorte.

Resolvida a questão, saindo uma noite o chefe da tropa da casa duma meretriz com quem se divertia, e como a noite era escura, o alferes aproximou-se dele com a espada na mão e desferiu-lhe um golpe na perna — para fazê-lo cair — e aconteceu, então, qu' ele o cortou a coxa direita, e o infeliz, assim, caiu.

O alferes partiu pra cima dele, pra acabar de matá-lo; mas, sendo um chefe de tropa corajoso e acostumado com sangue e mortes, pegou sua espada e, ferido como estava, levantando-se em defesa, gritou em alta voz: “Estou sendo assassinado.” Por isso, ao ouvir correrem pessoas e alguns dos soldados que estavam alojados nas redondezas, para não ser apanhado, o alferes em fuga partiu; pra um tempo depois voltar fazendo de conta que atendendo ao chamado também correu.

E colocando-se entre os outros, vendo a perna cortada, julgou que — de qualquer maneira e por causa daquele golpe — se não estivesse morto, morreria; e embora estivesse com isso muito feliz, fingiu junto ao chefe da tropa condoer-se, como se ele seu irmão fosse.

Pela manhã a história se espalhou por toda a cidade, chegando até aos ouvidos de Desdêmona; ela, então, que era amorosa e que não achava que mal algum lhe

male, mostrò di aver grandissimo dolore di così fatto caso.

Di ciò fece il Moro pessimo concetto, e andò a ritrovare l'alfieri, e gli disse: Tu sai bene che l'asina di mia moglie è in tanto affanno per lo caso del capo di squadra, ch'ella è per impazzare.

E come potevate, disse egli, pensare altrimenti, essendo colui l'anima sua? Anima sua, eh? replicò il Moro; io le trarrò ben io l'anima del corpo, che mi terrei non essere uomo, se non togliessi dal mondo questa malvagia.

E discorrendo l'uno con l'altro, se di veleno o di coltello si doveva far morir la donna, nè accettandosi questo nè quello da loro, disse l'alfiero: Un modo mi è egli venuto nella mente, che vi sodisfarete, e non se ne avrà sospetto alcuno; ed egli è tale:

La casa ove voi state è vecchissima, e il palco della camera vostra ha di molte fessure; voglio che con una calza piena di rena percotiamo Disdemona, tanto ch'ella ne muoia, perché non appaia in lei segno alcuno di battitura; morta che ella sarà, faremo cadere parte del palco, e romperemo il capo alla donna, fingendo che un trave nel cadere rotta gliele abbia ed uccisa, e a questo modo non sarà persona che di voi pigli sospetto alcuno, stimando ognuno la sua morte essere venuta a caso.

Piacque al Moro il crudel consiglio; ed aspettato il tempo che convenevole gli parve, essendo egli una notte con lei nel letto, ed avendo già nascosto l'alfieri in un camerino, che nella camera entrava, l'alfiero, secondol'ordine tra loro dato, fe' non so che strepito nel camerino, e sentitolo, subitamente disse il Moro alla moglie: Hai tu sentito quello strepito?

Hollo sentito, disse ella. Levati, soggiunse il Moro e vedi che cosa è. Levossi

acomettesse, mostrò sentir dor enorme pelo que havia acontecido.

Disso o Mouro fez péssima ideia, e foi procurar o alferes, e disse-lhe: “Sabes bem que a burra da minha mulher está tão aflita com o caso do chefe da tropa, que está prestes a enlouquecer.”

“Ora, como poderias, disse ele, pensar doutra forma, já que ele era a alma dela?” “Su' alma, hã?!” Replicou o Mouro. “Sou eu quem lhe vai arrancar a alma do corpo, não seria homem se não tirasse do mundo essa maldade.”

E enquanto discutiam um com o outro, se a mulher deveria morrer por veneno ou cutelo, sem aceitar isto ou aquilo entre eles, o alferes disse: “Um modo me veio à mente que, creio, te satisfazer irá, e não deixará suspeita alguma; e é assim:

A casa onde estás alojado é velhíssima, o teto do teu quarto muita rachadura tem; planejo em Desdêmona batermos — com uma meia cheia de areia, pra que não haja nela sinal nenhum da surra — tanto que ela morra; morta, faremos cair parte do teto, e rachamos a cabeça da mulher, fingindo que uma viga ao cair quebrada a matou, e desta forma não haverá pessoa alguma que desconfiará de ti, todos vão pensar que morte dela, por acaso, aconteceu.

Ao Mouro agradou o conselho cruel; e tendo passado a noite com ela na cama e esperado a hora que mais lhe pareceu adequada, já estando o alferes, num aposento, escondido, um que dava pra entrada do quarto, o alferes seguindo a ordem entre eles combinada, fez um não sei que de ruído no aposento, e, ao ouvi-lo, o Mouro disse logo a mulher: “Escutaste um estalo?”

Escutei, disse ela. “Levanta, acrescentou o Mouro, e vê o que é.” Levantou-se a infeliz

l'infelice Disdemona, e tosto ch'ella fu appresso il camerino, n'uscì l'alfieri, il quale essendo forte e di buon nerbo, colla calza, che in punto aveva, le diede una crudel percossa, nel mezzo della schiena, onde la donna subito cadde, senza poter trarne appena fuori il fiato.

Ma con quella poca voce che potè avere, chiamò il Moro che l'aiutasse, Egli, uscito dal letto, le disse: Sceleratissima donna, la mercede hai della tua disonestà; così si trattano quelle che, fingendo di amare i loro mariti, pongono loro le corna in capo.

La misera donna, ciò udendo, e sentendosi giunta al fine (però che l'alfiero un altro colpo dato le avea), disse, che in testimonio della sua fede, ella chiamava la giustizia divina, poichè quella del mondo veniva meno; e chiamando ella Iddio che l'aiutasse, sopraggiungendo la terza percossa, rimase uccisa dell'empio alfieri.

Poscia messala nel letto, e spezzatale la testa, fecero egli e il Moro cadere, come avevano ordinato fra loro, il palco della camera, e cominciò il Moro a chiamare soccorso, che la casa cadeva; alla voce del quale corsono i vicini, e scoperto il tetto, trovarono la donna sotto le travi morta.

La qual cosa, per la buona vita della donna, increbbe ad ognuno. Il giorno seguente fu Disdemona seppellita, con universal dolore di quel popolo. Ma non volle Iddio, giusto riguardatore degli animi altrui, che così gran sceleraggine se ne rimanesse senza la dicevole pena.

Imperocchè il Moro, che la donna aveva amata più che gli occhi suoi, veggendosene privo, cominciò ad avere tanto desiderio di lei, che l'andava, come fuori di sè, cercando per tutti i luoghi della casa; e considerando tra sè che l'alfieri era stato cagione ch'egli avesse perduto colla sua donna tutto il dolce della vita, e anco se medesimo, gli venne lo scelerato in tanto odio, che non aveva occhio col quale

Desdêmona, e tão logo perto do aposento chegasse, saiu o alferes, que, sendo forte e de bons nervos, co'a meia que à mão levava, deu-lhe pancada cruel no meio das costas e a dona, súbito, caiu sem poder o fôlego retomar.

Mas co'a pouca voz que ainda lhe restava, pediu ao Mouro ajuda. Ele, levantando-se da cama, lhe disse: “Dissoluta mulher, eis a mercê que te damos pela tua desonestidade. Assim tratamos as que, fingindo o marido amar, metem-lhe chifres na cabeça. ”

A dona mofina, ouviu isso, e viu que chegara seu fim — é que o alferes, eu outro golpe lhe dera — disse que por testemunho de sua fé, ela — já que a do mundo falhava — pela justiça divina clamava, e clamando a Deus qu'a socorresse, sobreveio-lhe o terceiro golpe: foi morta pelo ímpio alferes.

Depois, colocando-a na cama e rachando-lhe a cabeça, — eu — e o Mouro fizeram cair o teto do quarto — como haviam entre si combinado, e, aí, o Mouro, enquanto a casa caía, por socorro chamou; com o grito, acorreram vizinhos e, caindo o telhado, acharam debaixo das vigas, a dona morta.

O que, pela vida casta de dona, a todos chocava. No dia seguinte, foi Desdêmona sepultada, pra tristeza geral daquele povo. Mas Deus, o justo guardião das almas dos outros, não quis que crime tão grande ficasse sem o devido castigo.

