

IAGO: UM ANTAGONISTA MODERNO?

IAGO: A MODERN ANTAGONIST?

Prof. Ézio Saucó Socca
Universidade Federal de Santa Maria
eziosaucó@gmail.com

Resumo: Este trabalho objetiva realizar uma descrição do personagem Iago, da peça *Otelo - O mouro de Veneza*, de William Shakespeare, buscando uma compreensão detalhada de suas ações e atributos a partir da sua relação com os demais personagens apresentados na peça. Com isso, procura-se esboçar uma interpretação das motivações do personagem na própria complexidade da dinâmica do enredo, considerando suas contradições ou orientações relativamente coerentes da sua personalidade e postura social. O resultado oriundo dos elementos descritos da peça, fundamentalmente as falas do próprio Iago, afasta-se de uma leitura do personagem como uma simples alegoria do mal, uma postura interpretativa tradicional na crítica da peça, e indicam a constituição de um personagem sustentado nos valores formadores da noção moderna de indivíduo que iniciavam a se delinear na sociedade renascentista. Como justificativa teórica para a hipótese dessa interpretação, utilizou-se os estudos sobre a peça realizados por Anatol Rosenfeld (1996), Barbara Heliodora (2007) e Lawrence Flores Pereira (2017).

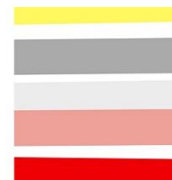
Palavras-Chave: Shakespeare; Iago; Modernidade; Individualidade; Teatro.

Abstract: *This work aims to accomplish a description of the Iago character, of the Otello play - The Moor of Venice, of William Shakespeare, seeking a detailed understanding of their actions and attributes from its relation with the other characters presented in the play. In this way, it is tried to sketch an interpretation of the motivations of the character in the complexity of plot dynamics, considering its contradictions or relatively coherent orientations of their personality and social posture. The result of the described elements of the play, fundamentally the speeches of Iago himself, departs of a reading of the character of a simple allegory of evil, a traditional interpretative stance of the play, and indicates the constitution of a character sustained in the values that formed the modern notion of the individual that began to delineate in the Renaissance society. As a theoretical justification for the hypothesis of this interpretation, we used the studies on the play by Anatol Rosenfeld (1996), Barbara Heliodora (2007) and Lawrence Flores Pereira (2017).*

Keywords: Shakespeare; Iago; Modernity; Individuality; Theater.

1 Introdução

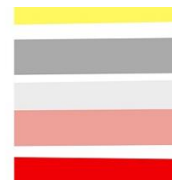
A bibliografia sobre as peças de Shakespeare - para não dizer sobre o próprio autor -, suas interrelações e aproximações com obras variadas e teorias diversas é tão ampla que um estudo dessa recepção proporcionaria uma pesquisa exaustiva para um projeto que procurasse mapeá-la e, principalmente, revisitá-la com atenção reflexiva. Mesmo uma pesquisa pontual sobre uma única peça ou personagem apresentaria um lastro de bibliografia que tornaria impraticável um modelo de trabalho submetido a essa



necessidade antes de partir para uma análise. Dessa maneira, neste trabalho, um recorte é realizado com intuito de privilegiar o ato de descrição de um personagem e possíveis interpretações oriundas dessa análise pormenorizada de um texto do dramaturgo inglês. A hipótese aqui desencadeadora da descrição é a de uma compreensão das motivações de Iago, personagem da peça *Otelo*, a partir da estabilidade na sociedade da ideia de individualidade moderna, do indivíduo deslocado de deus e afastado da comunidade.

