

O Mouro de Veneza na face de Laurence Olivier

Thaís Lima e Sena¹⁵

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Resumo

The Tragedy of Othello, the Moor of Venice, uma das grandes tragédias de William Shakespeare, foi encenada pela primeira vez em 1604. Do mesmo modo que Shakespeare bebeu de várias fontes para escrever sua obra, as peças são alvo das mais variadas formas de adaptação. É sabido que no teatro elisabetano o personagem principal da peça *Othello*, era representado por um ator branco que se pintava com uma maquiagem negra. Assim sendo, observamos que a prática conhecida como *blackface* — termo que tomamos emprestado dos *blackface minstrel shows* americanos — na representação do personagem do mouro ocorre tanto nas encenações renascentistas da peça, tanto na adaptação fílmica de 1965, protagonizada por Laurence Olivier. O presente artigo se concentra na análise do personagem Otelo, a partir das formas de representação dele, o que implica nas construções do homem negro no meio social a partir do ponto de vista do homem branco. Assim, examinaremos como essa representação do personagem foi elaborada por Olivier, um ator branco, dentro do contexto histórico da adaptação fílmica *Othello* de 1965, tendo em vista as questões relacionadas à prática do *blackface*, além de abordar questões análogas ao conceito de branquidade.

Palavras-chave

Shakespeare. *Othello*. *Blackface*. Branquidade.

¹⁵ Mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP.

“Eu sempre fui um ator que molda características para esconder sua personalidade. Eu trago parte dos personagens para dentro de mim, ou então eles não funcionariam. Eu não procuro por traços do personagem que estejam dentro de mim, mas eu vou além e procuro a verdadeira personalidade que o autor criou”.
(Laurence Olivier)

Laurence Kerr Olivier nasceu na Inglaterra em 1907 e é considerado pelos críticos de teatro e cinema um dos atores mais grandiosos do século XX. Começou a atuar no teatro aos dez anos, e a sua primeira peça foi uma adaptação de *Julius Caesar*, de William Shakespeare. Ao observar o fascínio de Oliver pelo teatro, seu pai, pastor da Igreja Anglicana, encorajou-o a entrar para uma escola de teatro em Londres. Assim que concluiu seus estudos, ele se tornou membro da companhia teatral do diretor Barry Vincent Jackson, na qual atuou como ator profissional pela primeira vez, aos vinte anos. A obra de Shakespeare foi de extrema importância para a construção da carreira de Olivier. Em sua autobiografia, o ator explica sua admiração pelo dramaturgo:

Convivi com Shakespeare durante toda minha vida pensante - o maior dramaturgo de todos os tempos; para alguns o maior dos poetas, filósofos, homens. Com o toque de sua pena, ele pode levar uma audiência dos risos para as lágrimas. Sua genialidade é incomparável. Ele escreve papéis que qualquer ator que valha o seu sal, encontraria os meios para representar da melhor maneira possível. Ele é incomparável em sua inteligência, poder, imaginação, fogo, filosofia... Eu poderia continuar para sempre. Mas o que ele tem acima de tudo é o dom de teatro (OLIVIER, 1986, p. 69, tradução nossa)¹⁶.

Olivier explica que seu relacionamento com Shakespeare tornava-o mais moderno, não em relação à produção, mas à sua atuação e às suas falas. Ele acreditava que todas as pessoas deveriam passar pela experiência de assistir a uma peça do dramaturgo, pois o prazer de ler Shakespeare era incomparável à satisfação e ao sentimento de plenitude de ouvi-lo (OLIVIER, 1986, p. 74). Por isso, ele tinha a intenção como ator de projetar, por meio de sua fala, os pensamentos de seus personagens para o público. Tudo isso é relatado em *Laurence Olivier on Acting*, de 1986, livro em que o ator não esconde sua admiração e gratidão por Shakespeare. Além disso, nessa mesma obra, ao descrever sua carreira tanto no teatro quanto no cinema, Olivier diz como se construiu como ator shakespeariano.

Hamlet, a seu ver, foi a melhor peça escrita de todos os tempos. Em 1937, Olivier desempenhou, no teatro *Old Vic*, o papel principal dessa peça. A próxima, que ele também representou no mesmo teatro, foi *Henry V*, na qual sua proposta era interpretar o papel central de uma maneira completamente diferente da que fizera quando atuou em *Hamlet*. “Algo que

¹⁶“I have lived with Shakespeare all of my thinking life – the greatest dramatist of all time; to some the greatest poet, philosopher, man. With a flick of his pen, he can twist an audience from laughter to tears. His genius is unparalleled. He writes roles that any actor worth his salt would find the means to play by hook or by crook. He is matchless in wit, power, imagination, fire, philosophy... I could go on forever. But what he has above all is the sense of theatre” (OLIVIER, 1986, p. 69).

sempre fez parte da minha vida teatral é que eu gosto de ser um camaleão” (OLIVIER, 1986, p. 90). Nos anos de 1937 e 1938, estreou como *Macbeth* e disse que a oportunidade de trabalho na companhia teatral do *Old Vic* favoreceu o que ele mais queria como ator de teatro: ganhar prestígio ao ser julgado pelo seu trabalho como ator clássico.