Porque o Mouro, que a mulher tinha amado mais que os seus olhos, vendo-se dela privado, começou a ter tanto desejo por ela que andava a procura dela, como que fora de si, em todos os cantos da casa. Considerando consigo mesmo que o alferes havia sido a causa de ter — com sua dona — perdido toda a doçura da vida, e até mesmo a ele, o vilão, tornou-se tão odiado que mais não tinha olhos pra vê-lo; e se não tivesse medo da justiça

vederlo potesse; e se non avesse avuto timore della inviolabile giustizia de' signori veneziani, l'avrebbe palesemente ucciso.

Ma non potendo far questo, con sua salvezza, gli levò la insegna, e più nol volle nella compagnia; onde nacque tanto aspra nimicizia tra l'uno e l'altro, che non si potrebbe immaginare la maggiore nè la più grave.

Per la qual cosa l'alfiero, peggiore di tutti gli scelerati, voltò tutto il pensiero a' danni del Moro, e ritrovato il capo di squadra, che già era risanato, e con una gamba di legno se n'andava invece della tagliata, gli disse: Venuto è il tempo che tu possi far vendetta della tua tagliata gamba; e quando tu voglia venire con esso meco a Venezia, io ti dirò chi è stato il malfattore, che qui non ardirei di dirloti, per molti rispetti; ed io ne farò per te testimonio in giudizio.

Il capo di squadra, che si ritrovava fieramente offeso, e non sapeva perchè, ringraziò l'alfieri, e seco a Venezia se ne venne. Ove giunti che furono, gli disse che il Moro era stato quegli che gli avea tagliata la gamba, per opinione che gli era nata nella testa, ch'egli si giacesse con Disdemonna; e che, per questa medesima cagione, egli aveva uccisa lei, e poscia data voce che il palco caduto uccisa l'avesse.

Il capo di squadra, inteso ciò, accusò il Moro alla signoria, e della gamba a lui tagliata, e della morte della donna, e indusse per testimonio l'alfieri, il quale disse che l'uno e l'altro era vero, perchè il Moro avea il tutto comunicato seco, e l'aveva voluto indurre a fare l'uno e l'altro maleficio; e che avendo poscia uccisa la moglie, per bestial gelosia che gli era nata nel capo, gli avea narrata la maniera ch'egli avea tenuto in darle morte.

inviolável dos senhores venezianos, certamente o teria matado.

Mas não podendo fazê-lo, para sua segurança, retirou-lhe as insígnias e mais não o quis no regimento. Então, surgiu inimizade tão amarga entre um e outro, que nem maior nem mais grave poderia ser imaginada.

Por tal coisa o alferes, o pior de todos os canalhas, voltou todo o seu pensar para o declínio do Mouro, e ao encontrar o chefe da tropa — que já estava curado, e caminhava com uma perna de pau em vez da decepada — lhe disse: “Chegou a hora de vingares a perna decepada; quando quiseses vir comigo pra Veneza, hei de dizer-te quem foi o criminoso — o que não ousaria aqui dizer, por vários motivos — lá hei de testemunho te dar em tribunal.

O chefe da tropa, que se sentia muito ofendido e não sabia porque, agradeceu ao alferes e com ele foi pra Veneza. Quando chegaram, ele lhe disse que fora o Mouro quem a perna lhe cortara, por causa da desconfiança que lhe deu na cabeça de que ele estava se deitando com Desdêmona. E que, por esse mesmo motivo, ele a matou, e depois inventou que foi o teto caído que a matara.

O chefe da tropa, ao ouvir isto, acusou — tanto da perna cortada, como da morte da dona — o Mouro ao senhorio e chamou como testemunha o alferes — eu. Ele disse que eram verídicas ambas acusações — já que o Mouro lhe tinha confiado tudo pois queria induzi-lo a fazer as duas maldades —; e que, depois de ter matado a esposa, por ciúme bestial que se meteu em sua cabeça, ele lhe contou a maneira como a matou.

I signori veneziani, intesa la crudeltà usata dal barbaro in una lor cittadina, fecero dar delle mani addosso al Moro in Cipri, e condurlo a Venezia, e con molti tormenti cercarono di ritrovare il vero.

Ma vincendo egli, col valore dell'animo, ogni martorio, il tutto negò così costantemente, che non se ne poté mai trarre cosa alcuna. Ma sebbene, per la sua constanza, egli schifò la morte, non fu però che, dopo le essere stato molti giorni in prigione, non fosse dannato a perpetuo esilio, nel quale finalmente fu da' parenti della donna, come egli meritava, ucciso.

Andò l'alfieri alla sua patria, e non volendo egli mancare del suo costume, accusò un suo compagno, dicendo ch'egli ricercato l'avea di ammazzare un suo nimico, che gentiluomo era; per la qual cosa fu preso colui e messo al martorio.

E negando egli esser vero quanto dicea l'accusatore, fu messo al martorio anco l'alfieri per paragone; ove fu talmente collato, che gli si corropperò le interiora, onde, uscito di prigione, e condotto a casa, miseramente se ne morì: tal fece Iddio vendetta della innocenza di Disdemonna. E tutto questo successo narrò la moglie²⁵⁴ dell'alfieri, del fatto consapevole, poi ch'egli fu morto, come io lo vi ho narrato.

Os senhores venezianos, ouvindo a crueldade pelo bárbaro praticada numa das suas cidades, ao Mouro espancar em Chipre mandaram e, pra Veneza, o levaram pra, com muita tortura tentar descobrir a verdade.

Mas superando, com valentia de alma, a tortura, ele tudo constantemente negou, mesmo que nada ganhasse com isso. Mas todavia, por aferro, depois de muitos dias na prisão passar — pois ele não foi condenado ao exílio perpétuo, no qual finalmente morto pelos familiares da dona seria, como merecia — da morte logrou escapar.

O alferes partiu para sua terra natal e, para não fugir ao costume, acusou um de seus companheiros, dizendo que queria que ele um de seus inimigos matasse e que cavalheiro ele era, e por essa razão, foi preso e torturado.

E negando que o acusador — eu — dizia a verdade, o alferes — eu — também foi submetido à tortura por acareação; daí foi tão torturado que foram suas entranhas arrebatadas, e quando foi da prisão libertado e levado pra casa assim mui miseramente morreu. Deus vingou a inocência de Desdêmona. E tudo isso que aconteceu narrado foi pelo defunto do alferes, eu, que a vossa frente vedes.

²⁵⁴ Aqui a dramaturga alterou o narrador para, à moda machadiana, criar um defunto narrador.

4.2 Texto 2 – Adaptação para performance: *Um capitão Mouro*

Nem eu, nem tu, nem ela, nem qualquer outra pessoa desta história poderia responder mais, tão certo é que o destino, como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem o desfecho. Eles chegam a seu tempo, até que o pano cai, apagam-se as luzes, e os espectadores vão dormir. Nesse gênero há porventura alguma coisa que reformar, e eu proporia, como ensaio, que as peças comessem pelo fim.
Machado de Assis.

UM CAPITÃO MOURO

PERSONAGENS:

HOMEM
MULHER 1
MULHER 2
DESDÊMONA
MOURO
ALFERES
ESPOSA DO ALFERES
CHEFE DA TROPA

CENA I

Em uma rua de Veneza, entra um homem bêbado com uma garrafa de bebida em uma das mãos. Duas mulheres estão sentadas no banco de uma praça.

HOMEM:

Pelas cinco chagas, escuta! Escuta só. É qu'um capitão Mouro se casou com uma veneziana. Pois é, aí, um dos seus, um alferes a acusa d'adultério. Aí, o mouro, espera qu'o alferes (solução), procure e mate aquele qu'ele acreditou ser o adúltero. Pois é, (pausa) traiu ou não traiu? (hesitação) Vai daí qu' o capitão mata a própria esposa! (pausa) e é acusado pelo alferes, (gargalha), (solução). O Mouro não confessa, só que as pistas são tão claras qu'ele sofre a acusação. O perverso alferes, (pausa), acredita que prejudicou a todos (solução), pobre! (*respira profundamente*) vai, miseravelmente, atrás da morte.