Em *Otelo*, peça provavelmente escrita em 1603, um mouro, que alcançou o posto de general na armada veneziana, envolve-se em uma situação amorosa com a filha, Desdêmona, de um nobre daquela localidade, com quem ele foge e casa em segredo. Denunciado ao pai da moça pelo alferes Iago, seu subordinado com forte insatisfação por não ter ganhado a promoção para o cargo de tenente, Otelo acaba sendo levado às autoridades do senado e sua falta diante da comunidade preterida em função da sua ação em prol dos interesses organizativos de Veneza. Enviado à ilha de Chipre para conter uma invasão turca, o general é envolto nas suspeitas de adultério da esposa através da influência de Iago, que em paralelo alimenta também o ciúme de Rodrigo, antigo pretendente de Desdêmona, com Miguel Cássio, jovem militar promovido a tenente recentemente. Com o ciúme alimentado constantemente por frases ambíguas e sugestões de traição, Otelo acaba perdendo suas capacidades intelectivas gradualmente para compreender a situação e, assim, diante de uma prova forjada da traição - o lenço que presenteara à Desdêmona encontrado com Cássio -, acaba assassinando a esposa ao mesmo tempo em que a trama de Iago é descoberta, o que leva o general ao suicídio pela consciência de ter matado sua inocente amada.

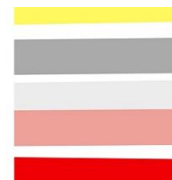
Para esse enredo, Shakespeare usou como fonte uma peça com características semelhantes, intitulada *Un capitano moro*, de Giovanni Battista Giraldi Cinthio, e presente na obra *De gli Hecatommithi*, de 1565. Ainda que considerada a estrutura esquelética da peça de Shakespeare, outras influências bibliográficas e históricas são reconhecidas, como a chegada do embaixador do Marrocos Abd el-Ouahed Ben Messaoud em Londres para o estabelecimento da aliança entre os dois reinos; a publicação da tradução do livro *Geographical Historie of Africa*, de Leão, o Africano; e a tradução do italiano do livro *Commonwealth and Government of Venice*, de Gasparo Contarini. Lawrence Flores Pereira (2017), em seu ensaio introdutório para a tradução



brasileira de *Otelo*, ressalta também a influência dos relatos de viagens da época, como *História natural*, de Plínio, e *General historie of the turkes*, de Richard Knolles.

Já Barbara Heliodora, como possível elemento de ampliação para interpretação da peça em si, realiza uma operação de aproximação e caracterização dos personagens com o gênero teatral cômico *commedia dell'arte*. Para Heliodora (2007), Shakespeare utilizou-se do gênero mencionado com objetivo de criar um efeito de reconhecimento imediato de seu público com o contexto geográfico em que se desenrola a trama da peça: “O primeiro ato, que tem lugar em Veneza, tem de ser considerado em sua plena significação, ou seja, como instrumento da definição do mundo ao qual Desdêmona pertence e ao qual Otelo muito significativamente não pertence” (HELIODORA, 2007, p.276). Sendo o gênero *commedia dell'arte* amplamente reconhecido como um formato italiano, o dramaturgo aproveitou-se dessa familiaridade para produzir também um efeito contrário daquele esperado pela plateia, que em vez de uma comédia, acaba assistindo uma tragédia sustentada em padrões de estruturação do gênero anterior. Iago, o nosso foco neste trabalho, é analisado como um personagem caracteristicamente ligado a esse gênero, o Zanni, um personagem tipo¹ reconhecido por sempre buscar seu próprio conforto e interesse, e não de seu mestre, o contrário de como os mecanismos de servidão da época moldavam essas relações. Seguindo com a comparação, a autora descreve a cena inicial da peça - a conversa de Rodrigo e Iago em frente à casa de Brabâncio - para sugerir reações típicas de Iago que se encontram também em um Zanni, como a própria motivação do ódio ocasionado por um não reconhecimento de suas qualidades, além do uso constante de um vocabulário repleto de obscenidades e injúrias. Acrescentando a isso o seu virtuosismo na criação de narrativas a cada exigência contextual específica: “em seu verdadeiro universo, cômico, todos sempre acreditam em Zanni pelas mesmas razões que se dá crédito a Iago: ele conta histórias plausíveis às pessoas mais indicadas para acreditar nelas” (HELIODORA, 2007, p.280). No entanto, o discernimento para criar arranjos infundáveis é incapaz de auxiliá-lo a perceber as consequências de seus atos, só almejando, até o final, o seu reconhecimento

