



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

MIRÉIA APARECIDA ALVES DO VALE

IAGO:
A FIGURAÇÃO DO MAL EM *OTELODE* WILLIAM
SHAKESPEARE

MIRÉIA APARECIDA ALVES DO VALE

IAGO:

A FIGURAÇÃO DO MAL EM *OTELLO*
DE WILLIAM SHAKESPEARE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Adilson dos Santos.

Londrina
2016

V149i Vale, Miréia Aparecida Alves do.
Iago : a figuração do Mal em Otelo de William Shakespeare / Miréia
Aparecida Alves do Vale. - Londrina, 2016.
80 f.

Orientador: Adilson dos Santos.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de
Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-
Graduação em Letras, 2016.
Inclui bibliografia.

1. Figuração do Mal - Teses. 2. Constituição do vilão - Teses. 3.
Shakespeare - Teses. I. Santos, Adilson dos. II. Universidade Estadual de
Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-
Graduação em Letras. III. Título.

CDU 820-2.09

MIRÉIA APARECIDA ALVES DO VALE

IAGO:

A FIGURAÇÃO DO MAL EM *OTELLO*
DE WILLIAM SHAKESPEARE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Adilson dos Santos.
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dra. Claudia Cristina Ferreira
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dra. Sonia Aparecida Vido Pascolati
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 28 de abril de 2016.

Àquele que me faz olhar para o mundo e ver um grande palco e... olhar no espelho e
ver além da personagem!

AGRADECIMENTOS

A Deus, por todos os meus dias.

Aos meus pais, Aparecido e Leonora, pelos dias de luta, pelos dias alegres, pelos dias comigo.

Aos meus irmãos Alex, Edvaldo e Isabelle, pelos dias juntos, mesmo quando distantes.

Aos amigos Fabrício, Marcos e Jhony, por tornarem o peso dos dias mais leve.

Às amigas Angélica e Ana, por compreenderem os dias ausentes.

Ao meu orientador Adilson, pelos dias de paciência, dedicação e empenho no desenvolvimento do trabalho e por ter sido o “sim” para a realização de um sonho.

À CAPES, pelo incentivo financeiro.

Tudo o que é profundo gosta de máscara.

(Nietzsche)

VALE, Miréia Aparecida Alves do. **Iago**: a figuração do Mal em *Otelo* de William Shakespeare. 2016. 80 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

RESUMO

A presente dissertação toma como ponto de partida as muitas vertentes que vêm sendo seguidas ao longo de séculos de estudos sobre a obra do dramaturgo inglês William Shakespeare e as muitas possibilidades que ainda se apresentam ao pensarmos na elaboração de uma pesquisa voltada para as temáticas presentes em suas peças. A partir daí escolhemos voltar nossa atenção para como se dá a construção de um vilão em sua peça *Otelo* (1604). Para tanto, nossa abordagem se dá através do viés da figuração do Mal presente na peça, onde temos Iago, o alferes que se empenha na aniquilação do general mouro. Em sua empreitada, Iago acredita-se preterido em função de Cassio, que assume o posto de tenente e, então, coloca em andamento seu plano de fazer Otelo acreditar que sua esposa Desdêmona o trai com Cassio. Na execução de sua trama, Iago emprega táticas de manipulação contra os demais personagens, passando-se por um homem honesto e sem máculas em seu caráter e, em virtude de como ele age, nossa proposta se constitui no estabelecimento de uma aproximação das atitudes do alferes com o maior arquétipo do Mal na cultura cristã: o Diabo. Buscamos alicerçar nosso estudo com uma fundamentação teórica que abrangesse um aparato geral da crítica acerca do autor, bem como um levantamento sobre os aspectos das estéticas teatrais grega, medieval e elisabetana e, por fim, considerações sobre a temática do Mal e da figuração do Diabo em textos literários para que, posteriormente, pudéssemos efetivar a análise de modo a buscar elementos na peça teatral que contribuíssem com a ideia de aproximação de Iago com o Diabo. Nesse sentido, trabalhamos com os críticos Heliadora (1997) e (2014), Bloom (1998), Harrison (s/d), Hugo (2000), Honan (2001) e Boquet (1989) para elencarmos os aspectos pertinentes conforme a crítica, seguidos de Nietzsche (2008) e (2011), Bataille (1989), Nogueira (1986), Agostinho (1999), Cousté (1996) e Kelly (2008) para a teorização sobre o Mal e a figuração do Diabo, para que, então, efetivássemos nossa análise estabelecendo aproximação com o Diabo através da relação com a teoria apresentada e fragmentos da peça escolhida para análise. Como resultado de nosso trabalho podemos constatar que, de fato, *Otelo* possui elementos significativos no que tange a constituição do vilão sobre a perspectiva do Mal, conforme nossa cultura ocidental cristã, o que é sustentado com trechos da peça, nos quais Iago executa seu plano, o que culmina na aniquilação daqueles que representam o Bem.

Palavras-chave: Shakespeare. *Otelo*. Figuração do Mal. Constituição do vilão.

VALE, Miréia Aparecida Alves do. **Iago**: figuration of Evil in *Othello* from William Shakespeare. 2016. 80 p. Dissertation (Postgraduate in Letras - Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

ABSTRACT

This essay takes as its starting point the many strands that have been followed for centuries of studies on the work of English playwright William Shakespeare and the many possibilities that still have to think about the development of a focused search for the themes present in his plays. From there we choose to turn our attention to how is building a villain in his play *Othello*. To this end, this approach is through the bias of evil's figuration present in the play, where we have Iago, the ensign that is committed to the annihilation of the Moorish general. In his endeavor, Iago is believed passed over for Cassio's benefit, who assumes the rank of lieutenant and then puts his plan in progress to make Othello believes that his wife Desdemona betrays him with Cassio. In the execution of his plot, Iago uses manipulative tactics against the other characters, disguised as an honest and untainted man in his character and, because of how he acts, our proposal is to establish an approximation of the ensign's actions with the greatest archetype of evil in the Christian culture: the Devil. We seek to consolidate our study with a theoretical basement that covering a general apparatus of criticism about the author, as well as a survey of the aspects of theatrical aesthetic Greek, medieval, Elizabethan and, finally, considerations about theme of evil and the devil's figuration in literary texts for later, we could effective the analysis in order to find elements in the play that contributed to the idea of approaching Iago with the Devil. This way, we used the represents of criticism Heliadora (1997) an (2014), Bloom (1998), Harrison (s/d), Hugo (2000), Honan (2001) e Boquet (1989) to show the relevant aspects according to them, and in the second moment we have Nietzsche (2008) and (2011), Bataille (1989), Nogueira (1986), Agostinho (1999), Cousté (1996) e Kelly (2008) to theorization about Evil and the Devil's figuration, so, we will be able to actualize our analyses establishing some approche with the Devil through the relationship with theory presented and fragments of the chosen play. As result of our dissertation we can realize that, indeed, *Othello* has relevant elements in reference of the constitution of the villain about the prospect of the Evil, according our Christian western culture, which is sustained with parts of the play, in which Iago executes his plan, which culminates in the annihilation of those who represents the Good.

Key-words: Shakespeare. Othello. Figuration of Evil. Constitution of the villain.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	SOBRE SHAKESPEARE E SUA OBRA	14
2.1	DOS SÉCULOS DE ESTUDOS E SUAS CONSIDERAÇÕES	14
2.2	TEATRO GREGO, TEATRO MEDIEVAL E TEATRO ELISABETANO	25
2.3	TRAGÉDIA SHAKESPEARIANA: A RENOVAÇÃO	31
3	A ÉPOCA DE SHAKESPEARE E A REPRESENTAÇÃO DO MAL	36
3.1	REFORMA RELIGIOSA, DESCENTRALIZAÇÃO DO PODER DA IGREJA E O SURGIMENTO DO RENASCIMENTO.....	36
3.2	Considerações acerca do Mal	40
3.2.1	O MAL INTRÍNSECO AO SER HUMANO E SUA REPRESENTAÇÃO EM OBRAS LITERÁRIAS	40
3.2.2	Diabo: o Arquétipo do Mal	46
4	IAGO, O “DIABO” DE SHAKESPEARE	50
4.1	UM BREVE PERCURSO SOBRE A PEÇA OTELO.....	50
4.2	IAGO VERSUS OTELO: O ORGULHO DO MALÉFICO CONTAMINA A FELICIDADE DO BOM	59
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
	REFERÊNCIAS	78

1 INTRODUÇÃO

Por mais de cinco séculos, pesquisadores ao redor do mundo tem se dedicado a estudar a obra do maior dramaturgo inglês que já existiu: William Shakespeare. Muitas são as hipóteses que se apresentam sobre suas peças e sua vida, porém, por se tratar de uma das maiores produções já feitas, os estudos sobre seus personagens e sua constituição dramática dificilmente vão se esgotar, uma vez que as possibilidades de investigação são várias e diversificadas.

A partir de um interesse pessoal pelas leituras do bardo inglês, surgiram inquietações acerca de como se constituem seus vilões e de que maneira eles figuram em sua obra o retrato do Mal, que ainda aparecia como resultado das influências do período medieval.

Tal período marcado por suas encenações baseadas em textos bíblicos, estariam ainda deixando vestígios na obra do dramaturgo, já que desde o início de sua carreira, Shakespeare nos introduzia a figuração do Mal, como na sangrenta peça *Tito Adrônico* (1594):

Mesmo sendo tão do início da carreira do autor, o mouro Aaron já tem uma característica de todos os grandes vilões shakespearianos: uma espécie de prazer no mal, que lhe empresta considerável vitalidade; seu único aspecto redentor, a violenta defesa do filho recém-nascido, que a imperatriz repudia por ser negro como ele, não é suficiente para interferir no mal que sempre quer fazer. (HELIODORA, 1997, p. 26).

Dessa maneira, a proposta da presente dissertação consiste em voltar o olhar para Iago, personagem da peça *Otelo* (1604), pensando em como suas artimanhas representam o Mal no texto do escritor e de que maneira ele consegue causar danos irreparáveis à felicidade do casal Otelo e Desdêmona, sentindo um prazer mórbido e sem demonstrar remorso pelo que faz, mesmo quando é desmascarado ao fim da peça.

Para tanto, nosso estudo toma como ponto de partida o Mal na peça de Shakespeare, exemplificado pelo personagem escolhido. Temos, então, no momento inicial, um levantamento sobre a fortuna crítica de Shakespeare e como sua obra tem instigado as mais variadas reflexões ao redor do mundo, mesmo com o passar dos séculos.

No material selecionado referente à crítica, buscamos adicionar em nossa escolha autores que pudessem contribuir com um aparato geral sobre a vida e a obra de Shakespeare, ressaltando os aspectos principais de sua produção, voltando-nos com mais dedicação para a figuração do Mal que acontece, sobretudo, em suas tragédias, optando por uma crítica que abrangesse o decorrer do tempo, visando ampliar os pontos de vista.

Nessa primeira parte, contamos com críticas de seis estudiosos: Barbara Heliodora, Harold Bloom, G.B Harrison, Victor Hugo, Park Honan e Guy Boquet. Nela, nos atemos aos pontos que se fazem comuns de acordo com tais autores e também buscamos apresentar Shakespeare sob uma perspectiva que se encaixe com ideia aqui trazida.

Iniciamos com a crítica pensando no dramaturgo enquanto autor de clássicos da literatura universal e, posteriormente, abordamos os aspectos de sua vida que contribuíram para que seus textos se mantivessem sob os holofotes, mesmo após sua morte, já que consideramos o que tem sido falado acerca do autor e de sua obra ao longo dos anos, por isso a escolha de representantes da crítica pertencentes a épocas distintas, para que pudéssemos ressaltar o caráter predominante de sua obra que é reconhecido com frequência por estudiosos.

Partindo do levantamento da crítica sobre Shakespeare, passamos para um segundo momento, no qual buscamos estabelecer a diferença da sua forma de escrever teatro com as outras estéticas existentes, a fim de tratá-lo como não possível de ser enquadrado nesse ou naquele modelo, tendo como base a forma como realiza sua produção. Para isso, elencamos as características do teatro grego, teatro medieval e teatro elisabetano.

Sobre essa primeira estética teatral propomos mostrar as duas vertentes que temos em Shakespeare, uma vez que ele apresenta diferenças marcantes dos moldes aristotélicos ao mesmo tempo em que faz a manutenção de outras características, como no caso do herói trágico, onde percebemos fortes evidências dos clássicos gregos ao mesmo tempo em que acrescenta importantes elementos do período medieval.

Dedicamos atenção a esse período, já que foi quando as temáticas de bem *versus* Mal foram de extrema relevância dado o objetivo que se almejava atingir, que era o de mostrar os caminhos certos e errados para os cristãos da

época, o que ganhava força com a representação do inferno, grandioso e apavorante, mostrando os aspectos sombrios do Mal:

Nenhuma outra concepção bíblica fascinou tanto os artistas medievais quanto a do Inferno, o contraste entre a danação e a salvação. Dramatizações teatrais competiram com a imaginação de escultores, pintores, entalhadores e gravadores. Em breve a simbolização do Inferno iria para bem mais além do simples batente do pórtico da igreja, convertendo-se nas mandíbulas abertas de uma fera, soltando fumaça e fogo – ou, interpretada literalmente como a própria boca aberta do Inferno, mostrando entre suas presas uma multidão de demônios horríveis e grotescos, que maltratam as pobres almas com tridentes e correntes de ferro. (BERTHOLD, 2006, p. 198).

Já no que diz respeito ao momento histórico em que Shakespeare produziu sua obra, atentamos para as questões relevantes nos campos político e religioso e como ele iria trabalhar essas questões no palco, visto que absorvia uma vasta quantidade de informações sobre tudo o que se passava à sua volta. Havia, também, o contato frequente que mantinha com várias pessoas das mais diversas nacionalidades que a todo momento chegavam em Londres.

Feita a reflexão sobre as estéticas teatrais dentre as quais Shakespeare não se enquadraria, o trabalho passa para uma explanação sobre a forma como o dramaturgo compõe suas tragédias. Nessa busca por mostrar sua impossibilidade de se encaixar em modelos formais, tomamos como base para nosso estudo a obra de A.C. Bradley, intitulada *A tragédia shakespeariana*, onde o autor faz uma busca aprofundada para esclarecer os pontos pertinentes das quatro grandes tragédias de Shakespeare: *Hamlet* (1601), *Macbeth* (1607), *Rei Lear* (1606) e *Otelo* (1604).

Após esse levantamento para compreender sua obra e seu tempo, nos debruçamos no contexto histórico em que se deu seu surgimento, o que é feito com base nos acontecimentos durante o Renascimento e a Reforma Religiosa.

O período em que surge o maior dramaturgo da literatura ocidental nos mostra as grandes transformações que aconteceram na era elisabetana e de que maneira Igreja e Monarquia entraram em disputa pela devoção do povo:

Nas fortes monarquias ocidentais, os homens haviam tomado consciência da sua dívida para com os soberanos, e o patriotismo englobava, ao mesmo tempo, a Igreja e o Estado. Na Inglaterra, com as suas instituições jurídicas especiais, a igualdade legal procurava minar o poder do clero, muito antes de o nome de Lutero haver começado a ressoar através da Europa. (DIECKENS, 1971, p. 24).

A tensão criada pelas mudanças que aconteciam em toda a Europa e, principalmente, na Inglaterra colocavam os temas vivenciados em destaque, o que se refletia nas artes, onde a maneira de se expressar era mais livre e sincera, seja em formas e cores ou por meio das palavras.

No que diz respeito às produções dramáticas, temos, em Shakespeare, homens com valor moral imensurável, coragem e força que os destacam dos demais, assim como temos a vilania presente de modo a corromper e aniquilar esses homens que representam a força do estado.

Os vilões shakespearianos agem de maneira ardilosa, vil e muito convincente ficando livres de qualquer suspeita por parte daqueles que os rodeiam, o que escolhemos representar através do estudo do personagem Iago. Sobre ele, temos mais do que nunca a essência do Mal presente e que se materializa em seus atos, sua capacidade de dissimular e a satisfação com a queda de suas vítimas.

Sendo assim, após trazermos os aspectos que cabem ao dramaturgo, seu contexto histórico e o tema em questão - o Mal -, voltamo-nos então para uma análise de Iago, buscando compará-lo com o maior arquétipo do Mal na cultura cristã ocidental: o Diabo.

Nossa análise procura sustentar-se sobre pontos levantados pela crítica utilizada, assim como em um levantamento de textos sobre o Diabo e sobre o Mal, para que possamos, ao final da pesquisa, ter desenvolvido um texto coerente que possa apresentar Iago não como apenas mais um vilão, mas como um dos mais relevantes se pensarmos na representação do Mal na obra de Shakespeare, já que trata-se de um ser que traz consigo marcas do teatro religioso que antecedeu seu criador, além de aspectos atuais com os quais Shakespeare se deparava durante o florescer do Renascimento.

O estudo tendo Iago como exemplo do Mal ainda não apresentava antecedentes com essa abordagem específica, tendo em vista que a peça *Otelo* apresenta muitos estudos, porém, em sua maioria, voltando-se para as questões da relação do casal, das diferenças culturais, do ciúme do Mouro e também sobre

estereótipos raciais. Ou seja, a proposta de tratar Iago como a figuração do Mal na obra apresentou-se como uma oportunidade relevante ao propormos um estudo sobre Shakespeare, que visasse uma abordagem diferenciada e que propiciasse uma busca relevante em sua obra.

Dessa maneira, o estudo surgiu com o intuito de que, ao seu final, pudéssemos apontar elementos na construção de Iago como arquétipo do Mal na obra de Shakespeare que sustentassem a hipótese de que ele representa um “diabo” shakespeariano, o que escolhemos fazer com a relação texto e teoria, encontrando na peça momentos que exemplificassem nossa proposta de estudo, que se pauta em estabelecer uma relação de comparação entre o personagem e o Diabo.

2 SOBRE SHAKESPEARE E SUA OBRA

2.1 DOS SÉCULOS DE ESTUDOS E SUAS CONSIDERAÇÕES

Com o intuito de compreender os principais aspectos da vida e da obra do dramaturgo inglês William Shakespeare, aqui, foram reunidos alguns dos principais nomes que compõe a crítica a respeito do autor. Não apresentaremos a crítica em ordem histórica, pois, se assim fosse, falaríamos partindo de Victor Hugo e prosseguindo por Guy Boquet, Barbara Heliadora, Park Honan, Harold Bloom e G.B. Harrison. Porém, pela linha de raciocínio proposta, a organização se dará por temáticas.

Decidimos, assim, iniciar com Barbara Heliadora, expressiva pesquisadora brasileira em Shakespeare, reconhecida mundialmente. Por mais de 60 anos, ela se dedicou ao estudo da obra do dramaturgo bem como foi responsável por traduções de suas peças.

Em seus livros *Falando de Shakespeare* (1997) e *Shakespeare: o que as peças contam* (2014), a estudiosa faz um levantamento geral sobre o escritor abordando todos os aspectos que se fazem importantes para entender sua obra, tais como o estilo, a capacidade criadora, a junção de sua experiência enquanto ator e, em seguida, autor de peças. A crítica teatral, que faleceu em 2015, deixou uma grande contribuição para os estudos sobre Shakespeare, uma vez que faz um percurso completo. Tendo se empenhado por várias décadas na busca por conhecer o dramaturgo, Heliadora nos transmite, por meio de uma linguagem coloquial e prazerosa, suas impressões no que diz respeito à grande figura de seu interesse.

Nas duas obras selecionadas, a estudiosa não se prende desnecessariamente em pormenores biográficos. Pelo contrário, aborda a vida de Shakespeare especificamente naquilo que contribui para que possamos compreender a trajetória do jovem que chegou a Londres, atuando ainda de maneira imatura como ator e que, com o amadurecimento, foi capaz de produzir uma obra que permanece única e instigante mesmo com o passar dos séculos.

Guy Boquet (1989), em seu livro *Teatro e sociedade: Shakespeare*, traça um panorama do momento em que surgiu o escritor, debruçando-se notadamente sobre os aspectos que tratam da carreira de Shakespeare e como acontecia seu processo criativo, abordando apenas o estritamente necessário sobre

a vida pessoal do inglês, priorizando os pontos que dizem respeito ao teatro, como sugere o título do livro.