MULHER 1:

Eu soube! E olha só, as mulheres até tiveram muita pena do caso da Fiorentina, *(pausa)* *(fala com riso irônico)*. Como se o adultério qu'ela cometeu não a fizesse parecer digna de qualquer grande punição. Ah, me poupe. *(pausa)* Traiu! Parecia-lhes até mesmo qu'a paciência do cavalheiro tinha sido mais do que suficiente.

MULHER 2:

E não é que tinham a opinião que di-fi-cil-men-te se encontraria outra pessoa que, vendo a esposa em tal situação, não os teria matado: um e outro. Mas, considerando depois o processo todo, com mais madureza, até julgaram que tudo fora feito com muita prudência.

HOMEM:

Ora, não acredito, que sejam livres, nem homens nem mulheres, para fugir da paixão de amor, é qu'a natureza humana é disposta a isso! *(bebe um gole da bebida)* Está muitas vezes em nossas almas, *(pausa)* destarte em nós, se faz sentir de forma muito poderosa.

MULHER 1:

Mas, ind'assim, creio que permaneça apenas o critério da mulher honesta, no que sente tal chama acesa: querer — antes de tudo — morrer *(pausa)* do que, sei lá, por desonesto desejo, manchar o pudor a que deve toda mulher *(observa, hesita)* como se fosse branca, sem mancha alguma.

MULHER 2:

Eu já acredito que menos erram aquelas que, livres do vínculo sagrado do matrimônio, exibem seus corpos para o deleite de todos, do que uma mulher casada que, apenas com um, cometa adultério. Mas, *(hesita)* assim como esse aí, né, que recebeu punição digna da sua culpa... *(pausa)*

MULHER 1:

Ocorre que muitas vezes mesmo que sem culpa, a mulher fiel e amorosa, influenciada por um espírito maligno, e pela astúcia daquele em que mais confia, *(pausa)* não deveria ser morta por um marido fiel.

HOMEM:

Pelas cinco chagas, escuta! Escuta só *(pausa)* aquilo que estou prestes a lhes contar! Vocês claramente verão!

O HOMEM se senta ao meio da MULHER 1 e da MULHER 2.

HOMEM:

Sabiam que o Mouro mui valente — sendo concorde co'as pessoas e tendo demonstrado grande prudência na guerra e vívida inteligência — era mui querido pelos senhores, (*pausa*). Todos seus atos de valor reconheciam e, assim, juntos conquistaram um número de estados como nunca antes.

MULHER 1:

Só que aconteceu que uma moça mui virtuosa, de beleza ma-ra-vi-lho-sa, chamada Desdêmona — não por conta do apetite feminino, mas em razão das virtudes do Mouro — por ele se apaixonou. Daí, em razão da beleza e do nobre pensar da moça, ele da mesma forma, por ela se acendeu.

MULHER 2:

Soube bem, que o amor dos dois tão propício foi, qu'os fez em matrimônio se unirem e, por mais qu'a parentada da moça fizesse o que podia pra qu'ela tomasse outro marido que não ele; eles juntos e tão concordes e em tanta tranquilidade — ficaram assim enquanto aqui em Veneza estavam.

MULHER 1:

Soube que (*suspirando*) — nunca entre eles houve, outra coisa não direi, senão palavra amorosa.

O HOMEM se levanta.

HOMEM:

Ocorreu, porém, que os senhores venezianos — mudanças na infantaria que em Chipre mantinham fizeram e, (*pausa*) para capitão dos soldados, elegeram — e enviavam para lá o Mouro —, o qual, ainda que muito feliz estivesse, pela honra lhe fora concedida já que esse grau de dignidade de regra não é concedido, (*pausa*) a não ser a homens nobres, fortes e fiéis, e que mostraram ter em si muito valor.

MULHER 2: É, mas sua alegria, dia a dia, se apoucava sempre qu'ele pensava na demora e dificuldade da viagem — julgava que Desdêmona poderia ficar descontente.

MULHER 1:

A mulher outro bem no mundo não via a não ser o Mouro e muito feliz com a atestação da virtude que o marido recebera de uma república tão poderosa e nobre, não via a hora que seu marido e sua gente partissem, (*pausa*) e ela o pudesse acompanhar para tão honrado lugar;

MULHER 2

Ficava, aliás, incomodada ao ver o Mouro perturbado.

CENA II

Entram DESDÊMONA e o MOURO e sentam-se para jantar. O foco de luz sai dos outros três atores e ilumina o casal.

DESDÊMONA:

Que queres dizer, Mouro, depois de lhe ter sido dado por todo senhorio um grau tão honrado, estás assim (*pausa*) tão melancólico?

MOURO:

Perturbam-me a alegria da honra recebida e o amor qu'eu por ti carrego, pois vejo a premência de não poderem as duas coisas acontecerem, se não uma. Ou te levo comigo aos perigos do mar, ou, para não lhe causar esse incômodo, te deixo em Veneza. (*pausa*) A primeira não poderia ser, pra mim, senão penosa, é que, a cada fadiga que suportasses e cada perigo que nos acomesse, (*suspiro*) moléstia extrema pra mim chegaria; a segunda, então, tendo que te deixar, (*pausa*) ódio de mim me daria, porque ao te deixar, estarei, por certo, deixando minha própria vida.

DESDÊMONA:

Ah, marido meu, que cismas são essas que te passam n'alma? A que ponto tal coisa te vai perturbar? Quero contigo ir, onde quer que vás! Mesmo qu'eu tenha de ir sobre o fogo, vou contigo, assim pela água, em navio seguro e bem equipado. E mesmo que existam perigos e dificuldades, eu, junto a ti, deles fazer parte quero, e me sentirei por ti pouco amada (*hesitação*) quando, por não me teres por companhia no mar, (*pausa*) pensares que me deixou em Veneza. Acaso estás convencido de que prefiro estar segura aqui do que correndo contigo os mesmos perigos?! (*sorri amavelmente*) Não! Ao contrário, quero que tu, com toda aquela alegria que mereces e toda a distinção do posto que ocupas, a viagem prepares.

O MOURO se levanta da mesa e contente abraça Desdêmona.

MOURO:

Deus conserve-nos eterna tal bem-querença, mulher, minha querida!

CENA III

O foco de luz volta aos três personagens.

HOMEM:

E logo depois entrou com sua Desdêmona e com toda a companhia, na embarcação, e zarpando ao vento, no mar pleno e sereno, pôs-se a caminho, seguiu pra Chipre.

MULHER 2:

Havia na tropa um Alferes, dizem que de belíssima presença... de qualquer outro homem do mundo, a índole, porém, mais torpe tinha.

MULHER 1:

Era ele mui querido pelo Mouro, que notícia alguma recebera de sua vilania. É que, mesmo tendo vilíssima alma, ele isso acobertava com altas e entufadas palavras, e, com presença de espírito. E escutem bem! No coração a covardia prendia e assumia-se como um Heitor — ou Aquiles.

HOMEM:

Esse perverso, (*rindo ironicamente*) soube que igualmente levou lá pra Chipre sua Esposa (*pausa*) jovem bela e honesta que, por ser italiana, era muito querida pela mulher do Mouro, passando com ela a maior parte do dia juntas.

MULHER 2:

Só que na mesma tropa, ia também o Chefe da tropa, queridíssimo ao Mouro.

HOMEM:

Frequentava a casa do Mouro e comia diversas vezes com ele e a mulher. Então a dona, que o via assim tão caro ao seu marido, de grande benquerença lhe dava sinais — coisa que era muito apreciada pelo Mouro.

MULHER 2:

Pois é, só que o torpe Alferes, não se importando nem um pouco com a fé dada à sua Esposa, nem com a amizade e a fé e a obrigação que ele...

HOMEM:

Que ele tinha, obrigação que tinha pra com o Mouro — se apaixonou ardentemente por Desdêmona e todo seu pensar devotou pra dela poder desfrutar; (*pausa*) mas não ousou declarar-se, temia que o Mouro — caso da coisa soubesse —, súbito, a morte lhe desse. Muitos modos ele buscou — os mais secretos que podia — pra fazer que a dona notasse qu'ele a ela amasse;

MULHER 1:

Mas ela, que tinha voltado todo o seu pensar pro Mouro, sequer do Alferes — nem de outros — deu fê. E as coisas qu'ele fazia, todas para que ela voltasse sua atenção pra ele, de nada valiam, era como se feito nada tivesse.

