



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

A violência contra a mulher em *Tito Andrônico* e *Otelo, o Mouro de Veneza*,
de William Shakespeare

Luciana de Araújo Carvalho

RIO DE JANEIRO
2022

Luciana de Araújo Carvalho

A violência contra a mulher em *Tito Andrônico* e *Otelo, o Mouro de Veneza*,
de William Shakespeare

Monografia submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como
requisito parcial para obtenção do título
de Licenciada em Letras: Português-Italiano.

Orientadora: Prof. Dra. Fernanda Messeder Moura

RIO DE JANEIRO
2022

FICHA CATALOGRÁFICA

Carvalho, Luciana de Araújo

A violência da mulher em Tito Andrônico e Otelo, o Mouro de Veneza, de William Shakespeare/ Luciana de Araújo. - Rio de Janeiro, 2021

31 f.

Orientadora: Prof. Dra. Fernanda Messeder Moura.

Monografia (graduação em Letras, habilitação Português - Italiano)
- Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes,
Faculdade de Letras. Licenciatura em Letras: Português - Italiano,
2021.

1. A violência da mulher em Tito Andrônico e Otelo, o Mouro de Veneza, de William Shakespeare I. Messeder Moura, Prof. Dra. Fernanda, orient. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 2021. III. Título.

RESUMO

CARVALHO. Luciana de Araújo. A violência contra a mulher em *Tito Andrônico* e *Otelo, o Mouro de Veneza*, de William Shakespeare. Rio de Janeiro, 2022. Monografia de Conclusão de Curso – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Nesta monografia, realiza-se um estudo a partir de duas peças de William Shakespeare em que o tratamento literário do tema da violência contra a mulher na produção teatral shakespeariana se evidencia. Com o objetivo de abordar essa temática, apresenta-se o contexto histórico-social da época de composição e produção do teatro shakespeariano, tendo em vista a influência de autores latinos como Ovídio e Sêneca sobre o teatro elisabetano. Descrevem-se, assim, em caráter introdutório, o período elisabetano e sua relação com a tradição clássica, apontando-se elementos de algumas das fontes literárias que serviram à composição das peças shakespearianas escolhidas para o tratamento da temática desta monografia, *Tito Andrônico* e *Otelo, o Mouro de Veneza*. Apresenta-se também uma seleção de excertos considerados significativos para a construção de cenas de violência em Shakespeare a partir de uma seleção de episódios das *Metamorfoses* de Ovídio e de cenas de representação de violência das tragédias de Sêneca.

Palavras-chave: Violência contra a mulher; Teatro elisabetano; Shakespeare; Tradição clássica; *Tito Andrônico*; *Otelo*; *Desdêmona*; *Lavínia*.

AGRADECIMENTOS

Ao Criador, pela minha vida e por ter me ajudado a ultrapassar todos os obstáculos encontrados ao longo do curso, bem como por ter colocado pessoas incríveis em meu caminho.

A minha digníssima mãe e irmão, por me incentivarem sempre.

A Juliana e Aparecida Carvalho, por terem me acolhido com muito carinho.

Às minhas queridas amigas de jornada, Gabriela Machado, por sempre me encorajar, e Raquel Corina, por ser luz.

Aos meus afilhados: Lucas, Miguel, Bernardo e Lola. Peço desculpas pela ausência ao longo dessa trajetória. Espero que de alguma forma esse trabalho faça com que vocês reflitam sobre a colocação da mulher na sociedade.

À minha orientadora Fernanda pela paciência, pela transmissão de conhecimento e pelas palavras de motivação.

Sou imensamente grata por ter vocês em minha vida.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| 1. INTRODUÇÃO | 8 |
| 2. CONTEXTO HISTÓRICO E LITERÁRIO | 9 |
| 2.1. O PERÍODO ELISABETANO | 9 |
| 2.2. O TEATRO ELISABETANO | 10 |
| 3. TRADIÇÃO CLÁSSICA | 12 |
| 4. <i>TITO ANDRÔNICO</i> E <i>OTELO</i> EM CONTEXTO | 16 |
| 4.1. <i>TITO ANDRÔNICO</i> | 16 |
| 4.2. <i>OTELO, O MOURO DE VENEZA</i> | 17 |
| 5. VIOLÊNCIA CONTRA DESDÊMOMA..... | 19 |
| 6. VIOLÊNCIA CONTRA LAVÍNIA | 23 |
| 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 29 |
| 8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 30 |

1. INTRODUÇÃO

O tema da violência encontra no teatro ocidental diversos exemplos de representação. No teatro antigo, o *Édipo* de Sófocles, elogiado por Aristóteles em sua *Poética*, apresenta um herói trágico que padece de uma desgraça quando, ao tentar evitar seu fado, vai justamente ao encontro dele. A relação incestuosa entre mãe e filho, o assassinato de seu próprio pai, bem como a cena de automutilação compõem, assim, atos diferentes de violência. Já cego, Édipo condena-se ao isolamento do mundo num castigo pior do que a morte e assim assume sua verdadeira essência trágica. Entre os romanos, na *Medeia* de Sêneca, temos uma personagem com sentimentos contraditórios: de um lado, a mãe, seu amor e seu coração; de outro, a esposa com sua cólera destrutiva: após ser abandonada pelo marido, é tomada por desejo de vingança e, com isso, pratica cenas de horror e violência primeiro contra a filha de Creonte e, em seguida, contra os filhos que tivera com Jasão, quando, sem piedade, arremessa em pedaços os corpos deles, para que assim o pai sofra profundamente e continuamente ao recolher as carnes dos filhos. Sêneca mostra em *Medeia* a alma de suas personagens, com seus sentimentos, suas paixões e seus conflitos. Reconhecido como uma referência que influenciou dramaturgos da época Elisabetana como William Shakespeare, “a tragédia senequiana foi adequada às expectativas renascentistas e à realidade do absolutismo” (BRADEN, 1985 apud CLOSEL, 2010b: 1001).

Inúmeros são os exemplos da violência também no teatro de Shakespeare. Dada a amplitude desse tema, optamos por nos dedicar, nesta monografia, a um tipo específico de violência: à violência cometida contra a mulher, conforme representada em duas das tragédias de Shakespeare, a saber, em *Tito Andrônico* e em *Otelo, o Mouro de Veneza*. Com esse intuito, apresentaremos o contexto histórico e literário dessas peças, marcaremos algumas das influências da poesia ovidiana e do teatro latino que se mostraram relevantes para a composição de algumas de suas cenas e, em seguida, abordaremos o tema escolhido a partir de uma seleção de excertos dramáticos.