Quanto à interpretação das obras de Shakespeare, Boquet pensa nas peças formando grupos temáticos e, a partir desse enquadramento sobre determinado assunto, investiga a obra e a relação que ela possui com o tempo e o contexto histórico em que foi escrita. Já no que tange ao progresso da produção shakespeariana, ele trata da visão de Shakespeare sobre questões como religião e política e compreende sua obra como um trabalho em constante transformação, chegando ao ápice de sua concretização nos anos finais de sua carreira.

Assim como Heliadora, Park Honan, em *Shakespeare: uma vida* (2001), prende-se apenas ao necessário no que diz respeito ao percurso biográfico do autor, voltando sua atenção para a forma como evolui a escrita, não deixando de mencionar o contexto londrino encontrado por Shakespeare em sua vida de homem de teatro, além de elencar as principais temáticas presentes em suas peças e como o dramaturgo foi capaz de cativar o público inglês com sua capacidade criadora.

Honan destaca, também, como o contato de Shakespeare com diferentes culturas - estabelecido através de pessoas que chegavam à capital inglesa em busca de uma vida melhor - tornou-se mais um elemento na construção de sua obra, assim como o fato de que o dramaturgo vivia cercado de contradições no que dizia respeito à vida que conheceu em Stratford e a que experimentava, naquele momento, em Londres.

O estudioso menciona características peculiares de Shakespeare em sua investigação contínua por conhecer todos os componentes que envolviam a dramaturgia, desde a organização das companhias, em todos os seus aspectos práticos e burocráticos, assim como a estrutura dos espaços existentes para encenação de suas peças, para que, com base nesse conhecimento, construísse uma obra atrativa e condizente com o que o público esperava ver, explorando sensações que não eram discutidas dentro das igrejas, por exemplo.

Victor Hugo – que, em *William Shakespeare* (2000), dedicou-se de uma maneira única a retratar a importância do inglês, investindo em uma linguagem mais poética, uma vez que era de seu interesse o resgate do dramaturgo sob um olhar romântico - transmite a visão que teve de Shakespeare no tocante à sua contribuição para a arte dramática, o que, segundo o francês, seria a de dar continuidade à imensidão do drama, uma vez que foi além das medidas e

conseguiu, ao captar o mais profundo da alma humana, deixar retratos da humanidade em seu sentido homogêneo, não se prendendo a um modelo específico de indivíduo.

Hugo também confere ao inglês um alto nível de importância dentro do contexto literário mundial ao traçar o amadurecimento da Literatura desde Homero, passando por Ésquilo e, finalmente, chegando a Shakespeare, o qual ele considera parte das referências antigas daquilo que ultrapassa o tempo e torna-se universal e fonte de inspiração.

Em *Shakespeare: traços da vida e aspectos da obra* (s/d), G.B. Harrison procura retratar o contexto histórico no qual Shakespeare estava inserido, o século XVI e suas grandes transformações, bem como dar uma visão geral ao desenhar um panorama do teatro no período elisabetano, com maior atenção para questões biográficas do autor.

Como o próprio nome do ensaio sugere, Harrison faz uma abordagem da biografia de Shakespeare, assim como interpreta suas peças sob o ponto de vista das influências e contribuições que teve em seu tempo. Quanto aos personagens shakespearianos, o crítico os compara com a gama de perfis humanamente reais, assumindo que o dramaturgo buscou sua inspiração no mundo e nas pessoas que faziam parte de sua vida. Ele destaca também como as provas de que Shakespeare teria existido foram se perdendo à medida que aqueles que o conheceram foram morrendo, deixando as evidências concretas perdidas com o passar dos séculos.

E, por fim, Harold Bloom, em sua obra *O cânone ocidental* (2010), dedica importante atenção para a relevância da obra shakespeariana, principalmente no capítulo denominado “Shakespeare, centro do cânone”, no qual trata da capacidade de Shakespeare em transcender o que existia até então e fugir dos modelos formais, expressando-se com superioridade no uso de elementos inventivos e linguísticos, e criando personagens com mutabilidade psicológica.

Assim como Victor Hugo, Bloom também coloca Shakespeare em um patamar elevado, comparando-o a outro grande gênio, Dante, o qual, segundo o estudioso, seria superado em vários momentos pelo inglês, já que sua capacidade de reinventar sobre o que já há tanto foi trabalhado o faz transcender outros gênios.

Dentro do vasto número de estudos realizados ao longo dos séculos, aqui representados pelos estudiosos anteriormente mencionados, várias são as

considerações que se fazem comuns e sobre as quais tais estudiosos têm se debruçado. Nessa busca por ampliar a ideia de quem foi Shakespeare e objetivando relacionar os pontos em comum na crítica, vamos, aqui, atentar, primeiramente, para os temas presentes na obra do autor. Em suas comédias, tragédias e dramas históricos, Shakespeare buscou destacar seu interesse por uma abordagem que retratasse o homem em seu sentido mais puro, com todas as suas falhas e qualidades: “É a retratar esse homem, essa bela, feia, cruel, bondosa, feliz, sofredora, forte e fraca raça humana, que Shakespeare iria dedicar toda a sua obra dramática” (HELIODORA, 1997, p.16).

Caminhando nesta mesma direção, Victor Hugo (2000, p.169) afirma: “Os gênios de primeira ordem se caracterizam por produzir, cada um, um exemplar do homem. Todos dão à humanidade o retrato dela, uns rindo, outros chorando, outros pensando. Esses últimos são os maiores”. De acordo com o francês, a capacidade de Shakespeare de enxergar o novo a partir de assuntos rotineiros contribuiu para que sua obra se tornasse imortal.

O momento de transição vivenciado pelo escritor inglês fez com que suas ideias tomassem forma, uma vez que soube tirar o máximo proveito de um momento entre o medieval, a redescoberta da antiguidade, as novas visões sobre os aspectos religioso e científico, o humanismo e também as impactantes mudanças em virtude da Reforma e da Contrarreforma.

Esse olhar sobre a humanidade e a capacidade de se expressar em forma de criação dramática é percebida em todas as peças de Shakespeare, independentemente do gênero trabalhado, por meio de seu herói constituído sob uma nova perspectiva, que fugia dos moldes do teatro grego, ou por meio de seus vilões que se apresentam como verdadeiros mestres na astúcia e na condução das intrigas.

Tal percepção aguçada rendeu ao escritor dezenas de personagens capazes de impactar o leitor ou espectador, mesmo depois de séculos decorridos desde sua primeira encenação, já que conseguiu sintetizar em tais criações algo que ultrapassou os limites do palco: “A representação de caráter shakespeariana tem uma riqueza fantástica porque nenhum outro escritor, antes ou depois, nos dá uma ilusão mais forte de que cada personagem fala com voz diferente dos outros” (BLOOM, 2010, p.87).

Assim como seu interesse pelo homem, outro ponto no qual a crítica concorda está no fato de ser Shakespeare um autor popular, o que faz com que a ideia de um texto hermético não se sustente, pois, em sua época, espetáculo e texto eram construídos em concomitância, pois a representação era de suma importância para que o que estava no papel ganhasse forma, ou seja, a construção de seus personagens se tornava completa ao ganhar forma no palco, integrando interpretação e texto.

Dessa forma ele foi capaz de construir seus personagens capazes de integrar texto e representação cênica, manipulando palavras com maestria através das falas dos mesmos e oferecendo ao espectador uma grande riqueza linguística que estava acessível aos variados públicos que lotavam os teatros da época:

O simples fato de tentar entender a obra de Shakespeare a partir de um ponto de vista de muita erudição e pompa, de enquadrá-lo nesta ou naquela categoria, de aprisioná-lo no rol de homenageados e ilustres impede o reconhecimento de um aspecto importantíssimo: William Shakespeare foi essencialmente um autor popular. (HELIODORA, 2014, p. 11).

A popularidade conquistada pelo autor, da qual os críticos saem em defesa, torna-se mais fácil de ser aceita se pensarmos que Shakespeare escrevia para uma companhia da qual se tornou sócio e cuja bilheteria era de seu maior interesse, já que era dali que tirava seu sustento. É essa acessibilidade no tateio da linguagem que, segundo Bloom (2010, p.81), contribuiu para que o dramaturgo se tornasse o centro do cânone: “O que abriu caminho a fogo até o centro canônico foi um modo de representação universalmente acessível até onde posso ver, tirando ou acrescentando alguns negativistas franceses”.

Em seu processo criativo, Shakespeare dedicou-se ao estilo *commonwealth* - explicado por Heliodora em seu livro *Falando de Shakespeare* (1997) -, que tinha como princípios básicos: manter a harmonia entre o natural e o não natural; o individual e o interesse do grupo; preservar o respeito pelo semelhante, a generosidade e o amor pela comunidade. Sobre esses pilares, Shakespeare desenvolveu sua obra capaz de despertar o interesse do público, propiciando-lhe uma nova experiência no que dizia respeito ao teatro, uma vez que o dramaturgo descobrira e agora iria compartilhar que Deus poderia não ser o único

assunto retratado nas peças, mas também o ser humano era passível de representação em suas muitas formas e facetas e os temas também poderiam ser direcionados para a sua figura.

Embora sua criação trate da constituição de personagens altamente complexos, Shakespeare demonstrou significativa competência ao nos apresentar uma genuína compreensão do ser humano, o que permite que ele seja ovacionado por grande parte da crítica. Entretanto, há quem se coloque contrário não somente à sua capacidade única de produção, mas também no que se refere à sua existência. Tal suposição de que ele não teria existido teve sua primeira manifestação cerca de 150 anos após sua morte. Na época, a questão foi levantada por Herbert Lawrence em torno de 1766, que defendia que Sir Francis Bacon seria o verdadeiro autor das peças. Passados 240 anos da morte do poeta, essa teoria seria defendida em artigos publicados por Delia Bacon. Esses estudos acabaram não tendo o mesmo impacto que a crítica positiva, já que, até hoje, trata-se de uma minoria que compõe o grupo que duvida da existência do autor e do homem.

Se pensarmos no que efetivamente foi dito sobre a existência e a produção de Shakespeare, pode-se perceber que sua vida, sua existência enquanto pessoa e autor, mesmo que não possam ser comprovadas com um diário íntimo deixado por ele, por exemplo, ainda assim são reforçadas por fortes indícios que contrariam a ideia de que não tenha existido. Um desses fatos relevantes sucedeu sete anos após sua morte, quando colegas de trabalho e amigos pessoais que ainda estavam vivos relataram um pouco sobre o homem de teatro que tão bem conheciam.

Na ocasião, mais precisamente em 1623, dois atores, que foram seus colegas e amigos, reuniram toda sua obra. Esta foi publicada com o prefácio, do também amigo, Ben Jonson, que, na época, era tido como um dos homens mais cultos e respeitados, além de um rigoroso crítico de Shakespeare e que, como bem destaca Heliadora (1997, p.8), não teria razões para mentir sobre a verdadeira existência do dramaturgo:

Que razões poderia ter Ben Jonson para enganar a posteridade? Se Shakespeare não fosse o autor de sua obra, se não fosse ele aquele homem de teatro que durante anos a fio integrou a companhia do Lord Chamberlain, não vejo razão para que Jonson escrevesse os versos intitulados "To my beloved, the Author Mr. W. S and what He hath left us", que ficariam, na verdade, mais famosos do que praticamente qualquer outra coisa em toda a sua obra.

Não bastassem os versos de Jonson, existem dados históricos de registros de pagamentos por espetáculos no nome de Shakespeare a partir de 1594, além de importantes fatos registrados na paróquia de Stratford, sua cidade natal, tais como o enterro de seu filho, em 11 de agosto de 1596; o casamento de Suzana Shakespeare, sua filha mais velha, com Jonh Hall, em 05 de junho de 1607; e seu enterro, registrado em 25 de junho de 1616. Outros documentos também dão conta de sua existência, agora enquanto escritor de peças teatrais, como a autorização da publicação de *O mercador de Veneza*, em 1600, na qual seu nome consta como autor.

Embora existam críticas contrárias à sua existência e capacidade de tão vasta produção, ainda assim, não foram o bastante para surtir efeito negativo na perpetuação de sua obra e nome. Ao contrário, contribuíram ainda mais para sua marca através do tempo: "Num dado tempo, ocorre que a calúnia, a inveja e o ódio, acreditando trabalhar contra, trabalharam a favor. Suas injúrias celebram, sua perfídia ilustra. Só conseguem misturar à glória um ruído crescente" (HUGO, 2000, p. 172).

Vale, aqui, ressaltar que, independentemente das críticas negativas, afirma-se, de modo geral, que temas relevantes de sua obra estariam relacionados à sua vida, como concordam os estudiosos escolhidos. Desse modo, antes de mencionarmos alguns desses temas e seus exemplos em peças e personagens, é preciso compreender um pouco sobre quem foi o gentil homem de Stratford-upon-Avon, quais suas influências e a partir de que base ele sustentou sua obra dramática.

Logo, vamos, aqui, nos debruçar sobre alguns pontos importantes da biografia do autor e que teriam relação direta com sua produção através de um breve percurso cronológico em que serão explorados os momentos mais expressivos para a formação do dramaturgo inglês, o que teve seu início ainda em seus primeiros anos de vida.

Apesar de não haver certeza sobre a data exata do nascimento do terceiro filho de John e Mary Shakespeare, e o primeiro homem a chegar à vida adulta, convencionou-se assumir o mesmo dia e mês de sua morte, 23 de abril, já que consta, na paróquia de Stratford, o seu batizado no dia 26 do mesmo mês, no ano de 1564. É sabido que, naquela época, devido às inúmeras mortes de recém-nascidos vítimas da peste, era comum que os bebês fossem batizados no máximo uma semana após o nascimento.

Como filho de um importante homem de Stratford-upon-Avon, o pequeno Shakespeare teve sua educação escolar iniciada em uma escola da paróquia, *Petty school*, que tinha como professor um sacerdote atuante cujas aulas eram marcadas com orações no início e no término, além de entoações em coro de salmos, que ali eram tidas como verdadeiras expressões dramáticas coletivas.

Em seguida, entre seis e sete anos, ingressou na *Grammar school*, que era considerada exemplo em excelência no ensino e que recebia os filhos dos mais importantes cidadãos de Stratford por contar com mestres vindos de Oxford e Cambridge e que apresentava um currículo rígido no qual o aprendizado de latim durava quatro anos e os estudos de lógica e de retórica três anos:

[...] estudos realizados no século XX comprovaram que a *Grammar school* de Stratford era uma das que pagavam aos seus professores os mais altos salários de toda a Inglaterra. Por força de localização privilegiada, podia contar com mestres graduados pela Universidade de Oxford o que sugere ter o jovem William recebido uma sólida educação. Além de doses maciças de latim, o currículo ali ensinado incluía regularmente o estudo (e até mesmo a encenação) das comédias de Plauto e Terêncio, assim como o estudo das tragédias de Sêneca, tanto por sua rica linguagem retórica quanto pela grande preocupação que tinha o trágico latino com valores éticos e morais, bem como a natureza do mal e sua presença na vida humana. (HELIODORA, 2014, p. 17).

Filho de uma família nobre, casou-se em novembro de 1582, aos 18 anos, com Anne Hathaway, de 26. Os documentos da união foram perdidos e acredita-se que isso aconteceu com o objetivo de ocultar a data da união, já que a primeira filha do casal nasceu apenas seis meses depois, em 26 de maio de 1583. Dois anos após o nascimento de Susana, vieram os gêmeos Hamnet e Judith.

Muda-se para Londres, outra data que não é possível afirmar com precisão, sabendo-se apenas que, primeiramente, trabalhou como ator e, aos 28

anos, surgiu como personalidade na vida londrina. Iniciou seu trabalho como dramaturgo com a peça *Tito Andrônico* e, a partir daí, foi se capacitando cada vez mais na construção de textos que, efetivamente, caíssem no gosto do público, o que, segundo a crítica, aconteceu no decorrer dos anos, com o amadurecimento do poeta que teve seus primeiros textos marcados por equívocos e inexperiência:

[...] é uma grande experiência ver tudo o que ele não acertou nesse primeiro momento ser acalentado em sua mente para voltar a ser feito, anos mais tarde, com sucesso total: a trajetória de Shakespeare é a história de um progressivo encontro entre forma e conteúdo, atingido pelo progressivo amadurecimento do poeta como homem e artista. (HELIODORA, 1997, p. 18).

O progressivo amadurecimento, do qual fala a crítica teatral Barbara Heliodora, juntamente com seus conhecimentos adquiridos na *Grammar school* tornaram sua obra grandiosa. Nessa direção, há ainda que citar e se considerar o contexto em que o poeta estava inserido, uma Inglaterra que havia passado por crise financeira, seguida da vitória contra a Espanha, sob o comando da rainha Elisabeth I, sem mencionar as mudanças no contexto religioso que decorreram à Reforma inglesa, fatos esses que, somados, fizeram com que a inspiração de Shakespeare tomasse forma:

Shakespeare viveu a inquietude de uma época em busca de um novel humanismo no seio de uma sociedade em movimento. Dramaturgo elisabetano, ele reflete toda uma polifonia metafísica, do cristianismo em curso de mutação regeneradora para um neoplatonismo tinto de ocultismo, representando este ou aquele tema, segundo necessidades propriamente dramáticas. (BOQUET, 1989, p. 54).

Embora as questões religiosas passassem por grandes transformações, seria precipitado afirmar que Shakespeare era um homem religioso. Contudo, independentemente de sua real natureza, deve-se tomar cuidado com as rígidas críticas mencionadas por Bloom, feitas por Tolstoi em seus livros *Shakespeare e o teatro* e *Que é Arte?*, nos quais severamente critica o autor, afirmando que ele não possuía compromisso com a verdade e que também não era um homem cristão ou mesmo moralista.

Tais apontamentos negativos feitos pelo crítico não cabem aqui, uma vez que pretendemos compreender apenas os aspectos que efetivamente estariam relacionados à sua obra e seu talento para mesclar arte difícil e popular:

“Shakespeare como Tolstoi recusava ver, é praticamente único no manifestar simultaneamente a arte difícil e a popular” (BLOOM, 2010, p. 81).

Para a execução de seu trabalho como autor de peças teatrais, Shakespeare fez uso de duas técnicas conhecidas como *controversiae* e *immitatio*, aprendidas nas aulas de latim e que, somadas às transformações nos cenários político e religioso da Inglaterra, juntamente com o contato que teve com uma mistura de povos que, dia após dia, chegavam na capital londrina e com os quais ele convivia em virtude de sua vida de teatro, exerceram influência em sua escrita: “A cidade alimentaria de inúmeras formas o talento de Shakespeare como um dramaturgo do amor, da lascívia e da sensualidade trágica, ao mesmo tempo em que forneceria material para seus interesses de criador de imagens.” (HONAN, 2001, p.136)

Além das influências recebidas pelo contexto em que se encontrava, ele também aprendia a fazer uso mais denso da linguagem, construindo seus personagens com grande capacidade de refletir sobre a vida e sobre questões que eram pertinentes naquele momento, tudo isso com uma dedicação incansável e inúmeras revisões e modificações sempre que necessário:

Longe de ser um gênio espontâneo, cuspidando uma obra atrás da outra sem nem prestar atenção, Shakespeare obviamente punha esforço e esmero em seus textos; era um amigo da revisão, com uma preocupação de poeta com o estilo verbal. Em geral, lia onivoramente para escrever uma peça; apoiava-se na sua memória das fontes, se não também em apontamentos rabiscados num caderno de notas, escolhia materiais para recriar e produzia um texto teatral com relação ao qual com frequência tinha certas reconsiderações. (HONAN, 2001, p. 155).

Vale, aqui, ressaltar que, no tempo de Shakespeare, as modificações nos textos eram constantes, já que partiam da premissa de que valia o que funcionava bem no palco e o grande número de peças que eram encenadas: uma por dia, todos os dias da semana, excluindo-se apenas domingos e dias da quaresma. Dentre esse excessivo número de apresentações, aquelas que mais

faziam sucesso eram representadas, mas sem uma ordem rigorosa para que isso acontecesse.

