

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS – PORTUGUÊS-INGLÊS

JULIANA NICOLAU DA SILVA

**AÇÕES E RELAÇÕES: PONTOS DE CONTATO ENTRE AS PERSONAGENS DE  
*OTELLO* E *O RETRATO DE DORIAN GRAY***

PATO BRANCO – PR  
2017

JULIANA NICOLAU DA SILVA

**AÇÕES E RELAÇÕES: PONTOS DE CONTATO ENTRE AS PERSONAGENS DE  
*OTELLO E O RETRATO DE DORIAN GRAY***

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento Acadêmico de Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná como requisito parcial para a obtenção do título de licenciado em Letras – Português-Inglês.

Linha de pesquisa: Literatura Comparada e Inglesa.

Orientadora: Prof. Dr.<sup>a</sup> Mirian Ruffini.



**Ministério da Educação**  
**Universidade Tecnológica Federal do Paraná**  
**Departamento Acadêmico de Letras**  
**Coordenação do Curso de Letras Português/Inglês**



---

---

**DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO LETRAS –  
PORTUGUÊS/INGLÊS**

**FOLHA DE APROVAÇÃO**

Autor(a): JULIANA NICOLAU DA SILVA

Título: AÇÕES E RELAÇÕES: PONTOS DE CONTATO ENTRE AS PERSONAGENS DE  
OTELO E O RETRATO DE DORIAN GRAY

Trabalho de conclusão de curso defendido e APROVADO em 01/12/2017, pela comissão julgadora.

\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Mirian Ruffini  
Orientador(a) e Presidente da Banca

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci  
Parecerista e Membro da Banca Examinadora

\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Mariese Ribas Stankiewicz  
Membro da Banca Examinadora

VISTO E DE ACORDO

\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Claudia Marchese Winfield  
Coordenadora do Curso de Letras Português/Inglês

\_\_\_\_\_  
Profa. Ma. Rosangela Aparecida Marquezi  
Responsável pelo TCC Portaria 295 01/09/2015



## AGRADECIMENTOS

## ΕΠΙΓΡΑΦΕ

SILVA, Juliana Nicolau da. **AÇÕES E RELAÇÕES: PONTOS DE CONTATO ENTRE AS PERSONAGENS DE OTELO E O RETRATO DE DORIAN GRAY.** Trabalho de Conclusão de Curso. Curso de Letras Português-Inglês. Departamento Acadêmico de Letras. Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2017.

## RESUMO

O estudo comparatista vem sendo há muito tempo utilizado em pesquisas destinadas à comprovação de que dois ou mais fatos literários podem se relacionar. Nesse sentido, ainda se percebe que com o passar dos anos, a literatura comparada desenvolveu-se, refinando seus conceitos norteadores e ampliando o seu escopo de atuação. Tendo isso em vista, faz-se relevante considerar essas noções nos estudos realizados nesse trabalho, que relacionam um personagem a outro, mais especificamente, dois personagens pertencentes a obras e contextos distintos, que são: Iago, personagem da peça teatral elisabetana *Otelo*, de William Shakespeare (1604), e Henry Wotton, do romance vitoriano *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde. O estudo desses possíveis pontos de ligação estão essencialmente fundamentados nas pesquisas comparadas de Nitrini (2000), Carvalho (2006), Oliveira (2009), Soethe (2012) e outros expoentes do campo da literatura em comparação. Vale-se evidenciar que todos esses pesquisadores consideram que a literatura comparada se dedica a analisar possíveis ligações, relações entre obras, autores, personagens, uma vez que seus estudos ressaltam também a ideia de que nada é inteiramente novo, pois tudo que é criado possui, de alguma forma, uma inspiração de algo já existente. Assim, levando em conta a teoria mencionada, buscou-se evidenciar por meio do enredo, dos papéis que os personagens desempenham e de trechos das obras em questão, os possíveis vínculos existentes entre as personalidades e atitudes desses dois personagens.

**Palavras-chave:** Literatura Comparada – Literatura Inglesa - William Shakespeare – Oscar Wilde.

SILVA, Juliana Nicolau da. **ACTIONS AND RELATIONS: CONTACT POINTS BETWEEN THE CHARACTERS OF *OTELO* AND *THE PICTURE OF DORIAN GRAY***. Monograph for the degree in Letters Portuguese English. Academic department of Letters. Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2017.

### **ABSTRACT**

Comparative studies has long been used in research aimed at proving that two or more literary facts can be related. In this sense, it is still perceived that over the years, comparative literature has developed, hence refining its guiding concepts and expanding its scope of action. With this in view, it is relevant to consider these notions in the studies carried out in this work, which relates one character to another, more specifically, two characters belonging to different works and contexts: Iago, the character from the Elizabethan play *Otelo* (1604), written by William Shakespeare, and Henry Hotton, from Oscar Wilde's Victorian novel: *The Picture of Dorian Gray* (1891). The study of these possible points of connection are essentially based on the comparative studies by Nitrini (2000), Carvalhal (2006), Oliveira (2009), and Soethe (2012) and other exponent authors from the comparative literature field. It is worth pointing out that all of these researchers consider that comparative literature relies on analyzing possible connections, relationships between works, authors, and characters, since their studies also emphasize the idea that nothing is entirely new, but everything that is created had an inspiration of something that already exists. In this way, taking into account the mentioned theory, the roles that the characters perform and of excerpts from the books in question, the possible links existing in the personalities and attitudes of these two characters were demonstrated through the analysis of the plot.

**Key-words:** Comparative Literature - English Literature - William Shakespeare - Oscar Wilde.



## Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>7</b>
<b>1 CONTEXTOS LITERÁRIOS E HISTÓRICOS</b> .....	<b>13</b>
1.1 SOBRE O DRAMA ELISABETANO E WILLIAM SHAKESPEARE .....	13
1.2 OBRA E VIDA .....	16
1.3 PERÍODO VITORIANO E OSCAR WILDE .....	24
<b>2 LITERATURA COMPARADA</b> .....	<b>30</b>
2.2 TEORIA E APLICAÇÃO .....	34
<b>3 PONTOS DE CONTATO E DIVERGÊNCIAS</b> .....	<b>39</b>
3.1 ENREDO .....	39
3.2 PAPÉIS QUE OS PERSONAGENS DESEMPENHAM.....	43
3.3 DISCURSO DOS PERSONAGENS .....	44
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>60</b>

## INTRODUÇÃO

A questão da vilania sempre esteve muito presente na literatura, e em alguns casos, pode-se afirmar que os antagonistas se destacam de forma mais arrebatadora e influenciadora do que os próprios protagonistas. Exemplificando a afirmação acima, basta se pensar nos contos de fadas, em que se tem as bruxas más, que se caracterizam por passar todo o enredo narrativo arquitetando seus planos maléficos, a fim de atingir os heróis, aqueles que são vistos como bons, e mesmo assim acabam conseguindo chamar atenção dos leitores da obra. No caso da literatura inglesa, que possui destaque nesse trabalho, evidencia-se o personagem Iago, da peça *Otelo* (1604) de William Shakespeare, e também Henry Wotton, do romance *O retrato de Dorian Gray* (1891), que assim como as bruxas más, tramaram muito bem suas ações, determinando o desfecho das obras à que pertenceram.

Com isso, na intenção de se contribuir para o entendimento do estudo que foi realizado nesta pesquisa, de uma possível ligação entre os personagens Iago e Henry Wotton, começa-se relatando a respeito do que é ser um vilão em uma obra literária, uma vez que, como se sabe, os personagens em questão se encaixam nessa categoria dentro de suas obras.

Dessa forma, para que se inicie essa contextualização sobre a vilania, pode-se concordar com Gamba (2014, p. 52) quando ela afirma que o vilão “De uma maneira simplista e generalizada, [...] é facilmente identificável como sendo simplesmente ‘um cara mau’, uma metáfora para a maldade.” Além dessa consideração, vale-se também ressaltar que eles “são personagens que, de um modo geral, se dedicam à derrota do Herói. Às vezes, podem não ser tão hostis, mas apenas discordar do Herói quanto à tática, apesar de terem o mesmo objetivo.” (GAMBA, 2014, p. 52). Ademais, convém ainda se evidenciar o papel decisivo que um vilão possui na narrativa, fato que pode ser notado nos capítulos à frente, em que se mostrou a maneira forte com que os dois personagens destacados, Iago e Henry Wotton influenciaram o desfecho das obras a que pertenceram. Nesse sentido, utiliza-se Gamba (2014, p. 51) que sobreleva essa importância, afirmando que “vai além do impacto causado por suas ações, pois conseguem centrar em suas figuras os determinantes dos cursos das narrativas.”

Seguindo ainda nessa perspectiva, outra reflexão defendida por Gamba (2014), e que possui conexão com essa pesquisa, é que:

Vilões são, de fato, personificações alegóricas. Eles podem servir de exemplo, à serviço da exaltação de certos valores; podem ser metáforas para alguma ameaça contemporânea à determinada época; podem ser a representação de desejos e fantasias reprimidos que, se viessem à tona, poderiam causar prejuízos e/ou desestabilizar a ordem social. (GAMBA, 2014, p. 117).

A partir dessas ponderações de Gamba (2014), introduz-se agora a respeito da forma em que se desenvolveu essa pesquisa. Inicia-se afirmando que a peça *Otelo* de William Shakespeare, pertencente à era elisabetana da Inglaterra, é uma recriação dramática de um dos contos do escritor italiano Cinthio, em que se conta a tragédia amorosa vivida por Otelo e Desdêmona, tragédia essa resultante das ações de Iago, personagem que será um dos objetos de estudo deste projeto de pesquisa.

Já no que diz respeito à obra de Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray*, publicada no ano de 1891 e pertencente à era vitoriana da Inglaterra, pode-se destacar que ela relata o desenrolar da vida de um jovem, caracterizado no início como ingênuo, e que se destrói à medida que passa a ser influenciado pelo personagem Henry Wotton, que é o outro objeto de estudo desta análise.

Cada uma dessas obras obteve um grande prestígio quando publicada, conseguindo também uma grande crítica positiva a respeito das relações existentes entre seus personagens. Vale-se destacar que essas duas produções possuem uma estrutura e um contexto diferentes. A criação de Shakespeare é uma peça teatral, que para sua época (elisabetana) era o gênero utilizado para entreter a população, como ressalta Santos (2016, p.105), “a fim de atender a demanda do público que lotava os teatros”.

Já a obra de Wilde é caracterizada como um romance e foi escrita a princípio pelo escritor, a fim de atender, de acordo com Schiffer (2011), um pedido feito durante um jantar, pelo editor americano J.M. Stoddart a Wilde, e que veio depois a se tornar sua grande obra prima. Quando publicado, em 1891, esse livro causou muitas discussões. Schiffer (2011) destacou em sua biografia sobre Wilde as críticas feitas pelos jornais: *The Daily Chronicle*, *The ST James's Gazette* e *The Scots Observer*, que vieram a mostrar “a real influência do decadentismo francês sobre a obra de Wilde” (SCHIFFER, 2011, p. 152).

A partir desses contextos, buscou-se então analisar de que forma os personagens referentes a séculos e obras diferentes se relacionam quanto às suas ações e suas personalidades, que levaram os protagonistas das histórias destacadas a chegar ao completo declínio. Ou seja, esta pesquisa possui como finalidade explorar em que ponto a personalidade egoísta, persuasiva e invejosa do personagem Iago, da peça *Otelo*, de William Shakespeare, relaciona-se com as características de persuasão, de indução e também egoísta do personagem Henry Wotton, da obra *O retrato de Dorian Gray*, escrita por Oscar Wilde.

Desta forma, evidencia-se também que pelo fato destas obras possuírem linguagens diferentes, leva-se muitas vezes o público a pensar que uma peça teatral é completamente diferente de um romance, uma vez que possuem características particulares. Contudo, este estudo mostra que o teatro e romance podem estabelecer uma conexão, ou seja, eles podem ser relacionados e estudados enquanto unidade, levando-se em conta que as próprias obras de Wilde e de Shakespeare são inspiradas em outras produções. A peça teatral *Otelo* é, de acordo com Santos (2016), baseada em um dos contos do escritor italiano Giovanni Battista Giraldo Cinthio, e o romance de Wilde foi, segundo Schiffer (2011), inspirado em outro romance que se chamava *Às avessas* do autor Joris-Karl Huysmans (1884), que o poeta lera alguns anos antes.

Nesse sentido, vale destacar alguns estudos já realizados e voltados para as obras em destaque, sendo elas a de Tavares (2007), intitulada *Otelo – o mouro de Veneza, de Shakespeare: crítica e tradução literária*, em que se comenta a respeito da maldade e influência de Iago, mas não o compara com nenhum outro personagem, e também a de Queluz e Silva (2015), destinado à pesquisa no que se refere a Wilde e sua obra, possuindo o título de *Oscar Wilde revisitado: estudo de três adaptações de o retrato de Dorian Gray*, no qual se faz um estudo voltado a algumas adaptações feitas a partir do romance. Nesse estudo, comenta-se sobre Henry Wotton e ressalta-se também a sua influência sobre o protagonista, contudo não o relaciona a ninguém.

Tendo isso em vista, neste estudo não se traça uma comparação entre as diferenças dos gêneros abordados, mas sim, uma análise comparativa entre dois personagens, que se desenvolveram dentro de contextos e gêneros literários diferentes, mas que podem ser relacionados, comprovando a ideia de que o personagem da obra de Shakespeare e o personagem da obra de Oscar Wilde possuem pontos de contato.

Após isso, mencionou-se brevemente que esses personagens mesmo possuindo pontos que os conectam, apresentam diferenças que os destoam, uma vez que, além de pertencerem a contextos históricos e literários, a obras e autores distintos, compreende-se que por não serem a mesma pessoa eles apresentam contrapontos, ou seja, características e finalidades divergentes.

A partir desse entendimento, busca-se mostrar ao leitor que mesmo pertencentes a eras literárias temporalmente diferentes, Iago à era elisabetana, que corresponde ao período de reinado da rainha Elizabeth, e Henry Wotton à era vitoriana, correspondente ao reinado da rainha Vitória na Inglaterra, eles se aproximam no que diz respeito às suas ações e às consequências de suas ações.

Sendo assim, a escolha desta pesquisa, ao investigar essa possível ligação entre os personagens, procura preencher uma lacuna do conhecimento comparado, uma vez que se pode dizer que este tema ainda foi pouco trabalhado, e esse fato faz com que esta pesquisa venha a contribuir para os estudos da área comparatista. Além disso, busca-se promover uma reflexão sobre os papéis sociais nas relações entre os seres humanos, entendendo-se que esses personagens em estudo mostram como se vivia na sociedade de suas épocas, fazendo com que a sociedade atual possa se beneficiar desta possibilidade de leitura da área da comparação, e que consigam fazer, por exemplo, um intercâmbio de ideias entre diferentes épocas e autores.

No que se destina ao objetivo desse projeto, analisou-se, por meio do comparatismo, de que forma os personagens Iago, pertencente à obra *Otelo*, de Shakespeare e o personagem Henry Wotton, integrante do romance *O retrato de Dorian Gray*, escrito por Oscar Wilde, se conectam no âmbito das relações pessoais e no desenvolvimento das ações dos personagens. Ou seja, especificamente se resume os objetivos em: identificar possibilidades de comparação entre as obras e os personagens elencadas por meio da exploração dos preceitos da teoria comparatista da literatura, analisar os contextos literários e históricos das duas produções e de seus autores com vistas a conhecer como se deu o desenvolvimento destas produções, evidenciar os pontos de contato desses personagens no que tange às suas ações e consequências, exemplificando-os por meio de trechos das obras e da teoria da comparação.

Com isso, para se chegar ao resultado esperado neste estudo, realizou-se uma pesquisa bibliográfica. Essa pesquisa foi iniciada com leituras a respeito das

obras *Otelo*, de William Shakespeare e *O retrato de Dorian Gray*, Oscar Wilde, ou seja, primeiramente, foram feitas leituras sobre as biografias dos autores, desenvolvidas pelos pesquisadores Cristiane Busato Smith (2008) e Daniel Salvatore Schiffer (2011), respectivamente. Nessas pesquisas estão presentes as características e as estéticas de suas escritas e o tipo de linguagem e estilo que cada um utilizava.

Outro estudo que também foi destacado refere-se aos contextos a que essas produções fizeram parte, sendo que serão usadas para essa finalidade as pesquisas de Pedro Sussekind (1973), Marlene Soares dos Santos (2016), Eva C. Francisco (2012), Ernani Silvério Hermes (2016), Burgess (1999), Cevalco e Siqueira (1985).

Além dessas leituras, fez-se uma explicação sobre a narrativa teatral de Shakespeare e a influência que exerceu na literatura e sociedade de seu tempo, ressaltando essas características por meio da peça em estudo, *Otelo*. Da mesma forma, realizou-se um estudo voltado para Oscar Wilde, destacando-se o seu romance *O retrato de Dorian Gray*.