Assim, após *Macbeth*, Olivier começou a desenvolver seu personagem *Richard III*, o qual, para ele, foi imensamente desafiador, pois levou algum tempo para alcançar a perfeição que desejava, já que acreditava que não tinha adquirido maturidade suficiente para desempenhar o papel em suas primeiras apresentações. Apesar dessa questão, o ator estreou em *Richard III*, em 1944, no *New Theatre*, e explicou que ele estava na hora certa e no lugar certo, pois, por meio das suas dificuldades com seu personagem, alcançou grande sucesso na época.

Seu próximo papel foi Rei Lear, em *King Lear*, em 1946, o qual representou contra sua vontade, pois gostaria de ter recebido o papel de Cyrano, da obra de Edmond Rostand. Curiosamente, apesar da complexidade do papel, Olivier explica que, em um primeiro momento, não tinha interesse em interpretar o Rei Lear, pois, para ele, desenvolver esse personagem não era um desafio. O ator precisava que sua criatividade fosse estimulada, desejava papéis que o levassem à exaustão e ao êxtase em seu processo criativo, seja na caracterização física seja na psicológica do personagem. O ator nunca teve dúvidas de sua excelência profissional e não hesitava em se enaltecer. Muito vaidoso, colocava-se em um patamar onde apenas ele, e mais nenhum outro ator, conseguiria desempenhar papéis shakespearianos com tamanha destreza. Em 1951, atuou em *Anthony and Cleopatra*, contracenando com Vivien Leigh, sua esposa, com quem viveu um casamento de aproximadamente 20 anos.

Em 1955, interpretou o papel de Malvolio, em *Twelfth Night*, além de atuar em *Titus Andronicus*. Dando seguimento como ator shakespeariano, em 1959, protagonizou a peça *Coriolanus* e, em 1964, *Othello*. Por fim, foi Shylock, em *The Merchant of Venice*, no ano de 1970. É importante salientar que Olivier, paralelamente a esses trabalhos como ator shakespeariano, atuou em diversas outras peças, aproximadamente 121, bem como construiu sua carreira também no cinema em 65 filmes, tanto como ator quanto como diretor. Devido ao seu exímio trabalho, a rainha Elizabeth II concedeu a ele, em 1970, o título honorário de Sir.

Com uma adaptação de Shakespeare para o cinema, Olivier ganhou, em 1945, um *Oscar* como melhor ator e diretor do filme *Henry V*. Esse foi o primeiro filme estrangeiro a ganhar a premiação, pois, até essa data, não era permitido que filmes estrangeiros concorressem ao *Oscar*. Olivier explica que muitos acreditavam que adaptar Shakespeare para

o cinema era impossível; então, ao se sentir desafiado, percebeu que tinha uma nova missão: levar o dramaturgo a um novo tipo de público, às pessoas que acreditavam que não seriam capazes de apreciá-lo. Além desse prêmio, Olivier ganhou o *Oscar* de melhor ator com *Hamlet*, filme que ele estrelou e dirigiu em 1948. Já em 1954, o ator dirigiu e atuou na adaptação fílmica *Ricardo III*. Olivier era prestigiado por surpreender talentosamente com suas adaptações fílmicas dentro de um padrão esperado pelos críticos em relação aos filmes shakespearianos.

A seguir, mostraremos os caminhos que Olivier percorreu para desenvolver a caracterização do personagem Otelo, o mouro de Veneza, quando encenou, em 1964, a peça *Othello*, dirigida por John Dexter. Olivier também protagonizou o filme *Othello*, de 1965, dirigido por Stuart Burge. Trata-se de uma adaptação da peça encenada no *National Theatre Company* em 1964. Essa peça foi transmutada para o meio cinematográfico sem grandes modificações, ou seja, a adaptação fílmica é apenas uma versão filmada da peça de 1964. No livro *Laurence Olivier on Acting*, de 1986, o ator explica detalhadamente os caminhos que tomou para a caracterização de seu personagem Otelo para a peça; além disso, alguns trechos de seu livro *Confessions of an Actor*, de 1982, também são mencionados neste trabalho.