HOMEM:

Foi daí qu'ele se viu a imaginar: *(bebe um gole de bebida)* acho que, não sei, acho que pelo Chefe da tropa ela se acendeu... é preciso tirá-lo dos olhos dela! E transformou não apenas a mente, mas o amor — o que pela dona sentia — qu'em ódio amargo se mudou; então pôs-se minudente a cuidar de como fazer, de vez, pra matar o Chefe da tropa. *(risada irônica)* E caso não pudesse da dona gozar, que o Mouro também não gozasse!

MULHER 1:

Soube que n'alma dele, várias coisas remexendo, todas malignas e sórdidas, que por fim, decidiu de adultério ao marido acusá-la, e mais! Havia d'insinuar:

HOMEM:

Que o adúltero era o Chefe da tropa! *(interrompendo a mulher)*

MULHER 1:

Sabendo, porém, do amor singular qu'o Mouro por Desdêmona nutria, e da amizade qu'ele tinha co' Chefe da tropa, claramente viu que, se com astuta fraude o Mouro não enganasse, impossível seria fazê-lo ver que uma coisa é uma coisa e outra coisa é outra.

MULHER 2:

Por tal coisa, pelas chagas do senhor! Deu pra esperar deixa e lugar que lhe abrissem para se meter em tão celerada empresa.

HOMEM:

Daí que o Chefe da tropa de guarda colocado a mão à espada contra um soldado ferindo-o, soube que o Mouro o privou de sua patente; coisa gravíssima foi isto pra Desdêmona. Muitas vezes ela tentou reconciliar o marido com ele. Enquanto isso, o Mouro ao perverso Alferes *(pausa)* disse que a mulher tanto lhe importunava por causa do Chefe da tropa que ele temia fosse forçado a chamá-lo de volta.

MULHER 2:

Vai daí, que preso a isto, o mau homem tirou argumento pra executar os enganos tramados.

CENA IV

ALFERES:

Talvez Desdêmona tenha motivo para com gosto vê-lo.

MOURO:

E por quê?

ALFERES:

Entre marido e mulher não se mete a colher; olhes bem tua esposa, tu próprio o verás.

MOURO:

Me diga! O que queres dizer?

ALFERES:

Já disse tudo, senhor.

O ALFERES deixa o MOURO sozinho em cena. Ele se pôs com grande afinco a pensar e ficou ali todo melancólico.

CENA V

Entram DESDÊMOMA e o MOURO.

DESDÊMOMA:

Meu marido, imploro-lhe que, penses! Foi uma pequena falha! A servidão e a amizade de tantos anos, não é possível que se esqueceste! Olhe bem, sobretudo porque o soldado ferido e o Chefe da tropa, a paz selaram!

MOURO:

Grande coisa é essa, Desdêmona, que tenhas tu tanto zelo por ele; que nem teu irmão, nem seu parente é, pra que seja assim, por ti, tão querido.

DESDÊMOMA:

Não queria que ficasses bravo comigo. É que nada me comove além da dor de ver-te de um amigo tão querido privado, que, tem sido o Chefe da tropa por vossa própria vontade. Não há, porém, erro assim tão grave qu'ele tenha cometido e que escuse tanto ódio. Mas, vós mouros sois — por natura — tão flamantes que pouca coisa os leva à fúria e à vindita.

MOURO:

(Sentimento de raiva). Se tal coisa provar se pudesse, eu não creria. Verei tanta vindita com as injúrias que me são feitas, que ficarei saciado.

DESDÊMOMA:

Nada além de um bom motivo me induziu a falar sobre isso; porém, para que não fiques mais com raiva de mim, nunca mais direi uma palavra.

Sai DESDÊMONA, entra o ALFERES.

CENA VI

MOURO:

Pela sua lealdade, me diga! Diga-me tudo que sabes!

ALFERES:

Não posso negar que não me incomode muito ter que te contar uma coisa que seja pior pra ti do que para qualquer outra pessoa, mas, *(pausa hesitante)*, como ainda queres qu' eu diga, e considerando o cuidado que devo ter com a sua honra — por seres o meu senhor, devo dizer — não quero falhar nem com o teu pedido, nem com a minha dívida. *(hesitante)* Deves saber, senhor, que é preocupante para sua dona ver o Chefe da tropa em tua desgraça, tão somente à causa do prazer que ela tem com ele todas as vezes que ele vai a tua casa, como se ela já tivesse ficado entediada com tua negrura.

MOURO:

Mal me contenho pra não cortar língua tão audaz, essa que teve a audácia de trazer tamanha infâmia à minha dona.

ALFERES:

Outra paga por este meu amoroso ofício não esperava, capitão; mas, como minha dívida — e o desejo de preservar sua honra contigo — muito mais longe me levaram, replico-te: é isso aí, isso que entendeste, e se Desdêmona, mesmo ao mostrar que te ama, tanto teus olhos turvou a ponto de não vires o que deverias ter visto, não é porque eu não esteja dizendo a verdade. *(pausa longa)*.

O ALFERES se afasta e começa a rodear o MOURO.

Pois foi justo o que o Chefe da tropa que me contou, como quem parecia não alcançar a felicidade a menos que alguém do feito soubesse. E, mais, *(pausa)* E se eu não tivesse temido a tua ira, quando tu me disseste isso, a ti teria dado — ao matá-lo — a mercê a qual ele bem digno era. Mas, por ter levado a teu conhecimento o que te compete mais do que a qualquer outra pessoa, recebi uma paga tão imprópria que gostaria de ter ficado calado, já que, permanecendo em silêncio, eu não seria desafeto teu.

MOURO

Extremamente zangado.

Se não me deixas ver, com estes meus olhos, o que me contaste, viva na certeza que te farei reconhecer que para ti melhor seria que tivesses nascido mudo.

ALFERES:

Mais fácil para mim seria, *(risada baixa irônica)*, quando à tua casa ele vinha; agora, *(pausa)* que o baniste — não pelo necessário, mas por causas mais leves — ele não poderá ser outra coisa senão indigesto pra mim. Embora eu acredite qu' ele, com Desdêmona, se divirta e mesmo que lhe dê chance, agir com muito mais cautela agora ele deve, já que sabe que é mais odiado por ti agora do que antes. Mas ainda não perdi a esperança de poder te fazer ver o que não queres acreditar.

Saem os dois.

CENA VII

HOMEM:

Mas paranoia menor a castidade — qu'ele sabia a dona guardar — não deixava o maldito Alferes, daí lhe pareceu que encontrar jeito de fazer o Mouro acreditar no que falsamente lhe dissera não conseguiria; e girando seu pensar de modos vários, o celerado pensou nova maldade.

MULHER 1:

A mulher do Mouro ia muitas vezes, como você disse, à casa da Esposa do Alferes, e passava boa parte do dia com ela.

HOMEM:

Foi aí que *(entusiasmado)* ao observar que ela às vezes carregava consigo um lençinho de nariz, o qual o Alferes sabia que o Mouro lhe tinha presenteado, e que era finamente, ao estilo mouresco, trabalhado, e era muito valioso pra dona e igualmente pro Mouro. Ele pensou em roubá-lo secretamente, e então infligir a ela o dano final. *(Esfrega as mãos uma na outra)*.

MULHER 2:

Ele tinha uma menininha de três anos, muito querida por Desdêmona. *(suspiro)*.

MULHER 1:

Verdade! E um dia, quando a pobre mulher tinha ido ficar na casa deste criminoso, ele tomou a menina nos braços, e entregou-a à mulher; que a pegou e levou de encontro ao peito. Foi aí

que este enganador, por ser um excelente jogador, removeu o lencinho da cintura dela! (*pausa*) foi com tanta habilidade (*suspiro*) qu'ela nem se apercebeu e ele todo contente partiu.

MULHER 2:

Aposto que Desdêmona, sem se dar conta, foi para casa e, ocupada com outros afazeres, não deu pela falta do lencinho.