Posteriormente a essas seções, a análise voltou-se para as semelhanças, os pontos em que os personagens Iago e Henry Wotton se ligam, explorando de que forma a personalidade egoísta, persuasiva e invejosa de Iago se vincula com a personalidade persuasiva, indutiva e também egoísta do personagem Henry Wotton, ressaltando-se que essa análise é entendida como principal objetivo desta pesquisa. E para seu desenvolvimento foram utilizados os textos teórico-críticos sobre literatura comparada de Sandra Nitri (2000), Tania Carvalhal (1986), Paulo Soethe (2012), Oliveira (2009) e Pianheri (2010).

Partindo-se dessa organização preliminar para melhor compreensão do leitor, esta pesquisa foi dividida em três capítulos, que se subdividiram em alguns subcapítulos. Na primeira parte, tem-se uma pesquisa referente aos contextos literários e históricos a que William Shakespeare e Oscar Wilde pertenceram, além de uma breve trajetória de suas obras e de suas vidas. No segundo capítulo, a pesquisa voltou-se para a teoria que fundamenta este trabalho, ou seja, a literatura de comparação, em que se inicia com uma contextualização temporal a respeito de seu desenvolvimento, além de uma seção destinada à sua definição e aplicação. No que se destina ao capítulo três, fez-se uma análise por meio do enredo, dos papéis que os personagens em questão, Iago e Henry Wotton, desempenham dentro das obras e de

seus discursos, com a finalidade de comprovar que mesmo sendo personagens considerados distintos (gênero literário, autores e contexto histórico), eles possuem pontos de contato, podendo-se então afirmar, que eles se assemelham no que se refere as suas características psicológicas, melhor dizendo, ações, atitudes, intenções e relações, fato que foi ressaltado nas considerações finais dessa pesquisa.

# 1 CONTEXTOS LITERÁRIOS E HISTÓRICOS

Tendo em vista os tópicos introduzidos, parte-se para um estudo voltado aos contextos históricos e literários dos autores e das obras em estudo, com a finalidade de que ocorra um melhor entendimento da pesquisa.

## 1.1 SOBRE O DRAMA ELISABETANO E WILLIAM SHAKESPEARE

A respeito do drama no final do século XV, período anterior ao de Shakespeare, mas de muito valor, Burgess (1999, p. 71) relata que as tradições dramáticas se subdividiam em duas: “uma da aristocracia e outra plebéia”, e que esses dramas na maioria das vezes tratavam o “Pecado ou o Vício ou o Demônio com o tipo mais baixo de humor, de forma ostensiva para que os personagens virtuosas pudessem condená-los.” (p.72). Nesse sentido, Cevasco e Siqueira (1985) ressaltam que já havia teatros com peças de milagres e mistérios.

Outro fator importante que Burgess (1999) destaca é que esse material, considerado por ele ainda bruto, começa a se desenvolver. De acordo com o autor, “as casas nobres têm seus grupos de atores de interlúdios, usando a libré de seus senhores” (p.73), que logo se tornariam as companhias elisabetanas *Lord’s Admiral Men e The King’s Men*. Colaborando com essa ideia, Cevasco e Siqueira (1985, p. 19) evidenciam que nesse período “os assuntos seculares vão se infiltrando no drama, em especial nas peças de moralidade e nos interlúdios.”

Seguindo ainda sobre o teatro, o autor também diz que “a história do drama elisabetano não começou nos teatros, mas nas antigas Escolas de Direito de Londres; começa com tragédias escritas por cavalheiros que exerciam o direito, nas horas livres, tentavam copiar Sêneca”, que foi um grande filósofo escritor. Contribuindo com essa noção, Cevasco e Siqueira (1985, p. 19) também destacaram que “com a Renascença, o teatro começa a sentir a influência dos clássicos, e aparecem as primeiras comédias e tragédias”, e assim como Burgess, eles também ressaltam a grande influência de Sêneca, “no aspecto da linguagem retórica e florida, bem como nos enredos violentos e sanguinários.” (CEVASCO, SIQUEIRA, 1985, p. 19).

A respeito da importância de Sêneca, Burgess (1999, p. 74) defende, “a influência de Sêneca sobre os dramaturgos elisabetanos foi bastante considerável”, e “a primeira tragédia inglesa autêntica deve tudo, exceto o enredo, a ele. Essa primeira tragédia é *Gorboduc*, de Tomas Norton e Thomas Sackville, encenada na Inner



Temple, uma das antigas escolas de direito de Londres, em 1562. (Dois anos depois, nasceriam Shakespeare e Marlowe). Sobre o tema dessa peça, Burgess diz que ela tratava basicamente de uma briga sobre a divisão de um reino da Britânia, tema esse que de acordo com o autor permaneceu nas peças que viriam depois. O que ele destaca também é que o que não se percebe mais “é uma certa contenção”, uma vez que “os dramaturgos posteriores, incluindo Shakespeare, vão nos mostrar no palco todos os horrores que podem”.

Continuando sobre a influência do filósofo Sêneca sobre os dramaturgos elisabetanos, Burgess (1999, p. 75) afirmou que havia três formas diferentes que o mesmo influenciava, e que dessas três formas a que se encaixava nos dramaturgos em questão e “era a mais popular entre os dramaturgos elisabetanos, incluindo Shakespeare”, era a terceira que se resumia em “ler as peças italianas que se intitulavam à maneira de Sêneca”, mas estavam cheias de horrores encenados no palco.”

Além dessa influência, Burgess (1999, p.77) também destacou em sua pesquisa que Thomas Kyd (1558 – 1594) foi durante toda a vida de Shakespeare uma grande inspiração, “Kyd é particularmente importante para o estudo de Shakespeare”. Para comprovar essa afirmação, ele coloca como exemplo a peça shakespeariana *Hamlet* ter sido baseada na obra de Kyd *A tragédia espanhola*.

Contribuindo com essas ponderações de Burgess tem-se Smith (2014, p. 259), que evidencia que “a abertura, em 1567, da Red Lion, a primeira casa de espetáculos, deu início a um processo que transformaria o método viajante do drama medieval em uma indústria londrina fixa, de sucesso comercial e inovação artística.”

Mais adiante, Burgess (1999, p. 81) discorreu a respeito da forma em que ocorreram as construções dos teatros no período do reinado da rainha Elizabeth. Ele iniciou dizendo que “Homens como Sackville e Norton escreveram suas peças para a Inns of Court, homens de sorte como Lyly tinham seus grupos de crianças nas escolas reais, suas ligações nas altas esferas”, ressaltando que o drama por eles criados e encenados não era popular e que “os Sábios da Universidade são diferentes; seus destinos vão se ligar aos teatros de Londres, e, sendo homens de saber, produzem algo melhor do que as velhas peças de moralidade. Nesse sentido, o autor especifica de que modo se encontrava Londres naquele momento, e também de que forma as primeiras encenações foram feitas:

[...] Londres como uma cidade próspera e em crescimento, [...] Erguiam seus palcos nos pátios, coletavam um bom dinheiro depois de suas apresentações [...] Aqui temos o germe do teatro elisabetano – um edifício que não se distinguia da arquitetura de uma hospedaria, quatro lados do edifício dando para um grande pátio, com o 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 as pessoas comuns ficavam no pátio. Os velhos serviços das hospedarias eram mantidos, na forma de bebidas de refresco, e os próprios nomes desses novos teatros sugeriam sua origem como hospedarias – O Touro Negro, O Cisne, A Rosa e assim por diante. (BURGESS, 1999, p. 81).

Após isso, o autor ainda relata que o Conselho da Cidade impediu que essas apresentações continuassem na cidade de Londres, o que fez com que James Burbage, o diretor da companhia de Leicester, no ano de 1576, construísse “um teatro fora dos limites da cidade, a salvo do ódio do Conselho, e o chamou Teatro.” (BURGESS, 1999, p.82). Além desse fato, ele também ressaltou a criação de outras casas teatrais, como *A cortina*, *A Rosa*, *O Cisne* e o *Grande Globe*, de Shakespeare, que mantiveram as características acima destacadas, de se apresentarem em um pátio de hospedaria cercado por galerias.

Ademais, Smith (2014, p. 260) afirma que “a construção de teatros exacerbava essa equivalência entre o drama no palco e fora dele”, explicando que:

Casas no estilo de anfiteatros ao ar livre tais como o Globe ou o Rose atraíam plateias para as apresentações diurnas. Não havia iluminação especial [...] e a linha de visão que se tinha do palco significava que tanto o público quanto os atores estavam o tempo todo cientes de estarem cercados de pessoas. Os solilóquios eram provavelmente dirigidos de maneira explícita para fora, em direção à plateia [...]. (SMITH, 2014, p. 260).

Nesse contexto londrino, Burgess (1999, p. 82) salienta que “o drama popular da época como dividido entre duas companhias de autores – a de Lord Chamberlain e a do Lord Almirante.” No que se afirma sobre os atores dessas companhias, o autor frisou que “todos os membros das companhias teatrais eram versáteis – podiam representar tragédia, comédia, dançar esgrimir, cantar, saltar”, e que entre esses atores, dois se destacam mais, eram eles: “Richard Burbage, filho de James Burbage, [...] primeiro intérprete de todos os papéis principais de Shakespeare;” e Edward Alleyen, que também deu vida a importantes personagens. Desta forma, pode se concordar que “a Inglaterra elisabetana produziu um grande drama e teve grandes atores para interpretá-lo.” (BURGESS, 1999, p. 82).

Sobre essa questão Berthold (2011, p. 313) evidenciou que “o jovem Shakespeare irrompeu no palco elisabetano numa época em que o ator profissional já tinha uma posição segura na estrutura da sociedade” e no que tange as tragédias elisabetanas, Cevasco e Siqueira (1985, p.20) destacaram que da mesma forma como elas se iniciaram, permaneceram no período elisabetano:

[a]s primeiras tragédias têm características que se manterão por toda a era elisabetana: desobediência às três unidades aristocráticas de tempo, espaço e ação; uso do verso branco, em que não há necessariamente rima; e capacidade de manter a atenção do público. (CEVASCO; SIQUEIRA, 1985, p. 20).

Outra característica importante traçada por Burgess (1999), antes de falar sobre Shakespeare, foi a importância de Christopher Marlowe, “nascido apenas poucas semanas antes de Shakespeare, mas destinado a ter uma vida de trabalho bem mais curta que a dele.” (BURGESS, 1999, p. 82). Pertencente aos Sábios da Universidade, Marlowe possuía de acordo com o autor, uma reputação selvagem, sempre ligado a coisas e fatos que não eram considerados morais para época.

## 1.2 OBRA E VIDA

No que se refere a Shakespeare têm-se que:

[a]s palavras têm a maior importância [...] não apenas, ou mesmo basicamente, o significado das palavras, mas o som das palavras. Shakespeare queria martelar ou cortejar ou encantar os ouvidos de sua platéia com a linguagem, e, em qualquer uma de suas peças – as primeiras ou as últimas – o tesouro das palavras se abre por inteiro, e o ouro se derrama prodigamente. (BURGESS, 1999, p. 91).

Além disso, o autor acentua que “Shakespeare escrevia com rapidez e facilidade, raramente eliminando qualquer coisa. Isso explica uma certa impaciência com a linguagem;” o que fazia com que ele passasse a criar e inventar novas palavras.

No que tange à vida de Shakespeare, de acordo com os estudos de Smith (2008), nasceu no dia 26 de abril de 1564, na Inglaterra em uma cidade chamada Stratford-upon-Avon. Era filho de comerciantes, sendo que seu pai era artesão. Até se tornar um adulto frequentou as escolas elisabetanas tradicionais da época, nas quais se tinha um forte regime de regras, entre elas o ensino obrigatório do latim.

Quando adulto, veio a se casar com Anne Hathaway, com quem teve três filhos, Susanna, Hamnet e Judith.

No que se refere à sua carreira, pode-se concordar com Smith (2008, p.28) quando afirmou que “as portas para o teatro lhe estavam abertas”, ou seja, o escritor chegou a Londres e se deparou com o início do seu sucesso. Nesse período a Inglaterra obedecia às ordens do reinado da rainha Elizabeth, e os teatros serviam para entreter o público. Isso estabelecia entre os escritores e atores, incluindo Shakespeare, uma constante competição. (SMITH, 2008, p.29).

Além disso, Berthold (2011, p. 312) também destaca que “Londres possuía três teatros públicos quando o jovem Shakespeare chegou à cidade em 1590.” Segundo ela “Nos subúrbios setentrionais, bem próximos um do outro, ficavam The Theater e The Curtain, e no bairro das diversões, ao sul do Tâmisia,[...] A Rosa.” Dessa forma, Berthold (2011, p. 312) afirmou que “O teatro tornara-se uma instituição de vida da cidade.”

Contudo, mesmo vivendo em um período cheio de restrições, em que além da competição entre companhias de teatro, a peste também era um problema frequente, (esse fato fez com que os teatros fechassem por um ano), Shakespeare conseguiu se destacar entre os demais, e segundo Smith (2008, p.29) “logo após a sua reabertura, Shakespeare já figurava como um dos atores principais e membro da companhia “Lord Chamberlain’s Men”.

Seguindo sobre as obras do autor, Cevalco e Siqueira (1985, p.22) ressaltaram que as peças shakespearianas “foram escritas para serem encenadas”. E continuam afirmando que “Shakespeare provavelmente jamais pensou nelas como monumento literário que são”, ou seja, ele nunca imaginou que suas obras eram tão importantes para seu tempo, e que permaneceriam eternamente importantes.

Quanto ao período de grande sucesso desse poeta, Smith (2008), afirma que ele aconteceu no momento em que Shakespeare escreveu suas tragédias, pois segundo a autora, essas peças se diferenciavam da escrita comum daquele século, confirmando-se a noção de Sussekind (1973) de que Shakespeare foi um gênio original. Além dessas considerações, Berthold (2011, p. 312) ainda salientou que “em suas peças históricas, Shakespeare mergulhou na história da própria Inglaterra e posicionou-se apaixonadamente em relação aos problemas do poder e do destino.”

Com relação ao público elisabetano de Shakespeare, Burgess (1999, p. 91-92) evidenciou que eles eram “uma mistura de aristocratas, letrados, almofadinhas, gatunos, marinheiros e soldados de licença, estudantes e aprendizes”, e que nesse contexto Shakespeare estabelecia “uma intimidade com essa platéia”, fazendo com que todos se envolvessem em suas obras. Isso se confirma à medida que Burgess destacou que até mesmo “seus solilóquios não são falas em que o ator finge estar se dirigindo a si mesmo, mas comunicações íntimas com a platéia.”

Cevasco e Siqueira (1985, p. 22) frisaram também sobre o público shakespeariano, afirmando que “a audiência visada por Shakespeare era variadíssima.” Assim como destacado por Burgess, eles realçam que “na platéia, espaço ao redor do tablado que servia como palco, ficavam de pé os mais pobres, a gente do povo [...], e que mais afastados, nas galerias, “sentavam-se os nobres de sangue e de dinheiro [...], bem como as damas que [...] esperavam um pouco de romantismo.” Além deles, Cevasco e Siqueira também destacaram os intelectuais. Contudo, eles notaram que Shakespeare era visto por eles como “um arrivista provinciano, que só sabia escrever peças sangrentas, já que Shakespeare jamais chegara à universidade.” (CEVASCO; SIQUEIRA, 1985, p. 22-23). Smith (2014) ainda considera que:

[a] diversidade social das plateias é difícil de comprovar: supõe-se que o Blackfriars tivesse uma clientela mais elitista do que o Globe, e que a uma companhia como a de Shakesperare [...] deveria conforme indica o nome King's Men [...] atrair boa parte dos espectadores da corte [...]. (SMITH, 2014, p. 263).

No que se relaciona à narrativa teatral desse escritor, Santos (2016, p.105) afirma que “os grandes dramaturgos da época áurea do teatro clássico escreviam suas tragédias baseadas nas histórias da mitologia grega, amplamente conhecidas pelo seu público”, e isso foi mantido por Shakespeare em seu tempo, na era elisabetana.

Nesse sentido, Smith (2014) relata que a linguagem do autor pode ser considerada vasta, uma vez que, “o linguajar deve ter soado distante, distante da vida cotidiana, repleto de vocábulos incomuns ou palavras utilizadas de maneiras ou em combinações que eram enigmáticas ou alusivas.” E ainda continua sobrelevando a ideia de que “a maioria das pessoas teria encontrado dificuldades em parafrasear

cada imagem ou verso de Shakespeare, até mesmo quando o sentido geral ou tom estivessem claros.” (SMITH, 2014, p. 269).

Afirmando também a respeito dos temas presentes nas obras Shakespearianas, Cevasco e Siqueira (1985, p. 23), perceberam que “num primeiro momento, Shakespeare vai buscar o assunto para as suas peças na história inglesa.” E citam como exemplos, as peças *Henry VI*, *Richard II*, *Richard III*, entre outras. Fato importante é que nessas peças, o autor sempre deixava um lado para o humor, como destacaram Cevasco e Siqueira (1985, p. 24), “as peças de Shakespeare nunca são monolíticas, e mesmo na exposição pomposa da vida de reis há lugar para o humor.”