¹ O personagem tipo é aquele em que o leitor consegue identificar todas as razões de seus atos. Chegando ao ponto de compreendê-lo como se tivesse em mãos “um inteiro tratado bio-psico-sócio-histórico sobre tal personagem, chegando mesmo, através da narração, a compreendermos aquele indivíduo (censitariamente inexistente) melhor do que se o tivéssemos conhecido em pessoa [...]”. (ECO, 1970, p.222).



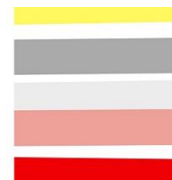
como tenente da armada veneziana. Esse uso das máscaras da *commedia dell'arte* para a construção dos personagens, e em especial Iago, leva a autora a modalizar a interpretação de Bernard Spivack de que Iago seria influência direta das caracterizações do Vício das moralidades medievais. Para Heliadora, “Shakespeare pediria empréstimo àquele ancestral mais próximo, o Zanni-Arlequim-Briguela da *commedia dell'arte*, onde o vício já se tornara menos alegórico, mais flexível, mais adaptado ao drama individualizado da época elisabetana” (2017, p.278). Com essa hipótese de leitura, os demais personagens centrais da peça são analisados a partir de modelos da *commedia dell'arte*, além de ações e situações estranhas ao gênero tragédia.

Há mais episódios na história que ficam mais próximos do mundo da comédia do que da tragédia: a perda de um artigo (como o lenço de Desdêmona) e seu uso subsequente por alguém em condições de emprestar à perda significado comprometedor é um deles, porém a situação mais classicamente cômica de toda a peça é a conversa entre Iago e Cássio sobre Bianca, jogada de modo a fazer Otelo pensar que os dois falam sobre Desdêmona. Tais convicções enganadas, tais truques, dificilmente podem ser incluídos entre as situações trágicas consagradas. (HELIODORA, 2007, p.277).

A hipótese de leitura da peça “Otelo” assimilando a estrutura em termos de significado mobiliza uma possibilidade de explicação para o silêncio de Iago na cena final diante de seu plano revelado e às consequências sangrentas de seus atos. Tal como um Zanni, comenta Heliadora, os motivos para a realização de seu complexo plano são tão mesquinhos que confessa-los abertamente seria mostrar de que todos não passaram de tolos trapalhões.

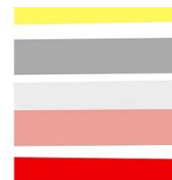
2 A modernidade e Shakespeare

A compreensão da figura do personagem Iago pode ser ampliada em aspectos gerais através dos mecanismos de transformação que a sociedade renascentista passava, a saber, a transição do período medieval para a modernidade. Época do amadurecimento da noção de interioridade, oriunda das concepções teológicas de Agostinho, e da quebra gradual da hierarquia do indivíduo em relação às posturas divinas e institucionais da Igreja.



Anatol Rosenfeld (1996), em seu ensaio “Shakespeare e o pensamento renascentista”, reconhece como marca indelével dessa transição a mudança do pensamento conceitual-universalista da idade média para um pensamento nominalista. Essa configuração se desloca do *logos* divino, orientador de essências e formas atemporais que sobrevivem ao individual sempre perene em comparação com o individual sujeito ao desaparecimento e a morte pelo tempo. Enquanto o conceito de homem é perene, a sua referencialidade material está fadada a degradação. Essa visão universalista encontra justificativa na organização intelectual da Idade Média, em que todos os fatores estariam ligados a uma única causa, o ser uno na direção do qual todos os fatores e ocorrências do mundo caminhariam em direção: deus. Desse princípio supremo é que uma hierarquia se colocaria no mundo, criando uma perfeição descendente na medida em que seres se afastam da causalidade primeira. Assim aquilo que possui valor, que está imbuído de perfeição, de divindade, é o que está hierarquicamente próximo da cúpula, como, por exemplo, o papa, os cardeais, arcebispos, padres, e, nos impérios e reinados, o rei, o príncipe, os duques etc. Esse é um contexto, segundo Rosenfeld, em que tudo pode ser explicado a partir de uma causa primeira, um mundo teocêntrico em que o seu início, a expulsão do Paraíso, e o seu fim, o juízo final, está significado *a priori* na figura de deus. Tudo conflui para uma harmonia total, mesmo o mal, que desaguará no desígnio divino.