HOMEM:

Mas, depois de alguns dias, procurando e não o encontrando, ficou receosa de que o Mouro sobre o lenço perguntasse, como muitas vezes fazia. O celerado Alferes, sem pressa, foi até a cama do Chefe da tropa, e com malícia astuta deixou o lencinho na cabeceira da cama e o Chefe da tropa, (*rindo*) só percebeu na manhã seguinte, ao levantar da cama, quando o lencinho caiu no chão e pousou sobre o pé dele; nem podendo imaginar como estava em sua casa, sabendo-o coisa de Desdêmona, resolveu devolvê-lo, e, esperando que o Mouro saísse de casa, foi até a porta dos fundos e bateu.

MULHER 2:

Desejo do destino — que parecia ter conjurado com o Alferes a morte da infeliz — pois naquela mesma hora, o Mouro chegou em casa, e ouvindo alguém bater na porta, foi até a janela, e com muita raiva disse:

Corte de cena para o MOURO.

MOURO:

Quem bate aí?

CHEFE DA TROPA:

Ao ouvir a voz do Mouro, temendo que se ele descesse sem responder uma palavra, partiu em fuga.

MOURO:

Quem era o que à porta batia?

DESDÊMONA:

Não sei.

MOURO:

Me parecia ser o Chefe da tropa.

DESDÊMONA:

Não sei se foi ele ou qualquer outra pessoa.

Volta a cena para o HOMEM, MULHER 1 e MULHER 2.

MULHER 1:

O Mouro a fúria conteve, ainda que ardesse de raiva, nada não quis fazer, antes de falar com o Alferes, a quem, súbito, procurou e contou o que tinha ocorrido, e o implorou que descobrisse do Chefe da tropa tudo o que pudesse.

HOMEM:

Ele feliz com este acontecimento, prometeu fazê-lo. E um dia, falou com o Chefe da tropa, quando o Mouro estava no local, onde podia os ver conversando; e falando com ele sobre outros assuntos, e não sobre a dona, deu a risada mais alta do mundo; e pareceu maravilhar-se. (*pausa longa*). Fazia gestos, atuava, tanto co'a cabeça quanto co'as mãos, como se ouvisse coisas maravilhosas. O Mouro, assim que os viu partir, foi até o Alferes pra saber o que que eles haviam conversado.

Cena em que o ALFERES e o CHEFE DA TROPA reproduzem a narrativa, o MOURO observa, como se fosse o imaginário do HOMEM que narra.

MOURO:

Me diga tudo, por obséquio!

ALFERES:

Ele não me escondeu nada, disse que se divertiu com tua mulher, todas as vezes que estavas fora e que havia tempo. Disse que a última vez que ele esteve com ela, ela deu a ele um lençinho pro nariz, que a ela tu ofereceste — de presente —, um que deste pra Desdêmona, quando a desposaste.

MOURO:

Obrigado por contares.

Saem os dois.

CENA VIII

Entram o MOURO e DESDÊMONA.

MOURO:

Mulher! Onde está aquele lençinho que lhe presenteei?

DESDÊMOMA assustada, correu até a caixa e fingiu procurá-lo; e depois de muito vasculhar, não o encontra.

DESDÊMOMA:

Não sei, não sei por que não o encontrei; acaso o pegaste?

MOURO:

Se pegado houvesse, por que buscá-lo contigo? Vá! Poderás com menor afobo outra hora procurá-lo.

Apagam-se as luzes. Entra o MOURO caminhando em volta do palco. HOMEM, MULHER 1 e MULHER 2 assistem.

MOURO:

Como meu amor foi capaz de me turvar os olhos? *(Irado e confuso)*. Como poderia fazer para que ela, junto ao Chefe da tropa, morresse de modo que, pela morte, culpa não me fosse dada? Como? Como não pude ver?

O MOURO caminha e se senta em uma cadeira e a seguir, entra DESDÊMOMA.

MOURO:

(Murmurando em torpor). Meus olhos estavam cegos, *(pausa)* agora vejo. *(esfrega os olhos com as mãos)*. Consigo, pois, ver. Ou não. Como? *(pausa)* Sem a culpa?

DESDÊMOMA:

O que se passa contigo? O que tanto te perturba?

MOURO:

Como? *(murmura, não reage)*

DESDÊMOMA:

Costumavas ser o homem mais feliz do mundo e agora és o mais melancólico vivente.

MOURO:

Não te preocupes mulher!

DESDÊMOMA:

O que tanto te perturba? Diga-me.

MOURO:

Não te preocupes! Já disse! (*Continua sentado a murmurar*).

Apagam-se as luzes.

CENA IX

Entram DESDÊMONA e a ESPOSA DO ALFERES, começam a arrumar a mesa do jantar.

DESDÊMONA: Acho que ele parece ter se cansado de mim. (*Suspiro profundo*). Não sei o que dizer sobre o Mouro; ele era sempre todo amoroso comigo, tão amoroso, agora, não sei. Há dias, que em outro se mudou. Temo não ser eu quem às jovens exemplo dá pra não se casarem contra a vontade dos pais, e qu' as moças italianas aprendam comigo a não se juntarem a homens cuja natureza, o céu e modo de vida separados de nós estão.

A ESPOSA DO ALFERES continua a arrumar a mesa.

DESDÊMONA:

Mas porque sei qu'ele grande amigo do teu marido é, que coisas confia a ele, te imploro que, se tiveres ouvido dele algo que me possas dizer, que ajuda não me negues.

DESDÊMONA suplica chorando em desespero.

ESPOSA DO ALFERES:

Cuida-te de não deixar teu marido te suspeitar e esforça com diligência pra qu'ele amor e fé veja em ti.

DESDÊMONA:

Isso eu faço, mas de nada me vale.

A ESPOSA DO ALFERES continuou em silêncio.

CENA X:

Os três personagens voltam a conversar.

MULHER 1:

O Mouro, nesse meio tempo, porém, pra obter mais certezas do que gostaria de ter, pediu ao Alferes que meios buscasse pra qu'ele visse o lencinho na posse do chefe da tropa; e, ainda que perigoso isso fosse pro malvado, ele, contudo, prometeu-lhe com toda solicitude agir pra que disso pudesse ele se certificar.

HOMEM:

Sabem que o Chefe da tropa tinha uma dona em casa, que em um linho fino fazia lindas colchas de renda; a qual, vendo aquele pequeno lencinho e concluindo qu'ele pertencia à mulher do Mouro, e que, com certeza lhe seria devolvido, começou a fazer um semelhante; e enquanto fazia isso, o alferes notou qu'ela estava atrás de uma janela e podia ser vista por qualquer pessoa que passasse pela rua; então ele fez com que o Mouro a visse.

MULHER 2:

Nossa! Aí, o tal teve por certíssimo que a sua honestíssima dona era, de fato, uma adúltera, (*risada irônica*) e combinou com o Alferes de matá-la juntamente com o Chefe da tropa. Tramaram ambos como fariam isso e o Mouro pediu ao Alferes que ele fosse matar o Chefe da tropa, jurando ficar eternamente grato.

MULHER 1:

Mas, recusando-se ele a fazer tal coisa muito difícil e perigosa — já que o Chefe da tropa era não menos astuto que valente, depois de muito pedir, dando-lhe uma boa quantia em dinheiro, o Mouro levou-o a dizer que tentariam a sorte.

HOMEM:

Resolvida a questão, saindo uma noite o Chefe da tropa, da casa duma meretriz, com quem se divertia, e como a noite era escura, o alferes aproximou-se dele com a espada na mão e desferiu-lhe um golpe na perna — para fazê-lo cair — e aconteceu, então, qu' ele o cortou a coxa direita, e o infeliz, assim, caiu.

MULHER 2:

Eu soube que o Alferes partiu pra cima dele, pra acabar de matá-lo; mas, sendo um Chefe de tropa corajoso e acostumado com sangue e mortes, pegou sua espada e, ferido como estava, levantando-se em defesa, gritou em alta voz: “Estou sendo assassinado”. (*o HOMEM grita junto com a MULHER 2*). Por isso, ao ouvir correram pessoas e alguns dos soldados que estavam alojados nas redondezas, para não ser apanhado, o Alferes em fuga partiu; pra um tempo depois voltar fazendo de conta que atendendo ao chamado também correu em socorro.

HOMEM:

E colocando-se entre os outros, vendo a perna cortada, julgou que — de qualquer maneira e por causa daquele golpe — se não estivesse morto, morreria; e embora estivesse com isso muito feliz, fingiu junto ao Chefe da tropa condoer-se, como se ele seu irmão fosse.