O ator já havia tido a experiência de desempenhar o papel de Iago na peça *Othello*, em 1938, que foi dirigida por Tyrone Guthrie. Nessa peça, o papel principal havia sido direcionado a Ralph Richardson e Olivier não poupou críticas ao colega de trabalho: “Pobre Ralph, ele não nasceu para desempenhar o mouro” (OLIVIER, 1986, p. 148). Certo tom de arrogância prevalece em seus comentários sobre a peça de 1938: Olivier explica que Ralph havia interpretado o papel do Otelo mais cansativo que já havia existido. Por outro lado, seu personagem Iago havia sido desenvolvido para ser o mais doce e charmoso possível: “Eu senti que seria mais perigoso e plausível desempenhar Iago dessa maneira, pois dessa forma todos acreditariam que ele seria o (honesto Iago)” (OLIVIER, 1986, p. 149). De forma irônica, o ator explica que sua estratégia funcionou perfeitamente, mas, ao roubar de seu colega o papel de Iago, Ralph ficou prejudicado.

Enquanto Olivier dirigia o *The National Theatre*, foi procurado por Kenneth Tynan, que se ofereceu para ocupar o posto de crítico de dramaturgia em sua equipe. Olivier nunca conseguiu manter uma relação cordial com Tynan, pois ele era muito severo nas críticas que fazia a Vivien Leigh, sua esposa na época. Porém, deixando as desavenças de lado, o ator aceitou a proposta, e Tynan sugeriu que Olivier atuasse como Otelo, já que era um dos papéis shakespearianos que ele ainda não havia desempenhado. Como havia atuado anteriormente como Iago, moldando a peça por meio do ponto de vista do alferes, teve

algumas preocupações e reservas, pois Olivier sempre viu Otelo como um derrotado (*loser*). Ao analisar a peça a partir do ponto de vista do mouro, o ator foi abandonando os conceitos que havia construído antes, quando fez o papel de Iago. Dessa forma, ele pouco a pouco trabalhava a caracterização física e depois a psicológica de Otelo. Assim, um guerreiro mouro “deve ter a postura de um homem forte, e ficar de pé dessa forma, com as costas erguidas, o pescoço erguido, como se fosse um leão. Teria que ser gracioso” (OLIVIER, 1986, p. 153). Em seguida, o ator imaginou Otelo a partir das ideias que tinha, do que seria a representação física de um homem negro.

Negro... Eu tinha que ser negro. Eu tinha que me sentir negro no fundo da minha alma. Eu tinha que olhar cautelosamente o mundo de um homem negro. Não o mundo de repressão, pois Otelo se sentiria superior ao homem branco. Se descascasse minha pele, teria por baixo uma outra camada de pele negra. Eu tinha que ser belo. Muito belo (OLIVIER, 1986, p. 153, tradução nossa).¹⁷

Essa colocação é de fato interessante, uma vez que o ator explica que “olhar cuidadosamente para o mundo do homem negro”, ou seja, se construir como um negro “real”, não significa viver a realidade do homem negro na sociedade da época, pois o Otelo construído por Olivier seria superior ao branco. O ator esclarece que jogar fora o homem branco que havia nele foi um processo muito difícil, mas que, em alguns momentos durante sua preparação como o mouro, ele acabou se convencendo de que essa façanha era possível. Percebemos, portanto, que Olivier constrói seu personagem por meio de uma das possíveis práticas do *blackface*, que se resume em um ator branco pintar-se com uma maquiagem escura para representar um personagem negro.

Eric Lott, professor estadunidense e especialista em Estudos Culturais, aprofundou-se nas contradições existentes nas representações dos *minstrel shows* nos Estados Unidos. Os *blackface minstrel shows* representavam um estilo de entretenimento baseado na exploração e apropriação cultural africana. Os atores brancos “tomavam emprestadas” questões culturais e, no palco, reproduziam personagens negros de forma caricata, seja por meio de sua imagem, seja das atitudes que julgavam constituir um homem negro. Os estudos de Lott resultaram no livro *Love and Theft*, escrito em 1993, no qual ele explica os caminhos e os significados políticos e culturais da prática do *blackface* nos *minstrel shows* durante o século XIX. Para ele, a prática do *blackface* precisa ser estudada dentro do campo dos Estudos

¹⁷“Black... I had to be black. I had to feel black down to my soul. I had to look out from a black man’s world. Not one of repression, for Othello would have felt superior to the white man. If I peeled my skin underneath would be another layer of black skin. I had to be beautiful. Quite beautiful” (OLIVIER, 1986, p. 153).

Culturais e está diretamente imbricada às questões políticas e à disputa de poder entre classes sociais que se formaram durante a Guerra Civil norte americana.