Outro fato interessante sobre sua educação escolar foi o fato de que a escola em que estudou adotava um caderno chamado *Commomplace book*, no qual o aluno era estimulado a anotar seus pensamentos e bons sentimentos, o que fazia com que, desde muito jovem, desenvolvesse o domínio da expressão através da escrita. Tais anotações eram lidas eventualmente para toda a sala, o que teria contribuindo para sua expressão dramática.

A técnica inovadora de Shakespeare consistia em ir reinventando temas já abordados por ele anteriormente, o que foi resultado dos anos de treinamento na escola de latim onde os alunos aprendiam não a ser criativos, mas a assimilar e imitar. É claro que a originalidade viria a se manifestar à medida que aprimorava sua escrita e os conflitos ao criar, progressivamente, personagens mais sólidos que teriam mais realce conforme o dramaturgo exercia seus conhecimentos, com destaque para a precisão ao se expressar, o que ele adquiriu, também, nos anos de estudos de latim.

Outro fator de grande contribuição para o amadurecimento do poeta está no surgimento do inglês medieval, que aconteceu quando o francês foi introduzido como língua oficial em 1066. Esse novo idioma iria contribuir significativamente para que a dramaturgia se popularizasse ao deixar de ser apenas uma encenação dentro da igreja e em latim, já que essa nova forma de comunicação permitiria a um vasto número de pessoas ter acesso às representações dramáticas.

Nesse processo de renovação constante, pode-se notar que, desde suas primeiras obras, alguns temas recorrentes aparecem e vão, com o passar dos anos, tomando forma mais definida nos textos mais maduros de seu criador:

[...] Shakespeare trabalha seu gênio em tentativas bastante específicas sobre temáticas mais graves: são plantadas no *Tito* sementes que após mais de uma década vão florescer no esplendor do *Rei Lear* e, com sucesso mais imediato (embora com proposta talvez mais linear, menos profunda), são plantadas em *Ricardo III* as sementes de Iago. (HELIODORA, 1997, p. 12).

Como parte integrante dessas temáticas mencionadas, uma temática se faz presente em boa parte de sua obra: a do Mal, que recebe maior destaque quando Shakespeare assume definitivamente sua escrita voltada para

tragédias, após mais de dez anos como dramaturgo. Esse olhar sobre o Mal já dá seus primeiros indícios com seu vilão Aaron, da já mencionada peça *Tito Andrônico*, mas ainda falta o amadurecimento para que a temática ganhe forma, o que aconteceu exatamente quando pôde dedicar-se ao gênero trágico, mas com um novo modelo, tal como salienta Heliodora:

[...] tendo mais de dez anos de atividade constante no teatro, tendo conquistado todos os segredos do uso exemplar do espaço cênico do chamado palco elisabetano, Shakespeare finalmente entrou pelo **mundo da tragédia, onde encontraria as condições ideais para sua investigação, agora profunda e significativa, sobre a natureza do mal e do papel que ele desempenha na complexidade das atividades humanas.** (1997, p. 115, grifo nosso).

Essa exploração sobre a natureza do Mal passaria por um processo de aperfeiçoamento, o que pode ser bem compreendido em personagens como Edmundo, o cruel amante das duas filhas do *Rei Lear*. A forma trágica prevalece até seus 44 anos de idade, quando abandona o estilo para nunca mais voltar, passando, então, a escrever romances, onde os acontecimentos que se encaminham para um desfecho trágico acontecem com um final diferente do esperado, nos quais os conflitos são sanados e o final das personagens não se desenrola de modo desastroso.

Em sua busca por fazer um teatro que satisfizesse o paladar, Shakespeare fugiu dos moldes, fossem eles gregos ou medievais, já que tanto o desagradavam, pois “[...] via o teatro como uma espécie de quermesse apressada e desencantadora, com jigas, danças, pantomimas e números de bufões entremeados com drama” (HONAN, 2001, p.150). O que ele fez, a partir daí, foi usar sua experiência como um ator que estava no exercício de suas funções cênicas de cinco a seis dias por semana para colocar no papel aquilo que conhecia na prática, todavia fugindo às regras e criando o novo a partir do que até então se conhecia.

Para compreender porque Shakespeare dedicou-se a um novo modelo de teatro, contrariando tudo o que acontecia naquele momento, faz-se necessário conhecer um pouco mais sobre as três formas de estética que permeiam sua obra: teatro clássico, teatro medieval e teatro elisabetano. A partir daí, propomos investigar a tragédia shakespeariana propriamente dita.

2.2 TEATRO GREGO, TEATRO MEDIEVAL E TEATRO ELISABETANO

O termo “[...] teatro tem origem no grego *theatron* que significa miradouro, lugar de onde se vê ou se observa algo, por isso o termo está associado à arte da representação cênica, indicando também o local onde a representação acontece [...]” (PASCOLATI, 2009, p. 93). Ele é igualmente “[...] associado à dimensão espetacular do fenômeno teatral. Já palavra **drama**, em grego, significa ação, remetendo à existência de uma tensão, de um conflito entre as vontades das personagens e uma consequente dinâmica de causa e efeito entre suas ações” (PASCOLATI, 2009, p. 93).

Nos moldes aristotélicos, o herói de uma tragédia configura-se enquanto personagem que traz consigo grande nobreza. Ele se apresenta em embate com o seu destino e impotente diante da força dos deuses, ou seja, algo que não pode ser modificado por se tratar daquilo que é superior a ele.

Na tragédia, pretende-se que, com o seu desfecho, a ordem seja restabelecida, ou seja, um acontecimento tem por objetivo apresentar que a lei existe e que, por exemplo, uma punição imposta pelos deuses seria o modo de fazer valer essa ideia. Dessa maneira, a impunidade diante de uma falha cometida não ficaria sem suas consequências. Dentre as formas de expressão dramática, a tragédia ainda mantém seu traço mais importante: “a concepção do trágico”:

A tragédia conhece transformações ao longo da história, mas sua grande herança permanece: a concepção do trágico. O sentimento do trágico não é exclusividade da tragédia, mas está intimamente ligado a ela. O trágico nasce do confronto do herói com uma fatalidade, inevitável e insolúvel, geralmente provocada pelo conflito do homem com algo que lhe é superior (princípio moral, preceito religioso). (PASCOLATI, 2009, p. 107).

Ao voltarmos nossa atenção para a mais utilizada de todas as definições do teatro clássico, a proposta por Aristóteles, na qual o filósofo aponta que a tragédia, assim como a comédia, surgiu com o ato de imitar - não a imitação de uma pessoa em si, mas da vida -, percebemos que essa imitação difere entre trágica e cômica conforme os tipos escolhidos para serem representados. Na primeira, há a imitação de uma ação elevada e, na segunda, a de ações de homens vis:

A tragédia é a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração e que por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões. (ARISTÓTELES, 2004, p. 47-48).

O modelo proposto pelo grego tem como base um texto construído sobre episódios verossímeis, podendo ser apresentado em versos e cantos, onde muitos dos importantes acontecimentos se dão fora do palco, sendo relatados por um dos personagens. Outra característica é o número reduzido de personagens e a limitação de espaços cênicos, no máximo dois ou três.

Com a transformação da arte dramática, tais características foram revistas pelos dramaturgos modernos, que deixaram de seguir o formato grego à risca, porém sem deixar de lado a essência da tragédia. Nesse processo de evolução do drama, temos um período em que a representação assume um caráter não exatamente voltado para a arte, pois não havia preocupação estética, mas sim catequética, com o intuito de mostrar a soberania da Igreja, o chamado *teatro medieval*.

Nesse formato que não segue os moldes empregados na Antiguidade e, por isso, considerado “não clássico”, há um diálogo com Deus e o diabo, tomando como ponto de partida as duas mais tradicionais celebrações cristãs: Páscoa e Natal. Sua estrutura simples consistia em reproduzir os acontecimentos contidos na Bíblia, com o intuito de aproximar os fiéis dos textos litúrgicos, que eram escritos em latim como ressalta Gasner (2002, p. 159): “[...] o drama cristão surgiu inevitavelmente como resposta ao problema prático de levar a religião a um povo iletrado, incapaz de entender os responsos latinos e a Bíblia latina de São Jerônimo”.

Foi nesse momento que o inferno assumiu sua forma grandiosa e assustadora, para que o homem pudesse contemplar o destino do mundo pecador, porém, colocando o inimigo de Deus como aquele que não triunfa ao final:

O mundanismo, a ambição, o orgulho e atividades profanas são confrontadas com a danação eterna, como também com a redenção que aguarda o pecador arrependido. Mas o demônio, o tentador, que é a mais frequente personificação do mal no teatro medieval, deve ser enganado no final. (BERTHOLD, 2006, p. 208).

Inicialmente, as peças que compõem esse período foram escritas pelos membros do clero, expandindo-se depois e passando a ser material de interesse de estudiosos fora do contexto da igreja. Além da expansão em relação aos seus dramaturgos, o teatro medieval logo ganhou as ruas, uma vez que buscava atingir o maior número possível de fiéis, porém esse ganho de um novo espaço de representação fez com que a Igreja perdesse o controle.

É, então, que surge o palco-móvel, meio de representação que permitia as companhias teatrais apresentações que iam passando por toda a cidade, com paradas em determinados locais, o que fazia com que as pessoas pudessem assistir as cenas. Esses momentos de paradas eram intencionais, já que era quando se representava os ápices desse ritual litúrgico como, por exemplo, o inferno recebendo um pecador.

Foi, também, o palco móvel que ajudou a dar uma nova roupagem às representações religiosas, já que dispunha de uma dinâmica em sua construção, o que contribuía para que o espetáculo fosse mais dinâmico e despertasse o maior interesse possível: “[...] essas apresentações tornavam as histórias da Bíblia não apenas mais vívidas e contundentes, mas também mais divertidas. [...] O drama medieval, em essência, veio a harmonizar-se com o objetivo horaciano de ‘deleitar e instruir’ [...]” (CARLSON, 1997, p. 33).

A ação do teatro medieval se dá nas palavras, que o tempo todo fazem suscitar as imagens já tão conhecidas da fé, ou seja, a ação dramática é sustentada pelo diálogo entre os personagens:

Temos aqui uma ação dramática que sequer seria considerada ação segundo algumas definições modernas: o padrão rítmico da fala, que pode alternar momentos de tranquilidade e intensidade, revela a estrutura de sentimentos que está na ação, isto é, a ação se dá nas palavras. (WILLIAMS, 2010, p. 69).

É importante frisar que a Igreja dispunha de mais recursos para a criação das peças, mesmo após essas terem saído de seu espaço físico, pois, embora a representação tenha ganhado as ruas da cidade, era ainda a Igreja que podia oferecer os melhores meios para produção de cenários, por exemplo.

Além disso, há o contexto histórico da Europa, que se via em meio a uma grande transformação religiosa, o que contribuiu para que tais peças com

caráter moral, voltadas para o certo e o errado de acordo com a religião, continuassem a ser encenadas até a época da infância de Shakespeare.

Essa duração no período em que foram representadas as peças, ou seja, do período do apogeu medieval até meados do surgimento do período renascentista, aconteceu sempre passando por um processo de evolução na forma dramática, uma vez que a maneira de se representar e a construção textual eram constantemente aprimoradas, buscando tornar-se cada vez mais atrativas para o público.

Tais representações e seu processo de contínuo aperfeiçoamento no que diz respeito à escrita das peças medievais tem seu marco com *As moralidades*, já que, até então, os textos eram basicamente repetições de passagens bíblicas e, a partir das moralidades, é que se passa a pensar em uma construção textual que busque de fato o efeito dramático. Há também outro detalhe importante, o fato de como se adaptam às condições da Reforma e da Renascença, de que trataremos posteriormente.

Em relação a esse período, é importante ressaltarmos que se trata de um momento de transição entre os temas da vida futura para os da vida presente: “Uma das marcas básicas do teatro renascentista foi a transição do religioso para o secular, das glórias da vida futura para os gozos da vida presente” (HELIODORA, 2009, p. 17).

É nesse período que o teatro medieval vai cedendo lugar a uma nova forma de se expressar em cena, deixando de lado as abordagens que buscavam exclusivamente retratar o aspecto religioso, mostrando o que acontecia com aquele que pecasse, por exemplo, para assumir temas da vida cotidiana, o que Shakespeare realizou com grande êxito, já que era um entusiasta do ser humano, da vida rotineira e dos sentimentos que permeiam essa vida.

Em meio a esse cenário composto por grandes transformações políticas e religiosas, tem início uma nova era no teatro, o chamado *teatro elisabetano*, que, por dar seus primeiros sinais em meio às transições do período medieval, chegou a ser confundido com ele no início: “As companhias elisabetanas parecem saídas de corporações amadoras representando no século XV dramas religiosos. Seu caráter itinerante fez com que fossem confundidos por muito tempo com os vagabundos [...]” (BOQUET, 1989, p. 127).

Essa representação é marcada por um espaço com estrutura ao ar livre e com teto de colmo, o que propiciava uma proximidade física entre atores e espectadores. Foi o período responsável pela grande produção do chamado teatro popular¹. Quanto ao período tido como elisabetano, embora seja referente às obras escritas durante o reinado dos dois Stuart, Jaime I e Carlos I, recebe esse nome devido à grande importância da rainha Elisabete I e a motivação que ela deu para o desabrochar da arte dramática.

A rainha, por conta de sua filiação, o rei Henrique VIII e Ana Bolena, tornou-se o símbolo das lutas religiosas, uma vez que, pelos católicos, era considerada ilegítima. Esse cenário de instabilidade no campo político contribui para uma nova forma de representação dramática:

O teatro, com a Renascença, teve influência dos autores romanos, dos quais se tirou a noção de uma ação em cinco atos, a ideia de um grande protagonista, e a preocupação com a beleza da linguagem utilizada. Mas o que permitiu o aparecimento da nova dramaturgia foi a consciência de que peças em que tudo acontece fora do palco, como as do período clássico greco-romano, não tinham mais apelo popular, visto que, desde os tempos da apresentação das dramatizações da Bíblia, o público estava acostumado com o ingênuo realismo do teatro popular medieval onde tudo acontecia em cena. (HELIODORA, 2009, p. 22).

Surge aí a figura de William Shakespeare que compõe seu conflito trágico, onde “[...] não existe a mão do divino como na tragédia grega. O que existe é somente o homem em luta contra ele mesmo” (FERNANDES, 1996, s/n). É essa inovação no jeito de escrever tragédia que faz com que ele não possa se enquadrar nos moldes clássicos e em nenhuma outra estética teatral, senão em seu próprio modelo do fazer dramático: “Uma das grandezas de Shakespeare é sua impossibilidade de ser modelo. Para dar-vos conta de sua idiosincrasia abri qualquer peça dele, é sempre, primeiro e antes de tudo, Shakespeare” (HUGO, 2000, p.218).

A impossibilidade de ser modelo, bem como a ideia de que ele seria modelo de si mesmo, é possível de ser compreendida se pensarmos que o

¹ [...] o teatro merece esse nome quando produz obras de alta qualidade, é escrito em termos de preocupação estética, porém acessíveis, reflete pensamentos e sentimentos da vasta maioria da sociedade de sua época, sendo visto e apreciado por uma percentagem significativa desta mesma sociedade. É um teatro que atinge o mais alto nível por meio do qual as necessidades do gosto popular são atendidas, entretanto, sem “fazer concessões” (HELIODORA, 2009, p. 18-19).

dramaturgo, em sua constante busca por trazer o novo e ser acessível, adquiriu aspectos que lhe eram interessantes quanto às formas dramáticas que já conhecia, grega e medieval, e, a partir delas, utilizava sua criatividade e sua experiência para inovar, fazendo com que a mistura de modelos já existentes tomasse forma, o que fez com que se tornasse singular ao propor satisfatoriamente esse novo modelo do fazer teatral.

Sendo assim, passemos, agora, para um estudo sobre a tragédia shakespeariana, com o intuito de trazer os aspectos da forma utilizada por Shakespeare em suas peças, na qual mescla teatro clássico, teatro medieval e sofre influência direta do contexto histórico vivenciado no período elisabetano.

2.3 TRAGÉDIA SHAKESPEARIANA: A RENOVAÇÃO

Em sua obra intitulada *A tragédia shakespeariana*, A.C. Bradley (2009) realiza um estudo aprofundado sobre as diferenças propostas por Shakespeare enquanto autor de tragédias. Segundo o estudioso, o primeiro ponto que deve ser considerado sobre a escrita de Shakespeare consiste no fato de que ele representou a vida de uma determinada maneira, o que faz com que o estudo de sua obra nos permita compreender um retrato da substância da tragédia shakespeariana, bem como sua concepção do trágico.

No que diz respeito ao formato proposto, percebemos algumas características de manutenção em relação ao modelo grego clássico, sendo: número de personagens maior, narrativa do sofrimento e da calamidade - que culmina em morte - e histórias acerca da vida de pessoas de alta estirpe, cujos conflitos despertam o interesse público:

Seu destino afeta o bem-estar de toda uma nação ou império; e quanto ele se precipita das alturas da glória terrena para cair no pó, sua queda produz uma impressão de contraste, denuncia a fragilidade humana e revela a onipotência – talvez o capricho – da Fortuna ou do Destino, com que nenhuma história pessoal pode jamais rivalizar. (BRADLEY, 2009, p.7)

Já sobre as mudanças, a mais perceptível é a retirada do coro, que tinha aspecto fundamental na tragédia grega, uma vez que se tratava de um personagem coletivo que cantava importantes partes do texto dramático. Em sua

constituição, Shakespeare utiliza outros meios para dar destaques a essas partes determinantes, já que substitui o coro do teatro grego por monólogos e divagações dos personagens, por exemplo, passando ao público relevantes informações sobre o andamento da trama.

Outro ponto que merece destaque na produção trágica de Shakespeare, segundo o estudioso, são os chamados “adicionais”, o que vemos muito presentes nas grandes obras trágicas do autor, como a perda do lenço por Desdêmona, as feiticeiras em Macbeth, a loucura de Lear:

1. Representa, ocasionalmente, estados alterados de consciência como loucura, sonambulismo e alucinações [...];
2. Inclui o sobrenatural em algumas de suas tragédias, o que contribui de fato para a ação [...];
3. Permite, na maioria de suas tragédias, que se atribua ao acaso ou ao acidente grande influência em determinado momento da ação, geralmente quando essa está em ponto avançado. (BRADLEY, 2009, p. 10-11).

Com base nessas características levantadas por Bradley (2009, p.12), pode-se afirmar que Shakespeare utiliza a tragédia como conflito “[...] das paixões, tendências, ideias, princípios, formas que animam essas pessoas ou grupos [...]” e:

Seus personagens trágicos são feitos da matéria que encontramos em nós mesmos e nas pessoas que os cercam. Mas, por uma intensificação da vida que partilham com os outros, pairam acima de todos; e os maiores erguem-se tão alto que, se compreendermos plenamente tudo que está expresso em suas palavras e atos, ficaremos cientes de que na vida real praticamente não conhecemos ninguém que os lembre. (BRADLEY, 2009, p. 14).

O herói trágico de Shakespeare que, como acabamos de ver, não nos lembra ninguém que conhecemos na vida real, incorre no erro não por violar sua virtude; ao contrário, por ter excesso de convicção na mesma, como acontece com Otelo, em quem a falibilidade se dá pelas paixões e não pelo dever.

No erro e na queda que o seguem, tomamos consciência das possibilidades que compõe a natureza humana. Isso faz com que nunca tenhamos, ao final de uma peça de Shakespeare, a sensação de que o homem é pequeno; temos, sim, uma sensação de desperdício, pois nos deparamos com personagens que possuem as características mais genuinamente humanas ao mesmo tempo em

que são dotados de uma grandeza única sendo destruídos por uma falha em si e ao sucumbir ao ciúme, o que se dá pela ação de algo externo.

Em Shakespeare, há também a presença da fé, sem apego demasiado, baseando-se na observação e reflexão daquilo em que acreditava:

Sua grandeza se deve em grande parte a semelhante fidelidade numa mente de poder fora do comum; e se, como pessoa comum, ele tinha uma fé religiosa, sua visão trágica dificilmente poderia estar em contradição com essa fé, mas certamente se misturou a ela, e foi suplementada, não anulada, por ideias adicionais. (BRADLEY, 2009, p. 18).