Essa crise do pensamento universalista levada a cabo pelo pensamento nominalista - que considerava generalizações essencialistas apenas como palavras que pouco definem os seres, apontando esse recurso como uma forma econômica de designarmos uma enorme variedade de seres e coisas no mundo -, corresponde também ao uso do palco simultâneo característico da idade medieval. Nesse palco uma justaposição de cenas é vista simultaneamente pelo público desde o início da encenação, o que, para Rosenfeld, aponta para um público que compreende a temporalidade como “prefiguração na eternidade atemporal do *logos* divino” (1996, p.126, grifo do autor). Temporalidade explicada por Santo Agostinho como uma aparência oriunda das sensações humanas, pois a temporalidade divina seria simultânea, coincidindo o início com o fim, com todos os tempos. Contudo, essas ideias e os pensamentos que a elas forneciam sustentação, como a cosmologia aristotélica, sofrem profundos abalos com as

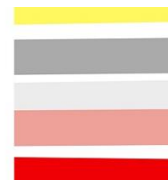


descobertas de Copérnico e do pensamento de Kleper. O conhecimento da não diferenciação de leis entre o mundo superior e a terra, a não valorização das leis que organizam o cosmo, leva Giordano Bruno a construir um pensamento em cima de todo esse cabedal de informações que desorienta significativamente concepções e crenças seculares da sociedade ocidental. Assim, Bruno fundamenta a percepção de mudança de forma do horizonte por causa do deslocamento do observador, encaminhando para a constatação de que toda determinação espacial tem que ser relativa. Somado a isso, o conhecimento de que a terra é móvel implica em uma mensuração falha do tempo, pois não há ponto fixo para essa medida, somente uma mensuração relativa em relação ao movimento da própria terra. O próprio desenvolvimento da perspectiva na pintura é uma alteração de posição do homem no mundo. O homem coloca-se como ponto de observação, valorizando sua forma peculiar de ver o mundo.

A perspectiva coloca a consciência humana e não a divindade ao centro. Ela se opõe a um universo que criara o palco simultâneo. Este apresenta o homem como num mural imenso, sem profundidade plástica ou psicológica, mergulhado no mundo fasto da narração bíblica, inserindo nas mansões justapostas, à semelhança das esculturas nos nichos das catedrais de que elas mal se destacam. É uma visão teocêntrica: O homem é parte do plano divino universal (ROSENFELD, 1996, p.130).

Seguindo sua argumentação, Rosenfeld explica que diante dessas concepções o palco italiano se tornava mais adequado, desenvolvendo, primeiro, telões pintados ao fundo com objetivo de criar a ilusão perspectiva e, posteriormente, substituindo pelos bastidores, onde o homem cada vez mais se tornava independente naquele espaço, além da separação radical entre palco e plateia.

O teatro elisabetano da época de Shakespeare ainda não vira o desenvolvimento do palco italiano, no entanto, já estava com seus valores tão abalados quanto aqueles da sociedade de Giordano Bruno, sabendo das descobertas de novos territórios e de novas culturas com valores totalmente distintos e irreconhecíveis. Esses efeitos não passaram despercebidos, e mesmo nesse cenário, ainda com a simultaneidade presente, os efeitos dos novos conhecimentos se faziam perceber, pois o homem não mais possuía um local determinado nesse palco.