Na época elisabetana, como não havia atores negros na companhia teatral de Shakespeare, o ator que representava o papel de Otelo fazia-o por meio do *blackface*. Para tal caracterização, nas representações mais antigas, os atores utilizavam cortiça queimada para conseguir o efeito escuro. Além disso, faziam também uso de uma tinta própria para maquiagem teatral à base de gordura animal. Foi especificamente no contexto dos *minstrels* que o termo *blackface* surge. James Fisher explica que

Este termo refere-se à prática dos atores se pintarem de negros usando cortiça queimada, tipicamente para encenarem representações exageradas dos Afro-Americanos. Essa prática acontecia geralmente nos *minstrel shows* e em alguns musicais onde atores brancos pintados de negros faziam papéis de Afro-Americanos em peças durante os séculos 18 e 19 (FISHER, 2015, p. 65, tradução nossa).¹⁸

À luz dos estudos de Lott (1993), notamos que, quando os atores brancos recorriam à prática do *blackface* nos *minstrel shows*, eles não tinham uma definição de identidade formada em suas representações. Eles não eram brancos, nem mesmo negros, eles ocupavam uma fronteira, um espaço, que foi criado e definido pela sociedade branca. Era um espaço desenhado pela branquidade, que, para Olivier, significava “se sentir um homem negro no fundo de sua alma”. Vaughan (2005) destaca que a caricatura teatral da identidade racial do personagem Otelo, de Olivier, na peça de 1964, articula profundamente, mesmo que de maneira não intencional, os códigos invisíveis que constroem o racismo.

Afirmar que Olivier agiu de maneira não intencional ao articular questões relacionadas ao racismo é algo contraditório e problemático. Muitos críticos e estudiosos dos séculos XX e XXI relacionam a caracterização do personagem de Olivier à excelência e ao brilhantismo de seu desempenho como ator. Para muitos, Olivier, como um dos maiores atores dos últimos tempos, tinha apenas a intenção de fazer seu trabalho da melhor maneira possível. A nosso ver, no entanto, a “permissão” que a sociedade inglesa, na época, consentiu a Olivier para que desempenhasse o papel de um homem negro por meio do *blackface*, ou seja, o sucesso que seu personagem alcançou por meio de um personagem construído de forma estereotipada, reflete apenas o espaço privilegiado que o ator ocupa dentro da branquidade. Melissa Steyn (2001) explica que os brancos não têm consciência da maneira

¹⁸“This term refers to performers “blacking up” with burned cork, typically to perform exaggerated images of African Americans, usually in minstrel shows and early musicals, though white actors in blackface typically played African American characters in straight plays as well during the 18th and 19th centuries” (FISHER, 2015, p. 65).

que sua vida é racializada, ou seja, os brancos não sabem que eles vivem e desfrutam de privilégios raciais:

Os brancos, como grupo privilegiado, tomam sua identidade por norma e padrão pelos quais os outros grupos são medidos, e essa identidade, portanto, é invisível, a ponto mesmo de muitos brancos não pensarem conscientemente no efeito profundo que o serem brancos exerce em sua vida cotidiana (STEYN, *apud* WARE, 2001, p.120).

Desse modo, “os códigos invisíveis que constroem o racismo e a misoginia”, pontuados por Vaughan, estão diretamente relacionados ao “ser branco”. Steyn afirma que “o objetivo crítico do atual interesse na branquidade, como esforço acadêmico, é expô-la às claras, torná-la irreversivelmente visível” (STEYN, *apud* WARE, 2001, p. 120). Nossa intenção, aqui, não é pontuar todas as questões de Olivier e a sua caracterização do personagem que remetem ao espaço da branquidade; porém, não poderíamos deixar de observar que Olivier, em sua biografia, ao escrever como criou Otelo, demonstra sua falta de consciência em relação aos privilégios que desfruta dentro da branquidade. Essas questões reforçam a complexidade que o termo *blackface* e a sua prática podem abranger.

Dando continuidade, ao observarmos a figura abaixo, podemos notar um contraste entre as imagens de Olivier: o ator profissional à esquerda e o ator caracterizado como Otelo à direita. Percebemos que a caracterização do personagem, obviamente, reflete a exaltação da cor de sua pele pintada de negro. Ao notarmos Olivier caracterizado, causa-nos, nos dias de hoje, certo estranhamento: a transição do ator branco para um personagem negro, com seu corpo pintado por uma maquiagem negra, causa um inegável impacto visual.



Figura – Laurence Olivier caracterizado como Otelo em 1964/1965

Fonte: Acervo nosso

Tanto no palco, na encenação de *Othello*, em 1964, quanto em sua adaptação fílmica de 1965, Olivier utilizou a mesma caracterização para os dois personagens, ou seja, uma maquiagem negra bem carregada, e, no processo de se maquiar, polia sua face para que a

maquiagem obtivesse mais brilho e destaque. Uma curiosidade interessante é que, quando o filme *Othello* foi lançado nos Estados Unidos, o país estava em meio ao movimento dos direitos civis, exatamente quando as visões relacionadas aos estereótipos racistas estavam sendo questionadas e confrontadas. Tratava-se de uma época em que os *blackface minstrel shows* perdiam sua popularidade.