2. CONTEXTO HISTÓRICO E LITERÁRIO

2.1. O PERÍODO ELISABETANO

O Renascimento, ou Renascença, é denominação posterior do movimento filosófico e cultural dos séculos XV e XVI, que nasceu na Itália, iniciado pela burguesia, que estava se formando ao redor dos feudos e se expandiu por toda a Europa. Na Inglaterra, o período associado ao reinado de Elizabeth I (1558 -1603) é denominado período Elisabetano.

Em relação às outras nações europeias a Inglaterra estava bem; Londres no século XVI era o cerne econômico da Europa e um importante centro cultural de grande referência para jovens de todas as regiões da Inglaterra que buscavam melhores chances de vida.

A corrente de pensamento que está no centro do Renascimento é o humanismo, entendido como “perspectiva filosófica que salienta o valor intrínseco, a dignidade e a racionalidade dos seres humanos” (ROHMANN, 2000, p. 200). O Renascimento representa, dessa forma, um elevar-se do ser humano, uma busca de entender questões relacionadas ao seu cotidiano, comportamentos e direitos, e passando a questionar seus deveres.

O período pode também ser visto como a era dourada da história inglesa, que corresponde ao ápice de sua renascença, quando a literatura e a poesia do país se desenvolveram de forma mais abrangente. O teatro Elisabetano expandiu-se e dramaturgos como William Shakespeare (1564-1616), entre outros, escreveram peças que rompiam com a tradição de dramas medievais com que a Inglaterra estava acostumada.

Autoridades como o clero, a nobreza e políticos tinham diferentes e grandes divergências de opiniões sobre isso, de modo que os teatros eram frequentemente fechados, pois setores religiosos com frequência consideravam as representações teatrais pecaminosas ou não religiosas. Já Elizabeth I e outros membros da nobreza por vezes patrocinavam algumas companhias teatrais.

Vários profissionais da arte dramática precisavam manter os teatros abertos e funcionando para seu sustento, daí a importância do apoio régio. Neste cenário, o homem desempenhava na sociedade funções conforme suas possibilidades e capacidades. Já a mulher ocupava espaços mais restritos, até mesmo papéis

femininos nas peças teatrais eram representados por homens trajados de mulher. As mulheres no reinado de Elizabete I desfrutavam de alguma maior liberdade e tinham o direito de frequentar lugares públicos, tais como mercados, feiras e teatros, onde formavam uma parte significativa dos espectadores.

2.2. O TEATRO ELISABETANO

O Teatro Elisabetano é uma forma de teatro público própria da Inglaterra de fins do século XVI (início do reinado de Elizabeth I, daí a origem do termo) e início do século XVII, onde mutuamente se conectavam a arquitetura, a dramaturgia e uma determinada forma de atuação. Com frequência, era utilizado como crítica e denúncia de temas políticos e morais.

Inicialmente os teatros elisabetanos eram improvisados ao ar livre; devido ao crescimento da popularidade, foram surgindo os primeiros teatros com estruturas arquitetônicas. Quando Shakespeare chega a Londres, vindo de sua cidade natal, Stratford-upon-Avon, encontra uma cidade culturalmente avançada, com três grandes teatros públicos “nos subúrbios setentrionais, bem próximos um do outro, ficavam The Theater e The Curtain, e no bairro das diversões, ao sul do Tâmsa, entre as arenas de bear-baiting e bull-baiting” (BERTHOLD, 2001, p.312). Shakespeare escreveu três tipos de peças ao longo de sua vida: tragédia, comédia e história.

A cidade de Londres nesse período estava em crescimento e prosperando, com grande fluxo não só de pessoas das províncias inglesas, mas de todo o continente. Dessa forma, atores que antes peregrinavam atrás de plateias, montaram seus palcos nas instalações que davam acessos as entradas da cidade.

Erguiam seus palcos nos pátios, coletavam um bom dinheiro depois de suas apresentações e, vendo que o público das estalagens se deslocava frequentemente, decidiram dar espetáculos diariamente no mesmo lugar — sem ter mais que sair à procura de novas hospedarias e novas plateias, mas fazendo com que essas novas plateias viessem até eles. Aqui temos o princípio do teatro elisabetano — um edifício que não se distinguia da arquitetura de uma hospedaria, quatro lados do edifício dando vista para um grande pátio, com palco no fundo do pátio. Um terço das galerias (ou varandas), que conduziam originalmente para os quartos de dormir, fornecia os lugares para os “mais afortunados”, enquanto para as pessoas comuns ficavam no pátio. Os velhos serviços das hospedarias eram mantidos, na forma de bebidas, de refrescos e os próprios nomes desses novos teatros sugeriam sua origem como hospedarias — O Touro Negro, O Cisne, A Rosa e assim por diante. (BURGESS, 2003, p.81).

Em meados de 1574, o teatro é desaprovado pelo conselho da cidade de Londres, fazendo com que as casas de espetáculos fossem construídas fora dos limites urbanos de controle político. Por volta de 1598, nasce *The Globe*, teatro que acolheu a maior parte das peças de Shakespeare, seguindo as mesmas formas arquitetônicas dos demais. Também se formou a companhia de atores de Shakespeare.

Enquanto na Itália o teatro era somente para a elite, na Inglaterra os príncipes, nobres, artesãos e camponeses desfrutavam de peças teatrais, ainda que cada um ocupasse seu lugar específico dentro do teatro.

O teatro era muito popular e frequentado por todas as classes. Se a entrada geral era um penny, quem quisesse sentar-se nas arquibancadas pagava mais um, enquanto pelos poucos camarotes ou por um banquinho no próprio palco pagava-se ainda mais. Pelo *pit* transitavam vendedores de castanhas e frutas, mas também não faltavam os batedores de carteira. (HELIODORA, 2008, p.78)

A união dos públicos levou também a uma união de estilos. Nesse período surgem as misturas muito particulares entre a tragédia, a comédia e história. Exibindo o sistema de classes da época, contendo membros de todos os status sociais, o público contempla personagens dinâmicos de todas as categorias de classe social em cena.

Assim, o teatro era uma instituição comercial, o público pagante constituía a principal fonte de renda das companhias teatrais, muito desses espectadores que apreciavam os teatros não eram a favor da política e da atual religião, temas de difícil abordagem pelos dramaturgos devido ao problema da censura.

3. TRADIÇÃO CLÁSSICA

A influência clássica sobre as obras de Shakespeare é facilmente atestada no cotejo de suas obras com as de autores latinos, e em parte explicada pela estrutura curricular de ensino do período elizabetano. As personagens de Píramo e Tisbe, por exemplo, presentes nas *Metamorfoses*, vêm retomadas, em Shakespeare, em *Sonho de Uma Noite de Verão*. As falas de Píramo e Tisbe nessa comédia de Shakespeare trazem semelhanças com as do poema ovidiano tanto no tratamento dado às personagens quanto no enredo. Em ambas as obras, Píramo e Tisbe eram dois jovens amantes. Contudo, por causa de brigas e desavenças familiares, foram proibidos de estar juntos e, também, obrigados a renunciar a esse amor, pelos seus pais. Como eram vizinhos, se depararam com uma fenda no muro e, assim mantiveram contato, até que decidiram se encontrar para poderem viver o amor que os unia. Entretanto, um desencontro entre os amantes ocasionou a trágica morte do casal. Segundo Rudd (1979), as histórias apresentam três momentos distintos: a separação, o encontro, e a união, pois, separados por um muro, vivem a sua história de amor. Quando decidem se encontrar, planejam um encontro para poderem viver esse amor proibido, mas apenas pela morte têm êxito em sua união.