Voltando-se para as tragédias de Shakespeare, concorda-se com Cevasco e Siqueira (1985, p. 25), quando eles evidenciaram que “na virada do século XVI, parece não haver mais público para a alegria, e Shakespeare entra no que conhecemos por seu “período sombrio”.” Quanto aos motivos que levaram o autor a escrever tragédias, parece que não se sabe ao certo o que o levou a isso. Os pesquisadores supõem que pode ter sido “o temor de novas guerras de sucessão [...], algum problema social o atormentasse[...].” (CEVASCO; SIQUEIRA, 1985, p. 25).

Nesse sentido, Cevasco e Siqueira (1985, p. 26) dizem que as grandes tragédias feitas por Shakespeare, dentre elas *Otelo*, “o elemento trágico conhece profunda exacerbação, e a vida humana vai aparecer apenas como um conto narrado por um idiota, cheio de alarido e fúria.” Além disso, ainda afirmam que estas peças, que incluem *Otelo*, são “de grande fôlego, em que mais se evidencia a grande marca do gênio de Shakespeare – a capacidade de abarcar os mais variados e desconcertantes aspectos do gênero humano.” Quanto as peças posteriores a *Otelo*, Cevasco e Siqueira (1985, p. 27), ressaltam que “o tema da resignação e do perdão é constante”, fazendo com que possam ser chamadas de “tragicomédias”.

Detendo-se mais no texto teatral de estudo, *Otelo*, peça inspirada em uma novela italiana, conta em resumo a história da relação entre Otelo e Desdêmona, que foi completamente influenciada de má forma pelo personagem Iago. Por meio desse contexto, pode-se notar as características da escrita de Shakespeare no período elisabetano, em que se tinha, de acordo com Santos (2016, p. 106), “uma prática da imitação como algo bom e didático, que se valiam da mitologia grega, da Bíblia, das histórias da Inglaterra, Grécia e Roma, dos romances medievais e de cavalarias, das novelas italianas, etc”. Para Smith (2014, p. 160) a peça:

*Otelo* é às vezes identificada como parte do subgênero bastante popular na época chamado de “tragédia doméstica”, no qual a história se passa dentro de um lar burguês em vez de apresentar os personagens da nobreza presentes na tragédia clássica [...]. (SMITH, 2014, p. 160).

Contribuindo à essas afirmações, Kermode (2006, p.240) ressalta que “o estilo de *Otelo* podemos pensar ter sido formado enquanto Shakespeare estava lendo para iniciar sua tarefa – principalmente a novela de Cinthio [...]”. Além disso, ele comenta a respeito do cenário militar da peça:

Shakespeare tinha larga experiência em criar militares – a vida de vários tipos de soldado fica amplamente documentada nas peças históricas.[...] Eu mesmo tenho lembranças, felizmente distantes, de sargentos do tipo de Iago, bajuladores interesseiros, com a maior diferença sendo a de Iago ter um vocabulário de surpreendente escolaridade. No fundo, entretanto, está a imundície. (KERMODE, 2006, p. 240).

Já no que se refere aos atores elisabetanos de Shakespeare, Burgess (1999) realçou que eles deveriam atrair e manter a atenção do público, nas suas palavras:

[e]le tinha que estabelecer contato com o seu público que era crítico, às vezes turbulento, certamente formado por pessoas de carne e osso à luz do dia, [...]. Essa platéia tinha de receber o que queria e, sendo uma mistura, queria coisas variadas – ação e sangue para iletrados, belas frases e engenho para os alfomadinhas, humor sutil para os refinados palhaçada escandalosa para os não-refinados, assuntos amorosos para as damas, canção e dança para todos. (BURGESS, 1999, p. 92).

Ainda nessa ideia a respeito dos atores da época, Smith (2014, p. 269) ressalta que “Diferente do que acontece nos dias de hoje, os elisabetanos em geral falavam sobre ir ao teatro não para “ver” uma peça, mas para “escutar”, e isso faz com que se entenda a grande importância dos atores elisabetanos, uma vez que, além do público exigente que havia, existia ainda de acordo com Smith (2014, p.262) “pouco ou quase nada em termos de cenário de larga escala [...], o que fazia que os olhares e ouvidos do público ficassem voltados totalmente aos atores.

Tendo em vista essa noção de que os atores precisavam chamar a atenção do público, concorda-se com Smith (2014, p. 260) que “Palhaços, bufões e outras figuras que interagem diretamente com a plateia faziam sucesso.” Além disso, deve-se evidenciar que todos esses atores eram do sexo masculino, e quando se precisava interpretar um papel feminino, o que ocorria, segundo Smith (2014, p. 261) “os papéis

femininos em geral representados por atores mais jovens- juvenzinhos, em vez de crianças.”

No que se refere à história que se desenrola na peça Shakespeariana *Otelo*, pode-se ressaltar que tudo se volta para o romance entre Desdêmona e Otelo. O amor dos personagens é aos poucos destruído pela má influência de Iago, que fingindo lealdade ao seu general, semeia a discórdia e dissemina o ódio em sua volta. Por meio disso, o desfecho trágico vai se construindo, uma vez que, como se sabe, o alferes invejoso arquitetou de forma perfeita suas ações, que foram finalizadas quando ocorre a morte de Desdêmona e o suicídio de Otelo.

Quanto ao personagem Iago, objeto de estudo que será comparado com o outro protagonista, Henry Wotton, pode-se destacar que ele é uma personagem invejosa, egoísta, que segundo Francisco (2012, p. 899) “enquanto traía a confiança de *Otelo*, era visto por este como honesta”. Além disso, Santos (2008, p. 109) resalta que Iago era um “exímio contador de histórias, que além da sua criatividade, ao inventar o sonho de Cássio, também demonstra um considerável talento histriônico ao imitar as supostas falas de *Otelo* [...]”. Com isso, pode-se concordar com Santos (2008), quando ela resalta que:

[a] personagem narradora é presença constante na dramaturgia Shakespearianas, e aparece tanto nas peças históricas, como nas comédias e nas tragédias. Em várias peças elas são fundamentais para o alavancar e desenrolar da trama: por exemplo o próprio *Otelo* na peça que leva seu nome. (SANTOS, 2008, p. 107).

Além disso, evidencia-se a consideração de Matos (2016) da revista Estante, quando publicou que:

Iago é referido por muitos críticos e autores como o maior vilão alguma vez imaginado por William Shakespeare, e tudo começa com uma simples promoção que não lhe cabe. Desagrado com a “injustiça” perpetrada pelo líder Otelo, este soldado faz uso da imagem de homem íntegro, dedicado e digno de confiança para destruir o comandante de há longos anos a todos os níveis. É maquiavélico, manipulador e um dos mais sinistros personagens levados a palco pelo bardo inglês. (MATOS, 2016).

Ademais, Burgess (1999, p. 92) focaliza que Shakespeare “provavelmente trabalhou com Beaumont e Fletcher”, no sentido de que ele costumava escolher peças já existentes e reelaborá-las sempre as tornando melhores, e que mesmo possuindo muitas influências, Shakespeare “era essencialmente um superador de limites, um



escritor que gostava de ir além de seus predecessores, quer em intriga, em violência, ou em estrita beleza lírica.” (BURGESS, 1999, p. 93).

Com a morte de Shakespeare, Cevasco e Siqueira (1985, p. 28) relatam que além do fim de sua vida, ocorreu o fim da era elisabetana, afirmando que “após o desaparecimento de Shakespeare, o gênio literário inglês conhecerá novos rumos, sem voltar a alcançar as mesmas alturas que os elisabetanos se alçaram.”

Após essa breve contextualização sobre Shakespeare, seus antecessores e influenciadores, e sobre a época em que viveu e escreveu suas obras, aborda-se, a seguir, os fatos e contexto da vida de Oscar Wilde no período vitoriano.

### 1.3 PERÍODO VITORIANO E OSCAR WILDE

No que se refere à era vitoriana, Hermes (2016) destaca que esse período perdurou pelos 64 anos em que a rainha Vitória I ocupou o trono da Inglaterra. Além disso, ele ressalta que nesse momento, houve um grande desenvolvimento econômico e da indústria, em que se conquistou terras e se obteve a restauração do prestígio da coroa. Além disso, Brown (1985, p. XIX) afirma que “A era vitoriana se estende por um período de cerca de cem anos e é delimitada por duas grandes guerras: as guerras francesas que terminaram em 1815 e a primeira Guerra Mundial de 1914<sup>1</sup>.

De acordo com as pesquisas de Burgess (1999, p. 214), o período vitoriano parece “mais remoto do que o elisabetano.” Para exemplificar essa afirmação, ele apresenta algumas razões, e “uma das razões é que os elisabetanos estavam preocupados com problemas que não são diferentes daqueles que nossa própria época apresenta”. Já para ele “os vitorianos, por outro lado, parecem obcecados com questões que pertencem exclusivamente a eles.”

A respeito dessas questões vitorianas, Burgess ainda evidencia que existiam “problemas sociais e políticos que não podiam ser resolvidos unicamente a partir de um ponto de vista partidário.” Ele cita como importantes nesse cenário William Cobbett (que reivindicou a reforma parlamentar) buscando uma representação mais democrática para o povo, conquistando a Lei da Reforma de 1832, além de outras

---

<sup>1</sup> BROWN, 1985, p. XIX. The Victorian age extends over a period of about one hundred years and is bounded by two great wars: the French wars that ended in 1815 and the First World War of 1914.

reformas também alcançadas. Em sua oposição, Burgess (1999) coloca Sydney Smith, que tendia para outros tipos de reformas, que visavam um maior poder para a Igreja Católica. Seguindo esse contexto, ele ainda ressalta que “a escravidão foi denunciada e abolida oficialmente em todas as colônias britânicas em 1853” e que alguns filósofos colaboravam nessas questões políticas, entre eles Jeremy Bentham e Thomas Robert Malthus (BURGESS, 1999, p. 214).

Para Cevalco e Siqueira (1985, p. 53) esse período inglês, “foi um tempo de reação à efervescência que marcará o final do século XVIII, com a Revolução Francesa dando origem à era contemporânea.” Além disso, eles ressaltam que com o reinado de Vitória a vida da Inglaterra e de sua população altera-se:

[a]bre-se para os ingleses mais um período de prosperidade e relativa paz [...] o país se prepara para a Segunda Revolução Industrial, que consolidará a posição da Inglaterra como um país imperialista e centro econômico do mundo (CEVASCO; SIQUEIRA, 1985, p. 53).

Adiante nessa contextualização, outros assuntos também são evidenciados como por exemplo a Teoria da evolução de Darwin, que conseqüentemente atingiu a fé cristã, fazendo com que “o materialismo, que negava a existência de tudo com exceção da matéria”, começasse a desafiar os escritores e confundir a população (BURGESS, 1999, p. 215).

Além da influência Darwiana, o autor percebeu que Marx também mereceu lugar de destaque, uma vez que com a publicação da obra *O Capital* em Londres, “que formulava uma nova concepção da sociedade e da distribuição da riqueza”, inspirado na concepção materialista, a era vitoriana passou a enfrentar alguns problemas, mesmo que segundo o autor “foi uma época de progresso – construção de estradas de ferro, navios a vapor, reformas de todos os tipos”, existia ainda a pobreza, “injustiça demais, feiúra demais e muito pouca certeza sobre a fé ou a moral”, para Burgess esse período se tornou “uma época de cruzados, reformadores e teóricos.” (BURGESS, 1999, p. 215).

Mesmo com a questão do materialismo tomando força no reinado da rainha Vitória, Burgess (1999, p. 215) disse que o período vitoriano foi “uma época curiosamente puritana: chocava facilmente, e assuntos como o sexo era tabu.” Dessa forma, entende-se que as tradições eram muito importantes para a organização da sociedade inglesa, visto que:

[f]oi uma época de moralidade convencional, de grandes famílias em que o pai era uma espécie de chefe divino, e a mãe, uma criatura submissa[...]. A moralidade rígida, o caráter sagrado da vida em família eram devidos em grande parte ao exemplo da própria Rainha Vitória, e sua influência indireta sobre a literatura, assim como sobre a vida social, foi considerável (BURGESS, 1999, p. 215).

Esses fatos também são confirmados por Cevalco e Siqueira (1985, p. 53), quando eles evidenciaram que o rei e a rainha eram exemplos de como se deveria viver naquela época, dizendo que eles davam:

[o] exemplo da domesticidade e do decoro que eram os ideais da maioria de seus súditos. Reina no país um clima de otimismo e ufanismo; os problemas existem, mas o progresso – pensavam os vitorianos – saberá como solucioná-los (CEVASCO; SIQUEIRA, 1985, p. 54).

Outra característica apresentada por Burgess, agora a respeito da literatura vitoriana, é essa moralidade acima comentada associada a técnica romântica, em que “a linguagem é rica e bastante ornamental, um reflexo da nova arquitetura “gótica” com sua [...] insípida elaboração do *design*” (BURGESS, 1999, p. 215 - 216). Dentro dessa literatura ele cita Carlyle que “estava muito voltado para a filosofia e a literatura alemãs”.

Além de Carlyle, Burgess (1999) comenta sobre Ruskin e sua preocupação com a beleza. Segundo seus estudos, com a publicação de suas obras *As sete lâmpadas da arquitetura* e *As pedras de Veneza* ele “afirmou que a arte gótica que vinha da fé religiosa expressara-se da forma mais alta nas catedrais da Europa.” Ainda diz que “Para Ruskin, havia uma conexão íntima entre arte e fé – a perseguição da beleza se torna quase um dever religioso” (BURGESS, 1999, p. 216).

Por fim, ele ressalta que os romances vitorianos continham “uma grande parte das idéias conservadoras”, em que se pode ver um “novo conceito de democracia” (BURGESS, 1999, p. 218). Evidenciando sempre que “é o romance que marcará a literatura inglesa do século XIX” (CEVASCO; SIQUEIRA, 1985, p. 54). Além disso, Brown (1985, p. 19) destaca que:

Os romances vitorianos mostram essa tendência democratizadora dentro do conjunto da estrutura social, com os extremos se movendo em direção ao meio. A classe trabalhadora começou a se dividir em “respeitável” e classes mais baixas “ásperas”; a classe alta, por sua vez, se dividia entre as classes

terciárias, as profissões, o antigo mercantil e burguesia bancária e os novos industriais e empresários do norte (BROWN, 1985, p. 19).<sup>2</sup>

Outro aspecto muito interessante desse período vitoriano e que contribui com o que foi explicitado anteriormente é o fato de que, segundo Hermes (2016, p. 62), “a sociedade vitoriana era bastante moralista e muito pródiga em seus conceitos e preconceitos, incitando uma série de valores bastante severos sobre a formação cultural, moral, e sobretudo, ideológica da época”, ou seja, nesse momento, se pregavam alguns valores, cuja desobediência pela sociedade era vista de forma negativa. E essa desobediência pode ser vista na obra de *O retrato de Dorian Gray* (1891), uma vez que temas como a homossexualidade, a perda dos valores familiares e a corrupção de uma pessoa por outra estão presentes. A respeito dessas ideias, SCHIFFER (2011), diz que a obra é uma autobiografia de Wilde, pois:

Wilde alimentou seu texto com todas as intuições que produziam nele a existência que levava, o modo de vida que escolheu para si, dando desse modo corpo a pressentimentos e aspirações. Assim a ficção, construída em parte com base na memória de textos de que gostava, [...] chega a sugerir que, a fatalidade não age propriamente no destino romanesco de Dorian Gray, talvez o faça na vida de Oscar Wilde (SCHIFFER, 2011, p. 157).

Outro aspecto relevante desse período, e que foi notado por Cevasco e Siqueira (1985, p. 54), é que “a era vitoriana é burguesa por excelência”, e que além disso, “burguês é o gosto literário predominante.” Sobre isso, eles afirmam que a população leitora queria “Histórias sobre a vida de todos os dias, sobre um mundo que eles reconheçam e que não lhes incomode demais a consciência. Sobretudo, não querem obras que lhes firam a decência.”

Além dessas ponderações, pode-se abordar também Brown (1985, *apud* RUFFINI, 2015, p. 46) quando se tem a explicação de que:

[h]avia pouca mobilidade entre diferentes níveis sociais. Essa divisão era primordialmente baseada nas posses das famílias, especialmente no que concernem às terras, às outras propriedades e ao nome associado à prosperidade e tradição familiares. Eram três classes: a aristocracia, a burguesia e a classe trabalhadora. Os novos ricos não eram aceitos tão facilmente pela aristocracia tradicional, levando várias gerações para concluir o processo de aceitação de um núcleo familiar emergente. Os casamentos eram realizados por motivos econômicos e a população não mostrava

---

<sup>2</sup>BROWN, 1985, p. 19. Victorian novels show this democratizing trend within the overall social structure, with the extremes moving toward the middle. The working class began to split into the "respectable" and the "rough" lower classes; the upper class, in turn, split between the landed classes, the professions, the old mercantile and banking bourgeoisie, and the new industrialists and entrepreneurs from the north.

escrúpulos em admitir esse fato. Havia uma divisão entre as pessoas que precisavam trabalhar para viver e aquelas que viviam dos lucros de suas propriedades e investimentos (RUFFINI, 2015, p.46).