Ao comparamos a caracterização dos atores brancos que atuavam nos *blackface minstrel shows* com a caracterização de Olivier, pudemos notar que existem muitas semelhanças nas duas formas de representação: o ator pintou não somente sua face, mas todo seu corpo. Sobre como seria sua caracterização na peça, Olivier explicou, em sua entrevista *Confessions of an actor*, que:

A coisa toda está nos lábios e na cor. Estive observando os lábios de negros cada vez que os vejo num trem ou em outro lugar, e seus lábios parecem pretos ou violeta escuro mais do que vermelhos. As variações naturalmente são enormes. Usarei um ligeiro toque de azul, e muito mais de marrom e um pouco de lilás (Cadernos de teatro, 86, p. 2, setembro. 1986).

É sabido que existem diferentes nuances na tonalidade da cor de pele do povo marroquino. Assim, temos a impressão de que, quando Olivier se refere aos homens negros com quem tinha contato, ele observava os marroquinos de pele negra escura. A partir do seu contato com esses estrangeiros, o ator, ao observá-los atentamente, cria ideias para desenvolver Otelo. Ele tenta criar, no palco, a reprodução da imagem de um homem negro, cuja cor achava ideal. De acordo com Eric Lott, o homem branco tinha um sentimento dúbio que adivinha de sua curiosidade em relação ao negro, ao exótico, que transita entre o fascínio e a repulsa. Essas questões começaram a ser pensadas durante a colonização no século XV, quando as histórias de viajantes contribuíram muito para a criação de um estereótipo relacionado aos negros no imaginário europeu. Desse modo, essa interface entre a repulsa e a fascinação fez com que Olivier reproduzisse essa visão do africano exótico, do negro como o “outro”, e “roubasse” as características físicas e culturais dos marroquinos para desenvolver seu personagem.

Notamos, assim, que o processo de criação de Olivier é análogo ao que acontecia no processo de caracterização dos personagens dos *blackface minstrel shows* do século XIX. Observamos ainda que, na imagem construída por Olivier, outros elementos que podem reforçar esses estereótipos foram cuidadosamente desenvolvidos na caracterização física de seu personagem. Os olhos, por exemplo, destacam-se em contraste à maquiagem negra. Os cílios do ator foram alongados, e seus olhos, delineados com um lápis branco com o intuito de ampliar seu olhar e deixá-lo mais expressivo. Além disso, houve a preocupação com a cor da

maquiagem em seus lábios, nas palmas das mãos, nas solas dos pés e até mesmo nas suas unhas: todas essas partes do corpo foram pintadas da cor negra. Para imitar a textura que ele julgava ter os cabelos de um homem negro, Olivier usou uma peruca crespa de cor cinza escuro.

O mouro veste túnicas com decote profundo e, em diversas cenas, ele aparece usando um crucifixo como adorno em seu peito. Esse crucifixo nos indica que o mouro, apesar de ser retratado como um personagem exótico, o africano pagão, foi retratado, em um primeiro momento, como cristão. Porém, o diretor teve a intenção de relacionar o temperamento explosivo de Otelo ao paganismo, pois, quando o personagem passa a desconfiar de Desdêmona, começa a se descontrolar e arranca o crucifixo do peito e o joga longe em meio a uma crise quase que histérica. Nessa cena, percebemos que o diretor teve a intenção de mostrar que Otelo deixa o cristianismo de lado e retorna às suas raízes pagãs.

Percebemos que tanto os pés descalços de Otelo – ao contrário dos outros personagens da peça, que estão calçados –, quanto suas vestimentas, que mostram parte de seu corpo negro, remetem-nos às características de sensualidade e sexualidade exacerbadas, ligadas aos estereótipos atribuídos ao homem negro. Fanon (2008) explica a relação existente entre colonizador e colonizado, o branco e o negro, e o modo como esse sistema favoreceu a dominação europeia sobre o outro racial. Para o autor, o homem branco precisava se proteger e temia que o negro o dominasse; então, a fim de conter essa ameaça, o branco rebaixou o negro ao nível de um animal.

Dentro das diretrizes do cristianismo, o homem branco teria que controlar seus impulsos sexuais. Desse modo, o negro, colocado como um animal, distanciava-se da civilidade do homem branco. As relações entre o colonizador e o colonizado transitavam também entre a disputa pela masculinidade, pois, como pagão, e, por isso selvagem, o negro era denominado como aquele que não tinha controle de seus impulsos de agressividade e, sobretudo, de seus impulsos sexuais. Essas disputas também eram relacionadas ao medo da miscigenação. Portanto, o corpo do homem negro atraía e causava repulsa por meio do seu exotismo. Fanon explica essa questão satirizando a maneira que o homem branco enxergava o homem negro: “Quanto aos pretos, eles têm a potência sexual. Pensem bem, com a liberdade que têm em plena selva! Parece que dormem em qualquer lugar e a qualquer momento. Eles são genitais” (FANON, 2008, p. 138). Fanon usou ironia ao descrever o homem negro, e suas colocações refletem a maneira errônea com que o homem branco construiu a imagem do homem negro. Assim sendo, a imagem do Otelo de Olivier, com o peito desnudo e os pés

descalços, leva-nos a pensar que sua caracterização – focada em sua pele à mostra e na sensualidade – reforça essa visão estereotipada do homem negro. Olivier explica:

Eu deveria andar suavemente como um leopardo preto. Sensual. Ele deveria crescer da terra, a rica terra marrom, aquecida pelo sol. Tirei meus sapatos e em seguida minhas meias. Descalço, senti o movimento chegar até mim. Vagarosamente ele veio, gracioso, digno e sensual (OLIVIER, 1986, p. 155, tradução nossa).¹⁹

A respeito das outras características, Olivier diz que Otelo era diferente de todos os outros personagens de Shakespeare, pois ele era um estrangeiro e, assim, o mouro deveria falar como um estrangeiro que aprendeu a língua de maneira bem cuidadosa (OLIVIER, 1986, p. 155). No prefácio do livro *Pele negra máscaras brancas*, Gordon explica a visão de Fanon em relação à linguagem e ao colonialismo.

A questão da língua também levanta outras questões mais radicais sobre seu papel na formação dos sujeitos humanos. Fanon argumentava 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 expressarem e se entenderem. Ele identifica isso em termos radicais no cerne da linguagem e até nos métodos pelos quais as ciências são construídas. Trata-se do colonialismo epistemológico (FANON, 2008, p. 15).

Na peça *Othello*, de Shakespeare, na caracterização do personagem do mouro, encontramos elementos que nos remetem à visão do outro dentro da perspectiva do colonialismo: no primeiro ato, na primeira cena da peça, ao alertar Brabâncio que sua filha não estava em casa e havia se casado escondido com Otelo, Iago se refere ao mouro como um animal: “[...] Neste momento um bode velho e preto cobre sua ovelhinha [...]” (SHAKESPEARE, trad. HELIODORA, 1999, p.17). Já na segunda cena, ainda no primeiro ato, Brabâncio confronta Otelo e, por meio de sua fala, percebemos que o fato de Otelo ser um mouro, portanto negro, faz com que o pai de Desdêmona não acredite que sua filha tenha se casado por vontade própria. Ele acredita que Otelo possa ter enfeitado sua filha – devido ao estereótipo relacionado aos mouros baseado na crença de que, por serem pagãos, usavam magias – e diz: “Ladrão, onde escondeste minha filha? Sendo danado, tu a encarceraste [...]”; “[...] haveria jamais (para ser chacota), de fugir da tutela para o negrume. De um peito como o teu, que só traz susto? [...]”; “[...] Julgue o mundo se não fica bem claro. Que nela usaste sórdidas magias [...]” (SHAKESPEARE, trad. HELIODORA, 1999, p.26).

Percebemos, portanto, que Olivier reproduz a visão do colonizador para o colonizado ao explicar a maneira que imaginava que o personagem do mouro deveria falar no

¹⁹“I should walk like a soft black leopard. Sensuous. He should grow from the earth, the rich brown earth, warmed by the sun. I took off my shoes and then my socks. Barefoot, I felt the movement come to me. Slowly it came: lithe, dignified and sensual” (OLIVIER, 1986, p. 155).

palco, ou seja, “um estrangeiro que aprendeu a língua do colonizador de maneira cuidadosa” pode nos remeter à ideologia de dominação. Ademais, Olivier explica que sua maneira de falar teria que ser bem cuidadosa, como um mouro que não falava veneziano de maneira natural (OLIVIER, 1986, p. 155). O ator realizou um trabalho vocálico para que sua voz mudasse de tom, e a maneira que trabalhou seu sotaque, alongando o som de algumas palavras, somada à imposição estridente de sua voz, nos remete à sonoridade semelhante a que era reproduzida pelos atores dos *blackface minstrel shows* ao imitarem o *black plantation dialect*, dialeto dos negros escravizados das plantações. Ao desenvolver a forma de caminhar do mouro, Olivier explica: “Eu precisava do ‘caminhar’, e deveria relaxar meus pés” (OLIVIER, 1986, p. 155). O ator criou, então, um gingado arrastado, puxando uma das pernas de maneira suave, gingando de um lado para o outro. Os críticos da época chamaram essa forma peculiar de andar de *the walk*, o que foi considerado uma das excelências na representação de Olivier. Os críticos contemporâneos à montagem da peça consideraram o mouro de Olivier um dos mais grandiosos papéis já representados pelo ator. Não duvidamos o quão trabalhoso tenha sido o desenvolvimento da caracterização do mouro, mas percebemos, ao analisá-la em nosso contexto, sobretudo à luz das obras de Fanon e Lott, que sua maquiagem, em conjunto com seu gingado, seu caminhar e sua gesticulação exagerada reproduzem estereótipos racistas. Olivier explica que seu trabalho era tentar exprimir a realidade e elucida que os momentos que ele se via verdadeiramente como Otelo eram aqueles em que se convenciu de que era um negro. (OLIVIER, 1986, p. 158). Com isso, nos perguntamos o que significava se tornar o outro, o que significava ser um negro para Olivier? Gordon explica:

Na maioria das discussões sobre racismo e colonialismo, há uma crítica da alteridade, da possibilidade de tornar-se o Outro. Fanon, entretanto, argumenta que o racismo força um grupo de pessoas a sair da relação dialética entre o Eu e o Outro, uma relação que é a base da vida ética. A consequência é que quase tudo é permitido contra tais pessoas e, como a violenta história do racismo e da escravidão revela, tal licença é freqüentemente aceita com um zelo sádico. A luta contra o racismo anti-negro não é, portanto, contra ser o Outro. É uma luta para *entrar* na dialética do Eu e do Outro (FANON, 2008, p. 16).

Após entrar em cena com seu gingado, o ator se fixa em um ponto na cena e, tanto na peça quanto em grande parte do filme, joga suas costas para trás ao falar, envergando levemente sua cabeça, deixando suas mãos geralmente em destaque acima dos quadris. Essa maneira de andar, o gingado e a posição do corpo envergado para trás são características que têm algo em comum com as representações caricatas de personagens negros nos *blackface minstrel shows* com a intenção de imitar o *cakewalk*, dança comum dos negros escravizados,

diferentemente da intenção de aparentar “o andar de um leopardo preto”, descrição de Olivier sobre a forma que havia imaginado Otelo. O ator teve a intenção de criar um mouro fiel à imagem que ele acreditava ser a de um negro em sua aparência física, suas vestimentas, sua fala e seu caminhar. Vaughan (2005) afirma que Olivier obteve sucesso naquilo que almejava, pois, quando a peça estava em cartaz no *The National Theater*, o teatro não acomodava o número de pessoas que queria assistir à peça para prestigiar a interpretação do ator. Além disso, grande parte das críticas à peça eram relacionadas ao desempenho de Olivier e às sensações que seu trabalho causava no público.

É importante demonstrar, no entanto, que, segundo Vaughan, a fascinação que o personagem Otelo de Olivier causava em seu público estava diretamente relacionada ao conceito de “dupla consciência”, conceito desenvolvido por William Edward Burghardt Du Bois, que nasceu nos Estados Unidos, em 1868, e foi considerado um dos maiores líderes políticos negros do século XX no país. Du Bois, historiador e sociólogo, escreveu sobre a dupla consciência – a maneira como o negro construiu sua consciência de identidade – em 1903, avaliando essa questão dentro do contexto sócio cultural dos Estados Unidos. Esse termo se refere à identificação racial construída pelo negro em um primeiro momento, quando se enxerga como indivíduo e, em um segundo, quando enxerga e define sua identidade por meio dos olhos do branco. Notamos, em Fanon, a mesma colocação de Du Bois; porém, o Fanon explica, em um contexto mais amplo, que a dupla consciência é uma herança do colonialismo:

O negro tem duas dimensões. Uma com seu semelhante e outra como branco. Um negro comporta-se diferentemente com o branco e com outro negro. Não há dúvida de que esta cissiparidade é uma consequência direta da aventura colonial (FANON, 2008, p. 33).

Portanto, o homem branco coloniza a identidade do homem negro, molda uma nova imagem, de acordo com seus interesses, e a impõe, dando origem, assim, à dupla consciência por meio de sua falta de consciência, o que é evidenciado por Lott (1993) ao definir os blackface minstrel shows em sua obra como “a falta de consciência dos homens brancos durante o século XIX”. Dessa forma, concluímos que a prática do blackface foi mais uma maneira de reprodução da dominação da supremacia branca sobre a identidade do homem negro na sociedade norte-americana:

O negro é uma espécie de sétimo filho, nascido com um véu e aquinhoado 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 (DU BOIS, 1999, p. 54).