Distinguem-se as duas obras, certamente, pelo gênero, pois Ovídio compôs um poema épico, enquanto Shakespeare compôs uma comédia. Exemplo disso se encontra ainda no primeiro ato: ao finalizar o *Sonho de Uma Noite de Verão* com a intervenção de Teseu, pede que tudo termine, mas sem epílogo:

TESEU

Sem epílogo, por favor, pois a sua peça não necessita desculpas. Nunca se desculpe, pois quando os atores estão todos mortos, não há ninguém para se culpar. Nossa, se aquele que escreveu a peça tivesse representado Píramo e se enforcado com a liga de Tisbe, seria uma excelente tragédia, como de fato é, e muito bem encenada. Que venha a bergamasca e deixe o epílogo de lado.

(SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO, Cena V, Ato I, p. 185)

Já a versão ovidiana se encerra em tom lamentoso e fúnebre, com a morte do casal, pela imagem das lágrimas e do sangue vertido de ambos, que, ao se misturarem, passam a correr juntos:

Verte amargosas lágrimas no golpe,
Correndo misturados sangue e pranto;

Piedosos beijos dá no rosto frio,
 Clama: “Ó Píramo! Ó céus! Que duro caso
 Te arrebatá de mim? Píramo, escuta,
 Responde-me, querido: a tua amada,
 A tua fiel Tisbe é quem te chama;
 O semblante abatido ergue da terra.”
 Ouvindo proferir da amada o nome,
 O malfadado moço eis abre os olhos,
 Já do peso da morte enfraquecidos;
 Volve-os a Tisbe, e para sempre os cerra.
 Nisto aquela infeliz o véu distingue,
 Vê do extinto amator a nua espada.
 “Teu amor, tua mão te hão dado a morte!
 Eu também tenho mãos (exclama a triste),
 Eu também tenho amor capaz de extremos,
 Que esforço me dará para seguir-te.
 Sim, eu te seguirei, serei chamada
 Da tua desventura a causa, a sócia.
 Ai! Só podia a morte separar-nos...
 Mas não, nem ela mesma nos separa.
 Ó vós, dai terno ouvido às preces de ambos,
 Míseros pais de míseros amantes,
 Que une por lei do Fado Amor, e a Morte.
 (*Metamorfoses*, IV. 140-164)¹

O tema da violência também se observa de modo associado em ambos os poetas. A leitura dos versos que expõem a história de Filomela, nas *Metamorfoses* de Ovídio, e a de Lucrecia, no poema shakespeariano *O rapto de Lucrecia* (1883), o exemplifica bem. Por meio dela, identifica-se, em Ovídio, um ato de violência contra a mulher quando Filomela é violentada e mutilada para que não denuncie o seu agressor, Tereu. Apesar de ela conseguir bordar na tapeçaria todo o mal sofrido e relatar o ocorrido, tira, ainda assim, a própria vida, personificação que é da esposa pura, que sente vergonha por macular o matrimônio. Na reprodução shakespeariana, o estupro marca igualmente o fim da sua castidade, que culmina em sua morte, por assim preferi-la à desonra. Shakespeare encerra o poema com o suicídio de Lucrecia, o banimento de Tarquínio e do resto da família real e o estabelecimento da república romana. Por outro lado, Ovídio encerra o poema com a delação de Filomela à sua irmã. Esta, com raiva, mata o filho e serve um banquete para Tereu, que persegue as duas irmãs, transformadas em pássaros na floresta pelos deuses.

De fato, não apenas Ovídio mas também Sêneca forneceram a Shakespeare, no período elisabetano, tratamentos e imagens de violência que lhe serviram em suas

¹ Tradução de Manuel Bocage (OVÍDIO, 2016).

composições.² Lucas (1922) aponta do seguinte modo algumas das semelhanças formais entre as obras:

a ocorrência do verso branco, a divisão da peça em cinco atos, a moralização e introspecção, a linguagem retórica, a esticomítia, o fantasma e a presença de outras ocorrências sobrenaturais.³

Exemplifica a afirmação de Lucas (1922) a tragédia *Tiestes*, de Sêneca, que conta a conhecida história de como Atreu, num ato de vingança, ludibriou seu irmão Tiestes e dele se vingou matando-lhe os filhos e os servindo durante um banquete. A aparição, no primeiro ato, do fantasma de Tântalo prepara a atmosfera da peça e antecipa males jamais ousados:

Transferem-me a que males? Ó quem quer que aos mortos
novos suplícios, duro árbitro das sombras,
disponha, se é possível somar a tais penas
algo que aterre o guardião do diro cárcere
e ao tristonho Aqueronte espante e, por temê-lo,
tremamos até nós, procura-o! Já de nossa
estirpe surge um ramo p'ra exceder a raça
e fazer-me inocente ousando o nunca ousado.
(*Tiestes*, 13-20)⁴

A presença dos vestígios de Sêneca em *Hamlet* (figura 09) é igualmente conhecida. Hamlet se critica e se pune por não corresponder às expectativas do fantasma de seu pai:

Finalmente estou só. Que miserável eu sou! Pois não será monstruoso que este ator, n'uma ficção, na expressão de uma dor simulada, pudesse elevar a sua alma, identificando-se com a sua parte, exaltando-se a ponto de empalidecer, de lhe borbulhar o pranto nos olhos, de se lhe pintar o desespero nas feições, entrecortada está a sua voz, e o seu todo faz uma verdade, do que não é senão uma situação fingida! E tudo, por quem? por Hecuba [...] Que faria ele no meu lugar, se tivesse tantos motivos de dor, quantos eu tenho. Inundava de pranto a cena, aterrava os espectadores pela sua expressão terrível, fulminava o culpado, atemorizava o inocente; atônitas ficavam as almas simples, e a comoção aos sentidos da vista e do ouvido seria geral. E eu, alma tibia, inteligência confusa, fico n'uma estúpida inacção, indiferente à minha própria causa, e nada acho que dizer, nada, mesmo nada a favor de um rei que perdeu a coroa e a vida pelo mais inaudito atentado! Ah como sou covarde! (HAMLET, Cena II, Ato II, p. 60)

² Sobre a questão, cf. CLOSEL, R. 2010a.