Contudo, consoante Cevalco e Siqueira (1985, p. 54), mesmo com todas essas características tradicionais vigentes, grandes escritores surgiram, e eles foram “capazes de criar uma arte tão popular, em termos relativos, quanto o drama elisabetano e, também como este, uma arte capaz de transcender a época.”

Seguindo nessa contextualização, Burgess (1999) fala sobre Butler, anterior a Wilde, mas que assim como ele trará depois em seus escritos, conseguiu evidenciar “retratos altamente satíricos da Inglaterra, cheios de ataque às instituições e à estupidez inglesas” (BURGESS, 1999, p. 224).

Ademais a Butler, Cevalco e Siqueira (1985) ressaltam a importância de Charles Dickens, que foi “um escritor extremamente popular, que sempre soube manter uma estreita relação com seu público.” Além dele, eles ainda evidenciam o valor das irmãs Brontë, dizendo que “entre suas brincadeiras prediletas estavam escrever e dramatizar histórias”, Thackeray, considerado de “classe média, e é sobre essa classe que vai dirigir seu olhar irônico e comedido”, e por fim George Eliot, que foi provavelmente “a primeira romancista moderna, no sentido de ela via o romance como forma de arte, e não, primeiramente, como meio de instrução e divertimento” (CEVASCO; SIQUEIRA, 1985, p. 55-59).

Concluindo suas pesquisas a respeito da época e dos escritores vitorianos, Burgess (1999) eleva a ideia de que:

[o] reinado da rainha Vitória terminou em 1901, mas a era vitoriana já havia terminado há cerca de vinte anos. Aquele espírito peculiar a que chamamos “vitorianismo” – uma mistura de otimismo, dúvida e culpa – começou a desaparecer com homens como Swinburne, o rebelde, Fitzgerald, o pessimista, Butler, o satírico, e outros mais. A literatura produzida de 1880 a 1914 se caracterizou quer pela tentativa de encontrar substitutos para uma religião que parecia estar morta, quer por uma espécie de vazio espiritual – um sentido da inutilidade de se tentar acreditar em alguma coisa (BURGESS, 1999, p. 244).

Contribuindo com esse fato, Cevalco e Siqueira (1985) também concordam que o período vitoriano acabou anterior ao momento da morte da rainha Vitória. Nesse sentido, acrescentam ainda que países como os Estados Unidos “desapontavam como potência econômica, os produtos industriais alemães competiam com os britânicos, os trabalhadores começavam a se organizar e a pressionar por melhores

condições” (CEVASCO; SIQUEIRA, 1985, p. 62). Como resultado dessas situações, Cevasco e Siqueira (1985) ressaltam que a Inglaterra começou a enfraquecer no cenário nacional e internacional.

Ainda no que se destina a literatura, Cevasco e Siqueira (1985, p. 62) destacam que “a cena literária também sofre mudanças. Como as político-econômicas, essas também são gradativas. Novas tendências influenciam e convivem com padrões consagrados.” Como se notará essas mudanças ocorreram por meio de grandes autores, sendo um deles Oscar Wilde.

Adiante nesse tema, Hermes (2016, p. 61) destacou que “Apesar da severa censura aos artistas com visão opositora ao regime, este período foi marcado por grande desenvolvimento artístico e cultural em várias esferas das artes”. Inclusive, considerou-se Oscar Wilde como um dos principais escritores do período vitoriano, destacando-se que uma grande característica da literatura desse momento era a presença de uma forte crítica a sociedade, uma vez que esse desenvolvimento industrial fez com que surgissem muitos problemas sociais. Hermes (2016) ainda fala que esse escritor conseguiu criticar a sociedade inglesa vitoriana com a obra *O retrato de Dorian Gray*.

E no que diz respeito a arte, Burgess (1999) cita Walter Pater, que pregava a ideia da “arte pela arte”, e relata ainda que “ele se preocupava principalmente com a elaboração de sua maravilhosa prosa, concentrando-se [...] em sua própria arte e deixando que a filosofia a atravessasse suavemente.” O que irá se encaixar em Oscar Wilde, na questão do hedonismo presente na obra em estudo *O retrato de Dorian Gray*, em que de acordo com Burgess (1999, p. 244 - 245) ele parece “estar preocupado em mostrar o perigo de se pedir demais da vida”. E continua:

O belo Dorian Gray – uma figura fáustica – formula o desejo de permanecer eternamente jovem e belo, enquanto seu retrato, pintado no auge de sua beleza, irá envelhecer em seu lugar. O desejo será atendido: Dorian continuará sempre jovem, mas seu retrato mostra sinais de envelhecimento progressivo e, sobretudo, as cicatrizes dos crimes cometidos por ter pedido demais (um assassinato, a ruína de muitas mulheres, depravações inomináveis). Dorian, arrependido, tenta destruir seu retrato, para abafar seus pecados, mas - magicamente – é ele próprio quem morre, monstruosamente velho e feio, e seu retrato reverte à perfeição anterior de sua bela juventude. Esse sentido de culpa – tão medieval quanto vitoriano – irrompe inesperadamente no brilhante mundo sem deus de Wilde, e esse livro nos prepara para aquelas obras posteriores – em que a velha espiritualidade já se foi, e há uma sombria seriedade (BURGESS, 1999, p. 245).

Desse modo, tendo em vista a importância do que acima foi relatado, destina-se agora para uma breve explicação voltada a vida de Oscar Wilde, uma vez que, como se sabe, o autor está diretamente relacionado com o contexto e o desenvolvimento de suas obras.

#### 1.4 OBRA E VIDA

Já no que se reporta especificadamente a Oscar Wilde e sua obra, o que se tem de início é o relato a respeito de seu nascimento em 16 de outubro de 1854 em Dublin, Inglaterra e de acordo com Schiffer (2011, p. 9), era filho de pais pertencentes a “antiga burguesia: irlandesa protestante e fervorosos nacionalistas”. Quando jovem, estudou, de acordo com Schiffer (2011), na escola *Portora Royal*, em Enniskillen. Quando formou-se no ano de 1871, Wilde foi premiado pela *Royal School Scholarship* para estudar em Dublin. Após sua grandiosa passagem por essa escola e por ter recebido muitas medalhas de melhor aluno, a ele foi concedida uma bolsa de estudos na *Magdalen College*, em Oxford, onde Wilde continuou a se destacar academicamente, até formar-se em 1878. Após esse momento, casou-se com Constance Lloyd, mulher com quem teve dois filhos, Cyrill e Vyvyan.

Outro fato muito relevante da vida de Wilde e que se relaciona com a obra de Dorian Gray, é que Wilde, depois de homem formado, “maduro e experimentado”, de acordo com Schiffer (2011, p. 157), influenciou um jovem, assim como Henry fez com Dorian. Esse ato fez com que o poeta ficasse preso por dois anos, obrigado a cumprir trabalho forçado.

Ademais, Burgess (1999) o coloca como um escritor de um novo drama, afirmando que “o drama inglês em seu palco de renascimento necessitava de outros elementos além das meras tentativas de “realismo” - necessitava de fantasia e de espirtualidade”, e isso veio com Oscar Wilde, “trouxo essa espirtualidade com sua admirável comédia artificial *A importância de ser sincero*.” (BURGESS, 1999, p. 234).

Para Cevalco e Siqueira (1985) Oscar Wilde era um oponente do vitorianismo, afirmando então que ele pode ser caracterizado como integrante e defensor do Esteticismo, “que preconizavam o culto da beleza, da liberdade do indivíduo e do desenvolvimento de sua personalidade.” Acrescentam ademais que como “poeta e prosador, Wilde compõe uma obra brilhante, embora superficial”, obra

essa que ainda hoje é muito lida, *The picture of Dorian Gray*. (CEVASCO; SIQUEIRA, 1985, p.65).

No que concerne a sua obra *O retrato de Dorian Gray*, que teve sua primeira versão feita no ano de 1889, e a última publicada em 1891, ressalta-se que esse romance conta a respeito de um jovem de profunda beleza que tem seu retrato pintado por um amigo, e que acaba por ser corrompido por outro homem, chamado Henry Wotton. De acordo com Schiffer (2011) esse romance apresenta alguns momentos importantes:

O primeiro é quando no capítulo II, Dorian contempla seu retrato pela primeira vez no ateliê de Basil; o segundo quando ele percebe as modificações ocorridas no quadro no capítulo VII; o terceiro no capítulo XX, após ter matado Basil ele cheio de remorsos destrói o retrato que vê como o reflexo de sua alma (SCHIFFER, 2011, p. 155-156).

No que se volta ao cenário teatral, Wilde também deixou uma considerável produção de importância com as obras *A woman of no importance* e *The importance of being Earnest* que por meio “pelo seu humor sutil e elegante, seduziram as platéias vitorianas” (CEVASCO; SIQUEIRA, 1985, p. 65).

Dessa forma, após se compreender de maneira sucinta como viveram os autores em estudo, William Shakespeare e Oscar Wilde, e qual foi o cenário a que eles pertenceram e desenvolveram suas produções, parte-se para o capítulo em que se tem considerações à respeito da teoria comparada, que como se sabe, norteia essa pesquisa.



## 2 LITERATURA COMPARADA

Para se iniciar o entendimento a respeito da teoria de literatura comparada, faz-se necessário compreender a sua origem. De acordo com Nitrini (2000, p. 19), “as origens da literatura comparada se confundem com as da própria literatura”, uma vez que, como se consegue entender, a partir do momento em que duas literaturas se desenvolveram, logo passaram a ser estudadas e comparadas.

No sentido ainda de entender a origem dessa teoria, Nitrini (2000, p. 20) também ressaltou que o nome literatura comparada “derivou de um processo metodológico aplicável às ciências, no qual comparar ou contrastar servia como um meio para confirmar uma hipótese”, ou seja, eram feitos estudos e pesquisas à respeito do que se desejava, comparando-os com a finalidade de se comprovar algo que ainda era apenas uma suspeita.

A partir desses estudos, a literatura comparada começou a tomar força, e passou a ser ensinada nas universidades francesas pelos professores: Abel Villemain, Jean-Jacques Ampère e Philarète Chasles. Por meio dessas aulas sobre comparação, que pode-se dizer que surgiu o conceito de influência, que segundo Nitrini (2000, p. 21) “ocupará um importante lugar na literatura comparada, como instrumento teórico e como direção dos estudos comparatistas”.

Seguindo o desenvolvimento histórico dessa literatura, antes de se buscar entender o que ela realmente estuda, vale destacar a ideia trazida por Nitrini (2000, p.21), quando ela afirmou que “literatura comparada surgiu justamente no período de formação das nações, quando novas fronteiras estavam sendo erigidas e a ampla questão da cultura e identidade nacional estava sendo discutida em toda Europa”, fato que influenciou nos posteriores estudos voltados a comparação.

Contribuindo com esses estudos, Carvalhal afirma que a literatura comparada se originou em um período em que o ato de comparar já estava sendo usado:

[o] surgimento da literatura comparada está vinculado à corrente de pensamento cosmopolita que caracterizou o século XIX, época em que comparar estruturas ou fenômenos análogos, com a finalidade de extrair leis gerais, foi dominante nas ciências naturais (CARVALHAL, 2006, p. 9).

Ela ainda evidencia que foi no século XIX e por meio de algumas inspirações que o termo se difundiu:

[s]em dúvida, no século XIX que a difusão do termo realmente se dará, sob a inspiração das *Lições de anatomia comparada*, de Cuvier (1800), da *História comparada dos sistemas de filosofia*, de Degérand (1804), e da *Fisiologia comparada* (1833), de Blainville (CARVALHAL, 2006, p. 9).

Quanto ao local de surgimento dessa teoria, assim como Nitrini (2000) ressaltou, Carvalho (2006, p. 10) diz que “é na França que mais rapidamente a expressão “literatura comparada” irá se firmar.” Quanto aos estudiosos que passaram a difundir essa teoria, ela destaca que foi “Abel-François Villemain quem se encarregou de divulgar a expressão, usando-a nos cursos sobre literatura do século XVIII que ministrou na Sorbonne em 1828 -1829.” Além disso, Carvalho diz que “em sua obra *Panorama da literatura francesa* do século XVIII, emprega várias vezes não só a combinação “literatura comparada” como ainda “panoramas comparados”, “estudos comparados” e “história comparada” (CARVALHAL, 2006, p. 10).

Além de Villemain, Ampère também é colocado por Carvalho (2006, p. 10) como disseminador da teoria comparada, uma vez que é por meio dele que “a expressão ingressa na órbita da crítica literária.” Seguindo, outro estudioso é ressaltado por Carvalho (2006, p. 10), Philarete Chasles, que em 1835 evidenciou a ideia de que nada é realmente novo, sempre se “empresta” algo de coisas já existentes.

Ainda sobre estudiosos e sobre os lugares em que a teoria comparada se originou, Carvalho (2006) destaca que os primeiros lugares franceses destinados ao estudo dessa teoria foi em Lyon em 1887, e em Sorbonne em 1910, ambos na França. E continua afirmando que lá “atuaram grandes comparativistas, como Joseph Texte, Fernand Baldensperger e J.-M. Carré.” (CARVALHAL, 2006, p. 11). Ressalta-se ainda que:

o rápido desenvolvimento do comparativismo literário na França foi favorecido pela ruptura com as concepções estáticas e com os juízos formulados em nome de valores reputados intemporais e intocáveis, preconizada pelo historicismo dominante. A difusão da literatura comparada coincide, portanto, com o abandono do predomínio do chamado “gosto clássico” (CARVALHAL, 2006, p. 11).

No que se refere ao desenvolvimento da comparada em outros países, Carvalho (2006) evidencia que na Alemanha o primeiro a dedicar seus estudos para essa área foi Moriz Carrière, na Inglaterra Hutcheson Macaulay Posnctl, na Itália De Sanctis, Portugal Teófilo Braga e Fidelino de Figueiredo. Quanto aos Estados Unidos,

Carvalho diz que a disseminação da comparada ocorreu com o surgimento de departamentos destinados a esse tipo de estudo, nas universidades de Columbia e Harvard.

Sobre sua chegada na área acadêmica Soethe (2012, p. 30), afirma que “a literatura comparada nasce de uma concepção de literatura fortemente marcada pelo cultivo das culturas nacionais nas universidades e meios culturais de países que se consolidam [...] ao longo dos séculos XIX e XX.” Nesse sentido ainda evidencia que:

[e]mbora tenha nascido e se consolidado sob o signo da vinculação entre a literatura e nacionalidade a literatura comparada pode antever que iria ser questionada, no futuro, a premissa de que essas duas coisas estivessem necessariamente ligadas, como se houvesse para ambas uma “essência” comum (SOETHE, 2012, p. 31-32).

Nessa perspectiva de seu surgimento como disciplina, Carvalho (2006, p. 13) fala que “é nos primeiros decênios deste século que a literatura comparada ganha estatura de disciplina reconhecida, tornando-se objeto de ensino regular nas grandes universidades européias e norte-americanas [...]”, e no que se refere a esse ensino ela destaca que Fernand Baldensperger e Paul Hazard defendiam o seguimento de duas orientações básicas.

Dessa forma, Carvalho (2006, p. 13) afirma sobre essas orientações que “a primeira era a de que a validade das comparações literárias dependia da existência de um contato real e comprovado entre autores e obras ou entre autores e países.” Já a segunda orientação, pregava que deveria existir uma “definitiva vinculação dos estudos literários comparados com a perspectiva histórica.” Ela ainda acentua que com a defesa da primeira orientação abria-se “caminho para os estudos de fontes e de influência”, e que com a defesa da segunda orientação “a literatura comparada passa a ser vista como um ramo da história literária.” Sem esquecer é claro, de que essas concepções faziam parte da doutrina comparativista francesa (CARVALHAL, 2006, p. 13 -14).

Além do que já foi apresentado até agora, outro ponto estudado por Carvalho (2006) que contribui para o entendimento de seu desenvolvimento, é o que ela chamou de “reforço teórico” dado a literatura comparada por alguns estudiosos de diferentes áreas, entre eles “Iuri Tynianov sobre a evolução literária, de Jan Mukarovsky sobre função estética e sobre a arte como semiológico e de M. Bakhtin

sobre o dialogismo no discurso literário” (CARVALHAL, 2006, p. 45). Ela ressalta que esse reforço fez com que passasse a se perceber:

[a]lguns pontos básico que agiram sobre a atuação comparativista, minando em suas bases as visões mecanicistas do processo de evolução literária e de conformação dos sistemas literários. Já ao preconizarem as correlações entre a série literária e as não-literárias, esses estudiosos acenam para um tratamento intersemiótico [...] (CARVALHAL, 2006, p. 49).