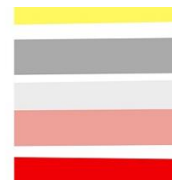


Os lugares sucedem-se num tempo irrecuperável; a ação tem plena atualidade e unicidade dramática; os heróis vivem sua vida, que já não é episódio, parte e reflexo da História Sagrada; vivem-na aqui e agora, *hic et nunc*, num universo que não é mais “explicado”, transparente e ordenado, mas que, particularmente, nas grandes tragédias parece por vezes um mundo visto a partir da perspectiva subjetiva e angustiada dos heróis. Com efeito, cada peça de Shakespeare apresenta como que um mundo novo, diverso dos outros, visto a partir de um novo ângulo. Falta a moldura estável da cosmologia cristã, a ordem predeterminada. (ROSENFELD, 1996, p.131, grifo do autor).

Todas essas transformações de alteração da cosmovisão da sociedade ocidental influenciaram possivelmente não só na performance dos atores elisabetanos a partir das mudanças de postura no palco, mas na própria construção dos personagens shakespearianos e do desenrolar das peças. Conforme salienta o autor, o fim trágico dos heróis em Shakespeare não traz nenhum indicio de que aquele acontecimento é um aprendizado para a vida extraterrena, ou a morte desproporcional ao defeito apresentando por um personagem, como a morte de Polônio, e o fim de Cordélia. Não há em Shakespeare uma justificativa divina para os excessos e a desproporção de sofrimento em indivíduos inocentes ou moralmente ilibados. Sem a justificativa divina, valores positivos aparecem para se sobressair àqueles incutidos de uma negatividade destruidora. Nesse contexto de profundas transformações, de conhecimentos novos, é que Shakespeare escreveu suas tragédias, em um mundo que já era possível alguma manifestação do ceticismo, um mundo em que a dúvida e o absurdo da vida podem ser apresentados como uma alternativa a um mundo ordenado e predeterminado na simultaneidade da temporalidade divina.

3 Iago: O enigma

Iago, o articulador da trama, um alferes a serviço do general Otelo, desde o início da peça mostra seu descontentamento ao relatar a Rodrigo a promoção perdida em favor de Miguel Cassio, um oficial educado, mas que, nas palavras de Iago, pouco sabia sobre batalhas e tão somente poderia possuir habilidades de aritmético e não habilidades de um soldado. Esse ato de avaliação injusta de suas habilidades é apresentado pelo próprio Iago como razão do desencadeamento das ações por ele praticadas como forma de desmoralização de Otelo.

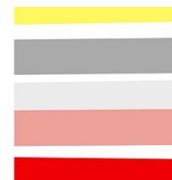


Não tem remédio. Essa é a praga do serviço,
As promoções se dão por gosto e indicação,
Não por tempo e por gradação, quando um segundo
Herda de um primeiro. Então diga, julgue bem,
Se há qualquer razão plausível para eu estimar
O Mouro. (SHAKESPEARE, 2017, p.55).

A motivação de Iago não o leva a reagir frontalmente contra a injustiça perpetrada por Otelo. Utilizando sua habilidade de exímio criador de narrativas, o alferes joga com a própria percepção de Otelo, tentando provar que o general possui capacidades intelectivas de julgamento falhas. A vingança de Iago é construir um campo de atuação em que Otelo mostre publicamente sua incapacidade avaliativa. Provar isso para todos é em última instância exibir as razões que não o levaram a receber a promoção de tenente, mostrar que seu mérito não foi reconhecido devido aos problemas do avaliador a que foi submetido. Justificativa que não pode ser descartada, no entanto, se por um lado não sabemos se Iago realmente é um soldado preparado, por outro ele mesmo não se interroga sobre suas próprias habilidades. A consciência de Iago não é capaz de interrogar a si própria, operando a partir de questionamentos externos com um mecanismo ultraindividualista que aumenta gradativamente a distância entre uma reflexão de si e o outro:

Se eu o sigo, na verdade eu sigo a mim mesmo.
E o céu sabe, não é amor, não é dever,
E se parece ser, é em prol dos meus intuitos,
Pois se as minhas ações exteriores mostrarem
Meus atos inatos, meu vero coração
Exposto à clara luz, vai ser rápido até
Que eu entregue às gralhas meu coração desnudo,
Pra que o espicacem. Eu não sou o que sou.
(SHAKESPEARE, 2017, p.137).