³ Lucas, 1973, p. 104.

⁴ Tradução de José Eduardo dos Santos Lohner (SÊNeca, 2020).

Os indícios da influência entre as obras senequianas e shakespearianas mostram uma forte presença de Sêneca como uma das fontes do teatro elisabetano em que Shakespeare bebeu e a partir das quais criou as suas obras. Evidenciam-se, dentre eles, a presença de sangue, traições, amores proibidos, dilacerações, violência, brutalidade, perda da castidade, refeição canibal e uso fantasmagórico nas obras latinas e shakespearianas aludidas neste trabalho.

4. TITO ANDRÔNICO E OTELO EM CONTEXTO

4.1. TITO ANDRÔNICO

Shakespeare escreveu *Tito Andrônico* no final de 1593. A edição do Primeiro Quarto da obra foi publicada em 1594. Cumpre observar que a tragédia de Tito não foi baseada em uma única obra; antes, o dramaturgo se respaldou em várias fontes para construir suas cenas. Uma das fontes intitula-se *A Tragédia Espanhola* (1592) de Thomas Kyd, peça bastante popular e influente em seu tempo, com o enredo de diversos assassinatos violentos e com uma personificação da vingança como um dos seus personagens, o que deu a Shakespeare sustentação ao enredo de Tito, onde ocorrem sucessivas mortes em decorrência do desejo de vingança. Já para a construção dos horrores sofridos por Lavínia, nosso dramaturgo utiliza o Rapto de Lucrecia a partir de obras de gêneros distintos, isto é, da *História de Roma* e dos *Fastos*, de Tito Lívio e Ovídio respectivamente.

Na reelaboração shakespeariana, Lucrecia é violada por Sexto Tarquínio, envergonhada por ter manchado a honra do esposo, Junior Brutus, deixa uma carta contando o estupro e em seguida se mata. Assim, Brutus busca vingança. Essa estrutura aparece de forma explícita em Shakespeare na fala de Marco ao declarar vingança:

Marco: Acalma-te, senhor, embora eu saiba que o que ficou escrito sobre a terra. Seja o bastante para uma revolta e armar o coração até das crianças Ajoelha-te comigo; e tu, Lavínia, faze o mesmo também. Menino, ajoelha-te - és a esperança do romano Heitor - e comigo presta o juramento que outrora fez ao infeliz esposo e ao pai da casta dama desonrada Júnio Bruto, ao violada ser Lucrecia: Que empregaremos todos os recursos Para tomar cabal vingança desses Pérfidos godos, e ou sob esse ultraje Perderemos a vida. (*Tito Andronico*, ato IV, cena I, p.102)

Outra fonte para a cena de perversidade à Lavínia é o episódio do estupro e mutilação de Filomela, conforme as *Metamorfoses* de Ovídio. Tal referência é citada de forma direta no discurso:

Tito: Lúcio, que livro é esse em que ela mexe?

Menino: São “As Metamorfoses”, avozinho, de Ovídio. Minha mãe foi quem me deu.

Tito: Lavínia, surpreendida assim foste, doce filha, ultrajada e violada, como outrora Filomela forçada foi nas matas infindáveis, injustas e impiedosas? Vede! Vede! Há um vale assim, onde uma vez caçamos - Se nunca lá estivéssemos estados! - Tal como o poeta descreve, para a violência feito e

para o crime. (*Tito Andronico*, ato IV, cena I, p.101)

Embora Shakespeare utilize como referência Ovídio, em outra cena o dramaturgo coloca o sofrimento de sua personagem e a narratividade da vingança em um grau mais elevado que Ovídio. No ato cinco, cena dois, com a fala de Tito pode ser observado esse aspecto: “Pois se minha filha / sofreu bem mais que Filomela, / mais do que Procne hei de vingar-me agora...” (*Tito Andronico*, ato V, cena II, p. 114). Dessa forma, temos um Shakespeare com a intenção de transcender o clássico.

Segundo grande parte dos críticos, as obras de Shakespeare que teriam sofrido a maior influência de Sêneca são: *Hamlet*, *Tito Andrônico*, *Macbeth* e *Ricardo III*. As peças de Sêneca correlatas a essa influência são: *Agamêmnon*, *Fedra*, *Tiestes*, *As troianas* e *Hércules Furioso*.

De fato, na cena três, ato cinco, o banquete macabro com as carnes dos filhos de Tamora servido por Tito aos seus inimigos faz alusão ao banquete da tragédia de *Tiestes*, de Sêneca. Em *Tiestes* a descrição da cena antropofágica é expressa pelo mensageiro “... o pai lacera os próprios filhos / e mastiga seus membros com funesto olhar” (vv. 778-779). Na tragédia do dramaturgo elisabetano, a cena é narrada por Tito “Ora, ora! Ambos estão naquela torta / com que a mãe delestem se regalado, / comendo assim, a própria carne que ela / mesma engendrou” (ato V, cena III, p.115).

Assim, devido às cenas de mutilações, estupro e canibalismo inconsciente, a tragédia de Tito Andrônico é considerada a obra mais violenta e sanguinária de Shakespeare.

4.2. OTELO, O MOURO DE VENEZA

A primeira publicação de Oteló em formato de Quarto foi em 1622, sendo a peça depois incluída no primeiro Fóló, com as demais peças do autor reunidas e publicadas por Herminge e Condell em 1623, após a morte de Shakespeare em 1616.

Durante o Renascimento, novelas, ou contos, da Itália era lidos por toda a Europa, proporcionando, dessa forma, fontes de influências também aos dramaturgos elisabetanos. Uma das referências utilizadas para a construção da tragédia de Oteló é a sétima novela da terceira seção da obra *Hecatommithi*, livro que é organizado em dez seções (ou décadas), cada uma constituída por dez histórias, escrito em 1565,

pelo dramaturgo Giovanbattista Giraldi Cinthio (1504-1573).

Giovanbattista, na sétima novela da terceira seção conta a história de Disdêmona e um mouro enganado ao ser convencido (pelo vilão alferes) de que ela, sua esposa, é uma mulher adúltera. Disdêmona se casa com o mouro, que por sua bravura e heroísmo a encantou, contra a vontade de sua família. Essa estrutura se aproxima da de *Otelo*, de Shakespeare.

No que tange aos personagens do dramaturgo italiano, nota-se que o único personagem nomeado tem o nome de Desdêmona, os demais sendo referidos por seus títulos ou posições. Shakespeare, com efeito, nomeia todos os seus personagens, além de acrescentar o fidalgo Rodrigo e Brabâncio, pai de Desdêmona.