O que se nota é que com essas contribuições os estudos comparados passaram a se difundir e a literatura passou a se relacionar com outras artes, mesmo que, como evidencia Carvalho (2006, p. 49) “[...] os comparativistas tradicionais não incluíam no campo de atuação da literatura comparada a relação entre literatura e outras artes [...]”.

Ainda nesse sentido, Carvalho (2006, p. 51) relata que essa compreensão faz com que se conduza “à análise dos procedimentos que caracterizam as relações entre eles”, e esses procedimentos passam a ser estudados pelos comparativistas. O que vale se destacar nesse aspecto e que se encaixa no estudo dessa pesquisa, é que “o comparativista não se ocuparia a constatar que um texto resgata outro texto anterior, apropriando-se dele de alguma forma [...], mas examinaria essa forma, caracterizando os procedimentos efetuados” (CARVALHAL, 2006, p. 52), ou seja, se busca entender os motivos que levaram essa possível relação acontecer, ideia central no desenvolvimento dessa pesquisa a respeito dos personagens de Shakespeare e Wilde.

Por fim, é visto nos estudos de Carvalho (2006), que a literatura comparada foi ao longo do tempo em que se originou, desenvolvendo o que ela chamou de mobilidade, explicando que:

a mobilidade da literatura comparada como forma de investigação que se situa “entre” os objetos que analisa, colocando-os em relação e explorando os nexos entre eles, além de suas especificidades. Os estudos interdisciplinares em literatura comparada instigam a uma ampliação dos campos de pesquisa e à aquisição de competências.[...] Em suma é a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana. Assim compreendida, a literatura comparada é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística (CARVALHAL, 2006, p. 74-75).

Carvalho encerra ainda sua pesquisa afirmando que “em síntese, o comparativismo deixa de ser visto apenas como o confronto entre obras ou autores. Também não se restringe à perseguição de uma imagem, de um tema, de um verso, de um fragmento, ou à análise da imagem/miragem que uma literatura faz de outras” (CARVALHAL, 2006, p. 86).

## 2.2 TEORIA E APLICAÇÃO

De acordo com os estudos de Carvalho (2006, p. 5), a literatura comparada “designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas”, e ainda destaca que quando começa a se estudar a respeito dessa teoria nota-se que “essa denominação acaba por rotular investigações bem variadas, que adotam diferentes metodologias e que, pela diversificação dos objetos de análise, concedem à literatura um vasto campo de atuação.”

Já Pianheri (2010, p.2) diz que a literatura comparada pode ser entendida de forma bem simples, em que se tem a palavra literatura e comparada compreendidas da seguinte forma:

A palavra literatura como uma arte de compor prosa ou verso e também como um conjunto de trabalhos literários de uma época ou de um país. E o vocábulo comparada que significa estabelecer confrontos entre coisas, objetos, literaturas, etc ou para igualar-se a algo ou ainda competir, concorrer (PIANHERI, 2010, p.2).

Além dessa significação, a perspectiva dos estudos de comparação também é vista por Carvalho (1986, p. 5, *apud* PIANHERI, 2010). De acordo com a autora, quando começamos a tomar contato com trabalhos classificados como “estudos literários comparados”, percebemos que essa denominação acaba por rotular investigações bem variadas”, ou seja, o estudo dessa literatura possui um amplo campo de estudos, em que se podem englobar variadas pesquisas.

Nesse sentido, Carvalho (2006, p. 7) ressalta que além de um vasto campo de atuação, a literatura comparada não possui unicamente uma orientação ou uma estratégia para se seguir. Segundo o que ela defende, “é adotado um certo ecletismo metodológico”, sendo que esse método não vem antes da análise, mas sim é um resultado dela, fato que reforça a ideia de que “a literatura comparada não pode ser entendida apenas como sinônimo de “comparação.”

Seguindo com essa compreensão Oliveira (2009, p. 169) afirma que no que se destina aos critérios utilizados na literatura comparada:

[s]ejam quais forem os critérios que norteiam a análise do valor de uma obra literária, por certo a comparação é uma estratégia e uma metodologia presentes nesse processo de avaliação pelo qual passam as obras literárias em toda a circunstâncias de análise e estudo (OLIVEIRA, 2009, p. 169).

Com isso, pelo fato de a literatura comparada não ser vista apenas como um estudo de comparação, Carvalhal (2006, p.7) explica que comparar “não é um recurso exclusivo do comparativista. [...] a comparação não é um método específico, mas um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação.”

Oliveira (2009) também ressalta que esta literatura “pode ser compreendida como uma estratégia interpretativa e ao mesmo tempo uma metodologia para a compreensão da literatura no tempo e no espaço.” No que se refere ao seu objetivo, ela diz que resume-se em “colocar lado a lado obras que podem esclarecer-se mutuamente, e isso significa dizer que as obras com elementos de composição semelhantes podem, quando comparadas, servir de referência uma à outra.” Entende-se então, pode-se estudar e comparar obras que sejam opostas quanto ao seu gênero, contexto, mas que se aproximam de alguma forma, como é o caso do estudo em questão, em que se busca mostrar a familiaridade entre dois personagens pertencentes a obras distintas.

Contudo, ela ainda afirma que o estudo comparado pode analisar casos de diferença, explicando que “a comparação pode se dar pela análise de elementos que se diferenciam, de modo que as diferenças de composição sirvam de esclarecimento entre as obras abordadas” (OLIVEIRA, 2009, p. 168).

Quando usada pela crítica literária, que é o caso desta pesquisa, Carvalhal (2006, p.8) destaca que geralmente se estabelece “confrontos com outras obras de outros autores, para elucidar e para fundamentar juízos de valor. Compara, então, não apenas com o objetivo de concluir sobre a natureza dos elementos confrontados mas, principalmente, para saber se são iguais ou diferentes.” Sendo assim, é por meio desse entendimento que se buscou saber se os personagens Iago, da peça *Otelo* de William Shakespeare, e Henry Wotton, do romance *O retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, ao serem confrontados, podem ser vistos e entendidos como iguais em suas características e atitudes.

Seguindo nessa questão, Carvalhal (2006) evidencia ainda que o estudo comparado,

[c]ompara não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe (CARVALHAL, 2006, p. 8).

Possuindo essa compreensão, Nitrini também afirma que não se deve limitar o estudo comparado em relacionar textos, “uma vez que a vida do autor constitui um fator importante na gênese da obra” (NITRINI, 2000, p. 32), quer dizer, de acordo com essa autora deve-se considerar a “relação entre a época e o lugar nos quais vive o escritor” (NITRINI, 2000, p. 140), e para ela “o método e a finalidade da literatura comparada, [...] congrega todas as discussões em torno do conceito de influência”. (NITRINI, 2000, p. 125-126).

Oliveira (2009, p. 171-172) complementa estas considerações, evidenciando à respeito das estratégias existentes para a comparação de textos literários, dizendo que “a comparação entre textos literários pode obedecer as mais variadas motivações.

Podemos selecionar textos para a comparação motivados pelo interesse em compreender como obras diferentes representam o mesmo elemento.” Ressalta-se aqui, que essa é a motivação desse estudo. Ainda explicitando sobre as estratégias e motivações dos estudos comparados, Oliveira (2009) cita a comparação entre obras de diferentes autores na representação do mesmo objeto, entre obras de diferentes autores na utilização do mesmo gênero literário, entre obras e autores de diferentes nacionalidades, e comparação entre obras literárias escritas por autores e contextos históricos diferentes. Essa última estratégia é a que está sendo usada nesse estudo.

Por fim, Oliveira (2009, p. 173) ainda relata que por meio dessas estratégias, comprova-se que “as obras conversam entre si”, trazendo à tona o termo intertextualidade. Evidencia ainda que o desafio do estudo comparado “é justamente o de verificar em que medida as obras se relacionam e como se dá a intertextualidade na relação entre diferentes obras, de diferentes lugares e diferentes momentos históricos” (OLIVEIRA, 2009, p. 174). Nesse sentido, vale-se ainda ressaltar que

[a]s obras sempre serão consideradas dentro de uma realidade de produção que envolve outras obras já existentes. Mesmo a abordagem mais radicalmente formal e textualidade deverá considerar a existência de textos

precedentes que utilizaram os mesmos mecanismos de realização que aquele texto que ora se analisa (OLIVEIRA, 2009, p. 169).

Como exemplo dessa afirmação acima, Oliveira (2009, p. 169) cita *Os Lusíadas* de Camões, publicado 1572 no período literário classicista, evidenciando que “embora seja um texto épico modelado pelos clássicos, assemelha-se mais a Eneida [...] Uma das hipóteses é a de que Camões era um bom leitor de latim e por isso teria facilidade para ler Eneida originalmente escrita em latim [...]. Essa hipótese pode ser feita também com os autores Shakespeare, pertencente a era elisabetana, e Oscar Wilde, pertencente ao período vitoriano inglês. É possível que Wilde tenha lido Shakespeare e retirado dele e de suas obras algumas inspirações. Isso pode ser considerado pois seguindo o raciocínio de Oliveira:

Em literatura, estamos o tempo todo diante de uma imensa diversidade de textos, uns muito diferentes dos outros. Entretanto, é preciso ter em mente que nenhum texto existe por si só na medida em que há uma rede de relações, de continuidades, de tradição e de ruptura que um texto realiza em relação àqueles que o precederam. Às vezes, um texto literário escrito hoje pode muito bem esclarecer algo sobre uma obra literária produzida há 300, 400 anos. Essa é uma das mais belas propriedades da literatura: a capacidade de estabelecer um permanente elo de relações no tempo e no espaço. Por isso o estudo da literatura é, no mais das vezes, um estudo comparativo (OLIVEIRA, 2009, p.170).

Desta forma, nota-se que os conceitos de influência e de intertextualidade são colocados como importantíssimos para o estudo da literatura comparada. No que se refere a influência, Nitrini (2000) relata que ela possui duas divisões: “a primeira, a mais corrente, é que indica a soma de relações de contato de qualquer espécie, que se pode estabelecer entre um emissor e um receptor”, e a segunda, resume-se em uma “ordem qualitativa”, em que se vê a influência como “resultado artístico e autônomo de uma relação de contato, entendendo-se por contato o conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um autor” (NITRINI, 2000, p. 127).

Outra definição de influência que se relaciona a esta pesquisa, é o trazido ainda por Nitrini (2000, p.130) quando se tem o conceito de que tudo que foi criado por alguém possui alguma fonte, alguma inspiração de algo que existiu anteriormente, ideia que pode ser vinculada a esse estudo, uma vez que se fará uma comparação entre personagens de histórias, autores e contextos distintos.

Relacionado ao conceito de influência têm-se o termo intertextualidade, que de acordo com Soethe (2012, p.186) diz que a “Intertextualidade é o fenômeno da



presença de textos em outros textos, pois qualquer texto sempre é perpassado por outros textos e todo texto sempre se constitui a partir do diálogo entre diversas vozes discursivas”, salientando-se ainda que “o conceito de intertexto leva em consideração a sociabilidade da escritura literária, cuja individualidade se realiza até certo ponto no cruzamento particular de escrituras prévias” (NITRINI, 2000, p. 165). Sendo assim, por meio dessas considerações referentes à literatura comparada, realiza-se a comparação entre dois personagens, um de William Shakespeare e outro de Oscar Wilde.

### 3 PONTOS DE CONTATO E DIVERGÊNCIAS

Com a finalidade de se compreender a respeito desses possíveis pontos de contato entre os personagens Iago e Henry Wotton, parte-se para a análise do modo em que os dois vilões se desenvolveram em suas narrativas.

#### 3.1 ENREDO

Dentro das obras em estudo, a peça teatral *Otelo*, de William Shakespeare, e *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, dois personagens que não são os protagonistas chamam atenção: Iago e Henry Wotton. Iniciando essa análise no que diz respeito a Iago, concorda-se com Santos (2016, p. 112) quando ela afirma que os principais personagens da obra Shakesperiana em questão, Otelo e Desdêmona, são completamente influenciados por Iago, demonstrando, então, a sua real importância, “Com a mudança de locação da trama – de Veneza para Chipre – haverá, também, uma mudança na personalidade dos personagens: Otelo perderá a sua autoestima e autoconfiança, e Desdêmona, a sua coragem. O grande responsável por tal mudança é Iago.”

Para exemplificar a consideração acima relatada, pode-se ressaltar as ações realizadas por Iago. Parte-se de seu primeiro plano, que foi quando ele convenceu Rodrigo, apaixonado por Desdêmona, a ir até a casa de Brabâncio relatar que Otelo, um mouro, havia se casado com sua filha, fato que fez com que Otelo fosse levado a julgamento. Tavares (2007, p. 66) resume esse momento da seguinte forma: “A tragédia inicia com Iago e Rodrigo abaixo da janela de Brabâncio, num clima de mascaradas venezianas.” Contudo sua primeira armação não teve sucesso, e isso fez com que Iago continuasse com suas invenções. Após isso, Iago segue sempre envenenando seu general, mas segundo Santos (2016, p. 112) o momento de maior relevância é quando Iago:

[e]mbriaga Cássio, faz com que ele se meta em uma briga, provocado por Rodrigo e, como consequência, perca o cargo de confiança junto a Otelo. Iago convence Cássio a pedir a Desdêmona que interfira por ele junto ao marido, e gradativamente, vai convencendo Otelo de que ela e seu oficial são amantes (SANTOS, 2016, p. 112).

Após esses acontecimentos, Otelo passa a acreditar cegamente em Iago, que “deliberada e erroneamente, informa a Otelo que o lenço que este dera à esposa como um primeiro presente, Desdêmona o havia presenteado a Cássio, quando, na verdade, ela o havia perdido” (SANTOS, 2016, p. 113), e isso faz com que ele chegue ao seu declínio total.

Nesse sentido, vale-se também ressaltar as considerações de Tavares (2007) à respeito de como Iago se apresentou na narrativa teatral *Otelo*. De acordo com ele, “os solilóquios de Iago possuem duas naturezas: nos primeiros três, há uma tentativa de refletir sobre as futuras ações vingativas do vilão, enquanto os últimos, temos a marcação exata, quase didática, da articulação dos planos de Iago” (TAVARES, 2007, p. 64).

Além dessas exemplificações, pode-se também evidenciar que Iago consegue alcançar seus objetivos por ser um bom narrador, como destaca Santos (2016, p. 109) “Outro poderoso narrador é o mentiroso Iago que, ironicamente, atravessa a trama conhecido como ‘o honesto Iago’, e, que, na verdade, fala mais do que o protagonista: em uma edição da peça de 3.228 linhas, 1.097 pertencem a ele [...]”, ou seja, mais de 200 que Otelo. Isso só faz comprovar a exímia importância de Iago no desenrolar da peça. Em seus estudos, Tavares (2007, p. 63) destaca Honan (2001) quando ele evidencia que no momento em que se concentra:

[e]ssas recorrentes justificativas presentes nos solilóquios dão ao alferes sua devida importância na peça: não o de nihilista absoluto ou de “tólogo da negatividade” (2001, p. 543), e sim o de uma personagem baixa e mesquinha que possui um grande talento para o improvisado e para a intriga (TAVARES, 2007, p. 63).

Além disso, deve-se concordar ainda com Tavares (2007), quando ele destaca que “as ações de Iago são um profundo ressentimento invejoso que visa a destruição de tudo ao seu redor”, que nunca esteve satisfeito com sua vida, desejando sempre o que é do outro, procurando sempre influenciar negativamente a vida de quem o cercava, “São as posses alheias – o cargo de Cássio, a respeitabilidade de Otelo e o casamento do general com Desdêmona – que Iago de forma mesquinha deseja invejosamente extinguir” (TAVARES, 2007, p. 64).

Ainda nesse sentido de mostrar de que forma Iago se apresentou nessa narrativa, ressalta-se a avaliação feita por Jon Kott (*apud* Tavares, 2007, p. 68), quando ele evidencia que o personagem em análise possui “a capacidade de

improvisação e adaptação [...] sendo que ela sai de uma situação para outra, de um diálogo para outro, de uma construção semântica para outra, com eficaz simplicidade.” Além dessa reflexão, Tavares (2007, p. 69) expõe a ideia de que Iago também é capaz de:

[o]pinar equilibradamente sobre o comportamento feminino. Quando, mais a frente, Iago apresentar ao público a personalidade de Desdêmona como uma cortesã, de quem facilmente qualquer um pode ter favores sexuais, nota-se que essa é a visão tacanha e limitada que ele tem de todos os seres humanos [...] Iago apenas consegue perceber em outros os defeitos que julga encontrar em si (TAVARES, 2007, p. 69).

A partir das afirmações acima, é possível se estabelecer uma conexão da personagem Iago, de Shakespeare, com Henry Wotton, personagem que pertence ao romance de Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray* e que também foi um objeto de estudo desse trabalho. Para Queluz e Silva (2015), essa obra resume seu desenrolar em:

Essencialmente, o enredo da narrativa é a transformação por que passa o protagonista Dorian Gray – de um jovem inocente a um homem corrompido pelos prazeres carnis e sensoriais. Os personagens que instigam essa mudança são Lord Henry Wotton, um sofisticado cavalheiro que mostra um mundo diferente a Dorian Gray, e o pintor Basil Hallward, que faz o retrato em tela mais perfeito de toda a sua carreira: o de Dorian Gray (QUELUZ; SILVA, 2015, p. 172).