A fascinação do público predominantemente branco pelo Otelo de Olivier estava relacionada à dupla consciência. Eles eram atraídos ao teatro, em um primeiro momento, para assistir à brilhante atuação de Olivier interpretando um homem negro. Porém, poderiam conseguir identificar semelhanças relacionadas às suas ansiedades, aos seus estranhamentos e às suas curiosidades por meio da caracterização do personagem de Olivier no que seria, no imaginário deles, a representação da identidade de um homem negro. Ou seja, para eles, a forma estereotipada de Olivier interpretar definia o que era um homem negro “real”. Para ilustrar essa questão, Bamber Gascoigne, um crítico da peça de 1964, afirma que era possível perceber, em um piscar de olhos, dois pontos fascinantes ao assistir à peça: o primeiro era a presença da maestria de Olivier como ator no palco, e o segundo era conseguir enxergar o próprio Otelo:

Ele anda como um Negro, fala como um Negro: de suas canelas sem pêlos, pálpebras caídas, os estipulados "lábios grossos" do texto e um andar folgado com os quadris rolando... as inflexões estranhas na sua voz ou a risada do fundo da garganta, com que ele se defende das estocadas preliminares de Iago (VAUGHAN, 2005, p. 102, tradução nossa).²⁰

Olivier caracterizou seu personagem a partir de estereótipos relacionados aos negros que advêm das relações coloniais e que, de certo modo, estão até hoje impregnados no imaginário de nossa sociedade. Podemos dizer, no entanto, que Shakespeare fala através da caracterização de Olivier. Para Fanon (2008, p. 87), “o racismo colonial não difere dos outros racismos”, já Lott explica, por outro lado, que o público dos primeiros *minstrel shows* acreditava que aqueles homens representando no palco dos espetáculos eram realmente homens negros (LOTT, 1993, p.20), o que mostra que o imaginário do público de Olivier reproduz as ansiedades, os estranhamentos e amaneira estereotipada de enxergar o homem negro de forma semelhante à dos *blackface minstrel shows*. Isso mostra que Olivier, como um homem branco, criou o mouro a partir de uma construção social do imaginário dos homens brancos, buscando essas características primeiramente em Shakespeare e, em seguida, no imaginário de sua sociedade, o que possibilita afirmar que sua adaptação do personagem Otelo reforçou a construção e a disseminação de questões que alimentavam um ambiente social “racista”. Assim sendo, é necessário salientar que a prática do *blackface*, considerada por Lott uma prática que replica a falta de consciência do século XIX, se repete na peça *Othello*, de 1964, e, conseqüentemente, em sua adaptação fílmica de 1965.

20“He walks like a Negro, talks like a Negro: from his hairless shins, drooping eye-lids, the stipulated “thick lips” of the text and a loose hip-rolling walk...to the uncanny inflections in his voice or the deep-throated chuckle with which he parries Iago’s preliminary thrusts” (VAUGHAN, 2005, p. 102).

Referências

- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- DU BOIS, W.E.B. **As Almas da Gente Negra**. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Editora UFBA, 2008.
- FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.
- FISHER, James. **Historical Dictionary of American Theater: Beginnings**. New York: Rowman & Littlefield, 2015.
- LOTT, Eric. **Love and Theft**. New York: Oxford University Press, 1993.
- OLIVIER, Laurence. **Confessions of an Actor**. New York: Simon and Schuster, 1982.
- OLIVIER, Laurence. **Laurence Olivier on Acting**. New York: Simon and Schuster, 1986.
- QUARSHIE, Hugh. **Second Thoughts About Othello**. International Shakespeare Association Occasional Paper. No. 7. Chipping Campden: Clouds Hill Printers, 1999.
- SHAKESPEARE, William. **Otelo: o mouro de Veneza**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Ed, 1999.
- SHAKESPEARE, William. **Othello**. Arden Shakespeare: third Series. E. Honigmann (ed). London: Thomson Learning, 2005.
- VAUGHAN, Virginia Mason. **Othello: a contextual history**. New York: Cambridge University Press, 1996.
- VAUGHAN, Virginia Mason. **Performing Blackness on English Stages 1500-1800**. New York: Cambridge University Press, 2005.
- WARE, Vron. (org.). **Branquidade: identidade branca e multiculturalismo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

THE MOOR OF VENICE IN LAURENCE OLIVIER'S FACE

Abstract

Página | 36

The Tragedy of Othello, the Moor of Venice, one of William Shakespeare's great tragedies, was performed for the first time in 1604. In the same way that Shakespeare drew from various sources to write his work, the plays are targets of the most varied forms of adaptation. It is known that in Elizabethan theatre the character *Othello* was performed by a white actor painted himself black. Thus, we observe that the practice known as *blackface* — a term that we borrow from the American *blackface minstrel shows* — in playing the role of the Moor, occurs as much in Renaissance enactments of the play, as in the film adaptation, the film *Othello* from 1965 performed by Laurence Olivier. The core of our paper focuses on the analysis of the character Othello based on how he is performed, which implicates how black people are perceived in society. Therefore, we will examine how this representation of the character were drawn up by Olivier, a white actor, within the historical context of the adaptation *Othello* from 1965, bearing in mind the practice of *blackface* and some issues related to whiteness.

Keywords

Shakespeare. Othello. Blackface. Whiteness.

Recebido em: 04/01/2018
Aprovado em: 25/01/2018