MULHER 1:

Foi assim que aconteceu. Não é que pela manhã a história se espalhou por toda a cidade, chegando até aos ouvidos de Desdêmona; ela, então, que era amorosa e que não achava que mal algum lhe acomesse, mostrou sentir dor enorme pelo que havia acontecido.

HOMEM:

(risada irônica) Disso o Mouro fez péssima ideia, e foi procurar o Alferes

Entram o MOURO e o ALFERES.

MOURO:

Sabes bem que a burra da minha mulher está tão aflita com o caso do Chefe da tropa, que está prestes a enlouquecer.

ALFERES:

Ora, ora, *(pausa)* como poderias pensar doutra forma, já que ele era a alma dela?

MOURO:

Su' alma, hã?! Sou eu quem lhe vai arrancar a alma do corpo, não seria homem se não tirasse do mundo tal maldade.

ALFERES:

Como ela deve morrer? Veneno? Cutelo? Diga!

MOURO:

Não me pergutes isso. Não sei. Como? *(levando as mãos à cabeça)*

ALFERES:

Veneno?

MOURO:

Não!

ALFERES:

Cutelo?

MOURO:

Não! Não sei. *(pausa)* Não Sei!

ALFERES:

Um modo me veio à mente que, creio, te satisfazer irá, e não deixará suspeita alguma; e é assim: A casa onde estás alojado é velhíssima, o teto do teu quarto muitas rachaduras têm; planejo em Desdêmona batermos — com uma meia cheia de areia, pra que não haja nela sinal nenhum da surra — tanto que ela morra; morta, faremos cair parte do teto, e rachamos a cabeça da mulher, fingindo que uma viga ao cair quebrada a matou, e desta forma não haverá pessoa alguma que desconfiará de ti, todos vão pensar que morte dela, por acaso, aconteceu.

MOURO:

Penso que sim. (*confuso*)

CENA XI

DESDÊMONA e o MOURO na cama.

HOMEM:

Ao Mouro então, agradou o conselho cruel; e tendo passado a noite com ela na cama e esperando a hora que mais lhe pareceu adequada, já estando o alferes, num aposento, escondido, um que dava pra entrada do quarto, o Alferes seguindo a ordem entre eles combinada, fez um não sei que de ruído no aposento.

MOURO:

Escutaste um estalo?

DESDÊMONA:

Escutei.

MOURO:

Levanta e vê o que é.

HOMEM:

Descreve a cena e a vê acontecer em sua frente com imensa satisfação

Levantou-se a infeliz Desdêmona, e tão logo perto do aposento chegasse, saiu o Alferes, que, sendo forte e de bons nervos, co'a meia que à mão levava, deu-lhe pancada cruel no meio das costas e a dona, súbito, caiu sem poder o fôlego retomar. Mas co'a pouca voz que ainda lhe restava, pediu ao Mouro ajuda. Ele, levantando-se da cama, lhe disse:

MOURO:

Dissoluta mulher, eis a mercê que te dou pela tua desonestidade. Assim tratamos as que, fingindo o marido amar, metem-lhe chifres na cabeça.

HOMEM:

A dona mofina, ouviu isso, e viu que chegara seu fim — é que o Alferes outro golpe lhe dera, disse que por testemunho de sua fé, ela — já que a do mundo falhava — pela justiça divina clamava.

DESDÊMONA:

Oh, Deus, Ajude-me senhor!

HOMEM:

E foi bem assim, clamando a Deus qu'a socorresse, sobreveio-lhe o terceiro golpe: foi morta pelo ímpio Alferes. *(pausa)* Depois, colocando-a na cama e rachando-lhe a cabeça, ele — eu — e o Mouro fizeram cair o teto do quarto, como haviam entre si combinado, e, aí, o Mouro, enquanto a casa caía, por socorro chamou; com o grito, acorreram vizinhos e, caindo o telhado, acharam debaixo das vigas, a dona morta.

MULHER 1:

O que, pela vida casta que a mulher levava, a todos chocava. No dia seguinte, foi Desdêmona sepultada, pra tristeza geral daquele povo. Mas Deus, o justo guardião das almas dos outros, não quis que crime tão grande ficasse sem o devido castigo.

MULHER 2:

Porque o Mouro, que a dona tinha amado mais que os seus olhos, vendo-se dela privado, começou a ter tanto desejo por ela que andava a procura dela, *(pausa)* como que fora de si, em todos os cantos da casa. Considerando consigo mesmo que o alferes havia sido a causa de ter — com sua mulher — perdido toda a doçura da vida, e até mesmo a ele, o vilão, tornou-se tão odiado que mais não tinha olhos pra vê-lo; e se não tivesse medo da justiça inviolável dos senhores venezianos, certamente o teria matado.

HOMEM:

Mas não podendo fazê-lo, para sua segurança, retirou-lhe as insígnias e mais não o quis no regimento. Então, surgiu inimizade tão amarga entre um e outro, que nem maior nem mais grave poderia ser imaginada.

MULHER 2:

Por tal coisa o Alferes, o pior de todos os canalhas, voltou todo o seu pensar para o declínio do Mouro, e ao encontrar o Chefe da tropa — que já estava curado, e caminhava com uma perna de pau em vez da decepada — lhe disse:

HOMEM:

Chegou a hora de vingares a perna decepada; quando quiseres vir comigo pra Veneza, hei de dizer-te quem foi o criminoso — o que não ousaria aqui dizer, por vários motivos — lá hei de testemunho te dar em tribunal.

MULHER 1:

O Chefe da tropa, que se sentia muito ofendido e não sabia porque, agradeceu ao Alferes e com ele foi pra Veneza. Quando chegaram, ele lhe disse que fora o Mouro quem a perna lhe cortara, por causa da desconfiança que lhe deu na cabeça, de que ele estava se deitando com Desdêmona.

HOMEM:

E que, por esse mesmo motivo, ele a matou, e depois (*pausa*) inventou que foi o teto caído que a matara. O Chefe da tropa, ao ouvir isto, acusou — tanto da perna cortada, como da morte da dona — o Mouro ao senhorio, e chamou como testemunha o Alferes — eu. (*solução*). Ele disse que eram verídicas ambas as acusações — já que o Mouro lhe tinha confiado tudo pois queria induzi-lo a fazer as duas maldades —; e que, depois de ter matado a esposa, por ciúme bestial que se meteu em sua cabeça, ele lhe contou a maneira como a matou.

MULHER 2:

Foi aí que os senhores venezianos, ouvindo a crueldade pelo Mouro praticada numa das suas cidades, ao Mouro espancar em Chipre mandaram e, pra Veneza, o levaram pra, com muita tortura tentar descobrir a verdade.

MULHER 1:

Mas superando, com valentia de alma, a tortura, ele tudo constantemente negou, mesmo que nada ganhasse com isso. Mas, todavia, por aferro, depois de muitos dias na prisão passar — pois ele não foi condenado ao exílio perpétuo, no qual finalmente morto pelos familiares da dona seria, como merecia — da morte logrou escapar.

MULHER 2:

O Alferes então partiu para sua terra natal, não foi?

HOMEM:

Foi, e, quando eu estava lá, pra não fugir ao costume, ele acusou um de seus companheiros, (*pausa*) Sabem como? Dizendo que queria que eu, (*solução*) um de seus inimigos matasse, e que como cavaleiro eu era. (*pausa*) Ora, vejam bem, (*risada irônica*) e por essa razão, o acusei, (*risada irônica*) ele foi preso e torturado. E negando que o acusador — eu — dizia a verdade, o alferes — eu — também fui submetido à tortura por acareação; daí ele foi tão torturado, tão torturado, que foram as entranhas arrebatadas, (*mostra o sangue na camisa suja*) e quando foi da prisão libertado e levado pra casa assim mui miseramente morreu. (*pausa longa*) Deus

vingou a inocência de Desdêmona. E tudo isso que aconteceu narrado foi pelo defunto do Alferes, que a vossa frente vedes.

As duas mulheres gritam e correm assustadas. As cortinas se fecham.

O FIM.