Partindo-se mais especificadamente para Henry Wotton, ressalta-se que dentro do romance ele representou “uma visão da burguesia inglesa sobre as classes menos favorecidas”, ou seja é por meio desse personagem que “Wilde apresenta seu posicionamento crítico a sociedade vitoriana” (FURTADO, 2009, p. 6 – 8). Para Covatti (2014, p. 17) “tal personagem é compreendido como a consciência de Oscar Wilde a respeito da sociedade da época”, e ainda acrescenta que Wilde colocou “em Lord Henry o homem que é perante a sociedade descartável e decadente”. Sendo assim, pode-se considerá-lo de extrema importância dentro do enredo da obra, assim como, Iago.

Seguindo com as ponderações que se destinam a Henry Wotton, vê-se que a sua influência sobre Dorian Gray é um dos fatores que mais se sobressaem dentro do romance, uma vez que é por meio dele que tal personagem vai aos poucos se destruindo, “Esse é representante das visões da sociedade da época, responsável por

apresentar a Dorian uma vida de diversões “pecaminosas”, em que para ele, o jovem com tanta beleza, o céu é o limite” (COVATTI, 2014, p. 25). Além disso, Covatti (2014, p. 38) ressalta que “Lord Henry é um personagem dominador, responsável por apresentar ao leitor e a Dorian vários discursos perversos e cínicos sobre a sociedade e valores”.

Nesse sentido, Pinto e Lago (2010 – 2011) definem o personagem em questão e sua característica influenciadora da seguinte forma:

Lord Henry Wotton, um membro da aristocracia britânica cuja maior defesa gira em torno de um ideal a ser perseguido: da beleza e do prazer. A amizade entre ambos começa no ateliê de Basil, enquanto o jovem posa como modelo para um quadro do artista. Aos poucos, Lord Henry mostra a Dorian um mundo de novas possibilidades, novas formas de sentir prazer, de se satisfazer, preocupando-se apenas consigo mesmo (PINTO; LAGO, 2010 - 2011, p. 6).

Além dessas afirmações, expõe-se ainda que no enredo do romance “A influência da amizade com Lord Henry mostra claramente a mudança de valores e perspectivas de Dorian. Enquanto isso, o quadro apresenta uma fisionomia monstruosa, construída pelo reflexo dos atos do jovem” (PINTO; LAGO, 2010 – 2011, p. 7). Entende-se então que, à medida que Dorian vai se corrompendo e seguindo os “conselhos” de Henry Wotton, o seu quadro vai demonstrando o que estava acontecendo com a essência do jovem garoto.

Outra consideração muito relevante a respeito desse personagem é a análise semiótica feita por Pinto e Lago (2010 – 2011). De acordo com elas, Henry Wotton pode ser melhor compreendido por meio dos conceitos semióticos de primeiridade, secundidade e terceiridade de Pierce (2008). De acordo com o linguista, a primeiridade é a reação imediata, a primeira impressão da realidade, a secundidade é o que dá forma a essa primeira impressão, e a distingue, e por fim, terceiridade que é a compreensão, a conclusão a que se chega sobre o que essa forma representa na realidade. Sendo assim, elas esclarecem que Henry Wotton:

Lord Henry Wotton, na primeiridade, pode ser entendido como um aristocrata inglês. Na secundidade o personagem assume o papel de homem de boa família, de fala inteligente, rebuscada, além de hedonista. Já na terceiridade percebe-se que o hedonismo pregado a qualquer custo pelo personagem não passa de um discurso. O próprio personagem não vivencia as experiências propriamente ditas, apenas Dorian Gray as experiencia, mobilizado pelo discurso muito bem articulado e eloqüente de Lord Henry (PINTO; LAGO, 2010 – 2011, p. 10).

Dessa forma, por meio desses conceitos abordados sobre Iago e Henry Wotton, e seus desenvolvimentos dentro dos enredos das obras a que pertencem, consegue-se partir para o próximo subcapítulo, em que se dá início a uma reflexão a respeito da possível conexão entre eles.

### 3.2 PAPÉIS QUE OS PERSONAGENS DESEMPENHAM

No que se destina para os papéis desempenhados por Iago e por Henry Wotton em suas obras, inicia-se uma reflexão voltada para Iago. Na peça teatral shakespeariana *Otelo*, Iago é descrito como o alferes de Otelo, que estava sempre ao seu lado, ou seja, entende-se que Iago possuía um cargo de confiança junto a Otelo, e sendo assim, aproveitava-se da situação para manipular seu general, como destaca Polidoro (2013, p. 226) “Iago é muito habilidoso em seu estratagema para destruí-lo e isso se estende aos outros personagens que são enganados por ele”.

Já Henry Wotton não desempenhava nenhum cargo e ele é visto na obra de Wilde, como já exposto no capítulo anterior, como um aristocrata inglês, como um homem que nunca trabalhou, mas que apenas visitava seus amigos e lhes dava “bons conselhos”, como se vê no seguinte trecho:

[o] único modo de se livrar da tentação é ceder a ela. Resista e sua alma cada vez mais adocece com anseio pelas coisas que ela mesma se proibiu, com o desejo pelo que suas leis monstruosas tornaram monstruosas e ilegais (WILDE, 2009, p. 39).

Além dessa ponderação, pode-se ressaltar a ideia percebida por Cevalco (1985, p. 54) que via que a sociedade inglesa do período vitoriano não queria encontrar questionamentos nas obras, pois na verdade “os leitores querem histórias sobre a vida de todos os dias, sobre um mundo que eles reconheçam e que não lhes incomode demais a consciência.” Desta forma, entende-se que Henry Wotton representa esses leitores ingleses do século XIX, uma vez que nele se consegue notar esse “cansaço”, essa falta de vontade de realmente contribuir com alguma coisa. Como exemplo dessa afirmação pode-se utilizar a seguinte passagem logo no começo do livro:

Estendido sobre um divã persa de largas colocado ao canto, fumando, como era de seu costume, inúmeros cigarros, Lorde Henry Wotton só conseguia vislumbrar do seu canto as flores adocicadas e da cor do mel de um laburno [...] (WILDE, 2009, p. 13).

Sendo assim, parte-se para a análise discursos dos personagens em estudo, que da mesma forma que as citações acima, contribuiriam de modo significativo para que se compreendesse como eram Iago e Henry Wotton, ressaltando as suas características persuasivas.

### 3.3 DISCURSO DOS PERSONAGENS

Tendo em vista as observações relatadas nos capítulos anteriores, observa-se nesse subcapítulo, por meio de trechos das obras analisadas, as características semelhantes de Iago e Henry Wotton, levando-os a serem comparados.

Inicia-se ressaltando que os dois personagens, como anteriormente mencionado, exerciam papéis de destaque dentro do enredo de suas obras. Iago, como ressalta Tavares (2007, p.72) “dá início ao seu trabalho de influência com aquilo que o mouro mais valoriza: sua imagem diante dos outros”, demonstrando o tamanho da inteligência do alferes. No seguinte trecho percebe-se essa questão da astúcia e controle de Iago:

IAGO – O meio consiste em enganar, depois de algum tempo, os ouvidos de Otelo, sussurrando-lhe que Cássio tem familiaridade demais com a mulher dele. Cássio é suave de aspecto e tem maneiras agradáveis para infundir suspeitas; tem jeito para tornar as mulheres infiéis, o mouro é de natureza fraca e livre, julgando honestas as pessoas só pela aparência e deixar-se-á levar pelo nariz com tanta facilidade quanto um asno... Já tenho o plano! Já está engendrado! O inferno e a escuridão devem trazer esta monstruosa concepção para a luz do mundo! (SHAKESPEARE, 2003, p. 42).

Nesse momento do trecho comentado, Iago já havia elaborado outras estratégias. Contudo, não obtiveram o resultado por ele esperado, uma vez que Desdêmona preferiu ficar ao lado de Otelo e rompeu relações com o pai Brabâncio. Na peça, têm-se a seguinte fala de Iago com Rodrigo, que exemplifica essa tentativa de destruir o casamento dos dois:

IAGO - Vai! Acorda o pai! Desperta-o. provoca o mouro, envenena-lhe a felicidade, acusa-o pelas ruas, inflama de ira os parentes dela, e embora viva ele em clima favorável, cobre-o de moscas. Se a felicidade dele ainda for

felicidade, oprime-o, então, com tantos tormentos que empalideçam tudo (SHAKESPEARE, 2003, p. 23).

Após essa ação, Iago ainda tenta destruir a reputação de Otelo com seu sogro Brabâncio, destacando-se sempre que Iago agia pelas escuras, falava, fazia afirmações, mas nunca ninguém o descobria. “IAGO – “[...] deixareis que vossa filha seja coberta por um ganhão da Barbaria? Estais querendo ter netos que relinham! Acabareis tendo corcéis como primos e ginetes como parentes” (SHAKESPEARE, 2003, p. 25).

Ao longo do desenvolvimento da peça teatral, a índole de Iago vai se tornando cada vez pior. Outro ponto que pode se utilizar para compará-lo com Henry Wotton é a questão do seu casamento, pois na narrativa teatral de Shakespeare, Iago é casado com Emília, sendo que, entretanto, ele apenas a tolerava, como pode-se notar neste trecho:

CÁSSIO – [...] Sede bem-vindo bom alferes. (Para Emília.) Sede bem-vinda, senhora!...Que vossa paciência, bom Iago, não fique ferida com a liberdade de minhas maneiras! É minha educação que me dá esta ousada demonstração de cortesia. (Beija Emília.)  
IAGO – Senhor, se ela fosse convosco tão generosa de lábios quanto é pródiga para mim a língua, breve achareis bastante.  
DESDÊMONA – Mas ela nem fala!  
IAGO – Fala até demais! Sempre percebo, quando quero dormir. Confesso que diante de Vossa Senhoria ela põe um pouco a língua no coração e só castiga com o pensamento.  
EMÍLIA – Poucos motivos tens para dizer semelhante coisa.  
IAGO – Vamos, vamos, sois pintura do exterior de vossas casas, sinos de vossas salas, gatos selvagens em vossas cozinhas, santas em vossas injúrias, demônios quando ofendidas, ociosas em vossos interiores domésticos e ativas em vossas camas (SHAKESPEARE, 2003, p. 46 – 47).

Outro ponto de aproximação entre Iago e Henry Wotton é o fato de os dois possuírem a arte do uso das boas palavras, visto que sabiam como ninguém usá-las e, conseqüentemente, influenciar a quem estava ao seus redores. No trecho a seguir, tem-se Iago levando Rodrigo a acreditar que Desdêmona não era tão angelical e doce como parecia:

IAGO – Tapa tua boca, e que tua alma seja aconselhada. Nota com que violência ela amou inicialmente o mouro, simplesmente por ele se gabar e pelas fantásticas mentiras que ele lhe contava. E continuará amando-o pela tagarelice? Que teu criterioso coração não pense em semelhante coisa. Os olhos dela precisam ser alimentados. E que prazer pode ela encontrar olhando para o diabo? Quando o sangue fica amortecido pela ação do prazer, para inflamá-lo novamente e para dar à sociedade novo apetite, é preciso



novo encanto de aspecto, sintonia de idade, modos e beleza, coisas estas que faltam ao mouro (SHAKESPEARE, 2003, p. 51).

Além de Rodrigo, Iago influencia de má forma Cássio, quem havia sido promovido ao cargo que ele desejava. Então, para fazê-lo perder esse cargo, Iago o induz a beber e, conseqüentemente, perder a razão diante de Otelo, uma vez que Iago havia tramado uma briga junto a Rodrigo, com a finalidade de Otelo perder a confiança em Cássio e dispensá-lo do seu novo cargo:

CÁSSIO – Esta noite, não, bom Iago; trago a cabeça muito fraca e infeliz para bebidas. Bem gostaria que a cortesia inventasse algum outro modo de festejar.

IAGO – Oh! São nossos amigos. Um copo apenas! Eu beberei por vós!

IAGO – Se conseguir convencê-lo a beber um copo, além do que já tomou esta noite, vai ficar tão brigão e tão ofensivo quanto o cachorro da minha jovem dama.[...].

IAGO – Tragam mais vinho! Vamos! (SHAKESPEARE, 2003, p. 54 - 55).

Como já esperado, Iago arquitetou toda a confusão, mas após o acontecido fingiu não saber de nada, fazendo-se diante de Otelo e de Cássio como um bom amigo, “IAGO – Parai! Tenente! Senhor... Montano... Cavalheiros... Esquecem de vossa posição e de vosso dever? Parai, parai! Tende vergonha!” (SHAKESPEARE, 2003, p. 59).

O que se destaca nesse enredo é que até o momento de Iago ser desmascarado, já no final da peça, todos ao seu redor confiavam cegamente nele, principalmente Otelo, sem perceber que na verdade ele só desejava a sua destruição. No trecho a seguir, exemplifica-se esse fato:

OTELO – Já sei, Iago, que tua honestidade e tua amizade te induzem a atenuar o fato para que pese menos sobre Cássio. Gosto de ti. Cássio, porém, nunca mais será meu oficial (SHAKESPEARE, 2003, p. 61).

Até esse momento, Iago ainda não havia começado a influenciar Otelo contra Desdêmona, e ainda ressaltava que nunca ninguém desconfiaria dele, “IAGO - E quem dirá que represento o papel de vilão, quando o conselho que dou é honesto e sincero, de uma realização provável e o único meio, na verdade, de aplacar o mouro? [...]” (SHAKESPEARE, 2003, p. 65).

Contudo, ao perceber que Otelo era facilmente convencido, e que tudo estava ao seu favor, Iago resolve induzi-lo a pensar que Desdêmona se relacionava

amorosamente com Cássio. Iniciando seu plano, em uma conversa com Desdêmona, ele tenta convencê-la a auxiliar Cássio, colocando uma palavra favorável sobre ele para seu marido, Otelo. A inocente esposa de Otelo não percebe a artimanha e vai até Cássio. Contudo, no mesmo instante, Otelo os vê juntos, e assim, Iago culmina seu plano maléfico:

CÁSSIO – Preciso despedir-me, minha senhora.  
DESDÊMOMA – Não, fiquei e ouvi o que vou falar.  
CÁSSIO – Agora não, minha senhora; sinto-me constrangido e incapaz de ajudar minha própria causa.  
DESDÊMOMA – Está bem; fazei que quiserdes. (Sai Cássio.)  
IAGO – Ah! Não estou gostando disto.  
OTELO – Que estás dizendo?  
IAGO – Nada meu Senhor... ou se... eu não sei bem...  
OTELO – Não era Cássio quem acaba de despedir-se de minha mulher?  
IAGO – Cássio, meu senhor? Sem dúvida que não; não posso acreditar que se esgueirasse assim como um criminoso, vendo vossa chegada (SHAKESPEARE, 2003, p.71).

Quando os dois saem desse ato, Iago nota que Otelo ficara intrigado com a situação que presenciara e inicia seu jogo de palavras influenciadoras:

IAGO – [...] Assim, eu vos peço, não sigais o conselho de um homem tão medroso em suas conjecturas, criando para vós um tormento com suas observações vagas e incertas. Não convém ao vosso sossego, nem ao vosso bem estar, nem à minha humanidade, honestidade e prudência, permitir que conheçais meus pensamentos.  
OTELO – Que quereis dizer? [...]  
IAGO – Portanto, obrigado, como estou, recebi de mim esta confiança... Ainda não estou falando de prova... Vigiai vossa esposa... Observai-a bem com Cássio. Fazei uso de vossos olhos sem ciúme e segurança. Não gostaria que vossa sincera e nobre natureza fosse vítima da própria generosidade... Vigiai-a! conheço bem os hábitos de nosso país; em Veneza, as mulheres deixam que o céu veja as loucuras que não ousam mostrar aos maridos. Para elas, toda consciência se apoia não em fazer, mas em manter oculto [...]  
(SHAKESPEARE, 2003, p. 75 – 77).

Em seguida, após lançar essas ideias na mente de seu general, Iago se aprofunda nessa questão, tornando-se cada vez mais convincente, pois apresenta argumentos consistentes, enquanto procura persuadir Otelo:

IAGO – Ela enganou o próprio pai, casando-se convosco; quando parecia estar trêmula e temerosa com vossos olhares, foi então que mais os amava.  
OTELO – E, com efeito, assim foi.  
IAGO – Muito bem: tirai então, vossa conclusão. Aquela que, tão jovem, pôde fingir tanto e manter os olhos do pai cegos como um carvalho, que ele chegou a acreditar que houvesse magia... mas, sou mais do que ocupado. Imploro

humildemente vosso perdão pelo fato de gostar tanto de vós (SHAKESPEARE, 2009, p.77).