Os aspectos mencionados por Bradley fazem com que o efeito trágico almejado por Shakespeare seja alcançado de modo que, em seu texto, sintamos que o herói é um homem fadado à ruína, ou seja, levado para a destruição de forma irremediável:

Em toda parte, nesse mundo trágico, o pensamento do homem, tornado em ato, se transforma no oposto de si mesmo. Seu gesto, o movimento de alguns gramas de matéria numa fração de tempo, se converte numa torrente monstruosa que se alastra por todo o reino. E não importa o que sonha conquistar. Ele obtém o que menos esperava, a própria destruição. (BRADLEY, 2009, p. 20).

Nessa condução para o desfecho irremediavelmente trágico, a temática do Mal aparece na obra de Shakespeare e atua de modo definitivo:

Na tragédia shakespeariana, a principal fonte da convulsão que produz o sofrimento e a morte nunca é o bem: o bem só contribui para essa convulsão através da trágica interação com seu oposto num único e mesmo personagem. A fonte principal, ao contrário, é em todos os casos o mal; e, mais importante (embora isso não tenha sido frequentemente observado), é em quase todos os casos **o mal no sentido mais profundo, não uma simples imperfeição, mas o mal moral puro**. (BRADLEY, 2009, p. 24, grifo nosso).

A presença do mal no texto shakespeariano é de suma importância, dado o fato de que aquele que é conduzido por ele não apenas contribui para a queda do herói, como para a sua própria destruição, uma vez que, ao final, as intenções do vilão tendem a ser reveladas:

O mal se revela em toda parte como algo negativo, árido, debilitante, destrutivo, um ditame de morte. Ele isola, divide e tende a anular não apenas seu oposto, mas também a si mesmo. Aquilo que mantém próspero o homem sórdido, que faz com que tenha êxito, que permite mesmo que exista, é o bem nele (não me refiro apenas ao óbvio bem “moral”). Quando o mal nele domina o bem e consegue o que deseja, destrói outras pessoas por intermédio dele, mas também o destrói. (BRADLEY, 2009, p.25)

Tendo o Mal como eixo central em suas tragédias, Shakespeare, para desenvolver a intriga de forma convincente, constrói o seu texto basicamente em três partes: (1) a exposição, onde, em um curto espaço do texto, o autor nos faz ter uma compreensão geral e completa de todo o percurso que a peça deve seguir; (2) o conflito, quando os interesses são colocados em oposição e, a partir daí, temos o início do percurso trágico e (3) o desfecho. Vamos compreender melhor cada uma delas.

A exposição se dá quando temos a ideia do que está por vir. Ao receptor, são apresentadas, em um número reduzido de falas, todas as informações inerentes à compreensão, ou seja, o autor coloca logo no primeiro ato algum diálogo ou monólogo que tem como intuito apresentar ao leitor o que será tratado na peça enquanto enredo trágico.

No que tange a esse momento inicial, podemos destacar, por exemplo, o fato de que, em *Otelo*, a abertura da peça é feita pelo vilão Iago, que nos esboça seus sentimentos sobre o herói e, a partir daí, “acontece que recebemos desde o primeiro momento uma forte impressão da força que irá se mostrar desastrosa para a felicidade do herói, de tal forma que, quando finalmente vemos o herói, a sombra de seu destino já paira acima dele” (BRADLEY, 2009, p. 32).

O conflito consiste em alternar momentos de ápice e queda da tensão, o que Bradley explica como a alternância entre A e B, para que os fatos possam ganhar terreno simultaneamente, o que faz com que, ao final, tenhamos amplo conhecimento de tudo o que ocorreu e que fez com que o desfecho acontecesse de determinada maneira.

Por fim, o desfecho que segue o conflito é o momento em que tudo é revelado e temos o sentimento que já mencionamos, de desperdício, quando vemos o herói sendo destruído por sua própria virtude.

Essa forma de escrever, fugindo dos moldes gregos e dos medievais, acontece não por ignorância de Shakespeare sobre o modelo clássico,

mas por sua escolha em propor uma nova abordagem na representação de papéis: “Shakespeare construiu suas peças com a mesma indisciplina dos anônimos medievais, se não por ignorância, pelo menos por suprema indiferença aos cânones clássicos” (HELIODORA, 2005, p. 197).

A criação inovadora de peças trágicas, vale aqui lembrar, caminha lado a lado com o momento de transição enfrentado pela Europa no século XVI, o que tem grande relevância na obra de Shakespeare, principalmente se pensarmos do ponto de vista da crise que a Igreja enfrentava e das transformações no cenário religioso, o que contribui ainda mais para a questão da temática do Mal na obra de Shakespeare.

Sendo assim, passemos, agora, para um momento de estudo sobre tais aspectos históricos e, em seguida, uma explanação sobre o mal propriamente dito, para que possamos, então, tratar de nosso objeto de estudo: a figuração do Mal na peça *Otelo*.

3 A ÉPOCA DE SHAKESPEARE E A REPRESENTAÇÃO DO MAL

3.1 REFORMA RELIGIOSA, DESCENTRALIZAÇÃO DO PODER DA IGREJA E O SURGIMENTO DO RENASCIMENTO

No século marcado pelo descontentamento da burguesia, pela insatisfação de reis e príncipes que contestavam o poder do Papa bem como o grande número de impostos pagos para Roma, e pelos abusos de membros da igreja com venda de falsas relíquias, como, por exemplo, um pedaço de madeira na condição de parte da cruz em que Cristo foi crucificado, surgiram os primeiros reformadores: John Wycliffe (1320-1384) e John Huss (1369-1415), com o objetivo de modificar a situação da Europa.

Esse clima de instabilidade já vinha dando seus primeiros sinais desde o século XII, quando começaram a surgir ordens religiosas que questionavam o poder da Igreja. Além disso, com o fortalecimento do comércio local e de longa distância e a criação de rotas que ligavam o norte e o sul da Europa, tudo foi se tornando mais dinâmico.

Esse aumento de pessoas indo e vindo fez com que os séculos XIII e XIV fossem marcados por uma grande crise, pois a população continuava crescendo e começava a faltar alimento para atender toda a demanda. Nesse ambiente instável, o poder centralizado no rei ganhou força após o retorno das Cruzadas - que resultou no enfraquecimento dos nobres.

Houve também um embate entre a Igreja, que defendia a ideia de preços justos, e a burguesia, que defendia a aplicação de juros. Surgiu, então, em meio a tantas turbulências no setor político e religioso, Martinho Lutero, que, em 1517, publicou suas 95 teses. Este, após ser excomungado e considerado herege, fundou uma nova igreja, com uma nova doutrina, na qual membros do clero ganharam permissão para se casar e outras restrições impostas pela Igreja Católica foram revistas.

A Reforma proposta por Lutero marcou um momento decisivo, no qual houve a quebra de toda a soberania vivenciada pela Igreja até então: “Os historiadores da religião consideram o século XVI uma época de insegurança, de cizânia e dissolução - uma época durante a qual se quebram os laços que mantinham unida a cristandade europeia” (DICKENS, 1971, p. 9).

Já na Inglaterra, os acontecimentos se deram de maneira um pouco diferenciada, pois quem deu início à Reforma foi o rei Henrique VIII, pai de Elisabete I. Na ocasião, o monarca tinha o objetivo de não mais ter a interferência do Papa e os altos pagamentos de impostos cobrados pela Igreja Católica.

Henrique VIII também rompeu com a Igreja de Roma, em 1531, após ter o pedido de anulação de seu casamento com Catarina de Aragão negado pelo Papa, casando-se com Ana Bolena. Já em 1534, ele instituiu o ato de supremacia, passando, então, a ser o novo chefe da Igreja na Inglaterra e criando a chamada Igreja Anglicana.

Foi em meio a essas transformações que aconteceu o apogeu de um dos mais importantes movimentos europeus: o Renascimento. Com destaque para as artes, que teve seus primeiros sinais no século XIV nas cidades italianas e, posteriormente, propagou-se por toda a Europa. Esse crescimento do movimento por toda a Europa só foi possível graças aos vários acontecimentos que datavam desde séculos anteriores.

O significativo crescimento do comércio durante os séculos XI e XIV deu origem às grandes cidades, os chamados burgos, que se tornaram importantes centros de negociação de mercadorias. Entretanto, no século XIV, tal desenvolvimento econômico entrou em colapso, tendo como principais motivos, segundo historiadores como Seffner (1993) e Collinson (2010), a peste negra, a Guerra dos 100 anos e as revoltas populares. Esse declínio também recebeu o nome de “Crise do Feudalismo”, pois, com suas mudanças drásticas na economia, levou ao fim as últimas instituições feudais que ainda existiam.

É também nesse período que o tempo passa a ser visto de uma nova maneira, isto é, passível de ser controlado pelo homem, com a ajuda da invenção dos relógios, o que tem papel decisivo sobre a forma de trabalhar, já que a jornada de trabalho passa a ser definida em horas e não mais pela posição do sol ou situação do clima, por exemplo.

Surgem, então, os humanistas² que traziam ideias completamente opostas às mantidas pelos teólogos tradicionais da época que pregavam uma

² “[...] esse termo indicava um conjunto de indivíduos que desde o século anterior vinha se esforçando para modificar e renovar o padrão de estudos ministrado tradicionalmente nas Universidades medievais” (SEVECENKO, 1987, p. 14).

mudança apenas espiritual, a fim de aproximar o homem do bem ou do Mal, conforme o caminho que escolhesse:

Os teólogos, portanto, tinham toda a preocupação voltada para as almas e para Deus, ou seja, para o mundo transcendente, o mundo dos fenômenos espirituais e imateriais. Os humanistas, por sua vez, voltavam-se para o aqui e o agora, para o mundo concreto dos seres humanos em luta entre si e com a natureza, a fim de terem um controle maior sobre seu próprio destino. (SEVECENKO, 1987, p. 16).

Nesse conflito de ideias e interesses, surgiu o Renascimento que, como o próprio nome sugere, significou um novo nascimento, uma nova compreensão de todas as possibilidades do homem, que encontrou, a partir daí, uma nova forma de se expressar.

Dentre suas muitas mudanças, a mais significativa se deu no campo das artes, uma vez que teve seu período marcado por grandes nomes e conseguiu fundir em suas produções o Antigo e o Moderno:

O Renascimento começou como uma revivificação quase fanática da cultura clássica; terminou em anticlassicismo e no triunfo do Movimento Romântico. Iniciou-se com Poggio e Lorenzo Valla e encerrou-se com Shakespeare. Pois enquanto venerava formas antigas, trazia em si uma nova vida que forcejava por nascer; encerrava paradoxos de que estava inconsciente. (SICHEL, 1963, p. 14).

Mesmo após seu declínio na Itália, deixou-nos sua mais preciosa herança: o pensamento moderno. Já sobre sua propagação para outras partes da Europa, cada região foi marcada por determinado aspecto, uma vez que:

Do Renascimento italiano nasceu uma nova arte; do Renascimento nórdico, uma nova religião. Surgiu também uma grande escola de poesia, e o maior drama que o mundo conheceu desde os tempos da Grécia. A religião foi produto da Alemanha, o drama e a poesia, o da Inglaterra. (SICHEL, 1963, p. 89).

Havia a necessidade de uma expressão mais diversa e profunda, daí veio o aperfeiçoamento das formas de arte que prevaleciam até então. Nesse mundo onde tudo se modificava rápido demais, surgiu o drama elisabetano, do qual

tratamos anteriormente, que sobrevive até os dias de hoje pela representação que faz da vida:

O teatro tornara-se uma instituição na vida da cidade. Qual uma lente convergente, ele captava as radiações literárias do Continente e as focalizava em cores vivas, florescendo com a recém-despertada consciência nacional. O tema principal da Renascença, o indivíduo consciente de si mesmo, alcançou seu zênite de perfeição artística no teatro elizabetano. À força de seus dramaturgos correspondia a resposta criativa da audiência. O teatro deu expressão à confiança em um poder mundial ascendente, cuja esquadra havia derrotado a Invencível Armada. (BERTHOLD, 2006, p. 312).

Diferentemente do que aconteceu na Alemanha, na Inglaterra, não houve decadência do movimento que se manteve inovador ao mesmo tempo em que demonstrou a permanência de traços medievais, sobretudo na obra de Shakespeare:

Certas características medievais, sem dúvida, persistem no teatro de Shakespeare. Em muitos traços, p. ex., na mistura das classes sociais, do estilo alto e baixo, de verso e prosa, Shakespeare segue em certa medida a tradição anterior, cujo influxo espiritual, pensamento teológico e filosófico e ideias morais ainda se notam nitidamente. (ROSENFELD, 1969, p. 129).

Além disso, a já mencionada presença do Mal na obra do dramaturgo é de suma importância, pois, “[...] p. ex. em *Macbeth*, *Otelo*, *Rei Lear* ou *Hamlet* é de substancialidade maciça; alastrando-se, contagia e corrompe o universo e isso com tamanha força demoníaca que seria ridículo considerá-lo mera negação ou privação” (ROSENFELD, 1969, p. 130-131).

Essa representação do Mal no texto de Shakespeare que despontava junto com o Renascimento merece atenção, já que as peças do dramaturgo marcaram um novo momento no teatro, porém mantendo vivos traços da época anterior.

Sendo assim, agora, voltaremos nossa atenção para um estudo mais aprofundado sobre o Mal e sua figuração na literatura. Inicialmente, nossa investigação incidirá sobre o Mal intrínseco ao ser humano e sua representação em obras literárias. Em seguida, trataremos da figura do diabo, verificando como o maior

arquétipo do mal no mundo ocidental é retratado e como o mesmo pode ser aproximado ao objeto que aqui propomos analisar.

3.2 CONSIDERAÇÕES ACERCA DO MAL

3.2.1 O Mal Intrínseco ao ser Humano e sua Representação em Obras Literárias

Em sua obra intitulada *Além do Bem e do Mal* - que é vista pela crítica como uma continuação do livro anterior, intitulado *Assim falava Zaratustra* -, o filósofo alemão Friedrich Nietzsche aborda questões relevantes às reflexões filosóficas propostas por ele, em que há a crítica da modernidade cultural e a visão da filosofia como o ato de experimentação do pensamento; propostas que vão além de uma tomada de partido entre bem e Mal.

Nietzsche propõe pensar na questão da moral como algo que não é intrínseco ao ser humano, pois, de acordo com suas ideias, não existiria somente um tipo de moral e esta, por sua vez, decorreria de contatos com povos e culturas diferentes:

Nietzsche se propõe, então, a *descrever* as modalidades de moral até então existentes, os *facta* da moral, o que implica o conhecimento de povos, épocas, tempos remotos, com vistas a reunir em *tipos* as modalidades mais frequentemente ocorrentes. Essa tipologia só pode ser instituída a partir da comparação entre *várias* morais. Esses tipos, ideais, ou modalidades abstratas, receberão a denominação de moral de senhores e moral de escravos, moral dos fortes e moral de rebanho. (GIACOIA JUNIOR, 1954, p. 44-45).

Ainda de acordo com esse pensamento de que existiria mais de uma moral, Nietzsche levanta que a moral não é algo inerente ao homem, mas sim fruto do tempo, já que em cada época, de acordo com os conceitos e valores vigentes, seriam determinados os meios que tornam algo aceitável ou não, ou seja, não se trata de algo permanente, mas sim de um conceito em constante mudança, adaptando-se ao momento e à sociedade: “Nesse percurso, a moral socrático-platônico-cristã acaba por se revelar como *resultado* de um longo desenvolvimento histórico de formação, que combina o helenismo e o cristianismo, considerados como raízes culturais do Ocidente” (GIACOIA JUNIOR, 1954, p.47).

Além de acreditar que a moral seja fruto do momento vivido por cada povo, o filósofo também ressalta que a justiça se formaria de acordo com os valores da sociedade, pois houve um tempo em que enforcamentos, por exemplo, como forma de punição por um crime, eram comuns e não causavam estranhamento, o que foi se modificando com a evolução da sociedade, que passou a procurar meios mais “justos” e corretos para julgar o certo e o errado e definir as punições.

Segundo a experimentação do pensamento, abordada pelo autor, o homem seria um ser semibárbaro com inclinações para escolhas consideradas moralmente inadequadas, ajustando-se, pois, àquilo que é preciso para que sobreviva. Para o pensador, “é seu instinto de conservação que lhes ensina a ser levianos, volúveis e falsos” (NIETZSCHE, 2011, p. 72).

De acordo com Nietzsche (2011, p. 142), o homem não busca encontrar seu estado de “bem-estar”, já que esse seria o final, uma vez que ao atingir esse estado a procura e o desejo de ir além, de sentir-se pleno desapareceriam do homem que “[...] está excessivamente descontente consigo mesmo [...]”. Dessa maneira, o que desperta prazer no ser não é o resultado final de uma busca por satisfação, mas sim a jornada, os desafios ali envolvidos e as muitas possibilidades que encontra ao longo do caminho.

Nessa perspectiva, o homem seria um ser ambíguo, com dois “eus” que completam seu interior, um que comanda e um que obedece, cabendo ao seu livre arbítrio a escolha por quem será aquele responsável pela tomada de decisões, o que busca o certo ou aquele inclinado para o errado.

Esse ser composto por duas partes apresenta constantemente uma inclinação para aquilo que chamamos de Mal, ao mesmo tempo em que traz consigo características consideradas positivas, vivendo diariamente o conflito entre as duas instâncias que o habitam.

É, então, que o jogo “ser” *versus* “parecer” vem à tona, já que, muitas vezes, o que aparentamos ser em nada reflete a verdade daquilo que somos. Sobre esse assunto, Nietzsche, em seu livro *Sobre verdade e mentira* (2008), propõe um estudo sobre a verdade enquanto uma mera ilusão que usamos conforme nos convém e que a mentira, muito mais sólida, é utilizada para desenharmos aquilo que a sociedade gostaria de ver, dando vazão ao ego do ser humano que não aceita estar em uma situação de inferioridade:

No homem essa arte da dissimulação atinge seu cume: aqui, o engano, o adular, mentir e enganar, o falar pelas costas, o representar, o viver em esplendor consentido, o mascaramento, a convenção acobertadora, o fazer drama diante dos outros e de si mesmo, numa palavra, o constante saracotear em torno da chama única da vaidade [...]. (NIETZSCHE, 2008, p. 27-28).

Esse embate entre “ser” e a “aparência de ser” faz com que esse eu deixe fluir seu lado mais sombrio, optando pela mentira - ainda que gere Mal - para que seu orgulho seja agraciado e, dessa forma, possa sentir-se superior aos demais. Tal aspecto, também, se reflete em obras literárias, uma vez que trata de assuntos da vida e do homem.

Conforme tal questão, uma obra de arte literária, considerada “superior” enquanto valor cultural traria consigo aspectos de crueldade, uma vez que isso faz parte do ser humano que tende a travar uma luta entre seus “eus” para que sua tendência ao Mal seja reprimida pelo Bem que o habita:

Quase tudo aquilo que chamamos “cultura superior” se baseia na espiritualização e no aprofundamento da *crueldade* – esta é minha tese. Esta “besta selvagem” não foi morta; vive, prospera, somente se divinizou. O que produz a volúpia dolorosa da tragédia é a crueldade; o que produz uma impressão agradável naquilo que se chama compaixão trágica, e mesmo em tudo o que é sublime, até nos mais elevados e mais deliciosos arrepios da metafísica, extrai sua doçura unicamente dos ingredientes de crueldade que nela estão misturados. (NIETZSCHE, 2011, p. 150).

Tomando como ponto de partida a ideia do filósofo de que o Mal é algo inerente ao homem, voltemos, agora, nossa atenção para sua representação em obras literárias que persistem através dos anos. Bataille, em sua obra *A Literatura e o Mal* (1989), faz um estudo cuidadoso sobre a figuração do Mal, debruçando-se sobre análises de autores clássicos como Blake e Sade, por exemplo.