REFERÊNCIAS

- ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 2011.
- ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- ARANI, Marco. *Tra classicismo e manierismo*. Firenze: Olschki, 1974.
- ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso*. Tradução, introdução e notas de Pedro Garcez Ghirardi. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. 4 v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- ANTTOLINI, Giovanni. *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*. Roma-Bari: Laterza, 1988.
- BANDIA, Paul. O conceito bermaniano de “estrangeiro” sob o prisma da tradução pós-colonial. *Belas Infiéis*, Brasília, v. 9, n. 1, p. 205–221, 2020. Tradução de Andressa Franco Oliveira; Maria Angélica Deângeli.
- BARBOSA, Tereza Virginia Ribeiro. The theatrical translator and his role. *Itinerários*, Araraquara, n. 38, p. 27–46, jan./jun. 2014.
- BARBOSA, Tereza Virginia Ribeiro; MOSCA, Anna. Tragédia grega, sim, por que não? *Teatro: criação e construção de conhecimento*, v. 6, n. 2, p. 12–25, 2018.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. *Lêmures gregos em João Guimarães Rosa*. 1. ed. Relicário Edições, 2022. 300 p. ISBN 978-6589889151.
- BASSI, Shaul (org.). *Reproducing Shakespeare: new studies in adaptation and appropriation*. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- BASSI, Shaul. *Shakespeare's Italy and Italy's Shakespeare: place, “race”, politics*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- BASSNETT, Susan. The translation turn in cultural studies. In: BASSNETT, Susan. *Constructing cultures: essays on literary translation*. Bristol; Blue Ridge Summit: Multilingual Matters, 1998. p. 123–140.
- BERMAN, Antoine. A retradução como espaço da tradução. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 37, n. 2, p. 261–269, 2017. Tradução de Clarissa Prado Marini; Marie-Hélène Catherine Torres.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Tradução de Maria Paula V. Zurawski. Organização de J. Guinsburg; Sérgio Coelho; Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BLANCO, Ricardo Román. *Estudios paleográficos*. São Paulo: Laserprint, 1987.

BLOOM, Harold. *A invenção do humano*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BLOOM, Harold. *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Tradução de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. v. 3. Petrópolis: Vozes, 1991.

BRUSCAGLI, Riccardo. La corte in scena: genesi politica della tragedia ferrarese. *L'Approdo Letterario*, Roma, p. 81–106, 1976.

BURKE, Peter. *Uma história social do conhecimento: de Gutenberg a Diderot*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BURKE, Peter. *O Renascimento*. Tradução de Rita Canas Mendes. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BURKE, Peter. *O Renascimento italiano*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

CALDWELL, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1960.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 231–255.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CARTHY, Mac I. Reverse Othello syndrome by another name: Ariosto's deluded hero. In: CARTHY, Mac I.; SELLEVOLD, K.; SMITH, O. (org.). *Cognitive confusions: dreams, delusions and illusions in early modern culture*. [S.l.]: [s.n.], 2017.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. *Metamorfoses em tradução*. 2010. Trabalho de pós-doutorado – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASANOVA, Pascale. Translation as unequal exchange. In: BAKER, Mona (org.). *Critical readings in translation studies*. London: Routledge, 2010. p. 285–303.

CASTORINA, Claudia; CINTHIO, Giovan Battista Giral di. *Orbecche*. In: *Censimento: tragedie cinque-seicentesche*. Studi giral diani: letteratura e teatro, III, p. 235–262, 2017.

CHARTIER, Roger. A história cultural: entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1999.

CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

CINQUECENTO FERRARESE. La Biblioteca di via Senato – Milano. *Mensile di bibliofilia e storia delle idee*, ano XVI, n. 2/157, Milano, fev. 2024. Disponível em: https://bibliotecadiviasenato.it/wp-content/uploads/BVS_N2_FEBBRAIO_2024_web.pdf. Acesso em: 11 nov. 2024.

COLELLA, Massimo. Shakespeare and the Neoplatonic Name. In: LANZA, Fabio; PORZIO, Giovanna (org.). *Filologia, letterature, traduzioni: studi in onore di Salvatore Battaglia*. Napoli: Loffredo, 2015.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CONTILE, Luca. *Ragionamento sopra la proprietà delle imprese con le particolari de gli Academici Affidati et con le interpretationi et croniche*. Pavia: Bartoli, 1574.

COSTA, Pedro Henrique Antunes da; MENDES, Kíssila Teixeira. *A eterna fuga da ninguendade: ofensiva do capital, identidade brasileira e produção de neoninguéns*. Revista Psicologia Política, v. 20, n. 49, p. 476–489, 2020.

COUTINHO, Eduardo. *Literatura comparada na América Latina: ensaios*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.

CRUCIANI, Fabrizio. *La regia teatrale*. Roma: Bulzoni, 1983.

DE SANCTIS, Francesco. La scienza e la vita. In: DE SANCTIS, Francesco. *Opere*. Milano; Napoli: Riccardo Ricciardi, 1961.

DE SANCTIS, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Milano: Fratelli Treves, 1912.

DE SANCTIS, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Torino: UTET, 1973.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Tradução de Claudia Sant’Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DOROGATTI, Marco. Giovan Battista Giral di Cinthio e *L’Ariosto* a stampa. *Studi giral diani: letteratura e teatro*, v. 5, p. 345–387, 2019.

DU BOIS, William Edward Burghardt. *As almas da gente negra*. Tradução e introdução de Heloisa Toller Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FETTER, Sandro Roberto; LIMA, Edna Lucia da Cunha; LIMA, Guilherme Silva da Cunha. *Cresci, o renovador dos modelos caligráficos italianos*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 11., 2014, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: Blucher, 2014. (Blucher Design Proceedings, v. 1, n. 4).

FETTER, Sandro Roberto; LIMA, Edna Lucia da Cunha; LIMA, Guilherme Silva da Cunha. *A escrita cursiva no Renascimento: origem e evolução dos modelos caligráficos cursivos e dos tipos itálicos*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN (P&D DESIGN), 2010, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: Blucher, 2010. Disponível em: <http://blogs.anhembib.br/congressodesign/anais/a-escrita-cursiva-no-renascimentoorigem-e-evolucao-dos-modelos-caligraficos-cursivos-e-dos-tipos-italicos/>. Acesso em: 25 mar. 2022.

FIORATO, Corinne Lucas. Appunti sulle immagini negli scritti di Giraldis Cinthio. *Studi giraldisiani: letteratura e teatro*, p. 265–294, 2019.

FOLHA DE S. PAULO. Entrevista com Harold Bloom. São Paulo, 11 dez. 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq11129803.htm>. Acesso em: 8 nov. 2023.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GALAVOTTI, Enrico. *Grammatica e scrittura: dalle astrazioni dei manuali scolastici alla scrittura creativa*. [S.l.]: Lulu, 2011.

GHISELLINI, Andrea. *Gli Hecatommithi di Giraldis Cinzio: la tormentata vicenda di un'opera*. Milano: Biblioteca di via Senato – Speciale Cinquecento Ferrarese, fev. 2024. Disponível em: <https://bibliotecadiviasenato.it/wp-content/uploads/BvS-Abstract-n.-2-febbraio-2024.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2024.

GIRALDIS CINZIO, Giovan Battista. *Carteggio*. A cura di Susanna Villari. Messina: Sicania, 1996. Disponível em: <http://www.bibliotecaitaliana.it/catalogo?start=1&q=Giral&collezioni=bibit&autori=Giraldis%20Cinzio,%20Giambattista&undefined>. Acesso em: 12 nov. 2024.

GIRALDIS CINZIO, Giovan Battista. *Discorsi intorno al comporre: rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*. A cura di Susanna Villari. Messina: Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002.

GRAFTON, Anthony; MOST, Glenn W.; SETTIS, Salvatore (org.). *The classical tradition*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2010.

HELIODORA, Bárbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: FUNARTE/Cultura Inglesa, 1997.

HELLER, Agnes. *O homem do Renascimento*. Tradução de Conceição Jardim; Eduardo Nogueira. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

HAGEN, Margareth. *Il progetto drammaturgico di Giambattista Giraldis*. Bergen: Universitetet i Bergen, 2000.

KIM, Ji Youn. Tradução do ritmo: romance coreano *Aula de Grego*. In: MESCHONNIC, Henri. *Ritmo, historicidade e a proposta de uma teoria crítica da linguagem*. Campinas: Mercado de Letras, 2022.