Mais tarde, inevitavelmente, Otelo passa a acreditar nas palavras de Iago. Além disso, Iago, muito ardiloso, leva sua esposa Emília, que estava a serviço de Desdêmona, a roubar o lenço de morangos que seu marido Otelo lhe dera:

EMÍLIA – Foi bom eu ter encontrado este lenço. Foi a primeira lembrança que lhe deu o mouro. Meu caprichoso marido já me acariciou cem vezes, para que eu o roubasse; [...]

IAGO – Finge que nada sabe. Preciso dele. Vai embora; deixe-me aqui. (Sai Emília.). Vou deixar este lenço no alojamento de Cássio para que ele o encontre (SHAKESPEARE, 2003, p. 80 - 81).

Após esse momento, Otelo muito perturbado fala a Iago que ele o está torturando, posto que ele não sabe mais no que acreditar: “IAGO - Que há, general? Não pensais mais nisto. OTELO - Vai-te embora! Tu estais me torturando. Juro que prefiro ser enganado do que saber apenas um pouco. (SHAKESPEARE, 2003, p. 82).

No entanto, Iago com toda sua perspicácia, alerta-o que nada está ainda comprovado, e que seu general deve se manter calmo:

IAGO – Não, sede sábio! Ainda não estamos vendo nada feito! Pode ser ainda honesta. Dizei-me somente isto... Não vistes nas mãos de vossa mulher um lenço com estampa de morangos?

OTELO – Eu lhe dei um assim; foi meu primeiro presente.

IAGO – Não sabia disso. Foi um lenço semelhante (tenho certeza que era vossa esposa) que eu vi, hoje, Cássio limpar a barba.

OTELO – Se fosse esse!...

IAGO – Se fosse esse ou qualquer outro pertence a ela, isto depõe contra vossa esposa com as outras provas (SHAKESPEARE, 2003, p. 84 -85).

Logo após esse incidente, Iago mais uma vez induz que Otelo desconfie de sua esposa, e o faz testá-la, para ver se ela confirmaria que dera o lenço a Cássio. Otelo, acreditando ter ao seu lado um fiel amigo, escuta-o e vai até sua esposa dizendo:

OTELO - Estou com um resfriado persistente e desagradável que me aborrece. Empréstai-me vosso lenço.

DESDÊMOMA – Aqui está, meu senhor.

OTELO – Aquele que vos dei.

DESDÊMOMA – Não está comigo agora.

OTELO – Não?

DESDÊMOMA – Por minha fé, não, meu senhor.

OTELO - É falta grave! [...] (SHAKESPEARE, 2003, p.89).

Prosseguindo com seu plano, Iago alia suas palavras às situações que ele mesmo forjava para Otelo, como pode se perceber neste momento:

IAGO – [...] Cássio esteve aqui. Eu o mandei embora, dando-lhe uma boa desculpa a respeito de vosso desmaio e mandei que ele voltasse daqui a pouco para conversar comigo, o que ele aceitou. Ficai escondido para que possais observar melhor e prestai atenção às zombarias, aos escárnios e desdêns que marquem seu rosto; pois eu o farei repetir a história: onde, como, quantas vezes, há quanto tempo e quando copulou, e se propõe a copular novamente com vossa esposa. Torno a repetir: reparai somente aos gostos dele. Mas, calma, ou direi que estais maluco e nada possuíis de um homem.

OTELO – Escuta Iago! Eu me mostrarei o mais tranquilo de todos os homens, mas também (estás me escutando?), o mais sanguento! (SHAKESPEARE, 2003, p. 98).

Estando completamente convencido de ser traído, Otelo inicia sua autodestruição, como percebe-se no trecho a seguir:

OTELO – Está bem. Quem és tu?

DESDÊMOMA – Vossa esposa, meu senhor; vossa fiel e casta esposa.

OTELO – Vamos, jura isto e condena-te! És tão semelhante a um anjo do céu que os próprios demônios evitariam apoderar-se de ti. Portanto, condena-te duplamente! Jura que é honesta!

DESDÊMOMA – O céu sabe que sou.

OTELO – O céu sabe que és tão falsa quanto o inferno!

OTELO – [...] Que terás cometido? Cometeu! Ó prostituta de todos! [...] Que cometestes? O céu torce o nariz e a lua fecha os olhos! O vento lascivo, que beija tudo o que encontra, esconde-se nos profundos da terra, para não escutá-lo!... Que cometeste? Prostituta vil! (SHAKESPEARE, 2003, p. 108 - 109).

Por fim, o que se tem como desfecho de toda essa narração é o assassinato de Desdêmona e o suicídio de Otelo. Iago é entregue aos oficiais para ser julgado, tendo o alferes conseguido destruir completamente a vida de Otelo e de quem estava ao seu redor, por meio de sua influência, da sua capacidade de enganar e de persuadir com palavras:

OTELO – Já rezastes esta noite, Desdêmona?

DESDÊMOMA – Sim, meu senhor.

OTELO - Se vos lembra de algum crime que vos deixe irreconciliável ainda com o céu e com a graça divina, implorai logo o perdão.

DESDÊMOMA – Ai, meu senhor, que estais querendo dizer com isto?

OTELO - Vamos, rezai logo e sede breve! Enquanto isso, vou caminhar um pouco. Não gostaria de matar vossa alma em pecado. Não... Que o céu não permita! Não gostaria de matar vossa alma.

DESDÊMOMA – Estais falando de matar?

OTELO – Sim, estou. [...]

OTELO – Está feito, não haverá vacilação!

DESDÊMOMA – Só enquanto faço uma oração!  
OTELO – É tarde demais. (Asfixia Desdêmoma) (SHAKESPEARE, 2003, p. 127 – 128 - 130).

Desta forma, consegue-se concluir que, assim como se descreverá posteriormente sobre o romance *O retrato de Dorian Gray*, como Henry persuadiu Dorian, Iago levou o protagonista da peça teatral shakespeariana, Otelo, no clímax da tragicidade e após descobrir toda verdade, ao suicídio por não suportar a realidade do crime que cometera:

OTELO – [...] Contai isto e dizeis, além do mais, que certa vez, em Alepo, vendo um maligno turco, de turbante, agredindo um veneziano e insultando a sua terra, agarrei pelo pescoço o cão circuncidado e o golpeei assim. (Apunhala-se) (SHAKESPEARE, 2003, p.141).

Com isso, antes de se iniciar a reflexão a respeito de Henry Wotton, destaca-se a consideração de Tavares (2007, p. 74) que resume as ações de Iago, entendido como o vilão da trama. Segundo ele “o vilão desmancha o visível real de seus ouvintes para criar neles – por meio da intangibilidade das palavras – um sórdido mundo de encontros, mentiras, tramas, lutas e crimes”.

Com isso, parte-se agora para a análise dos trechos que aproximam Henry Wotton de Iago, exercendo Henry, dentro da narrativa do romance, um papel de grande influência, assim como Iago. Desse modo, vale se ressaltar o primeiro momento em que ele vê o quadro de Dorian: “É o seu melhor trabalho, Basil, a melhor coisa que já fez”, disse Lorde Henry, languidamente” (WILDE, 2009, p. 14). E ainda continua: “[...] e este jovem Âdonis, que parece ser feito de marfim e folhas de rosa. Ora meu querido Basil, ele é um Narciso” (WILDE, 2009, p. 16).

O que se nota logo de início, é que diferentemente de Iago e Otelo, antes de Basil pintar o quadro de Dorian Gray, ele e Henry não possuíam nenhuma relação, nem se conheciam. Contudo, a partir do momento em que se conhecem, a relação dos dois torna-se totalmente diária, assim como visto na peça teatral de Shakespeare, com Iago e Otelo

Outro trecho em que se percebe aproximação entre Henry e Iago, é quando Henry fala sobre seu casamento, repassando a ideia, de que assim como Iago, ele não ama sua esposa, apenas a tolera quando se encontram:

Você parece esquecer que sou casado e que um encanto do casamento é fazer uma vida de enganos necessária a ambos os lados. Nunca sei onde minha esposa esta e minha esposa nunca sabe o que estou fazendo. Quando nos encontramos – nos encontramos ocasionalmente, quando jantamos juntos ou quando vamos à casa do duque – dizemos um ao outro as histórias mais absurdas com rostos muitos sérios. [...] Mas, quando descobre meu erro, ela nunca discute. Eu, às vezes, gostaria que ela brigasse; mas ela apenas ri de mim (WILDE, 2003, p. 18).

Além disso, outra característica de Henry chama muito atenção. O fato de conseguir sempre, ironicamente, influenciar as pessoas ao seu redor, fazendo com que ocorra o mesmo que acontecia com Iago, todos acreditem em suas palavras. Todavia, vale se ressaltar que Basil, mesmo sendo amigo de Henry, sempre soube dessa sua má influência sobre as outras pessoas, e isso fez com que ele logo afirmasse que não queria que Henry Wotton se aproximasse de Dorian Gray, que até aquele momento, era um jovem muito bom e respeitoso:

Estou muito contente que você não sabia, Harry”. “Por quê?” “Não quero que você o conheça”. “Então ele olhou para Lorde Henry. “Dorian Gray é meu amigo mais querido”, ele disse. Ele tem uma natureza simples e bela. Sua tia estava muito certa no que disse sobre ele. Não o estrague, por mim. Não tente influencia-lo. Sua influência seria má (WILDE, 2009, p. 32).

Adiante nesse aspecto, outro momento em que pode-se constatar essa facilidade que Henry possuía de conquistar a confiança e a simpatia dos que conviviam com ele, é no primeiro instante em que Dorian Gray o conhece e diz para Basil: “Quando ele se apercebeu de Lorde Henry, um leve rubor pintou seu rosto por um momento e ele se levantou. “Desculpe-me, Basil, mas não sabia que havia alguém com você” (WILDE, 2009, p. 34). E mais tarde continua:

Basil, exclamou Dorian Gray, “se Lorde Henry partir deverei ir também. Você nunca abre seus lábios enquanto pinta e é terrivelmente tedioso ficar em uma plataforma tentando parecer simpático. Peça à ele que fique. Eu insisto (WILDE, 2009, p.37).

Contudo, Basil percebendo esse encantamento de Dorian Gray por Henry Wotton, logo o chama atenção afirmando: “Dorian suba na plataforma e não se mova muito, ou preste qualquer atenção ao que Lorde Henry disser. Ele tem uma influência bastante má sobre todos os seus amigos, com a exceção de mim” (WILDE, 2009, p. 37).

Além desses pontos de contato já expostos, como já referido o que mais chama atenção nesses dois personagens, é o fato de serem muito influentes, e também de serem muito bons com suas palavras. Destaca-se ainda, que por saberem dessas suas características, tanto Iago quanto Henry Wotton se aproveitavam das situações. Na passagem a seguir, tem-se Henry Wotton falando com Dorian Gray a respeito de influência:

Você é de fato, uma má influência, Lorde Henry? Tão má quanto Basil diz?”  
Não há algo como boa influência, Senhor Gray. Toda influência é imoral-  
imoral do ponto de vista científico”  
Por quê?  
Porque influenciar alguém é dar-lhe a sua própria alma. Ele já não tem seus  
pensamentos naturais ou arde com suas paixões naturais. Suas virtudes não  
são mais verdadeiras. Seus pecados, se é que há algo como pecados,  
são emprestados. Ele se torna o eco da música de outro alguém, um ator em  
um papel que não lhe foi escrito [...] (WILDE, 2009, p. 38).

Futuramente, assim como Iago percebeu que Otelo era influenciável, Henry Wotton logo constata que Dorian Gray era vulnerável, fácil de se influenciar, “Lorde Henry o observava, com seu triste sorriso. Ele conhecia o momento psicológico preciso para não dizer. [...] Ele apenas lançara uma flecha pelo ar. Atingira o alvo? Que rapazote fascinante”. (WILDE, 2009, p. 41). Com isso, rapidamente ele começa a dizer ao rapaz que ele deveria aproveitar melhor a sua beleza, afirmando que:

Sim, Senhor Gray, os deuses foram bondosos com você. Mas o que os deuses dão, tiram rapidamente. Você tem somente poucos anos com o que realmente viver. Quando sua juventude se esvaír, sua beleza irá com ela e você subitamente descobrirá que não há muitos triunfos que lhe restarão ou terá de se contentar com aqueles medíocres triunfos que a memória de seu passado tornará mais amargos do que as derrotas (WILDE, 2009, p. 45).

Ainda no que diz respeito a beleza de Dorian Gray, Henry lhe diz que “A vida lhe reservou de tudo, Dorian. Não há nada que você, com sua extraordinária aparência, não seja capaz de fazer” (WILDE, 2009, p. 123). E prossegue, “então, meu caro Dorian, você teria de lutar pelas suas vitórias. Do jeito que está, elas lhe serão trazidas. Não, você deve se manter belo” [...] (WILDE, 2009, p. 123).

Assim que Dorian Gray escutou essas palavras de Henry Wotton, logo refletiu e, conseqüentemente, se influenciou:

Sim, haveria um dia quando seu rosto ficaria enrugado e decaído, seus olhos escuros e sem cor, a graça de sua figura quebrada e disforme. O escarlate

morreria em seus lábios e o ouro eliminado de seus cabelos. A vida que deveria fazer sua alma, arruinaria seu corpo. Ele se tornaria ignóbil, horrível e rude (WILDE, 2009, p. 49).

Além de se influenciar, é nesse momento que Dorian Gray deseja que seu quadro pintado por Basil, passe a envelhecer no seu lugar. Isso, como será visto posteriormente contribuirá para o seu declínio:

“Como é triste!”, murmurou Dorian Gray, com seus olhos ainda fixos em seu próprio retrato. “Como isso é triste!” Deverei envelhecer, e ficar horrível e assustador. Mas este retrato sempre permanecerá jovem. Nunca ficará mais velho do que este dia particular de junho...se fosse ao contrário! Se fosse como eu sempre ficar jovem e o retrato envelhecer! Por isto – por isto – eu daria qualquer coisa! Sim, não há nada em todo o mundo que eu não daria! (WILDE, 2009, p. 50).

Logo adiante, assim como Otelo, Dorian Gray inicia a sua mudança de postura e de comportamento, e logo diz a Basil a seguinte frase: “Tenho ciúmes de tudo cuja beleza não morre. Tenho ciúmes do retrato que você pintou de mim. Porque eu deveria guardar o que seguramente perderei?” (WILDE, 2009, p.51). Ao ouvir estas palavras, Basil logo percebe que Henry Wotton era quem estava por trás dessas ideias e, ao falar com ele alega que:

Isto é obra sua, Harry, disse Hallward, amargamente.  
Minha?  
Sim, sua e você sabe disso.”  
Lorde Henry deu de ombros, E o verdadeiro Dorian Gray- isto é tudo, ele respondeu.  
Não é.  
Se não for, o que eu tenho a ver com isso?  
Você deveria ter ido embora quando eu lhe pedi (WILDE, 2009, p. 52).

Mais à frente da narrativa, Dorian Gray já completamente fascinado por Henry Wotton e seus apontamentos sobre a vida, diz a ele que estava disposto a conhecer realmente a vida, “Você me encheu de um desejo selvagem de conhecer tudo sobre a vida. Dias depois que o encontrei, algo pareceu pulsar em minhas veias” (WILDE, 2009, p. 64). Tendo escutado isso, Henry Wotton passa a “orientar” a vida do jovem, da mesma forma em que logo passou a coordenar os pensamentos e ações de Otelo. Isso pode ser notado no seguinte trecho, em que Henry Wotton comunica a Dorian Gray:



Você não teria evitado me contar, Dorian. Por toda a sua vida, você me contará tudo o que fizer. – Sim, Harry, acredito que seja verdade. Não posso deixar de lhe contar coisas. Você tem uma influência curiosa sobre mim. Se eu cometer um crime, viria e o confidenciaria a você. Você me entenderia (WILDE, 2009, p.69).

Tendo isso em vista, pode-se supor que Dorian Gray já estava mudado, não era mais o mesmo rapaz bondoso e respeitoso do começo do livro. Essa situação é exposta quando ele alega que: “Um homem que é mestre de si mesmo pode liquidar uma mágoa tão facilmente quanto pode inventar um prazer. Não quero estar sob o jugo de minhas emoções. Quero usar, apreciar e dominá-las” (WILDE, 2009, p. 130).

Visto essas mudanças, Henry Wotton passa a perturbá-lo não apenas mais com palavras, mas também com bilhetes ambíguos. No trecho a seguir, tem-se o momento que Dorian Gray lê o bilhete que Henry havia lhe enviado. Nele havia o recorte de jornal, que comentava sobre a morte de Sybil, garota que Dorian havia se relacionado:

Ele suspirou e, tendo despejado um pouco de chá, abriu o bilhete de Lorde Henry. Era simplesmente para dizer que ele lhe enviara um jornal vespertino, um livro que poderia interessá-lo e que estaria no clube às oito e quinze. Ele abriu o jornal languidamente e o olhou por cima. Uma marca de caneta vermelha na página cinco chamou sua atenção. Ele leu o seguinte parágrafo. INQUÉRITO SOBRE UMA ATRIZ (WILDE, 2009, p. 153).