Na trama inglesa, Iago ganha um papel de relevância maior para o desenvolvimento da peça, sendo ele o responsável por causar toda a intriga de Otelo para com sua amada. Observe-se, por exemplo, que, na novela italiana, a demissão de Cássio não é uma armação feita por Iago, o vilão, embora ele possua o importante papel de roubar o lenço de Desdêmona e entregá-lo a Otelo.

Outro diferencial é o desfecho que Shakespeare submete ao mouro veneziano: após descobrir que foi enganado por Iago e que cometeu um erro ao assassinar sua amada, ele se fere com um punhal e morre. O desfecho da novela de Giovanbattista é a morte do mouro pelas mãos dos familiares de Desdêmona. Tal diferença faz com que o herói de Shakespeare cause efeito de piedade ao espectador.

5. VIOLÊNCIA CONTRA DESDÊMONA

Shakespeare, na tragédia de Otelo, propõe, além do tema da vingança e da inveja, o tema do amor e do ciúme, evocando, através da morte do herói, o pensamento de que o ciúme excessivo leva o enciumado a sua própria ruína.

Um ciúme como de Otelo lança a natureza humana no caos e desperta o animal que existe no homem; e faz isso em relação a um dos sentimentos humanos mais fortes e também mais belos. Que espetáculo pode ser mais doloroso do que o desse sentimento convertido numa mistura torturadora de desejo e asco, a “pureza dourada” da paixão carcomida pelo veneno, a fera do homem irrompendo ao nível consciente em toda a sua rudeza. (BRADLEY, 2009, p. 131)

Bradley (2009) aponta que a construção da tragédia Shakespeariana é dividida em três momentos que abrangem os cinco atos: Exposição, Conflito e a Catástrofe.

A exposição apresenta a situação ou estado de coisas de que nasce o conflito que corresponde ao primeiro ato em Otelo. Bradley afirma que “quando Shakespeare começa sua exposição desse modo, geralmente põe os personagens a falar sobre o herói, mantendo-o fora de vista por algum tempo para agudamos sua entrada com curiosidade e às vezes com ansiedade”. Os personagens Rodrigo e Iago são encarregados de apresentar o mouro aos expectadores, e a situação é esclarecida antes da entrada dos outros personagens. Iago, o antagonista, apresentar nosso herói, provoca um efeito imediato de entendimento da maldade que irá pairar sobre Otelo.

Shakespeare, na Exposição, exhibe o caráter do herói. Encaminhamo-nos então para a questão de Otelo ter ou não uma natureza violenta. Bradley aponta que o caráter de Otelo é simples, não tendo uma natureza violenta, mas que se trata de um herói frágil no sentido de ser vulnerável à intriga, ou seja, sua natureza é passível da influência externa, por parte de Iago.

Sua tragédia está nisso – no fato de sua natureza não ser propensa ao ciúme, e, não obstante, fazer dele alguém excepcionalmente vulnerável à insídia, e, uma vez arrastado à paixão, inclinado a agir irrefletidamente, sem perda de tempo, e do modo mais cabal que se possa conceber. (BRADLEY, 2009, pp.136 e 137)

Podemos colher dados dessa natureza inabalável pacífica de Otelo, no ato I, cena II, em que Shakespeare expõe sabidamente o autocontrole do protagonista, quando o mouro tranquiliza o desentendimento de seus subordinados e dos subordinados de Brabâncio:

Brabâncio: Morte a esse ladrão!
(de ambos os lados se desembainham espadas)
Iago: Vós, Rodrigo? Senhor, estou convosco. **Otelo:** Guardai essas espadas, que o serenoi causai-lhes ferrugem. Venerável senhor, maior autoridade vossos anos impõem que todas essas armas. (OTELO, ato I, cena II, p. 613)

Outra evidência de um protagonista que demonstra ter autocontrole, fazendo com que o espectador aprecie tal atributo, é reforçada no Conflito, cena III, ato II, em que Cássio e Montano brigam e Otelo se empenha para saber a explicação para tal:

Otelo: Então, o que aconteceu? Como foi isso? Viramos Turcos para permitir-nos. O que o céu não consente aos otomanos? Pelo pudor cristão, parai com essa Gritaria de bárbaros. Aquele que se Mexer para saciar a raiva. Não faz caso da vida; é homem morto. (OTELO, ato II, cena II, p. 626).

São de extrema importância essas cenas em que se reforça o autocontrole de Otelo, pois se sustenta assim a ideia de que sua natureza não é violenta, e que a sequência de atos violentos que ele irá perpetrar contra Desdêmona é fruto de uma força externa, motivada por Iago.

O conflito trata do desenvolvimento da peça, e ocupa sua maior parte, a saber, todo o segundo, o terceiro e o quarto atos, além de uma parte do primeiro e do último. Na estrutura do conflito de *Otelo* encontra-se algo por *acaso* ou *acidente*, dado presente também nos palcos de outras tragédias, como *Hamlet*, *Romeu e Julieta* e *Rei Lear*.

Shakespeare, por último, na maioria de suas tragédias permite que se atribua ao “acaso” ou “acidente” influência apreciável em determinado ponto da ação. Acaso ou acidente aqui deverão, acredito, significar qualquer ocorrência (não sobrenatural, é claro) que não entre na sequência dramática nem pelos atos de um personagem, nem pelas óbvias circunstâncias circundantes. Pode ser considerado acidente, nesse sentido, que Romeu não tenha recebido a mensagem do frei a respeito do casamento e que Julieta não tenha acordado de seu sono minutos antes; trata-se de um acidente que Edgar tenha chegado à prisão tarde demais para salvar Cordélia; um acidente que Desdêmona tenha deixado cair o lenço em um momento mais fatídico (...) (BRADLEY, 2009, p. 11)

Após Iago, o astucioso subordinado de Otelo, despertar dúvidas sobre a fidelidade de sua amada esposa, no ato III, cena III, Desdêmona perde o lenço que ganhara de seu esposo, acontecimento que sucederá em provas falsas da traição conforme insinuada por Iago, na qual Otelo crê piamente:

Otelo: Dói-me a fronte

Desdêmona: É que tendes velado todo o tempo. Há de passar; deixai que vos aperte bem a cabeça e hei de sarar numa hora.

Otelo: É por demais pequeno vosso lenço. (Desdêmona deixa cair o lenço)
(*OTELO*, ato III, cena III, p. 635)

Por este ser um dado trágico, não é possível controlá-lo nem o calcular, restando a quem assiste à peça dizeres como: “Que acaso infeliz” (BRADLEY, 2009, p. 11). É a partir da cena de acidente ou acaso que Desdêmona começa a sofrer uma série de atos de violência. Otelo, tomado de ciúmes, coloca sua esposa em uma situação de desconfiança totalmente desconfortável ao perguntar pelo lenço, a fim de descobrir a suposta traição:

Desdêmona: Quem dera, então, que nunca o houvesse visto!

Otelo: Oh! Por quê?