KRISTELLER, Paul Oskar. *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*. Roma: Donzelli, 2005.

LEWIS, Philip E. The measure of translation effects. In: VENUTI, Lawrence (org.). *The translation studies reader*. London: Routledge, 2000. p. 264–283.

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

LOONEY, J. Thomas. “*Shakespeare*” identified in *Edward de Vere, the seventeenth earl of Oxford*. London: C. Palmer, 1920.

MACEDO, Raymundo da Silva. *A arte como intuição e expressão em Benedetto Croce*. 1980. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1980.

MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin; NEVES, Maria Helena de Moura. *Dicionário grego-português*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial; Mnema, 2022.

MANZONI, Alessandro. Lettera intorno al libro “*De Vulgari Eloquentia*” di Dante Alighieri. In: MANZONI, Alessandro. *Opere varie*. Milano: Fratelli Rechiedei, 1870.

MARTINS, Maria Sílvia Cintra. Reflexões em torno da teoria da linguagem proposta por Henri Meschonnic – *Pensar Meschonnic*. In: Henri Meschonnic: ritmo, historicidade e a proposta de uma antropologia da linguagem. São Paulo: FFLCH-USP, 2022.

MELO, A. C. Crítica da razão nacional-ocidentalista: por uma nova abordagem pós-colonial nos estudos brasileiros. *Alea: estudos neolatinos*, v. 22, n. 2, p. 17–40, maio/ago. 2020.

MESCHONNIC, Henri. *Linguagem, ritmo e vida*. Tradução de Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2006.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MESCHONNIC, Henri. *Ritmo, historicidade e a proposta de uma teoria crítica da linguagem*. Organização de Maria Sílvia Cintra Martins. Tradução de Maria Sílvia Cintra Martins; Grupo LEETRA. Campinas: Mercado de Letras, 2022.

MIGNOLO, Walter D. *Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política*. Tradução de Ângela Lopes Norte. Durham; Quito: Duke University Press; Universidad Andina Simón Bolívar, 2008.

MOLINARI, Carla. Gibaldi annotatore dell'*Orlando Furioso*. *Studi giralddiani: letteratura e teatro*, p. 321–344, 2019.

MUSUMARRA, Carmelo. *La poesia tragica italiana nel Rinascimento*. Firenze: Leo S. Olschki, 1972.

NOLASCO, Edgar César. *Crítica biográfica fronteira: pensar a partir de onde se vive*. Campo Grande: Editora UFMS, 2018.

NOLASCO, Edgar César. *Crítica cultural, pós-colonialidade e literatura*. Campo Grande: Editora UFMS, 2010.

NOLASCO, Edgar César. Paisagens da crítica periférica. *Cadernos de Estudos Culturais*, Campo Grande, v. 3, n. 5, p. 1–20, jan./jun. 2011.

NOLASCO, Edgar César. Silviano Santiago: o entre-lugar da crítica. *Cadernos de Estudos Culturais*, Campo Grande, p. 13–26, 2014.

O'SHEA, José Roberto. O teatro shakespeariano em tradução no Brasil. *Revista Confluências Culturais*, v. 5, n. 2, p. 1–15, 2021. Disponível em: <https://periodicos.univille.br/RCC/issue/view/62>. Acesso em: 10 fev. 2024.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, teatro-dança, cinema*. 2. ed. Tradução de Sérgio Sávia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAVIS, Patrice. *A encenação teatral contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, teatro-dança, cinema*. Tradução de Sérgio Sávia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PIERI, Marzia. *Il debutto dell'orrore: l'Orbecche di Gibaldi Cinzio (1541)*. *Dioniso*, n. 13, 2023.

PIERI, Marzia. *La strategia edificante degli Ecatommiti. Esperienze Letterarie*, Napoli, anno III, n. 3, p. 43–74, 1978.

PINTOR, Irene Romera. *Gibaldi Cinthio: metodología y bibliografía*. Madrid: Asociación Ateneísta de Estudios sobre la Mujer Clara Campoamor, 1998.

PINTOR, Irene Romera. *Bibliografía giralddiana: vint anys après*. Barcelona: Fundación Updea Publicaciones, 2018.

PINTOR, Irene Romera. Giraldis Cinthio en su *Carteggio: cum omnibus omnium horarum homo*. *Critica letteraria*, v. 41, n. 159–160, p. 553–572, 2013.

PINTOR, Irene Romera. *Giraldi Cinzio: un homme de cœur pris dans la tourmente de la cour de Ferrare de l'Altile à l'Arrenopia*. Italique, XVIII, 2015.

PÚBLICO. Morreu Harold Bloom, o polémico guardião do cânone ocidental. Lisboa, 14 out. 2019. Disponível em: <https://www.publico.pt/2019/10/14/culturaipsilon/noticia/morreu-harold-bloom-polemico-guardiao-canone-ocidental-1890001>. Acesso em: 8 nov. 2023.

QUARSHIE, Hugh. *Shakespeare and the politics of Englishness*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

ROMÁN BLANCO, Ricardo. *Estudos paleográficos*. São Paulo: Laserprint, 1987.

ROSA, Alberto Asor. La fondazione del laico. In: ASOR ROSA, Alberto (org.). *Letteratura italiana*, v. 5: *Le questioni*. Torino: Einaudi, 1997. p. 17–124.

ROSA, Alberto Asor. *La storia, i classici, l'identità nazionale*. In: ROSA, Alberto Asor (org.). *Letteratura italiana*. Roma: Carocci, 2014.

ROSCOE, Thomas. *The Italian novelists*. London: Septimus Prowett, 1825.

ROWLAND, Ingrid D. *The culture of the High Renaissance: ancients and moderns in sixteenth-century Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

RUTHERFORD, Jonathan. The third space: interview with Homi Bhabha. In: RUTHERFORD, Jonathan (org.). *Identity: community, culture, difference*. London: Lawrence and Wishart, 1990. p. 207–221.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SENA, Thaís Lima e. *Blackface: Otelo nas faces de Orson Welles e Laurence Olivier*. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2017.

SHAKESPEARE, William. *Othello*. Arden Shakespeare. Third Series. Edited by E. A. J. Honigmann. London: Thomson Learning, 2005.

SHAPIRO, James. *1599: um ano na vida de William Shakespeare*. Tradução de Cordélia Magalhães; Marcelo Musa Cavallari. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 73–102.

SMITH, Emma. *Shakespeare's First Folio*. London: British Library, 2004.

SOUZA, E. M. *Crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

TAYLOR, John Edward. *The Moor of Venice: Cinthio's tale and Shakespeare's tragedy*. London: Chapman and Hall, 1855.

TERRUSI, Leonardo. Disdemona e il Moro: il destino in un nome e un nome “mancato”. *Nome nel testo*, v. 16, p. 369–378, 2014.

TOSI, Laura; BASSI, Shaul (org.). *Visions of Venice in Shakespeare*. Farnham; Burlington: Ashgate, 2011.

VAUGHAN, Virginia Mason. *Othello: a contextual history*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility: a history of translation*. London: Routledge, 1995.

VENUTI, Lawrence. *The scandals of translation: towards an ethics of difference*. London: Routledge, 1998.

VENUTI, Lawrence (org.). *The translation studies reader*. London: Routledge, 2000.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. Tradução de Laureano Pelegrin et al. São Paulo: Editora UNESP, 2019.

VILLARI, Susanna. *L'epistolario di G. B. Giraldis Cinzio*. 1989. Tese (Doutorado em Italianística) – Università di Messina, Messina, 1990.

VILLARI, Susanna. Il rovesciamento del comico in tragedia: Silvia e Silla, *Ecatommiti* I, 10 e altri spunti esemplari. *Studi giraldiani: letteratura e teatro*, p. 295–319, 2019.

VILLARI, Susanna. Appunti sulla miscellanea poetica latina di Giraldis (Ferrara, Rosso, 1537). *Studi giraldiani: letteratura e teatro*, IX, p. 41–82, 2023.

WALSH, Catherine. *Interculturalidad, Estado, sociedad: luchas (de)coloniales de nuestra época*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar; Abya-Yala, 2009.

WALSH, Catherine. *Estudios culturales latinoamericanos: retos desde y sobre la región andina*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2002.

YOUNG, Robert. *Postcolonialism: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2003.