Além do bilhete, Henry Wotton também presenteou o jovem com um livro, que durante muitos anos perturbou os pensamentos de Dorian Gray. Esse livro de acordo com Queluz e Silva (2015, p. 173 -174) influenciou o jovem por muito tempo, “Lorde Henry presenteia Dorian com um livro de capa amarela que transforma a mente do jovem de tal modo que ele encomenda mais volumes, com capas de várias cores, para serem lidos conforme seu estado de ânimo”. Na obra tem-se a seguinte descrição: “Seus olhos caíram sobre o livro amarelo que Lorde Henry lhe enviará” (WILDE, 2009, p. 154), “Por anos, Dorian não pôde se libertar da memória desse livro. Ou, talvez seria mais preciso dizer que ele nunca buscou se libertar dele” (WILDE, 2009, p. 157).

Após tudo isso, mais ao final da narrativa, Dorian cada vez mais diferente, “Ele se tornava cada vez mais enamorado de sua beleza, cada vez mais interessado na corrupção de sua alma” (WILDE, 2009, p. 159), chega ao extremo, assim como Otelo. Muito transtornado com tudo que havia aprendido com Henry Wotton e com as mudanças que seu quadro sofrerá no seu lugar, o belo Dorian Gray acaba

assassinando Basil, pelo fato dele ter descoberto sobre as transformações do quadro, e também por tentar mudar a situação aconselhando Dorian Gray. Na obra vê-se o seguinte detalhamento:

Dorian olhou para quadro e, repentinamente, um sentimento incontrolável de ódio por Basil Hallward se apoderou dele. As insanas paixões de um animal perseguido levantaram-se dentro dele e ele amaldiçoou o homem que estava sentado à mesa mais do que já amaldiçoara qualquer coisa em sua vida. Ele olhava ao redor descontroladamente. Algo brilhou acima do peito pintado que os encarava. Seus olhos caíram sobre isso. Ele sabia o que era. Era uma faca que ele trouxera, alguns dias antes, para cortar um pedaço de corda e esquecera de levar consigo. Ele se moveu lentamente na direção dela, passando por Hallward enquanto o fazia. Assim que ele ficou atrás dele, ele a agarrou e voltou-se. Hallward moveu-se em sua cadeira, como se fosse levantar. Ele correu até Hallward e enterrou a faca na grande veia atrás de sua orelha, esmagando a cabeça do homem contra a mesa e o esfaqueando repetidas vezes. [...] Ele trancou a porta atrás dele e desceu calmamente pelas escadas [...] (WILDE, 2009, p. 202 - 204).

Dessa forma, é possível notar que Dorian Gray também se autodestruíu, além de ter matado alguém que era muito próximo a ele. Contudo, em determinado momento ele começa a enxergar como Henry Wotton realmente era, e como ele o havia influenciado negativamente. Nesses trechos consegue-se ver essas considerações: “Dorian balançou a cabeça. “Não Harry, já fiz muitas coisas terríveis na minha vida. Não irei fazê-las mais. Comecei minhas boas ações ontem” (WILDE, 2009, p. 226), “Harry, você é horrível! Você não deve dizer essas coisas terríveis”[...] (WILDE, 2009, p.228).

Posteriormente, após todos esses momentos, assim como Otelo, Dorian Gray se suicida, por também não conseguir compreender como ele havia se transformado daquele jeito:

Quando entraram, encontraram suspenso à parede um esplêndido retrato de seu patrão, como o tinham visto pela última vez, em todo o esplendor de sua delicada juventude e beleza. Deitado ao chão havia um homem morto, em roupa de gala, com uma faca em seu coração. Ele estava murcho, enrugado e seu semblante era repugnante. Apenas quando examinaram os anéis reconheceram quem era (WILDE, 2009, p. 240).

Contudo, mesmo com todos esses aspectos que levam a conexão entre eles, vale-se ressaltar que além das diferenças já mencionadas (contextos e obras), os personagens Iago e Henry Wotton se distinguem no que se volta para a intenção das suas atitudes, ou seja, esses personagens não possuíam o mesmo objetivo.

No que se refere a Iago, sabe-se que ele tramou todas as suas ações contra Otelo com a finalidade de destruí-lo, e, conseqüentemente, ocupar o seu lugar, como fica visível no momento em que ele afirma:

[...] Pois tenho a suspeita de que o lascivo mouro ocupou meu lugar em minha cama, suspeita que, como veneno, corrói-me as entranhas, e nada poderá contentar minha alma até que acerte minha conta com ele, esposa por esposa; ou se não puder, até que haja inspirado ao mouro um ciúme tão violento que a razão não o poderá curar. [...] Quero que o mouro me agradeça, goste de mim e recompense-me por haver feito dele um asno insigne e perturbado sua paz e paciência até a loucura (SHAKESPEARE, 2010, p. 52 - 53).

Já Henry Wotton não possuía o objetivo de destruir ou ocupar o lugar de Dorian Gray, ele apenas desejava influenciar o jovem rapaz, com o intento de que ele passasse a “aproveitar” melhor todos os prazeres da vida, como se nota quando o próprio relata que:

Eu nunca aprovo ou desaprovo alguma coisa. É uma atitude absurda para com a vida. Não fomos enviados a este mundo para divulgar nossos orgulhos morais. Nunca me apercebo do que as outras pessoas dizem e nunca interiro nas coisas que as pessoas encantadoras fazem. Se uma personalidade me fascina, seja o que for que essa personalidade decida fazer é absolutamente prazerosa para mim (WILDE, 2009, p. 83).

Sendo assim, consegue claramente por meio dos trechos das obras apresentadas nesse subcapítulo, e com as considerações dos demais capítulos, associar, relacionar, conectar Iago e Henry Wotton no que diz respeito às suas características psicológicas, suas ações e principalmente a capacidade de influenciar as pessoas que os cercam, levando-os a ruína, mesmo que eles não pertençam a mesma obra, ao mesmo contexto histórico e nem possuíssem a mesma finalidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após toda a análise realizada, o que se testemunhou foi que essa pesquisa analisou por meio das definições e conceitos defendidos pela literatura comparada, de uma breve descrição dos contextos históricos ingleses, tanto o período do reinado da rainha Elizabeth, quanto o período em que a rainha Vitória esteve no trono, e também por meio da obra e vida de William Shakespeare e Oscar Wilde, uma possível ligação entre dois personagens, Iago e Henry Wotton.

Ademais, o que se conseguiu evidenciar é que mesmo pertencentes a obras e contextos distintos, os personagens destacados possuem semelhanças, fato que contribuiu para a desconstrução do conceito errôneo de que uma peça teatral é completamente diferente de um romance, e que mesmo possuindo características particulares, foi possível vinculá-las enquanto unidade, levando-se em conta que as próprias obras em questão, como verificado, foram inspiradas em outras produções.

Sendo assim, dentro desse contexto, mostrou-se que de forma esses dois autores viveram e se relacionaram, além de destacar de que maneira as obras em questão foram escritas. Contudo, antes de se explorar sobre os contextos, logo no início, viu-se a respeito do conceito de vilania, conceito esse extremamente importante nesse estudo, uma vez que ambos os personagens em destaque se enquadram como vilões dentro de suas narrativas, entendendo-os de acordo com Gamba (2014, p.51) como “personagens que, de um modo geral, se dedicam à derrota do Herói”, e que além de levar os protagonistas ao declínio, causam um grande impacto no desenrolar da história, posto que, como destacou Gamba (2014, p.51) “conseguem centrar em suas figuras os determinantes dos cursos das narrativas.”

Posteriormente, dedicou-se ao estudo das peças e de seus autores. Dessa forma, começou-se com a peça teatral *Otelo*, que como verificado, é entendida como uma recriação dramática de um dos contos do escritor italiano Cinthio, em que se conta a tragédia amorosa vivida por Otelo e Desdêmona, e como já evidenciado anteriormente, tragédia essa resultante das ações de Iago, personagem que foi comparado com Henry Wotton nesta pesquisa. Já com respeito à obra de Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray*, publicada no ano de 1891 e pertencente à era vitoriana da Inglaterra, pode-se dizer que relata o desenvolvimento da vida de um jovem, caracterizado no início como um bom rapaz, de muita respeitabilidade, e que se

destrói à medida que passa a ser influenciado pelo personagem Henry Wotton, que foi o outro objeto de estudo dessa análise.

Adiante, antes de se apresentarem os objetivos desse estudo, ressaltou-se por meio das pesquisas de alguns autores, como Burgess (1999), Cevalco e Siqueira (1985), Santos (2016), Schiffer (2011), Smith (2008), Sussekind (2008), entre outros, os períodos históricos a que William Shakespeare e sua obra *Otelo* pertenceram, sendo que o mesmo foi realizado com Oscar Wilde e seu romance *O retrato de Dorian Gray*. Nesse momento, fez-se uma breve contextualização sobre o período anterior a Shakespeare e a Wilde, além de se destacar outros autores que de alguma forma os influenciaram.

Viu-se também que cada uma dessas obras obteve um grande prestígio quando publicadas, elevando-se novamente que elas pertenceram a diferentes períodos históricos ingleses. Foi destacado que a criação de Shakespeare é uma peça teatral, que para sua época (elisabetana) era utilizado para entreter a população, como ressaltou Santos (2016, p.105), “a fim de atender a demanda do público que lotava os teatros”, e a obra de Wilde é caracterizada como um romance que foi escrito a princípio, a fim de atender de acordo com Schiffer (2011), um pedido feito durante um jantar, pelo editor americano J.M. Stoddart a Wilde, e que veio depois a se tornar sua grande obra prima.

A partir disso, investigou-se o objetivo desta pesquisa. Observou-se que a literatura comparada ao passo que se define como Carvalhal (2006, p. 5) destacou, dizendo que a literatura comparada “designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas”, e que ainda podem “rotular investigações bem variadas, que adotam diferentes metodologias e que, pela diversificação dos objetos de análise, concedem à literatura um vasto campo de atuação”, conseguiu amparar esta pesquisa, que buscou fazer uma análise comparativa entre dois personagens, que mesmo sendo distintos (obra, período), possuíam em suas características de ação, pontos que poderiam ser vinculados. Vale-se ressaltar que também foram utilizadas a teoria estudada sobre literatura de comparada de Nitrini (2000), Soethe (2012), Oliveira (2009) e Pianheri (2010).

Dessa forma, a análise voltou-se para as semelhanças, os pontos em que os personagens Iago e Henry Wotton poderiam se relacionar, explorando de que forma a personalidade egoísta, persuasiva e invejosa de Iago, vinculou-se com a

personalidade persuasiva, indutiva e também egoísta do personagem Henry Wotton, ainda que possuíssem distintas finalidades. Ressalta-se também que ao investigar essa ligação entre os personagens, buscou-se preencher uma lacuna do conhecimento comparado, uma vez que, como foi verificado, esse tema ainda foi pouco abordado. Dessa forma, pode-se afirmar que esse estudo além de contribuir com os estudos da área comparatista, promoveu uma reflexão sobre os papéis sociais que são construídos nas relações entre os seres humanos, tendo em vista, que se mostrou de que forma se vivia na sociedade inglesa elisabetana e vitoriana. Para além disso, evidencia-se esse estudo também possibilitou que a sociedade atual possa se beneficiar dessa leitura na área da comparação, fazendo com que aconteça, pode se dizer, um intercâmbio de ideias.

Por fim, tendo em vista de tudo o que foi mencionado, e ressaltando que não se fez uma comparação entre as diferenças dos gêneros abordados, mas sim uma análise comparativa entre dois personagens que se desenvolveram em tempos e modos diferentes, concluiu-se por meio dos capítulos referentes aos contextos literários e históricos à que William Shakespeare e Oscar Wilde pertenceram, por meio da teoria que fundamenta esse trabalho, ou seja, a literatura de comparação, e através do enredo, dos papéis que os personagens em questão, Iago e Henry Wotton, desempenharam dentro das obras, e de seus discursos, que eles possuem pontos de contato, podendo-se então afirmar, que eles se assemelham no que se refere as suas características psicológicas, melhor dizendo, ações, atitudes, intenções e relações, fato que pode ser evidenciado mediante a toda pesquisa realizada por meio do enredo das obras.

## REFERÊNCIAS

BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. 5.ed.. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BROWN, Julia Prewitt. **A reader's guide to the nineteenth-century novel**. New York: Macmillan, 1985.

BURGESS, Anthony. **A Literatura Inglesa**. 2 ed. Ática. São Paulo, 1999.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4.ed. rev. e ampliada. - São Paulo: Ática. 2006.

CEVASCO, Maria Elisa. SIQUEIRA, Valter Lellis. **Rumos da literatura Inglesa**. Série Princípios. 2 ed. Ática. São Paulo. 1985.

COVATTI, Talita Melina. **Um estudo interartes a partir da obra: The Picture of Dorian Gray**. Trabalho de conclusão de curso – Graduação em Licenciatura em Letras Português – Inglês, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2014.

FRANCISCO, Eva C. et al. Um estudo aprofundado sobre Otelo, o Mouro de Veneza, de William Shakespeare. **IX SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA SÓLETRAS – Estudos Linguísticos e Literários**. 2012. Anais. UENP – Universidade Estadual do Norte do Paraná – Centro de Letra, Comunicação e Artes. Jacarezinho, 2012. ISSN – 18089216. p. 896-911.

FURTADO, Marcella. Introdução. In WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. São Paulo. Landmark. 2009.

GAMBA, Janaína dos Santos. **CARA DE VILÃO: ASPECTOS COMPLEXOS NA CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM-TIPO DO VILÃO EM FILMES DE HORROR**. Dissertação de Mestrado.PUCRS - Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.

HERMES, Ernani Silvério. DECARLI, Márcia Negrello. “A era vitoriana segundo “o Retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde”. **ÁGORA Revista Eletrônica**. Ano XI Nº 22, p. 60-73, jun. 2016.

HONAN, Park. **Shakespeare – Uma Vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MATOS, Tiago. 10 GRANDES VILÕES DA LITERATURA. **Revista Estante**. Abr. 2016. Disponível em: <http://www.revistaestante.fnac.pt/10-grandes-viloes-da-literatura/>. Acesso em: 06 de out de 2017.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

OLIVEIRA, Silvana. **Teoria da Literatura III**. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009.

PEIRCE, Charles Sanders. Semótica. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PIANHERI, Denise Jarcovis. **O que é a Literatura comparada**. Campus virtual Cruzeiro do Sul. 2010. Disponível em: [https://arquivos.cruzeirodosulvirtual.com.br/materiais/disc\\_2010/2sem\\_2010/mat\\_gra\\_d\\_litcom/unidade1/texto\\_teorico.pdf](https://arquivos.cruzeirodosulvirtual.com.br/materiais/disc_2010/2sem_2010/mat_gra_d_litcom/unidade1/texto_teorico.pdf). Acesso em: 15 de abr de 2017.

PINTO, Lyris Merúvia. LAGO, Neuda Alves do. **The Picture of Dorian Gray: Interface Cinema/Literatura**. PIBIC/2010-2011. UFG/CAJ, 75800-000, Brasil.

QUELUZ, Rebeca Pinheiro. SILVA, Andressa Cristine Marçal da. OSCAR WILDE REVISITADO: ESTUDO DE TRÊS ADAPTAÇÕES DE O RETRATO DE DORIAN GRAY. **Revista de Literatura, História e Memória**. Dossiê Literatura e Sociedade VOL. 11 - Nº 17 – 2015. UNIOESTE. Cascavel, p. 171-185. 2015.

RUFFINI, Mirian. **A TRADUÇÃO DA OBRA DE OSCAR WILDE PARA O PORTUGUÊS BRASILEIRO: paratexto e O retrato de Dorian Gray**. UFSC, 2015.



SANTOS, Marlene Soares. A narrativa no teatro Shakesperiano: Otelo. CAMARATI, Anna Stegh. MIRANDA, Célia Arns. **Shakespeare sob múltiplos olhares**. 2ª ed. Curitiba: UFPR, 2016.

SHAKESPEARE, William. **Otelo, o Mouro de Veneza**. São Paulo. Martin Claret. 3º ed. 2010.

SCHIFFER. Daniel Salvatore. **Oscar Wilde**. Porto Alegre: L&PM POCKET. 2011.

SOETHE, Paulo Astor. **Literatura Comparada**. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2012.

SMITH. Cristiane Busato. A vida de William Shakespeare. In: LEÃO, Liana de Camargo. SANTOS, Marlene Soares. **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba. Beatrice. 2008.

SMITH, Emma. **Guia de Cambridge de SHAKESPEARE**. 1. Ed. Porto Alegre. L&PM, 2014.

SUSSEKIND, Pedro. **Shakespeare o gênio original**. Rio de Janeiro. Zahar. 2008.

TAVARES, Enéias Farias. **OTELLO – O MOURO DE VENEZA, DE SHAKESPEARE: CRÍTICA E TRADUÇÃO LITERÁRIA**. Dissertação de mestrado. PPGL. UFSM, 2007.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. São Paulo. Landmark. 2009.