Desdêmona: Por que causas me falais assim brusco e violento?

Otelo: Foi perdido? Como?! Dizei-me: não podeis achá-lo?

Desdêmona: Repito: não está perdido.

Otelo: Então trazei-o aqui; desejo vê-lo.

Desdêmona: Ora, senhor; faria, se o quisesse; mas não agora. Vejo que isso é um meio para que eu não vos faça meu pedido.

Otelo: Ide buscar o lenço; meu espírito pressente algo funesto.
(*OTELO*, ato III, cena IV, p. 639)

Na segunda cena, do quarto ato, Otelo continua em sua busca intensa por provas do suposto adultério, fazendo uma série de perguntas à Emília, esposa de Iago, a fim de conseguir seu possível testemunho. Emília nega todas as possibilidades de tal infidelidade imaginada por Otelo e acrescenta:

Apostaria que ela é honesta, senhor, pondo minha alma, por causa dela, a tratos. Se outras coisas imaginais, tirai as da cabeça, que vos causam distúrbio. Se algum biltrevoz fez acreditar em tal absurdo, faça o céu cair sobre ele a própria maldição da serpente.

(*OTELO*, ato IV, cena II, p. 646)

Nessa fala, Emília demonstra ter convicção na fidelidade de Desdêmona, sem saber que foi o próprio marido que arquitetou toda a invenção por inveja. Otelo,

contudo, não acredita no que foi falado por Emília, e segue com suas sucessíveis ações de violência por meio de ofensas e ironia:

Desdêmona: Estou certa de que meu nobre esposo considera honesta.
Otelo: Oh, sim! Sem dúvida! Como as moscas no açougue,
 Que recebem vida da podridão. Oh, erva daninha, tão bela ao parecer e tão
 cheirosa que ofendes aos sentidos! Oh, se nunca tivesses vindo ao mundo!
Desdêmona: Que pecado cheguei a cometer, sem o soubesse? **Otelo:**
 Teria sido feito um tão formoso papel, tão belo livro, para neleficar escrito o
 nome “Prostituta?”
 [...] **Desdêmona:** Injustamente me acusais, pelo céu.
Otelo: Não sois rameira?
 (OTELO, ato IV, cena II, p 647)

Na estrutura do conflito, o amor de Otelo e Desdêmona está em oposição à vingança e à inveja de Iago, contribuindo com o efeito trágico shakespeariano, no qual a intriga contra Otelo, nesse ponto da tragédia, suscita encantamento e horror, visto que o espectador está sendo incitado ao extremo da piedade e do medo pelas ações injustas cometidas contra Desdêmona.

Sobre essa construção, o autor afirma que: “E esse método, pelo qual o conflito acontece tardiamente e avança sem pausa digna de nota com velocidade crescente na direção da catástrofe, é um fator importante da dolorosa tensão” (BRADLEY, 2009, p. 130). Por meio de violência verbal, Otelo ao tratar a esposa como rameira produz um efeito doloroso, pois já se sabe da inocência de Desdêmona. Esses atos avançam rumo ao grande final trágico.

Ainda no Conflito, no Ato IV, cena I, após Otelo desesperar-se em uma conversa com Iago, imaginando Desdêmona na cama com Cássio. Otelo se mostra totalmente desvairado. Ludovico, primo de Desdêmona, chega ao castelo com uma carta do doge e dos senadores de Veneza, e pergunta por Cássio. Nesse diálogo entre Otelo, Desdêmona e Ludovico, o Mouro se mostra hostil e comete violência física contra Desdêmona:

Otelo: Fogo e enxofre! **Desdemona:** Meu senhor? **Otelo:** Sois discreta?
Desdemona: Que acontece, para ele estar zangado? **Ludovico:** Com certeza isso é efeito da carta, pois parece-me que ordem lhe veio de ir para Veneza, deixando Cássio aqui no lugar dele.
Desdêmona: Isso me alegra, podeis crer-me.
Otelo: É certo?
Desdêmona: Meu senhor?
Otelo: Eu também fico contente por vos ver louca.
Desdemona: Por que causa, Otelo?
Otelo: Demônia!

(Dá-lhe uma bofetada.)

Desdemona: Mereci receber isso?

Ludovico: Houve excesso, senhor, de vossa parte.

Ninguém acreditara isso em Veneza, muito embora eu jurasse que o observara. Desculpas lhe pedi; está chorando.

(*OTELO*, ato IV, cena I, p. 645)

Apesar de não existir motivos para agressão física, a vítima indaga se é merecedora da agressão, pede que mostre motivo para tal. Essa ideia se reafirma com a fala de Ludovico: *“houve excesso, senhor, de vossa parte”*.

No estrutura da Catástrofe, a cena violenta em que ocorre o assassinato de Desdêmona, sustenta-se a barbárie justificada pela honra do herói:

Ludovico: Oh tu, Otelo que tão bom já foste, Como vieste a cair nas artimanhas de celerado? O que dirão de tí?

Otelo: O que quiserem. Assassino honrado,

Se assim vos aprouver, porque fiz tudopela honra, não por ódio.

(*OTELO*, ato V, cena II, p. 65)

A essa altura da tragédia, Desdêmona foi assassinada, sofreu violência psicológica, verbal e física. Nesse ponto da Tragédia temos a busca por absolvição do protagonista por seu feito, a redenção se dá através de sua honra que pode o salvar por ele ter sido enganado por um vilão. Dessa forma, Shakespeare, em Otelo, projeta no herói a figura de um homem ingênuo de natureza não violenta, mas que acreditara na fidelidade de Iago, pois sua confiança é absoluta.

6. VIOLÊNCIA CONTRA LAVÍNIA

Na estrutura da exposição, ato I, cena I, temos Tito sendo apresentado por Saturnino, Bassiano e Marco. O protagonista é exaltado por sua vitória na guerra contra os godos. Nessa cena, Tito decide não aceitar o trono como recompensa por seus feitos, a partir dessa escolha, o protagonista começa a traçar seu destino entre seu livre arbítrio e seus conflitos internos, pois “a concepção no destino, na tragédia elisabetana, é, ao mesmo tempo, concebida com maior amplitude e mais estreitamente ligada ao caráter do personagem do que na tragédia antiga” (AUERBACH, 1998, p. 284). Tais atributos fazem um elo com os personagens do tragediógrafo latino Lucius Annaeus Sêneca (6 a.C. - 65 d.C.), uma vez que:

Um dos traços marcantes a caracterizar as figuras de Sêneca é a luta que enfrentam em seu íntimo e que se trava entre as paixões e a razão. As personagens são dotadas de livre-arbítrio e têm consciência de que, se não são totalmente donas de seu destino, têm possibilidade de fazer o bem e evitar o mal. O fatalismo, presente na maioria das tragédias gregas, é substituído, nas de Sêneca, pelo drama psicológico. (CARDOSO, 1997, p. 16)