Nesse estudo, encontramos pontos de grande relevância, dentre os quais vale destacar as duas possibilidades do Mal: um que visa apenas o interesse próprio e que, por mais que tenha consequências desastrosas, não pode ser considerado genuinamente “Mal” por não se tratar da destruição de outra pessoa apenas pelo prazer de ver sua aniquilação; outro que tem ligação direta com o sadismo, ou seja, onde há prazer em causar o sofrimento do outro. Este último,

então, seria o chamado Mal puro, já que não acontece por nenhuma motivação real; prejudica-se outro sem motivo aparente, apenas pela satisfação que tal ato irá despertar:

Nós não podemos considerar como expressivas do mal as ações cujo objetivo é um benefício, um proveito material. Este benefício, sem dúvida, é egoísta, mas pouco importa se esperamos dele outra coisa que o próprio Mal, um proveito. Ao passo que, no sadismo, trata-se de ter prazer com a destruição contemplada, a destruição mais amarga sendo a morte do ser humano. É o sadismo que é o Mal: se se mata por um proveito material, não é um verdadeiro Mal, o Mal puro, já que o assassino, além de proveito obtido, tem prazer em ter ferido. (1989, p.14)

Para Bataille, o ser humano seria dotado de inclinações que podem levar a seguir o caminho do Bem ou do Mal, já que se trata de uma criatura marcada por ambiguidades e falhas, do mesmo modo como abordou o filósofo Nietzsche ao retratar o homem como o ser bárbaro em um duelo interior constante.

Sobre esse aspecto, Bataille (1989, p. 47) ressalta que “Há em todo homem, a todo momento, duas postulações simultâneas, uma na direção de Deus, outra na direção do Satã. A invocação de Deus, ou espiritualidade, é um desejo de subir de grau: a de Satã, ou animalidade, é uma alegria de descer”.

É pensando nesse constante embate entre o certo e o errado que habitam o mesmo ser que Bataille pensa no estudo de obras literárias que tenham como características exemplares de seres que sucumbem ao Mal e os analisa por um viés teórico, onde busca compreender a essência do Mal ali instaurada.

Sobre os textos que tratam do Mal representado pelo Diabo, podemos citar três grandes exemplos desse arquétipo da corrupção: *Paraíso Perdido*, de Milton, *Fausto*, de Marlowe e *Inferno*, de Dante. Segundo Kelly (2008, p.320):

No *Paraíso perdido* (PP), Milton segue a antiga interpretação de que o próprio Satã pecou por orgulho, e então, agindo por inveja e vingança, incitou o homem a pecar (PP 1.35-44). Ao dramatizar a rebelião de Satã, Milton corre o risco de fazê-lo parecer tudo menos intelectualmente perspicaz, e parecer até mentalmente retardado, quando o apresenta acreditando que seria capaz de exercer autoridade em oposição à vontade de Deus. É óbvio que ele não tem ideia da onisciência de Deus (Deus pode ler a mente de Satã), sem mencionar Sua onipotência.

Enquanto que, na obra de Marlowe: “O Fausto trata do processo de invocar um Diabo, tendo um Diabo específico em mente, chamado Mefisto. Ele lhe ordena que apareça ‘em nome de Belzebu’. Ele aparece e apresenta a Fausto um pacto a ser assinado com seu sangue (o que ele faz)” (2008, p. 316).

É em nosso terceiro exemplo, *Inferno* - a primeira parte da *Divina Comédia*, de Dante -, que temos a representação do que seria o inferno dentro dos conceitos medievais, das representações nas quais o pecado teria como consequência o sofrimento eterno. Essa estrutura, colocando o inferno como algo que teria surgido a partir da queda de Lúcifer, teve valor artístico não apenas como obra literária, mas também nas suas muitas reproduções em pinturas, que deram vida aos nove círculos propostos pelo autor.

Ainda que tragam abordagens distintas sobre o Diabo e o inferno, as três obras constituem uma parte significativa do estudo do Mal dentro da literatura universal, uma vez que o tema pode ser abordado de variadas maneiras, mas mantendo sua essência de figurar o anjo caído como aquele que existe para corromper e destruir o homem, ou ainda como um personagem que possui características de crueldade gratuita.

Podemos afirmar, a partir desses exemplos, que a literatura se apresenta como um campo fértil para o trabalho com a figura demoníaca ou com o Mal enquanto aspecto intrínseco a algum personagem; já sobre o grande arquétipo do mal, mesmo que receba nomes diferentes nas obras citadas, ainda assim é sempre a figura que aparece em oposição a Deus, que busca escravizar sua eterna vítima: o homem.

Trata-se de uma criatura dotada da mais genuína incapacidade de amar, sendo um ser mentiroso, invejoso e com excesso de orgulho, que age como aquele que procura nas fraquezas humanas meios de mostrar as imperfeições da criação de Deus e assim mostrar-se sempre superior e capaz de levar o homem pelos caminhos sombrios do pecado.

Sobre essa eterna vítima do diabo, o ser humano, em seu livro *Confissões*, Santo Agostinho (1999) a trata como um ser miserável que só pode ser recuperado por Deus, uma vez que sua vontade, por ser livre, permite que se afaste de seu Criador e se aproxime do Mal. Sendo assim, para o religioso, o pecado é decorrente do livre arbítrio do qual o homem desfruta e por meio do qual ele tem a tendência de ir pelos caminhos que o levam à sua própria queda.

Agostinho aponta ainda a tendência humana de descartar aquilo que não lhe é agradável diante dos olhos, uma vez que o homem ama aquilo que é belo e nada mais, ou seja, não procura respeitar as diferenças nem ir contra as aparências. O que ele busca, de fato, está naquilo que pode ver e desejar, trazendo à tona seu orgulho e seu lado mesquinho, já que, segundo o religioso, ele não busca nada que seja profundo e verdadeiro, basta apenas que agrade seus olhos.

Outro assunto que Agostinho levanta está no fato de que o homem é passível de ser corrompido e que os atuantes do Mal só se interessam em corromper aquele que é bom. Entretanto, segundo o religioso, algo que é exclusivamente bom não pode ser corrompido, o que mais uma vez destaca a ideia de que o Mal é parte vital do ser, que, por sua vez, está dividido entre duas partes:

Vi claramente que todas as coisas que se corrompem são boas: não se poderiam se corromper se fossem sumamente boas, nem se poderiam corromper se não fossem boas. Com efeito, se fossem absolutamente boas, seriam incorruptíveis, e se não tivesse nenhum bem, nada haveria nelas que se corrompesse. (AGOSTINHO, 1999, p. 187).

Atentando-se para essa bondade parcial que pode sucumbir ao Mal, podemos novamente lembrar do que foi tratado por Nietzsche, esse homem composto por duas metades e que, para Agostinho, é definido como a essência do que é ser humano, pois como aquele que pecou mesmo após ser criado a imagem e semelhança de Deus, mantém vivas suas imperfeições.

Outro especialista que se dedica ao estudo do Mal e do Diabo e que apresenta ideias muito semelhantes às de Agostinho é Carlos Roberto F. Nogueira, em *O diabo no imaginário cristão*, com a diferença de que, para ele, o Diabo seria o responsável direto e exclusivo por afastar o homem do caminho do bem e de Deus, desconsiderando a ideia de livre arbítrio.

Nogueira (1986, p. 54) fala ainda sobre os disfarces com os quais o Diabo se apresenta para enredar suas vítimas: “O Demônio podia aparecer como um homem galante, ou como uma bela mulher, incitando os mortais à luxúria; ou tentativa de agarrar o imprudente sob a forma de um padre, um mercador, ou um de seus vizinhos”.

Além disso, defende que a descrição desse representante do Mal como feio e assustador não passa de uma imagem que lhe foi atribuída ao longo da

história, tendo como responsável a Igreja que buscava incessantemente passar a mensagem de que se algo é errado e leva a pecar, não pode ser agradável ou bonito, assunto esse que trataremos com mais detalhes a seguir.

Compreendendo dessa maneira que o Mal aparece com sua sutileza diabólica, causando danos irreparáveis, mas do qual não podemos fugir ou nos afastar devido aos seus disfarces que encantam, vamos, agora, voltar nossa atenção para esse arquétipo encantador que povoa a imaginação, sobretudo, da comunidade cristã ocidental.

Quando pensamos no Mal em sua forma mais pura, torna-se quase inevitável não evocarmos o símbolo maior deste, o anjo caído, Lúcifer. Se observarmos as muitas formas que o mesmo ocupa nesse imaginário cristão, imediatamente teremos a definição de um anjo de luz que se revoltou contra Deus, sendo expulso do céu. No entanto, na própria Bíblia Sagrada, temos a ideia da beleza desse ser, como podemos verificar na Segunda Carta aos Coríntios, capítulo 11, versículo 14: “E não há de admirar, porquanto o próprio Satanás se disfarça em anjo de luz”.

Esse ser que, por séculos, vem sendo representado nas artes plásticas, literárias e nas mais variadas religiões, assume um caráter intrigante quando pensamos nele enquanto uma criatura que se rebelou contra o criador, vitimiza o ser humano e está à espreita para nos emboscar com suas galantes mentiras.

3.2.2 Diabo: o Arquétipo do Mal

Na busca por compreender melhor essa figura já tão representada em textos literários ou filmes, vamos, aqui, utilizar dois autores que produziram obras voltadas exclusivamente para o estudo do Diabo: Henry Ansgar Kelly e Alberto Cousté, a fim de compreender um pouco mais sobre a história dessa figura mitológica que povoa a imaginação de povos por todo o mundo.

Em *Satã: uma biografia*, Kelly (2008) pensa no Diabo que é descrito e representado na Bíblia, sobretudo no Antigo Testamento, as suas aparições, o embate com o homem, as tentações que fizeram a figura de Jesus sofrer com o fito de que ele renegasse seu Pai e a luta empreendida com o Arcanjo Miguel no livro de

Apocalipse. Ele também aborda os muitos nomes que recebe, optando por usar Satã em seu título, uma vez que a palavra significa adversário.

Esse permanente adversário de Deus é retratado por Kelly como invejoso e vingativo, o que ele exemplifica com a passagem do livro de *Jó*, na qual o Diabo lhe tira tudo e dá cabo de sua família para testar sua fé em Deus. Ainda sobre essa passagem, o Diabo representaria o acusador do homem perante Deus, uma vez que não acredita que o amor e a fé de um homem pelo criador sejam legítimos e deseja testá-los. Após o consentimento de Deus para que inflija sofrimentos a *Jó* e a sua família, o Diabo vai lhe tirando tudo, acreditando que assim o homem se rebelará contra Deus e o renegará.

Kelly (2008, p.236) também aborda as propostas de Cipriano e São Tomás, reforçando sua teoria de que o diabo tenha sentido inveja do homem que foi criado à imagem e semelhança de Deus, pois: “Deus não criou o Satã Mau – Ele o criou Bom. Satã, então, por conta própria pôs tudo a perder e se tornou irre recuperavelmente Mau”, ou seja, ao ser criado como um anjo de Deus, ele era uma criatura dotada de bondade, porém ocorre que, em algum momento, ele não mais aceitou as decisões divinas, sentindo uma consciência excessiva de si mesmo.

Ele ressalta ainda que, de acordo com Tomás, o primeiro pecado do Anjo de Luz foi o orgulho, já que acreditava ser superior às demais criações de Deus. O segundo foi o da inveja ao se recusar a aceitar a criação do casal humano, pois, como uma criatura angelical, não lhe cabiam os pecados carnis.

Além disso, ele volta a falar de um tema tratado no subcapítulo anterior, o homem que se corrompe: “É claro que Tomás coloca a culpa pelo pecado do homem inteiramente sobre os ombros do homem. O Diabo não teria a causa direta; ele apenas fez uma sugestão. A vontade do homem sucumbiu à sugestão” (KELLY, 2008, p.292). Nessa perspectiva, podemos retomar a hipótese do homem como ser ambíguo que sucumbe exclusivamente por não saber ou não querer usar seu livre arbítrio, conforme a perspectiva cristã, de maneira adequada.

Já Cousté (1996), em *A biografia do Diabo: o diabo como a sombra de Deus na história*, faz também um levantamento sobre o Diabo, mas de cunho mais histórico do que religioso, sem deixar esse aspecto de lado, é claro, porém diferindo de Kelly ao pensar na figura mitológica que perdura por séculos, sem especificamente se apoiar em textos da Bíblia para essa finalidade.

Ele também levanta uma questão importante e que pode gerar desconforto para alguns: a de que o Diabo só foi expulso e não morto por Deus, pois eles coexistem e um não é necessário se o outro deixar de existir, o que pode ir contra alguns pensamentos religiosos, mas que não nos cabe discutir a fundo.

Esse assunto também foi tratado por Kelly. Todavia, diferentemente de Cousté, ele preferiu uma abordagem de que o Diabo seria a criação amada de Deus e que Ele sofreria por ver seu Anjo se rebelar. Sendo assim, para Kelly, o Diabo não seria a outra parte para a existência de Deus, mas sim a dor no coração do Criador, que viveria assistindo a seu anjo querido, agora corrompido.

Além dessa problemática da coexistência, que não é o foco desta dissertação, uma vez que não teria significativa relevância para a proposta do trabalho, Cousté (1996, p.21), assim como Kelly, também fala sobre o Diabo como um ser tomado pelo orgulho:

Despeitado em seu amor por Deus – de quem se sabia favorito até então -, o Diabo tinha provocado a desobediência do casal humano para alienar-lhes o amor do Senhor. Não previu que o seu exaltado amor implicaria sua condenação e que esta chegaria ao extremo de apagar as verdadeiras causas de sua queda.

Assim como Nogueira, Cousté também reforça a afirmativa de que o Diabo tomaria a forma que desejasse para executar suas tramas contra o ser humano, bem como sua abordagem diante das suas vítimas seria definida conforme lhe convém:

Em todas as suas transações, o Diabo usa alternativamente a lisonja ou o ultimato, a sedução ou o horror. Sua infinita fadiga bem pode tê-lo levado à criação desses estereótipos, nos quais a limitada imaginação dos homens vê o que deseja ver: os rasgos festivos do amante, o sombrio rosto da ameaça. (COUSTÉ, 1996, p. 26).

Já quanto à sua aparência feia, segundo o autor, essa faz parte da crendice popular, como já mencionamos, pois a mais bela criatura de Deus é até dita por alguns como coxo, já que teria sofrido um machucado na perna durante sua queda do céu:

O deslumbrante ser de que nos fala a Bíblia adquiriu, aos olhos do povo, características físicas em correspondência com a sua moral depravada: se ele é corrupto, mentiroso, inimigo de Deus e dos homens, perjuro, sacrílego, violador, maligno no mais alto grau, deverá *necessariamente* ser horrendo, disforme e repulsivo como nenhuma outra criatura. (COUSTÉ, 1996, p. 32).

Ainda para Cousté (1996, p. 104), o Diabo não encontra grandes dificuldades em corromper o homem com suas mentiras e insinuações, uma vez que o homem, como o ser ambíguo que é, encontra identificação nele: “Na grandiosa, e provavelmente interminável, luta da espécie pela conquista da liberdade, o homem intui que o Diabo é seu antecessor, seu espelho, talvez mesmo o seu cúmplice.”

Em outras palavras, o homem, consciente de seu livre arbítrio, veria no Diabo aquele primeiro ser que ousou se rebelar, que usou sua possibilidade de escolha para ser transgressor da vontade de Deus, o que o tornaria um exemplo de uso de sua vontade para fazer valer seus desejos e seu orgulho.

Sobre essas reflexões acerca do papel do Mal e da figura do Diabo, vamos, agora, pensar em nosso objeto de estudo, Iago, da peça *Otelo*, e em como ele, dotado de orgulho e inveja, decide atuar contra Otelo e Desdêmona para destruir a felicidade do casal. Buscaremos, a seguir, pensar em Iago como o adversário, como o acusador de Otelo e como aquele que tomou a forma de um leal alferes para conduzir o general para a desgraça.

4 IAGO, O “DIABO” DE SHAKESPEARE

Ao lado de Otelo, que é a noite, há Iago, que é o mal. O mal, outra forma da sombra. A noite é só a noite do mundo; o mal é a noite d'alma.

(HUGO, 2000, p. 186)

4.1 UM BREVE PERCURSO SOBRE A PEÇA *OTELO*

Escrita em 1604, a peça *Otelo* é considerada por grande parte da crítica como a mais brilhante tragédia de Shakespeare. Nela, basicamente, há o confronto permanente entre a honestidade do general Otelo e a pequenez de caráter de seu alferes, Iago.

Há também a relação matrimonial entre o mouro, simples em sua forma de viver, e a sofisticada Desdêmona, filha do senador Brabâncio. Otelo configura-se como um homem de caráter irrefutável e Desdêmona é apresentada como a doce donzela que se encanta pelas aventuras por ele vividas.

Na peça, ambos são descritos como de fato são, o que é possível perceber no decorrer do enredo. Otelo, na cena em que é inquirido sobre o casamento às escondidas diz:

Reverendos senhores, poderosos, Meus amos comprovadamente nobres: Que a filha deste velho está comigo
É verdade, como é que nos casamos. O auge e a dimensão de minha ofensa Não passam disso. Rude sou de fala; Falta-me a benção das frases da paz, Pois estes braços, desde os setes anos Até há nove luas, só empenharam Suas forças agindo em campo aberto; E pouco deste mundo eu sei dizer
Que não pertença a lutas e batalhas. (SHAKESPEARE, 2011, p. 28).

Nessa fala, Otelo se apresenta diante dos nobres de Veneza para relatar o que de fato aconteceu entre ele e Desdêmona. Nesse relato, percebemos que ele não faz parte do mundo cheio de encantos e riquezas ao qual pertence sua esposa. Esse, talvez, seja um dos aspectos tratados na tragédia e que tem relação direta com a forma cega como Otelo acredita nas acusações de Iago, pois o casamento rápido, seguido da partida para Chipre, não lhes forneceu tempo suficiente para solidificar a relação e se conhecerem a fundo.

Desdêmona, que se apaixonou pelo general ao ouvir suas histórias, é descrita pelo próprio pai como:

Moça recatada.
Tranquila e quieta a ponto de o mover-se Fazê-la enrubescer; e apesar disso,
De idade, pátria, nome e tudo o mais Viria a amar o que temia ver?
(SHAKESPEARE, 2011, p. 28).

Essa fala do senador Brabâncio nos evidencia que, de fato, Otelo não fazia parte da sociedade veneziana e que o papel a ele destinado era o de bravo guerreiro na proteção de seu povo, não lhe sendo conveniente que se apaixonasse e desposasse a filha de um nobre.

Ainda sobre a relação do casal, a paixão que nasce entre ambos nos apresenta um Otelo encantador. Com suas narrativas heroicas, nas quais descreve o que conheceu ao longo de sua vida, o mouro exerce grande fascínio sobre Desdêmona. Já em relação ao próprio Otelo, este, por sua vez, apaixona-se pela sensibilidade de Desdêmona, que se emociona com os fatos contados por ele.

Otelo apresenta características peculiares do herói trágico grego, tendo como falha trágica a presunção que pode ser observada quando ele narra as lutas que liderou e sua origem como descendente de reis. Essa característica presente nas peças gregas e denominada *hybris*³³ tem relação direta com sua queda, já que ao mesmo tempo em que tem consciência do grande abismo social que o separa de Desdêmona, o mouro não está habituado a derrotas, sendo sempre bem-sucedido e admirado por seus feitos em guerra, como pode ser visto em sua fala logo no primeiro ato: “Meus feitos, títulos, minh’alma íntegra, / Hão de falar por mim”. (SHAKESPEARE, 2011, p. 21).

Além de Otelo, outros personagens merecem atenção: dentre eles, Rodrigo. Trata-se de um homem apaixonado por Desdêmona que não mede esforços na busca por seu amor. Essa determinação sem medidas e o empenho de Rodrigo em seguir Desdêmona até Chipre, ainda que enganado pelas falsas promessas de Iago, em muito o assemelham ao ideal de homem renascentista, que era dotado de um espírito livre e obstinado.

³ Palavra grega para “orgulho ou arrogância funesta”. A *hybris* leva o herói a agir e provocar os deuses, apesar de seus avisos, o que vai dar na sua vingança e na sua perda. Este sentimento é a marca da ação do *herói* trágico**, sempre disposto a assumir seu destino. (PAVIS, 2008, p. 197).

Assim como Rodrigo, Emília e Desdêmona se apresentam de maneira muito interessante se considerarmos o paradoxo que estabelecem com Iago, uma vez que são duas mulheres dotadas de bom caráter. Uma é fiel à sua ama, sacrificando a própria vida para que a injustiça contra ela seja revelada. Já a outra abre o coração para um homem que não estava de acordo com os desejos de seu pai e, por ele, abre mão da vida que tinha até então.