Ainda na cena I, ato I, podemos encontrar um reflexo do exercício do livre-arbítrio de Tito recaindo sobre sua filha Lavínia:

Saturnino: [...] aos agradecimentos te apresento, prometendo pagar-te a gentileza por meio de atos claros. E de início, Tito, para exaltar tua família em tudo nobre, e a tua própria fama, de Lavínia farei minha consorte, imperatriz de Roma, de meu peito dominadora, e no Panteão sagrado prometo desposá-la. (*TITO ANDRONICO*, ato I, cena I, p. 83)

Como forma de agradecer ao general por seu apoio militar, Saturnino promete desposar Lavínia para exaltar a nobreza de Tito e de sua família e assim o faz. Com a fala de Saturnino podemos considerar que Lavínia não é representada por suas vontades e querereres. Na ausência do general durante a guerra, quem ficou responsável por cuidar de Lavínia foram seus irmãos, que já haviam prometido a mão de Lavínia a Bassiano. Essa situação mostra a vida de Lavínia traçada por figuras masculinas de poder. Em outro diálogo, ocorre um desentendimento entre Tito e seus filhos:

Tito: Não, filhos meus não sois, nem vós nem ele.
Nunca meus filhos me desonrariam por esse modo. Vamos, restitui Lavínia, biltre, ao nosso imperador.

Lúcio: Morta, se o desejares, porém Nunca para ser esposa, por achar-se prometida para outro. (TITO ANDRONICO, ato I, cena I, p. 84)

Lavínia não tem o direito de fala ou escolha. Os irmãos poderiam até devolvê-la morta, mas não para ser entregue a outro homem, de modo que ocorre uma discórdia sobre quem teria mais direito sobre a figura de Lavínia. Shakespeare reverte o cenário utilizando a justiça romana como uma garantia de justificação da ação de Bassiano, que ao se apoderar da moça tomara de volta o que seria seu por direito:

Bassiano: Senhor Tito, com vossa permissão, esta donzela é minha.
(apondera-se de Lavínia)

Tito: Como! Como!

Meu senhor! Por acaso falais sério?

Marco: *Suum cuique*, é a justiça dos romanos;
Só reclama o que é dele nosso príncipe
(TITO ANDRONICO, ato I, cena I, p. 84)

Assim, temos de imediato um primeiro reflexo do livre-arbítrio do protagonista recaindo sobre Lavínia, cujos desejos e vontades são corrompidos, tornando-a uma mulher impotente e privada de seus direitos, à mercê das escolhas não só da figura do pai, mas também de seus irmãos.

Cabe ressaltar que a ironia da tragédia de Lavínia é que foi Titus, seu próprio pai, quem deflagra todo seu sofrimento, pois, ao sacrificar Alarbus (o filho de Tamora), num ritual de purificação para os corpos de seus 21 filhos mortos em batalha, Titus acaba por selar o triste destino de sua filha. (SMITH, 2009, p. 150).

No ato II, cena IV, são apresentados os resultados da vingança de Tamora, que incita seus filhos Demétrio e Quirão a violentarem Lavínia, como forma de vingar a morte de Alarbus. Violada, Lavínia tem a língua e mãos decepadas para que não conte nada sobre seus agressores.

Demétrio: Se falar podes, vai contar agora quem te violou e te cortou a língua.

Quirão: Escreve o pensamento, exprime a ideia e, se puderes fazes desses cotos o papel de escrivão.

Marco: [...] Algum Tereu, decerto, violentou-te, e, para que não fosse descoberto, a língua te cortou...
(TITO ANDRONICO, ato II, cena IV, p. 94)

A personagem é condenada à dor e silêncio. O valor simbólico de Lavínia é demolido, pois, violada, com a língua e mãos decepadas, não porta mais o valor de uma mulher casta. Do ponto de vista da política sexual romana, e sua adaptação elisabetana, isso desestabiliza o poder de seu pai. Nesse ponto vemos outra influência da cultura romana sobre a cultura inglesa. Shakespeare vale-se de Filomela, personagem mitológica conforme retratada nas *Metamorfoses* de Ovídio, que também é vítima de estupro:

Marco: [...] Algum Tereu, decerto, violentou-te, E, para que não fosse descoberto, A língua te cortou [...] A linda Filomela a língua, apenas, Veio a perder, e num dolorido pano Pôde bordar tudo o que lhe ia na alma. Mas ficaste privada deste meio, Adorável sobrinha, que num mais forte Tereu vieste a encontrar. Ele cortou-te Os delicados dedos, que sabiam Bordar muito melhor que Filomela.

(*TITO ANDRONICO*, ato II, cena IV, p. 94/95)

Temos assim, dentro dessa estrutura truculenta de violência contra Lavínia, uma referência de Shakespeare a Ovídio. A fala de Marco reforça que Filomela perdeu apenas a língua, mas também teve as mãos decepadas, de modo a enfatizar aos espectadores que a personagem está em um nível de sofrimento mais elevado que Filomela na versão de Ovídio.

No que tange ao discurso sobre a violência sexual, não há a palavra estupro sendo pronunciada de imediato, a palavra é trocada por: violação; rapto; traição; coisa, até o ato IV, cena I, em que Lavínia em sua representação máxima de sofrimento, com um bastão em sua boca coberta de sangue e com apoio de seus braços mutilados, consegue escrever na areia o crime e o nome dos criminosos: “*Estupro. Quirão. Demétrio*”, palavras então exclamadas por Tito. Em seguida, Shakespeare usa o rapto de Lucrecia de *A História de Roma*, de Tito Lívio, em que a virtuosa Lucrecia é estuprada por Tarquínio. Logo depois a personagem violentada comete suicídio para assegurar a honra de seu esposo Brutus, que, por sua vez, planeja vingança para destronar Tarquínio:

Marco: (...) e comigo prestai o juramento que outra vez o infeliz esposo e ao pai da casta dama desonrada Júnio Bruto, ao violada ser Lucrecia: Que empregaremos todos os recursos para tomar cabal vingança desses pérfidos godos, e ou derramaremos o sangue deles, ou sob esse ultraje perderemos a vida.

(*TITO ANDRONICO*, ato IV, cena I, p.102)

É nessa narrativa de busca por vingança e com intertexto com a obra de Tito

Lívio que vemos uma justificativa pela qual os Andronicos planejarão vingança contra seus inimigos. Mais uma vez, o destino trágico de Tito e Lavínia aproxima-se.