Esse espírito de bondade presente nas duas evidencia ainda mais no texto a presença do Mal que Iago representa, já que ele corrompe tudo à sua volta e trata uma boa índole como algo a mais para ser usado na manipulação dos demais.

Sobre essa manipulação, são vários os momentos da peça nos quais Shakespeare a faz transparecer. Um deles se dá logo no início, quando ele convence Rodrigo a dar-lhe dinheiro, com a repetição insistente da frase “enche a tua bolsa”. Esse processo de manipulação aparece de outras maneiras também, tendo êxito quando somado ao falso caráter que ele demonstra ter.

Na construção de *Otelo*, Shakespeare se empenha de modo a conduzir a reação do público, ou seja, ele faz com que temas corriqueiros ganhem evidência e que o público tenha sua atenção voltada para a forma como os personagens atuam em cena, muito disso graças à forma como os diálogos e monólogos são empregados, além de situações de tensão e equívoco que contribuem para a peça ganhar fôlego até o seu desfecho.

O dramaturgo também se baseia em temas comuns à vida do homem, em aspectos provindos da Igreja Anglicana, assim como na forte referência ao estilo das *Moralidades*, quando as peças começaram a ter teor voltado de fato mais para o drama, não apenas repetindo trechos bíblicos como acontecia até então no período medieval. Além disso, faz uso completo e bem empenhado do espaço cênico, criando cenas intrigantes e de relevância em locais estratégicos para que a fluência da peça aconteça de modo preciso, o que acontece em várias situações como, por exemplo, o momento em que Iago fala com Cássio enquanto Otelo escuta. O manipular do tom de voz do vilão é decisivo para que o mouro acredite que se trata de Desdêmona, quando Cássio, na verdade, fala sobre Bianca.

Outro ponto de extrema importância é a forma como seus personagens levam o público a ter acesso a determinadas informações que são as responsáveis diretas pelo desfecho da peça. Fatos que os outros personagens

desconhecem e, em virtude disso, acontece o final trágico, o que podemos chamar de desnível de informação entre público e personagens, já que os *apartes* e os monólogos colocam o espectador mais a frente sobre o desenrolar da trama, sabendo de fato o que o antagonista planeja.

Tais aspectos são amplamente discutidos por Barbara Heliodora (1997, p.242), que os pontua em tópicos que nos permitem maior compreensão do que dizemos:

1. A ação de Shakespeare é sempre clara e interessante como tal: é amarrando o que tem de dizer numa ação como essa que ele pode conduzir a reação do público como se estivesse dizendo:

“Vem comigo; confia em mim que eu te levo”, e os que confiam são recompensados com 37 viagens pela humanidade.

Como exemplo dessa condução do público, podemos observar o constante uso de monólogos e *apartes* para aproximar o leitor de seus personagens, fazendo-o ter conhecimento de detalhes que não cabem a ninguém mais saber até o final da história. São essas estratégias de escrita que nos instigam a continuar a leitura de uma peça e mergulhar no mais profundo dos personagens.

Outro aspecto determinante nas peças reside, justamente, no amplo conhecimento que o autor possuía de seu tempo, das situações política e religiosa que ditavam o momento vivido pela Inglaterra do período renascentista, com destaque para a revolução religiosa que acontecia com a Igreja Anglicana e dos fundamentos dessa nova doutrina:

2. [...] era íntimo o seu conhecimento dos princípios que orientavam essa doutrinação (Igreja Anglicana), cujo objetivo proclamado era o do conformismo político e religioso, e que por isso mesmo tinha à sua disposição como autor toda uma série de ideias que afetavam o público de forma previsível, já que lidava praticamente com reflexos condicionados, em tais casos. (HELIODORA, 1997, p. 243).

Tal conhecimento é perceptível na construção dos chamados dramas históricos, quando o dramaturgo trabalha com histórias da monarquia, em um enredo que, em muito, pode nos remeter a um final trágico, mas que culmina em um desfecho diferente daqueles vistos em suas tragédias.

No que tange ao seu saber sobre a Igreja Anglicana, no seu rol de personagens, há aqueles em conflito constante entre o certo e o errado, bem como a aparição de elementos sobrenaturais que vão ao encontro com os aspectos religiosos pregados na época:

3. [...] Shakespeare com certa frequência recorria a certas vivências elisabetanas amplamente conhecidas, a fim de provocar reações equivalentes, por parte do espectador, para a situação dramática e suas implicações. (HELIODORA, 1997, p. 243).

4. Normalmente construídas em torno de conflitos radicais entre o bem e o mal pela posse da alma humana, as Moralidades tiveram enorme relevância na criação da tragédia elisabetana, e por certo poucas coisas podem funcionar tão obviamente como condutoras da reação de um público quanto personalização de qualidades abstratas, quando tais personalizações são colocadas num palco, em conflito dramático. (Ibid., p. 244).

A recorrência aos aspectos clássicos do período elisabetano e suas características ainda do estilo medieval atendia ao gosto do público, visto que se tratava de assuntos corriqueiros e que despertavam interesse pela forma como eram tratados nos palcos:

5. Também por meio das técnicas dramatúrgicas Shakespeare forja o caminho a ser trilhado pelo espectador. A estrutura aberta, panorâmica, que caracteriza o teatro elisabetano, permite uma série de recursos, todos eles amplamente explorados. (HELIODORA, 1997, p. 245).

6. Elemento altamente eficiente no estabelecimento da posição do público diante do que vê e ouve no palco é o uso de vários níveis de conhecimento ou informação. (Ibid., p.246)

Esse uso de todos os recursos disponíveis mencionados por Heliadora vai desde a mais completa utilização do formato do palco em que as peças eram apresentadas até a forma de escrita, que dispunha de falas simples, versos brancos e abertura de um diálogo que era estabelecido no palco e outro que era onde o público recebia informações adicionais sobre a história.

A espacialidade da ação dramática oferecida pelo autor é dividida em duas: basicamente Veneza, onde se passa o primeiro ato, e Chipre, onde se dá o desenrolar de toda a trama e o desfecho da peça. Dividida em cinco atos, *Otelo* tem as características básicas de uma tragédia no modelo shakespeariano tal como

Bradley a concebe e que, aqui, foi anteriormente discutido, com destaque para os pontos apresentados acima para a condução da reação do público, bem como o conflito que começa e que, a partir do quarto ato, avança sem intervalo até seu encerramento:

Otelo é não só a mais magistral das tragédias no que diz respeito à construção, como também seu método de construção é único. E esse método, pelo qual o conflito acontece tardiamente e avança sem pausa digna de nota com velocidade crescente na direção da catástrofe, é um fato importante da dolorosa tensão [...]. (BRADLEY, 2009, p. 130).

Sobre a divisão, temos um texto em que o primeiro ato concentra toda a problemática da peça, já que nos é exposto, logo no início, um diálogo entre Iago e Rodrigo, seguido por um monólogo no qual Iago expõe seu sentimento de rejeição por perder o posto de tenente para Cássio, o que faz com que planeje sua primeira tentativa de prejudicar Otelo, informando Brabâncio sobre o casamento secreto da filha.

Ainda no primeiro ato, temos uma marcação clara dos dois mundos distantes a que pertencem o casal protagonista: ele, um herói de guerra admirado por seus feitos e que mais uma vez é chamado para intervir em nome do país; ela, uma moça frágil que decide sair do conforto da casa do pai para seguir o marido.

O segundo ato, já em Chipre, começa com a trama de Iago tomando forma, quando pretende provocar embriaguez em Cássio para que ele brigue com Rodrigo, ficando, assim, malvisto aos olhos de Otelo. Essa mudança de cenário tem também outro ponto interessante, pois os acidentes que vão suceder durante a peça contribuirão significativamente para que o plano de Iago dê certo, acidentes esses que começam com o atraso na chegada do barco de Desdêmona, que vem na companhia de Cássio.

O terceiro ato tem a ação em torno de Iago que inicia com êxito a execução do seu plano, além de contar com o fato de Desdêmona perder o lenço que é achado por Emília e, por fim, acaba na mão do vilão, que, por sua vez, faz com que este objeto chegue até o quarto de Cássio. Esse fator “acidente” na peça é um tanto quanto interessante se pensarmos que fatos como a perda do lenço são decisivos para que a trama contra Otelo tome forma rapidamente.

Vale reforçar que o que Bradley chama de “acidente” constitui uma estratégia de construção dramática colocada intencionalmente pelo autor. Os personagens não sabem que se trata de uma circunstância casual, o que faz com que os infortúnios decorrentes, por exemplo, da perda do lenço de Desdêmona, sejam tidos como verdade irrefutável dada a colocação de Iago.

O quarto ato nos apresenta uma mudança na forma como o tempo passa, pois as 48 horas totais de duração da peça passam a ser vividas, por Otelo, no tempo psicológico, que sofre a agonia de imaginar a infidelidade da esposa. É também nesse ato que Iago demonstra altíssimo nível de frieza ao planejar com Otelo a morte de Cássio e Desdêmona. No caso da companheira, com grande crueldade, ao sugerir que ela seja estrangulada e não morra com veneno.

Basicamente, o primeiro ato consiste em uma divisão na qual o leitor é colocado, de imediato, diante de um panorama geral da peça. Este é seguido por três atos em que o plano de Iago toma forma para, então, no quinto e último ato, termos o trágico desfecho com o assassinato de Emília, Rodrigo e Desdêmona, além da descoberta por Otelo de que se tratava de um plano sórdido de Iago, que o leva a causar a própria morte.

Sobre a morte do herói, vale, aqui, ressaltar um ponto de vista interessante e que nos parece bastante razoável da crítica teatral Barbara Heliodora. Segundo a estudiosa, ele não teria cometido suicídio, mas sim se executado para corrigir o erro que havia cometido, pois, uma vez que matou a esposa para que ela não voltasse a trair, seu senso de moral irrefutável e absoluto o fez reparar os erros pelas vias mais extremas.

Outro ponto que merece destaque quando pensamos na tragédia shakespeariana, mais especificamente em *Otelo*, é o uso que ele faz de elementos da *commedia dell'arte* como, por exemplo, o uso do boato e do falatório como ponto central da história e a capacidade de Iago de agir mentindo para todos, com histórias diferentes, além de personagens caricatos, como é o caso de Rodrigo, apaixonado por Desdêmona e de quem Iago tira proveito:

[...] de todas as tragédias *Otelo* é a única que para seu desenvolvimento apoia-se em grande escala sobre uma intriga, o que em si é mais característica de comédia do que de tragédia. Nessa estrutura cômica devemos considerar a posição de Iago como *menneur-de-jeu*, como Zanni, Como Arlequim, acima de tudo como Brigueta; não importa o nome, ele é um criado que trabalha pra seu próprio interesse quando deveria estar servindo seu amo. (HELIODORA, 1997, p. 276-277).

Esse *menneur-de-jeu* (mestre do jogo), apresentado por Heliodora, é aquele personagem que tem uma ambiguidade presente, uma vez que representa tanto o papel de contador de histórias como juiz, além de tratar-se de alguém que não joga apenas com um personagem específico, mas com vários, tamanha sua capacidade de astúcia e manipulação.

É justamente esse mestre do jogo que Iago representa, ao tratar todos os demais como peças de um tabuleiro que ele controla conforme suas vontades. A manipulação de Iago não fica restrita apenas ao objeto direto de seu ódio, Otelo. Ao contrário, ela se expande para outros que sevem apenas como complemento na execução de seu plano contra o mouro.

Essa posição que Iago ocupa na peça nos permite observar como ele se utiliza dos bons sentimentos e da confiança dos outros para tratá-los como peças de xadrez em um tabuleiro, onde ele é quem comanda. Rodrigo, Emília, Cássio e Desdêmona são apenas partes necessárias para que a execução de seu plano seja possível, já que a maior vítima, que é de fato manipulada e sucumbe a um ciúme cego que o leva à destruição, é Otelo.

Esses personagens já mencionados têm papel importante, senão decisivo, para que Iago obtenha sucesso em sua trama. Cássio, por quem nutre grande inveja e Emília que, enquanto confidente de Desdêmona, não imagina em nenhum momento que o comportamento de Otelo tenha mudado pelas intrigas causadas por seu marido.

Emília é quem rouba o lenço de Desdêmona, porém não lhe ocorre que o pedido de Iago tenha o objetivo de obter uma prova da suposta infidelidade da esposa. Ao término da peça, Emília toma consciência do que havia acontecido com sua senhora e sacrifica a própria vida para que a mentira de Iago seja descoberta.

De temperamento complacente, Emília se deixa enganar por Iago, assim como todos os demais personagens. Na peça, não há nenhuma evidência de que seu casamento era infeliz e que a relação com o alferes apresentava problemas.

Ao contrário, o fato dela acatar o pedido do cônjuge mostra o quanto ela confiava nele e, ainda que fosse a pessoa que mais intimamente poderia conhecê-lo, nada nos leva a crer que em algum momento ele tenha deixado seu verdadeiro caráter transparecer.

Já no que diz respeito a Cássio, o matemático muito correto em seus afazeres se deixa levar por um momento, expondo sua fraqueza em relação à bebida, o que, para Iago, é suficiente para que a falha do tenente possa ser exposta a Otelo. Amigo e admirador de Otelo, Cássio favoreceu a aproximação do mouro com Desdêmona, o que contribuiu para que ele não tivesse dúvidas quando Iago lhe sugeriu que procurasse Desdêmona para que ela intercedesse por ele junto ao marido, reivindicando o posto que havia perdido.

Outra leitura possivelmente coerente de se fazer da peça *Otelo* consiste em compreendê-la como uma tragédia dos rejeitados. Observa-se que o personagem principal é um homem que não se enquadra nos moldes de uma determinada sociedade e, por isso, é discriminado enquanto cidadão, sendo somente reconhecido por seus feitos em território de guerra. A esse respeito, Boquet (1989, p.51) afirma: “Mais ainda que uma tragédia do ciúme, *Otelo* é a tragédia de um homem rejeitado pela sociedade. Esposando a filha de um senador, Otelo, mercenário sem outra fortuna exceto a de ser filho de rei, feriu os preconceitos de Veneza”.

Pensando pela ideia trazida por Boquet, se Otelo é o rejeitado da sociedade, podemos entender seu antagonista, um vilão com orgulho ferido, como aquele que se sente rejeitado pelo herói dos campos de batalha e que decide a todo custo prejudicá-lo por não considerar justa sua escolha por outra pessoa para o cargo de tenente quando fora ele quem lutara várias vezes ao lado do mouro.

Em verdade, mais do que um funcionário rejeitado, Iago é a representação de alguém que tem em si todo um conjunto de máculas de caráter, o que vem à tona quando se sente desvalorizado e passa a tramar a destruição daqueles que lhe causaram esse sentimento, uma vez que não aceita que ninguém mais possa ser considerado igual ou superior a ele.

Dessa maneira, passemos, agora, a discutir a relação de dois homens, um com caráter inestimável e outro sem valores morais, com orgulho ferido e personalidade mesquinha. Vejamos como Iago conduziu Otelo à sua derrocada e

como o general não hesitou em acreditar nas insinuações venenosas desse diabo em forma de homem.

4.2 IAGO *VERSUS* OTELO: O ORGULHO DO MALÉFICO CONTAMINA A FELICIDADE DO BOM

Para darmos início à nossa comparação de Iago com o diabo, vamos, primeiramente, dedicar a nossa atenção à oposição existente na peça: de um lado, temos Otelo, o herói, que nos é apresentado como aquele ser grandioso, como uma figura romântica marcada pela vivência de inúmeras aventuras fantásticas. Um ser que não parece pertencer ao nosso mundo.

Com caráter decidido e sem grandes traços de introspecção, o mouro volta-se para o que é palpável, para aquilo que pode ser visto e compreendido e com uma personalidade propensa a reações impulsivas, posto que se baseia nas coisas como as vê e entende, excluindo momentos de reflexão sobre determinado assunto. Considerado pela crítica que aqui apresentamos inicialmente como um herói genuinamente homérico, Otelo apresenta-se sempre como a antítese de Iago.

Seu discurso marcado por falsa erudição até mesmo falho contribui para uma forma singular de expressão desarticulada, que faz com que o leitor o assimile como um homem simples, conhecedor dos campos de batalha e com uma vida sem luxo, com realizações que se resumem nas vitórias de guerra, o que faz com que sintamos por ele um misto de admiração e piedade. O general mouro com seus feitos surpreendentes em meio à guerra é, na verdade, um intruso na sociedade veneziana que o aceita enquanto protetor, mas não como parte efetiva de seu povo, vendo-o como um homem de guerra e não como um ilustre cidadão pertencente ao grupo, o que fica ainda mais agravado com o casamento com Desdêmona, quando as diferenças ficam, de fato, evidenciadas.

Sem propensão ao ciúme, Otelo torna-se vulnerável ao ser acometido por esse sentimento, dando vazão à vaidade e aos temores masculinos, passando a agir irrefletidamente ao deixar de lado sua face romântica e nobre para a brutalidade que compõe o deus da guerra.

Diante da postura irracional e agressiva que assume, Otelo faz de Desdêmona sua vítima, a quem emprega toda a ira. Ela, por sua vez, não tem como enfrentar os tormentos que lhe são impostos por aquele que ama e que agora tem

suas paixões humanas mais bárbaras despertadas, trazendo à tona um instinto animal.

Deve-se tal fato à presença de Iago, que age com uma força avassaladora sobre Otelo. Iago, considerado por boa parte da crítica como o pai de outros grandes vilões, como Mefistófeles e Satã de *Paraíso Perdido*, por exemplo, deixa-se consumir por seu orgulho ferido e amor próprio abalado pela predileção de Otelo por outro indivíduo para ocupar o posto de tenente.

Iago, com seu excesso de orgulho e autoconfiança, sente-se superior aos demais, inclusive ao general que o subestimou, além de apresentar intensa atividade intelectual e total ausência de princípios morais, o que o leva a sentir prazer com a tensão gerada no decorrer da execução de seu plano.

Grande conhecedor da arte da guerra, conhece o poder através da morte e da destruição do outro. Iago reergue-se depois da experiência da rejeição, utilizando-se de seu conhecimento acerca dos limites da natureza humana, demonstrando grande habilidade em lidar com as oportunidades que encontra pelo caminho e manipulando situações.

No distanciamento que estabelece com as emoções e fraquezas dos outros,

Iago enxerga a “consciência” e a “honra” como disparates e faz uso desses aspectos como munição na execução de seu plano, já que, como astuto e improvisador que é, está sempre disposto à experimentação, ao tentar novas possibilidades para dar forma às ideias, não mantendo uma obrigatoriedade em seguir o trama inicial à risca, permitindo-se inovar sempre que preciso, construindo seu plano gradativamente, adaptando-se à situação com a qual se depara.

Em suas falas, esboça motivos banais e mesquinhos pelo ódio que sente do mouro, tendo como força que o motiva a necessidade de levar Otelo de volta ao caos da guerra.

Nas poucas rubricas que aparecem no texto, vemos o aspecto dramático, minimamente calculado nas atitudes que Iago emprega, como no momento em que se ajoelha ao lado de Otelo, fazendo dele as palavras do general. Com seu forte traço sádico, ignora os princípios que movem os demais personagens. Iago é, a todo momento, o contraponto de Otelo, o alferes *versus* o general.

Nessa posição de ator do Mal, Iago configura-se como aquele que faz uso de seu livre arbítrio de modo nocivo aos outros. A vontade é a força motriz que rege seus atos, o que, segundo Santo Agostinho (1999, p.20), é o caminho que afasta o homem do bem e o leva para junto do Mal:

A vontade seria essencialmente criadora e livre, e nela tem raízes a possibilidade de o homem afastar-se de Deus. Tal afastamento significa, porém, distanciar-se do ser e caminhar para o não-ser, isto é, aproximar-se do mal.

Harold Bloom (2010) busca aproximar o vilão de Shakespeare do personagem miltoniano: Satã. Todavia, nosso interesse em Iago sob a perspectiva da figuração do Mal objetiva ir mais além, acreditando-o como algo maior e mais cruel, pois “comparar Iago com o Satanás de *Paraíso Perdido* soa quase absurdo, tão imensamente maior é o mal que caracteriza o personagem de Shakespeare comparado ao Diabo de Milton” (BRADLEY, 2009, p.155).

Na comparação estabelecida por Bloom, o que, aqui, tomamos como essencial na construção do personagem de Milton - que seria um aprendiz do Mal representado na obra de Shakespeare -, está no fato de que:

O que Satanás aprendeu com Iago e Macbeth e, mais sutilmente, com Hamlet é uma energia negativa convincente porque transcende a simples persistência e insinua um impulso permanente além do princípio do prazer. Shakespeare, que pode não ter criado tudo, mas certamente nos inventou a nós (assim como somos), criou o niilismo ocidental na passagem de Hamlet a Macbeth, passando por Iago e Edmundo. (BLOOM, 2010, p. 231).

Partindo da premissa exposta por Bradley, assim como da questão do niilismo levantada por Bloom, analisaremos Iago sob o olhar de um ser invejoso, cruel e frio, capaz de espalhar mentiras e contaminar inocentes para que seu senso de orgulho ferido seja reparado e sinta-se vingado, comparando-o com o maior arquétipo do Mal:

[...] Iago sabe que é um homem vazio, porque o único provedor de ser, o deus da guerra Otelo, o preteriu. Satanás, preterido, insiste que é autocriado e decide desfazer a criação que pretende substituí-lo. Iago, muito mais poderoso, liquida seu deus, reduzindo ao caos a única realidade e valor que ele reconhece. (BLOOM, 2010, p. 231).

Esse homem tomado por um excesso de certeza sobre suas competências abre a peça mostrando seu caráter, expondo suas razões e sua inveja, incrédulo diante da nomeação de Cassio, mencionando, inclusive, que três nobres da sociedade veneziana haviam intercedido pela sua promoção.

Além disso, como podemos ver no trecho que escolhemos destacar, Iago não aceita que sua experiência nos campos de batalha seja substituída pelos estudos e pela ciência de Cassio. Sente-se, então, desmerecido e humilhado ao constatar que lhe restou a antiga função de alferes daquele que ele acredita inferior:

Despreza-me se não: três grandes nomes
 Da cidade, para ver-me seu tenente,
 Suplicaram por mim; e tenho fé
 Que sei meu preço e que mereço o posto
 Mas ele, só pensando em seus caprichos,
 Escapa-lhes, com pompa e muita argúcia,
 Ornamentadas com termos guerreiros!
 E, para concluir,
 Renega aos que me apoiam: “Juro”, diz, “Que já selecionei meu oficial”.
 E quem é ele?
 Um grande aritmético, sem dúvida,
 Um tal Michele Cassio, florentino,
 Amaldiçoado com uma bela esposa.
 Que nunca pôs em campo um esquadrão,
 Nem sabe como as tropas são dispostas
 Melhor que uma mulher; exceto em livros,
 Onde os togados cônsules teóricos
 São mestres, como ele: **são soldados**
Que falam mas não fazem. Pois foi ele
O eleito, enquanto eu, que já dei provas
Em Rodes, Chipre, e muitos outros campos,
Cristãos ou não, devo encolher as velas,
Ser guarda-livros desse matemático:
Pois ele, agora, é que será tenente,
E eu, por Deus, alferes do ilustríssimo.
 (SHAKESPEARE, 2011, p. 13-14, grifo nisso).

Nos diálogos existentes entre Iago e os demais personagens, sentimos que ele está sendo sincero ao se expressar em momentos como esse, no qual não aceita ser deixado de lado, quando se julga superior não apenas a Cassio, mas também ao general, conforme registra uma fala sua, logo após a conversa com Rodrigo, ao revelar ao pai de Desdêmona o casamento escondido.

Iago utiliza-se de termos infames e baixos para se referir a Otelo como “garanhão da barbaria” e aos possíveis filhos do mouro como “netos que

relincham” ao relatar a Brabâncio a relação de Desdêmona com Otelo, buscando despertar no senador um aborrecimento maior do que aquele que um casamento às escondidas poderia causar. Ele não somente menospreza Otelo como, ao utilizar tais expressões, dá vazão ao seu rancor pelo general, a quem ele está determinado a destruir:

Pelas chagas de Cristo, senhor, parece ser dos que não servem a Deus nem que o diabo apareça. Porque aqui viemos para prestar-

lhe um serviço, julga-nos rufiões; terá sua filha coberta por um garanhão da Barbaria; terá netos que relincham, terá corcéis por primos e ginetes por consanguíneos. (SHAKESPEARE, 2010, p. 17).

Essa forma de tratar Otelo com desprezo repete-se em vários momentos da peça, como quando ele dialoga com Rodrigo sobre a paixão de Desdêmona ter nascido por ela acreditar nas mentiras de guerra contadas pelo general. Do mesmo modo, seu senso de superioridade e o anseio por obter vantagens independentemente dos meios utilizados vai se manifestando no decorrer de toda a história, uma vez que acredita ser superior aos demais, principalmente a Otelo que é um homem simples, de guerra.

A partir de seu senso de amor próprio ofendido, Iago sente-se tomado pelo rancor e por um forte desejo de vingança, o que servem como estopim para que coloque toda sua inteligência e astúcia a serviço da queda de Otelo. Isso acontece porque:

A compreensão que Iago tinha, dentro de certos limites, da natureza humana; sua engenhosidade e habilidade em manipulá-la; sua rapidez e desenvoltura em lidar com dificuldades e oportunidades inesperadas, provavelmente não encontra paralelo entre personagens dramáticos. Igualmente notável é seu autodomínio. Nem o próprio Sócrates, nem o sábio ideal dos estoicos, era mais senhor de si do que Iago. (BRADLEY, 2009, p. 163).

Esta afirmação de Bradley remete a dois fragmentos de diálogo de Iago com outros personagens, em momentos diferentes da peça, que fornecem um exemplo claro de sua autoconfiança, seu orgulho e, acima de tudo, sua frieza e astúcia. Como mencionado, certos sentimentos são, para o vilão, fraquezas a serem exploradas no desenrolar de seu plano contra Otelo.

Tais fraquezas, como afeto e desejo, são usados por ele como munição para disparar seus ataques, sem deixar de zombar ao ver o sofrimento de Rodrigo, por exemplo. Iago entende que o homem que obtém êxito em sua vida é aquele que se faz passar por uma pessoa decente, quando, na verdade, busca apenas benefício próprio.

Ademais, Iago deixa transparecer outro traço de seu excesso de confiança que é a inveja que sente pela posição que Cassio ocupa, não somente como tenente, mas como um homem com uma vida melhor e mais feliz que a sua, fazendo-o sentir-se feio e menor:

Eu esfreguei a bolha até doer,
 E agora está zangado: se ele mata
 A Cassio, ou este a ele, ou morrem ambos,
 Tudo faz o meu jogo; se este vive,
 Vai exigir que eu restitua tudo,
 O outro e as joias que eu arranquei dele
 Como sendo presentes pra Desdêmona:
 Não pode ser; se sobrevive Cassio,
**Ele tem tal beleza em sua vida,
 Que me faz feio; e, mais, o Mouro pode
 Desmentir-me ante ele. É um perigo:
 Tem de morrer.** Que seja. Lá vem ele.
 (*Entra Cassio*).
 (SHAKESPEARE, 2010, p. 129, grifo nosso).

Outro ponto interessante é que ele, em sua capacidade ímpar de improvisação, entende que a morte de Cassio é apenas uma necessidade para que seu fingimento não seja descoberto, isentando-se de culpa ou preocupação diante do crime que vislumbra:

Podes ficar tranquilo!
 Eu só o sirvo para servir-me dele!
 Nem todos são senhores, nem todos são
 Os senhores, seguidos lealmente.
 Há muito tolo, preso ao seu dever,
 Que encantado com a própria subserviência
 Cumpre o seu tempo como asno do amo,
 Só por razão; e, velho, é enxotado.
**Honesto assim, pra mim, vai pra chibata,
 Outros mantêm o aspecto do dever,
 Mas guardam para si seus corações;
 E, servindo os seus amos na aparência,
 Lucram com eles; e, enchida a bolsa,
 Saem honrados Esses, sim, têm alma –
 E proclamo-me um deles...**
 (SHAKESPEARE, 2010, p. 14, grifo nosso)

A sensação de superioridade que ele mantém em toda a peça o leva a se utilizar das virtudes dos demais para a execução de seus planos como, por exemplo, o fato de saber da honestidade de Desdêmona e usar isso para incentivar Cassio a pedir ajuda na recuperação do posto de tenente. Nesse intuito, enquanto ela interceder por ele junto ao marido, Iago despertará o ciúme e a desconfiança de Otelo. Tal sentimento tem sua primeira insinuação feita pelo pai de Desdêmona, que alerta o mouro que se a filha foi capaz de enganar o próprio pai, nada lhe custaria enganar o marido.

Aproveitando-se da fragilidade de Cassio diante da perda do cargo e da confiança de Otelo e tendo ao seu lado a semente de uma possível deslealdade de Desdêmona que foi plantada por Brabâncio, Iago incentiva Cassio a pedir ajuda, pensando em como usará o desespero de um e a bondade da outra para dar andamento à sua trama:

Confesse-se livremente a ela, importune--
a para que ela o ajude a reconquistar seu
posto; ela é tão franca, tão bondosa, tão
viva, de disposição tão abençoada, que
considera defeito, em sua bondade, não
fazer mais do que lhe pedem.
(SHAKESPEARE, 2010, p. 65).

Iago também apresenta conhecimento sobre o caráter firme de Otelo, o que faz com que ele saiba exatamente como manipular os sentimentos do Mouro, inclusive no que diz respeito ao modo de despertar-lhe ciúmes, quando simula hesitação em falar sobre seus pensamentos e ressalta para o general que o ciúme devora aquele que o sente.

Isso, somado ao modo repentino como se deu o casamento e às insinuações de Brabâncio, levam Otelo a questionar a fidelidade da esposa, já que Iago utiliza o desconhecimento da traição como fator de felicidade e paz para aquele que é traído. Mas, a partir do momento em que seus olhos se abrem, o amor passa a ser um peso e uma dor sem tamanho:

Nem me tirando o coração o pode. Muito menos enquanto ele for meu: Ah, cuidado com o ciúme;
 É o monstro de olhos verdes que debocha Da carne que o alimenta.
 Vive o corno
Ciente feliz, se não amar quem peca:
 Mas como pesa cada hora àquele
 Que, ama, duvida, suspeita, e mais ama! (SHAKESPEARE, 2010, p. 78-79, grifo nosso).

Sobre o ciúme despertado em Otelo, Bradley (2009, p. 136-137) ressalta que o fato de o general ter um temperamento moderado e não propenso ao ciúme ou até mesmo à maldade e desconfiança, torna tudo ainda mais intenso quando despertado, pois, uma vez que a ideia da infidelidade de Desdêmona toma forma, Otelo passa a agir como alguém que não pensa e que se deixa levar pelas emoções, visto que não tem o hábito de lidar com tais sensações por estas não lhe serem comuns: “[...] sua natureza não ser propensa ao ciúme, e, não obstante, fazer dele alguém excepcionalmente vulnerável à insídia, e uma vez arrastado à paixão, inclinado a agir irrefletidamente, sem perda de tempo, e do modo mais cabal que se possa conceber.”

As insinuações de Iago são suficientes para despertar a desconfiança de Otelo que, assim como todos os outros personagens, não imagina nem por um momento que ele age de má fé, pois acredita que todos possuem caráter exemplar se é isso que demonstram:

Um mouro que como ele mesmo diz, vem de uma linhagem de reis, passou a vida toda na guerra, atividade em que são perfeitamente aplicáveis os valores mais radicais de certo ou errado de sociedades mais primitivas e onde tudo tem de ser preciso e exato, não havendo espaço para as gradações da misericórdia. Se seus valores são simples, sua tardia paixão romântica por Desdêmona é inesperada e perturbadora. Habitado ao simples “certo ou errado”, ao “verdadeiro ou falso”, quando o “honesto” Iago inicia sua campanha para conquistar o posto lugar-tenente ocupado por Cassio e leva-o a se embriagar em serviço, Otelo destitui Cassio sumariamente; seu

“erro de julgamento”, como diz Aristóteles, é não investigar as circunstâncias, julgando pelas aparências. (HELIODORA, 2004, p. 331-332).

Esse caráter egocêntrico e egoísta de Iago é percebido principalmente nos monólogos que são apresentados na peça assim como nos *apartes* que ele faz em determinados diálogos. Essa característica do vilão faz com

que ele tenha uma capacidade inigualável de manipulação e uma personalidade capaz de fingir e demonstrar aquilo que esperam que ele seja, usando de mentiras para que aos olhos dos outros personagens continuem sendo considerado o honesto lago:

Seu reprimido sentimento de superioridade deseja saciar-se. Que satisfação seria maior que a consciência de que ele é o senhor do general que o subestimou e do rival por quem foi preterido; de que essas pessoas de valor, tão prósperas, bem-quistas e tolas, não passam de marionetes nas suas mãos, mas marionetes vivas, que, a um maneio da sua mão, contorcem-se em agonia, enquanto acreditam, o tempo inteiro, que ele é seu único e verdadeiro amigo e confidente? (BRADLEY, 2009, p. 171).

Sua astúcia e dissimulação em muito pode remeter à figura do diabo que a Bíblia apresenta, aquela criatura tida por mentirosa e que usa os mais torpes meios para atingir seu objetivo. Tal como assinala o texto bíblico: “Ele era homicida desde o princípio e não permaneceu na verdade, porque a verdade não está nele. Quando diz a mentira, fala do que lhe é próprio, porque é mentiroso e pai da mentira” (Jo 8,44).

Suas artimanhas voltadas para o Mal têm ligação direta com o seu senso de orgulho ferido, uma vez que, sentindo-se superior aos demais, não é capaz de aceitar que possa ser deixado de lado ou preterido em favor de outro por ele considerado inferior em todos os aspectos no que diz respeito ao posto de tenente.

Orgulho e excesso de amor próprio são mencionados por São Tomás como o primeiro pecado dos anjos, pois, uma vez tratando-se de criaturas superiores, não lhes cabem sentimentos carnavais e desejos que possam se saciados nos prazeres físicos. Nesse caso, peca-se por sentir-se acima dos demais, por acreditar que são superiores em todos os aspectos: “Tomás diz que todos os católicos assumem que alguns Anjos pecaram e se tornaram demônios; porém é difícil de perceber como pecaram, exceto que envolvia, de alguma maneira, igualar-se a Deus e que o primeiro pecado era o orgulho [...]” (KELLY, 2008, p.286).

Por outro lado, a volúpia e os prazeres físicos são usados por Iago para provocar a derrocada de suas vítimas, posto que entende que sentimentos como amor, paixão e desejo tendem a contribuir para arruinar a vida de quem os sente. No trecho apresentado, fica-nos evidente como ele entende que nossa vontade e necessidade de prazeres físicos podem ser administradas conforme nos

convém, pois temos controle de nossos corpos e escolhemos as sementes que ali plantaremos:

Virtude? Ora, pílulas! E em nós mesmos que somos assim ou assim:

nossos corpos

são jardins, dos quais nossas vontades são os jardineiros, de modo que podemos plantar urtigas, ou semear alfaces, criarmos hisso-

pó ou arrancarmos ou colhermos tomilho; cultivá-lo com um gênero de ervas ou dis-persa-lo com muitas; tê-lo estéril pelo ócio ou estrumado pela indústria – ora, o poder, como a autoridade corretora dele reside em nossa vontade. Se a balança de nossas vidas não tivesse uma medida de razão para con-trabalancear a outra metade de sensualidade,

o sangue e a baixeza de nossas naturezas nos conduziriam a conclusões desatinadas. Porém nós temos razão para esfriar nossas emoções mais desabridas, nossas ferroadas carnis, nossa luxúria descontrolada; o que me leva a tomar isso que tu chamas de amor por ramo ou enxerto.

(SHAKESPEARE, 2011, p. 36-37, grifo nosso).

Sobre essa metáfora da semente, ele a complementa com a ideia de que podemos sofrer ao semear urtigas ou nos realizar com alfaces. Entendemos, aqui, que o desejo, quando misturado com afeto, seria uma má escolha, ou seja, a urtiga, que iria destruir nosso jardim; enquanto que a alface representaria o prazer, sem sentimentos que complicassem a vida do homem.

Iago demonstra descaso para com sentimentos genuinamente humanos, os quais ele considera fraquezas, imprescindíveis para que ele manipule Otelo, insinuando um envolvimento entre Desdêmona e Cássio. Tal indiferença diante dos desejos do homem é tratado por Cousté (1996, p. 40) como um ponto acerca do Diabo, pois o mesmo não seria capaz de sentir empatia e, assim como Iago age, trataria afeto e prazer carnal como algo útil para prejudicar suas vítimas:

[...] Satanás não pode, por sua natureza, ter impulsos eróticos, assim como se acha impedido de sentir o que quer que se relacione com o amor ou com a vida. Suas frequentes incursões no campo erótico se deveriam, pelo contrário, ao seu conhecimento da fragilidade dos mortais nesse terreno; à sua certeza de que nada é mais irresistível que o prazer, o qual frequentemente abandona os homens aos sofismas do Tentador. Assim em sua interminável caça de almas, Satã teria encontrado no descomedimento sexual a forma menos trabalhosa de apanhá-las em sua armadilha.

Sabemos que a figura do diabo que é apresentada em textos bíblicos, em vários momentos, demonstra sua revolta ao considerar que o homem, criado à imagem e semelhança de Deus, não pode tomar o lugar de um ser sublime como o anjo de luz que ele era. E a figura angelical comete o pecado da inveja e do orgulho, causando a própria queda e, a partir daí, utilizando-se das mais variadas formas para enganar seu eterno inimigo.

Observando a peça, vemos que, ao dar andamento ao seu plano, Iago compara a si mesmo com esses demônios que se disfarçam de anjos para promover a destruição daqueles que entram em seu caminho e com total consciência do quanto é necessário que disfarce as reais intenções, ele se vangloria por seu plano seguir o curso pretendido e ser bem-sucedido durante toda a empreitada.

E quem dirá que eu ajo qual vilão,
 Se dou conselho honesto assim, de graça,
 Sujeito a provas, e o caminho certo
 Pra ter de novo o Mouro? Pois é fácil
 Persuadir Desdêmona, suave,
 A tudo o que é honesto; é generosa
 Como os livres elementos. Portanto,
 Levar o Mouro a negar seu batismo,
 Ou tudo o mais que redime o pecado,
 Co'a alma dele escrava desse amor,
 Ela faz ou desfaz, como quiser, Enquanto o apetite for o deus Que o enfraquece. Como sou vilão
 Aconselhando Cassio a um tal caminho, Que só lhe trará bem?
Bendito inferno!
Pra cometer seus mais negros pecados, Os demônios começam celestiais, Como eu agora: enquanto o tolo honesto Pede a Desdêmona que o ajude e salve, E ela por ele há de implorar ao Mouro,
 Eu derramo em seu ouvido o veneno Que é por luxúria que ela o quer de volta; E quanto mais buscar ela ajudá-lo,
 Mais o desacredita junto ao Mouro; Transformo assim sua virtude em piche, E com sua bondade eu teço a rede Que há de enredar os três.
 (SHAKESPEARE, 2011, p. 66-67, grifo nosso).

Ainda nesse trecho, ao dizer “Bendito inferno”, Iago reforça a ideia da ambiguidade de seu personagem, assim como alude à questão da coexistência entre o bem e o Mal, Deus e o Diabo, Otelo e Iago. Se nos voltarmos para essa ideia da coexistência do sagrado benigno e do maligno, temos em Otelo e Iago um claro exemplo dos dois lados da moeda.

De um lado, Otelo, o deus da guerra que se permite confiar e amar; do outro, Iago, à sua sombra, conspirando pela sua ruína, alimentando o ódio que sente do general e se rebelando em suas costas, arquitetando sua vingança pela rejeição que acredita ter sofrido, assim como o fez Lúcifer, porém, com muito mais eficácia já que destrói aquele que feriu seu orgulho, pois “[...] Deus faz apenas o traidor, o gênio faz Iago [...]” (HUGO, 2000, p. 174).