No Ato V, cena III, Tito expressa sua aversão pelo crime cometido à Lavínia, recorrendo à história de Virgínio que mata a própria filha, por vê-la violentada, para ter sua honra recuperada a fim de conseguir apoio do Imperador Saturnino para agir da mesma forma, apunhala Lavínia:

Tito: Vossas Honras realmente o ficariam se soubessem quanto em meu coração se passa agora.
meu nobre imperador, resolvi-me isto; teria procedido Com acerto o impetuoso Virgínio, ao dar com a morte
Com a própria mão à filha, por ter sido manchada, desonrada e deflorada?
Saturnino: É que a donzela sobreviver não deveria à própria desonra e nem as dores reavivar-lhe.
Tito: Forte razão, possante e decisiva.
Exemplo, precedente penhor vivo para que eu, infeliz, O mesmo faça. Morre, morre, Lavínia, e o teu opróbrio, Com ele morre o opróbrio de teu pai. (Mata Lavínia) (*TITO ANDRONICO*, ato V, cena III, p. 115)

Com o assassinato de Lavínia, presenciamos a última cena de violência contra essa mulher. Dentro dessa estrutura, não ser mais uma mulher virginal coloca os Andrônicos em um estado de vulnerabilidade, problema que somente é solucionado com o apoio do imperador de Roma e a morte de Lavínia, para que assim Tito tivesse sua honra reestruturada.

Já a violência que ocorre com Tamora, neste mesmo ato, mostra-se quando o herói trágico, motivado por seu desejo de vingança, coloca seu plano em prática ao oferecer um banquete macabro de prato feito com as carnes dos filhos de Tamora, que as come sem saber o que fazia. Este plano coloca em ação a representação de uma tortura cometida à rainha dos godos, pois Tito visivelmente quer causar uma dor imensa a sua inimiga:

Tito: Ora! Ora! Ambos estão naquela torta Com que a mãe deles tem-se regalado, Comendo, assim, a própria carne que ela mesma engendrou. É certo; atesta-o.
aponta aguda desta minha faca. (Mata Tamora)
(*TITO ANDRONICO*, ato V, cena III, p. 115)

Nessa cena, Shakespeare inverte as emoções. Diante do horror causado a Tamora o espectador é levado à compaixão e à piedade: elucida-se que seus filhos estão mortos e que ela comeu da carne deles. Vemos, assim, uma personagem

perversa sendo vítima da cruel e desumana vingança de Tito e trazendo consternação do público para consigo antes de morrer. Shakespeare com isso atesta que a vingança é um princípio que põe em prática perigosas condutas circulares, pois, gerando um processo de réplica contra réplica incrementada, termina por derrubar todos os envolvidos.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tragédia de Shakespeare pode ser chamada de uma história de calamidade excepcional que leva à morte de um homem em posição elevada. As calamidades da tragédia não acontecem simplesmente, nem são enviadas; procedem principalmente de ações, e aquelas são ações de homens. Foi possível observar a partir de Bradley 2009, que a construção das tragédias shakespearianas se divide em três grandes momentos, abrangendo os cinco atos: a Exposição o Conflito e a Catástrofe, na qual o conflito se converte.

As personagens em questão não são colocadas como heroínas, mas são objetificadas como peças fundamentais para a vingança em suas narrativas. A partir do que foi exposto, foi possível identificar no mínimo duas cenas de violência contra a mulher em cada obra, que se inicia de forma branda e sutil, até se aprofundar e avançar cada vez mais, assim chegando ao extremo e atingindo a violência física e assassinato das personagens. Ficou evidente durante o percurso que as cenas de violência contra a mulher não são um fato isolado, mas reflexos de comportamentos cênicos que antecedem Shakespeare.

Podemos considerar que, através das obras analisadas, William Shakespeare nos leva a refletir sobre o legado da violência feminina nos palcos e nos faz questionar como, a despeito do passar dos séculos, a violência marca a história da mulher, infelizmente, até os dias de hoje.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUERBACH, Erich. **O Príncipe Cansado**. In: *Mimesis - A Representação da Literatura Ocidental*. Tradução de Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1998. pp. 277-297.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BRADLEY, Andrew Cecil. **A Tragédia Shakespeariana**. Trad. Alexandre Feitosa. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

BURGESS, Antony. **A Literatura Inglesa**. Trad. Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 2003.

CARDOSO, Zelia de Almeida. Introdução. In: **SÊNECA. As troianas**. São Paulo: Hucitec, 1997. pp. 9-27.

CLOSEL, Régis Augustus Bars, **Considerações Sobre a Inglaterra de Shakespeare e Sêneca: Aproximações entre Richard III e Troades**. Anais do Seta, Número 4, 2010a, pp. 999-1011. Disponível em: <<https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/seta/article/view/933>>. Acesso em: 21 ago. 2021.

CLOSEL, Régis Augustus Bars. Para uma historiografia da influência de Sêneca em Shakespeare. **Sínteses**, v. 15, 2010b, pp. 23-44. Disponível em: <<https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/sinteses/article/view/1197>>. Acesso em: 21 ago. 2021.

GOMES, Maurício dos Santos; SILVA, Márcia Ivana de Lima e. **Teorias do processo criativo: para além do imaginário da criação**. In: *Nau Literária: crítica e teoria de literaturas*, v. 10, n. 1, p. 3-8, 2014.

HELIODORA, Barbára. **Os Teatros no tempo de Shakespeare**. In: LEÃO, Liana de Camargo; SANTOS, Marlene Soares dos (Org.). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Editora Beatrice, 2008.

LUCAS, Frank Laurence. **Seneca and Elizabethan Tragedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1922. Disponível em: <<https://archive.org/details/cu31924026554570/page/n5/mode/2up>>. Acesso em: 21 ago. 2021.

OVÍDIO, *Metamorfoses*. Tradução de Manuel Bocage, comentários de Rafael Falcón, edição de Renan Santos. 2ª edição. Porto Alegre: Concreta, 2016.

ROHMANN, C. **O livro das ideias**. Rio de Janeiro: Campos, 2000.

RUDD, N. **Pyramus and Thisbe in Shakespeare and Ovid**. En D. West y T. Woodman, *Creative Imitation and Latin Literature*, pp. 173 - 241. Cambridge: The Cambridge University Press, 1979.

SÊNECA, Lúcio Aneu. **Tiestes**. Tradução, notas e estudos de José Eduardo dos

Santos Lohner. Curitiba: UFPR, 2020.

SHAKESPEARE, William. **Teatro Completo Tragédias**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

_____. **Sonho de uma noite de verão**. Tradução de Rafael Raffaelli. Florianópolis: UFSC, 2016.

_____. **Hamlet: drama em cinco atos**. Tradução portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional, 1877. Disponível em: <<https://purl.pt/27701>>. Acesso em: 21 ago. 2021.

SMITH. Cristiane Busato. **Shakespeare e o intertexto da violência feminina**. Tuiuti: Ciência e Cultura, n. 41, p. 145-158, Curitiba, jan. - jun. 2009.