Essa ambiguidade de Iago pode ser percebida logo no primeiro ato, quando ele deixa transparecer a relação ser e parecer ao dizer: “Embora eu o odeie como o inferno, / Devo enfeitar-me como os sinais do afeto, / Sinais, apenas” (SHAKESPEARE, 2011, p. 18). São esses falsos sinais do afeto que levarão Otelo à ruína, já que, em momento algum, questiona a honestidade do vilão. Ainda que se enfureça quando Iago sugere que Desdêmona é desonesta, o mouro continua a confiar nele, permitindo que dê provas do que diz. Essa oposição do ser *versus* parecer é explorada por Nietzsche (2008, p.48):

[...] o próprio homem tem uma inclinação imbatível a deixar-se enganar e fica como que encantado de felicidade quando o rapsodo narra-lhe contos épicos como se estes fossem verdadeiros, ou então, quando o ator, no espetáculo, representa o rei ainda mais soberanamente do que o exibe a efetividade.

É esse encantamento diante da representação que cega Otelo, já que Iago, ao fingir, empenha-se muito mais em dar exemplos de sua honestidade do que alguém que é genuinamente honesto. Sua atuação impecável no papel que escolhe representar é infalível justamente por ser planejada minimamente com todos os detalhes possíveis.

Em sua execução do papel de amigo e funcionário sem máculas, Iago vai assumindo as características letais dos demônios disfarçados, conforme os conhecemos pelo viés cristão. Outro aspecto que reporta a tais valores, ainda herdados do período medieval, encontra-se no ato de perdão de Desdemona que, mesmo prestes a ser morta pelo marido, não o acusa como na passagem a seguir:

Emília: Dia aziago, é a voz da minha ama;
 Socorro, fale inda uma vez, senhora!
 Desdêmona: Morro uma morte sem culpas.

Eília: Ai, quem fez isso?
 Desdêmona: Ninguém, eu mesma, adeus:
 Eu recomendo-me ao meu amo; adeus!
 (Morre.)
 (SHAKESPEARE, 2011, p. 142).

Essa representação da pureza de Desdêmona, que não foi capaz de sentir raiva nem mesmo diante da dor de uma morte brutal causada pelas mãos daquele em quem tanto confiava, remete às palavras de Victor Hugo (2000, p.186), que a coloca como a criatura benigna vítima do Mal que habita nos outros

Iago perto de Otelo é o precipício perto do deslizamento. Por aqui, ele diz baixinho. A armadilha aconselha a cegueira. O tenebroso guia o negro. A impostura se encarrega do esclarecimento necessário à noite. O ciúme tem a mentira por cão de cego. Contra a brancura e a candura, Otelo, o negro, Iago, o traidor, que há de mais terrível. Essas ferocidades da sombra se entendem. Essas duas encarnações da igreja conspiram, uma rugindo, outra caçoando, a trágica sufocação da luz.

Iago, no papel de acusador de Desdêmona e de guia para a queda de Otelo, mais uma vez assemelha-se ao Diabo, que está sempre perto, à espreita, esperando uma oportunidade para agir e liquidar sua vítima. Otelo, por sua vez, é tido como aquele que foi conduzido à própria destruição por acreditar cegamente e não atentar para o Mal que estava ao seu lado. Tal fato alude à conhecida passagem bíblica que diz: “Sêde sóbrios e vigiai, porque Diabo, nosso acusador, anda ao redor de vós como o leão que ruge, buscando a quem devorar. Resisti-lhe fortes na fé. Vós sabeis que os vossos irmãos, que estão espalhados pelo mundo sofrem os mesmos padecimentos que vós” (I Pedro 5: 8-9).

A princípio, o plano de acabar com a felicidade de Otelo é dito por Iago como vingança por ter sido supostamente traído pelo general e sua esposa Emília. Entretanto, essa possibilidade é mencionada por Iago apenas duas vezes no início da peça e, em seguida, ele mesmo deixa claro que não tem certeza de nada, exceto de que odeia Otelo.

Tal suspeita fica completamente esquecida no decorrer da peça, dado que nenhum outro personagem a menciona e Iago, que seria o principal

interessado, deixa a ideia de lado para focar no que realmente lhe interessa: reparar a perda que acredita ter sofrido na ocasião da escolha do tenente de Otelo.

A tomada de postura egoísta por parte de Iago deixa muito mais evidente sua soberba e autoconfiança ao zombar dos sentimentos de Rodrigo por Desdêmona e planejar liquidar Otelo, usando a suposta traição apenas como desculpa para seus atos, quando, na verdade, o que almeja é se apossar do dinheiro de Rodrigo e extinguir os motivos de felicidade de Otelo:

Anda, vai; adeus! Põe dinheiro em tua bolsa.

(sai Rodrigo)

**Faço assim de meu bobo minha bolsa,
Seria profanar o que aprendi
Gastar meu tempo com um palerma desses,
Senão para lucro meu; odeio o Mouro,
E dizem por aí que em meus lençóis**

Ele fez meu papel; não sei se é certo...

Mas, para mim, só suspeitar é o mesmo

Que certeza, no caso. Ele me estima,

O que me facilita abusar dele.

Cassio é direito. Eu preciso pensar...

Para ter-lhe o posto, e cumprir meu desígnio,

Baixez dupla... Como? Deixe eu ver.

Depois de um tempo, sussurrar a Otelo Que Cassio é muito livre com sua esposa: Ele é suave de aspecto e de maneiras, Tem jeito de fazer mulher trair.

O Mouro é de nascença franco e aberto, Julgando honesto quem o aparenta, Tão fácil de levar pelo nariz

Quanto um asno.

‘Stá planejado. O inferno e a escuridão Pro nosso mundo o monstro parirão. (SHAKESPEARE, 2011, p. 39, grifo nosso).

Nessa fala, logo na parte inicial da peça, devemos dar destaque para o seu final, quando ele menciona o inferno e a escuridão, colocando-se como um ser a serviço do Mal. A mesma atitude é reforçada por ele em outros momentos da história, já que tem consciência do afeto e da confiança que lhe são depositados pelos demais e usa isso como arma para ferir tais pessoas, uma vez que: “Na literatura moderna personagem algum supera Iago, que continua a ser o Demônio do Ocidente, um grande psicólogo, dramaturgo, crítico e teólogo da negatividade” (BLOOM, 2000, p.543).

É importante mostrar que, até o momento em que se sente preterido e lesado por Otelo em favor de Cassio, Iago não apresentava nada que pudesse ser

usado para mostrar seu caráter maquiavélico, assim como o Diabo era o anjo em quem Deus confiava, conforme o livro de Ezequiel, capítulo 28, versículos 14 e 15:

Tu eras o querubim, ungido para cobrir, e te estabeleci; no monte santo de Deus estavas, no meio das pedras afogueadas andavas. Perfeito eras nos teus caminhos, desde o dia em que foste criado, até que se achou iniquidade em ti.

Assim como o querubim ungido, Iago desfrutava da mais absoluta confiança por parte de Otelo, como fica explícito quando o general pede a ele que escolte sua esposa até Chipre: “Aposto a vida em sua honra. Iago, / a ti devo entregar minha Desdêmona” (SHAKESPEARE, 2011, p. 35).

Entretanto, a partir do momento em que decide conspirar para a queda de Otelo, Iago deixa transparecer para o leitor, mais especificamente, as mais sórdidas características de vingador e mesquinho, que se sente prejudicado e que vai, então, tecendo uma rede de mentiras, pois “[...] ninguém mente mais que o homem indignado” (NIETZSCHE, 2011, p.45).

Baseado na indignação e desejo de vingança, o alferes vai construindo seu plano passo a passo, satisfazendo-se com cada investida bem-sucedida contra a felicidade de Otelo, ainda que arriscada, posto que, segundo Nietzsche (2011, p.145): “[...] nós homens modernos, semibárbaros como somos – e não estamos no cúmulo de nossa felicidade senão quando correremos – o maior perigo”.

O deleite de Iago a todo momento com o desenrolar de sua trama é percebido em vários momentos com destaque para aqueles em que ele se vê diante de uma situação de risco, como quando Otelo pede que dê provas concretas da acusação contra Desdêmona e ele, prontamente, improvisa na forma como vai dar sequência às suas artimanhas, assumindo não apenas o papel de alguém vingativo, mas o papel do Mal que contamina a todos:

A parte maldita é a do jogo, do aleatório, do perigo. É ainda a da soberania, mas a soberania hirsuta e hostil. É também o mundo da expiação. Dada a expiação, o sorriso ao qual essencialmente a vida permanece igual nele transparece. (BATAILLE, 1989, p. 28).

O Mal que toma forma com Iago na peça vai sendo evidenciado com o entusiasmo dele ao ver o efeito que suas armadilhas causam nos outros, como no

quarto ato, quando esboça grande contentamento ao assistir Otelo ser consumido por uma crise nervosa após ouvir Cassio e Iago conversando e debochando de Bianca, enquanto o mouro acredita que a conversa seja sobre Desdêmona:

Iago: Vamos, trabalha!
 Avante, meu remédio: assim os crédulos, Assim os tolos e as
 mulheres castas Sem culpa são punidos.
 (SHAKESPEARE, 2011, p.102)

Outro traço interessante sobre Iago é a forma como ele usa as palavras com sabedoria para surtir o efeito desejado, como quando Otelo lhe pergunta como deve matar Cassio e ele, ao invés de responder a pergunta que foi feita, opta por lembrar Otelo das atitudes de Cassio quando supostamente falava sobre Desdêmona, o que visa ampliar a ira do general:

Otelo (avançando):
 Como hei de assassiná-lo, Iago?
 Iago: **Percebeu, como ri de sua devassidão?**
 Otelo: Oh, Iago!
 Iago: **E viu o lenço?**
 Otelo: Era o meu?
 Iago: Por esta mão, o seu: **e vê que valor dá àquela tola da sua mulher.** Ela deu a ele,
 ele já o deu à sua puta. (SHAKESPEARE, 2011, p. 107-108).

Além disso, Iago mostra traços de crueldade não somente com as palavras que emprega para torturar Otelo, mas também como sugere que ele mate Desdêmona, pois ao ser solicitado veneno, Iago sugere estrangulamento, o que seria mais doloroso para a vítima, assim como ampliaria o desespero de Otelo ao usar as mãos para matar sua amada: “Não use veneno, estrangule-a na cama, na / mesma cama que ela contaminou” (SHAKESPEARE, 2011, p. 109).

Essa crueldade é similarmente aplicada a Rodrigo e Emília, os quais ele mata apenas para que seu plano não seja descoberto, porém o ápice de fato de sua mais absoluta figuração do Mal em pessoa ocorre ao término da peça, quando o próprio Otelo assume que se Iago é o diabo, não pode morrer e Iago responde que embora sangue, permanece vivo:

Otelo: Eu olhei os seus pés, mas isso é lenda;

Se és o diabo, não posso matar-te.

(Fere Iago)

Ludovico: Tirem-lhe a espada. Iago: **Eu só sangro; estou vivo.**

(SHAKESPEARE, 2011, p. 149-150).

Tais atitudes são seguidas por um final enigmático quando Iago decide que ele não dirá mais nenhuma palavra, deixando até mesmo de expressar seus reais motivos por tudo o que causou, na tentativa, talvez, de uma redução de sua pena ou mesmo para que suas razões possam ser de algum modo compreendidas. O que ele escolhe é não se importar, como se o auge de sua plenitude estivesse sendo atingido ali, diante dos cadáveres de inocentes.

É, também, a morte dos personagens que nos mostra o desperdício da vida diante da mentira e da inveja, já que é a abreviação dessas vidas inocentes que cabem como desfecho do jogo que Iago jogou sozinho, como a mão que controlava seus fantoches.

O silêncio que ele adota seguido da catástrofe nos faz perceber que ele sente que seu dever estava cumprido, ao aniquilar aquele que o preteriu, pois mesmo que tenha sido descoberto, isso se deu tarde demais, deixando a inveja e o Mal em Iago triunfarem.

A análise que aqui propomos sustentou-se em elencar aspectos inerentes a Iago que o aproximassem da ideia que dispomos acerca do Diabo, para isso trabalhamos buscando estabelecer elementos de comparação que encontramos no texto, bem como apresentar os pontos pertinentes conforme a crítica.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início de nosso trabalho, tivemos como escolha elaborar uma dissertação com foco no estudo do personagem Iago, da peça teatral *Otelo* (1604), escrita pelo dramaturgo inglês William Shakespeare. Nossa abordagem foi centrada em buscar elementos que permitissem realizar a aproximação entre o vilão shakespeariano e o maior arquétipo do Mal em nossa cultura, o Diabo.

Para que a ideia fosse possível, propomos uma fundamentação teórica dividida em três partes, organizada de modo que a primeira delas permitisse uma atenção sobre a fortuna crítica do autor ao longo dos séculos, optando por variar o grupo a ser utilizado como base teórica. Nessa perspectiva, procuramos escolher representantes da crítica que nos oferecessem uma visão sobre a vida e a obra de Shakespeare, atentando para sua biografia somente nos aspectos que fossem relevantes para a compreensão de suas peças.

Em um segundo momento, refletimos sobre o contexto histórico em que Shakespeare estava inserido e as influências desse período em sua obra. Para isso, buscamos estabelecer as diferenças e as semelhanças mantidas com o teatro grego, assim como os aspectos do medieval que ele traz para suas peças e como esses traços contribuíram para que ele criasse uma obra inovadora, que não o encaixa em nenhum modelo dos que já existiam.

Em seguida, direcionamo-nos para os estudos a respeito do Mal e da figuração do Diabo na literatura, tendo como eixo central textos de Bataille (1989), Nogueira (1986), Nietzsche (2008) e (2011), Kelly (2008), Cousté (1996) e Bloom (1998) e (2010). Essa parte do trabalho comportou um aparato geral sobre as configurações do Mal e como o mesmo vem sendo tratado em obras de arte e o Diabo como a materialização do Mal.

Com a fundamentação teórica preparada para assegurar nossa análise, seguimos para a parte do trabalho onde buscamos na peça *Otelo* momentos nos diálogos ou monólogos que evidenciassem o aspecto do Mal em Iago, procurando sustentar nossa escolha com o embasamento teórico correspondente.

Em nossa busca por fornecer algo relevante no que tange às pesquisas sobre a obra de Shakespeare, compreendemos que, quando a proposta aborda um autor com uma vasta lista de trabalhos já realizados sobre o que

escreveu, é preciso que se encontre um novo caminho a ser seguido para que a pesquisa seja efetivada.

Dessa maneira, nosso estudo tratou de questões pertinentes a uma vertente específica: a figuração do Mal, utilizando o texto para apresentar exemplos relevantes dos pontos de contato de Iago com o Diabo. Entendemos que, na construção complexa de seus personagens, os vilões shakespearianos possuem características que engrandecem ainda mais sua obra, pois “é uma literatura *impossível*, em suma, quando não se pensa em jogar nela a amargura de um pouco de maldade” (NIETZSCHE, 2011, p. 148).

Nesse sentido, a obra de Shakespeare, importante em todo o cenário literário mundial, e que já foi fonte de influência para outros grandes autores de clássicos universais - inclusive, no âmbito nacional -, apresenta um aspecto de importância substancial no modo como a compreendemos, pois, por se tratar de uma produção que permanece sempre atual, que não perde seu valor mesmo centenas de anos após ter sido escrita, muito provavelmente, não se esgotará em possibilidades de estudo.

Em vista disso, nos limitamos, aqui, a estudar Iago sob uma construção que somasse as principais especificidades do Mal, baseando-se em sentimentos pequenos, ao mesmo tempo em que é dotado de uma astúcia ímpar, assim como o Diabo, que se que se rebela após ter o sentimento de preterição despertado, colocando seu senso de orgulho e autoconfiança em queda, o que dá início ao seu processo de vingança contra Otelo.

Entendemos que as aproximações com o Diabo, de fato, existem e que esse embate entre Bem e Mal sempre permeou a literatura, aqui representada por Shakespeare. Sendo assim, as possibilidades de investigação podem se expandir para um estudo que foque na ideia do Mal representado não apenas por um personagem, mas o Mal como protagonista da ação na tragédia shakespeariana.

REFERÊNCIAS

- ABEL, Lionel. **Metateatro**: uma nova visão da forma dramática. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- ACKER, Maria Teresa Van. **Renascimento e humanismo**: o homem e o mundo europeu do século XIV ao XVI. São Paulo: Atual, 1992.
- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BERTHOLD, Margot. **A Idade Média**. In: *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 185-266.
- BÍBLIA, Português. **A Bíblia Sagrada**: Antigo e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.
- BLOOM, Harold. **Shakespeare**: a invenção do humano. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- _____. **O cânone ocidental**: os livros e a escola do tempo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- BOQUET, Guy. **Teatro e sociedade**: Shakespeare. São Paulo: Perspectiva: 1989.
- BRADLEY, Andrew Cecil. **A tragédia shakespeariana**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CARLSON, Marvin. **O período medieval**. In: *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Editora da Unesp, 1997, p.29-34.
- COLLINSON, Patrick. **A Reforma**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- COSTA, Lígia Militz da. REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. **A tragédia**: estrutura e história. São Paulo: Ática, 1998.
- COUSTÉ, Alberto. **Biografia do Diabo**: O Diabo como a sombra de Deus na história. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996.
- DICKENS, Arthur Geoffrey. **A reforma e a Europa do século XVI**. Lisboa: Editorial Verbo, 1971.
- FERNANDES, Andréia. A tragédia grega e a tragédia shakespeariana. **O tablado**: cadernos de teatro, Rio de Janeiro, nº145, p.1-5, abril, maio e junho de 1996.
- FRYE, Northrop. **Sobre Shakespeare**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

GASNER, John. **Dramaturgos da Igreja e da Guilda**. In: *Mestres do teatro I*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.157-180.

GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. **Nietzsche e para além de bem e mal**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1954.

GIRAR, René. **Shakespeare: teatro da inveja**. São Paulo: É Realizações, 2010.

HARRISON, George Bagshawe. **Shakespeare: traços da vida e aspectos da obra**. São Paulo: Edições melhoramentos, s/d.

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

_____. A herança de palco e dramaturgia: seu uso por Shakespeare. In: _____. **O homem político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 189-210.

_____. A Inglaterra e o teatro elisabetano. In: CAMATI, Anna Stegh; MIRANDA, Célia Arna de (orgs). **Shakespeare sob múltiplos olhares**. Curitiba: Solar do Rosário, 2009, p. 17-22.

_____. **Shakespeare: o que as peças contam**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

HONAN, Park. **Shakespeare: uma vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HUGO, Victor. **William Shakespeare**. Londrina: Campanário, 2000.

KELLY, Henry Ansgar. **Satã: uma biografia**. São Paulo: Globo, 2008

MATUS, Irvin. BETHELL, Tom. **Em busca de Shakespeare: quem foi o autor? Duas versões**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre verdade e mentira**. São Paulo: Hedra, 2008.

_____. **Além do Bem e do Mal: Prelúdio de uma Filosofia do Futuro**. 3. ed. São Paulo: Escala, 2011.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O diabo no imaginário cristão**. São Paulo: Ática, 1986.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. **Operadores de leitura do texto dramático**. In:

Teoria literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas. Org: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. Maringá: UEM, 2009, p.93-112.

ROSENBAUN, Ron. **As guerras de Shakespeare: estudiosos em conflito, fiascos públicos e golpes magistras**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

ROSENFELD, Anatol. **Shakespeare e o pensamento renascentista**. In: *Texto/Contexto: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p.121-143.

SEFFNER, Fernando. **Da Reforma à contrarreforma: o cristianismo em crise**. São Paulo: Atual, 1993.

SEVECENKO, Nicolau. **O renascimento**. São Paulo: Atual; Editora da Unicamp, 1987.

SHAKESPEARE, William. **Otelo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SHAPIRO, James. **Quem escreveu Shakespeare?** - A história de mais de quatro séculos de disputa pela herança de uma autoria. Curitiba: Nossa cultura, 2010.

SICHEL, Edith. **O renascimento**. Rio de Janeiro: Zahar Editôres, 1963.

UBERSFIELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. **Drama medieval inglês**. In: *Drama em cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p.65-89.