De uma motivação sustentada na injustiça dos mecanismos de reconhecimento social reproduzidos por Otelo, ele mesmo um outro que deles usufruiu e deveria compreender o funcionamento, Iago desloca-se para uma autopercepção da personalidade a partir de uma imagem constituída pela negatividade. Iago transita de uma constatação da realidade para um ostentar identificado com o mal. Ao dizer a



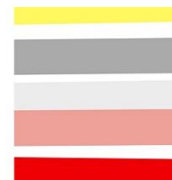
Rodrigo “Eu não sou o que sou”, o militar cria uma zona de plurissignificação entre uma negação da exterioridade, da aparência social, em contra partida com uma interioridade identificada como verdadeira em relação ao que ele parece ser. No entanto, a afirmação de Iago não sugere só um elogio à interioridade, ela remete-se à expressão usada por Deus como resposta a Moisés, na bíblia hebraica. A resposta de Iago, nesse contexto, sugere uma oposição àquilo que deus é. Nesse caminho, se deus é o bem, o personagem se coloca como o contrário de deus, o mal. Nesse campo semântico oscilante não é possível determinar com rigor de qual dessas duas leituras Iago estaria mais próximo, ou, ainda, de outra interpretação.

A marca do vilão é ser várias coisas ao mesmo tempo, de modo que sua identidade é abolida na ação. Negação malévola da centralidade do sujeito ético, ele encarna uma individualidade extrema que não se atrela às regulações e lei exteriores, éticas, políticas, sociais etc. (PEREIRA, 2017, p.267).

Em busca da resposta ao desagravo cometido contra si, diz o autodeclarado vilão: “O rosto da vileza se vê só quando em uso” (SHAKESPEARE, 2017, p.171). Na medida em que consegue ir articulando as situações ao seu favor, o alferes acaba incorporando em sua identidade o mal, reconhecendo-se nele somente diante de seu exercício. Ainda assim, a oscilação parece persistir entre o mal assumido e a resposta à ofensa de outrora. No mesmo solilóquio Iago justifica-se novamente com novos argumentos:

*E ousar pensar que provará para Desdemôna
Que é um marido bom. Mas eu também a amo,
Não por pura luxúria, embora eu talvez tenha
Contas a pagar por esse grande pecado,
Mas mais pela dieta própria da vingança,
Pois suspeitas tenho de que o Mouro lascivo
Trepou na minha sela, o que só de pensar
Me rói as entranhas como um sal venenoso;
E nada vai me contentar a alma até
Que eu lhe dê o justo troco, esposa por esposa;
(SHAKESPEARE, 2017, p.171).*

E continua conjecturando uma traição da esposa, Emília, também com Cássio. Suas acusações absorvidas em um ódio alimentado em resquícios diminutos não podem ser verificadas nas demais cenas da peça, sendo, possivelmente, uma das tantas



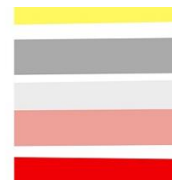
maledicências de Iago para reforçar em si mesmo a legitimidade da sua tentativa de vingança². Dando início ao seu plano, em meio à comemoração da derrocada dos turcos em Chipre, cria com Rodrigo uma armadilha para o tenente Miguel Cássio, o embebedando e o envolvendo em uma briga com o próprio Rodrigo e uma autoridade de Chipre, que leva Otelo a destituir Cássio do posto de tenente como punição. Durante toda a averiguação de Otelo, ausente da comemoração, Iago finge tentar preservar a imagem de Cássio da responsabilidade do conflito ocorrido, levando Cássio a lamentar para ele a perda de reputação que fora submetido ao ser destituído do posto angariado há pouco tempo. Iago, como frente aos excessos de Rodrigo ao se autodepreciar, parece despir-se da máscara costumeira para aconselhar Cássio com o seu menosprezo característico:

Reputação é imposição infundada e falsa, amiúde angariada sem merecimento e perdida sem motivo. Você não perdeu nada de reputação, a menos que repete a si mesmo um perdedor. Que é isso, homem! Há modos vários de recuperar o favor do general. O senhor foi destituído por um acesso de mau humor, uma punição mais política que maldosa, como se alguém surrasse um cachorrinho só para meter medo num leão imperioso. Apele ao general de novo, e logo ele será seu (SHAKESPEARE, 2017, p.182).

Nesse trecho, como poucas vezes na peça, Iago revela para seu interlocutor, e vítima potencial, sua opinião sobre aquela organização social e os modos de reconhecimento sem esconder por completo sua personalidade, inclusive, expondo indiretamente para Cássio como ele avalia a constituição de reputações - tal como a promoção do próprio Cássio: “angariada sem merecimento” -, completa insinuando que Otelo é instável diante de suas atitudes - acometidas pelo “acesso de mau humor” -, injusto ao puni-lo só para referendar sua posição político-administrativa naquele local diante dos demais e não em benefício da verdade dos acontecimentos e da justiça. Assim como Otelo, Desdêmona e Rodrigo, Cássio não percebe nada nas insinuações³ do

² Esse é o segundo solilóquio em que Iago acusa Otelo de ter mantido uma relação com Emília. Em passagem anterior, ele revela: “[...] Eu detesto o Mouro,/Corre por aí que ele, em meio aos meus lençóis, /Oficiou meus encargos. Eu não sei se é verdade,/Mas eu, frente a uma mera suspeita do tipo./Ajo como se fosse vero!”(SHAKESPEARE, 2017, p.159). Iago confessa que não tem certeza sobre a veracidade dessa afirmação e, curiosamente, proclama para si a característica de Otelo, aquela, justamente, que causará a tragédia final: agir mesmo diante da incerteza da veracidade dos fatos.

³ Na cena em que Iago induz Cássio a descrever o seu relacionamento com Bianca para que Otelo, escondido em um local distante, acredite que seja de Desdêmona que o ex-oficial se refere, o vilão diz após inventar factoides: “Se não for verdade, então eu sou o vilão” (SHAKESPEARE, 2017, p.220).



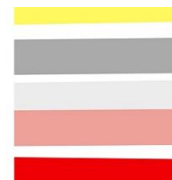
alferes e acolhe o conselho de solicitar a intermediação da esposa do general para agir em favor da restituição do seu posto de tenente.

[...] E então eu sou o vilão,
Quando aconselho Cássio a seguir outra rota
Que o leva reto ao seu bem? Deidades do inferno!
O diabo, quando quer vestir negros pecados,
Começa encenando uma peça angelical,
Como eu faço agora. Enquanto esse honesto otário
Rogar a Desdêmona que lhe ajeite a sorte,
E ela interceder junto ao Mouro em seu favor,
Verterei esta pestilência em seus ouvidos:
Que ela só quer salvá-lo pra sua luxúria;
Assim quanto mais esforço fizer em ajudá-lo,
Mais desgastará seu crédito junto ao Mouro...
E assim converterei em piche sua virtude,
E co'a sua bondade, engendrarei a rede
Que enredará aos três. (SHAKESPEARE, 2017, p.185).

Novamente Iago compara-se ao diabo para caracterizar seu método de agir apresentado como benevolente, mas está inundado de intenções destrutivas em relação aos sujeitos envolvidos. A partir desse momento o personagem configura seu plano durante a efetivação das suas ações, com o passo posterior dependente dos efeitos concretos do anterior. Com Cássio solicitando o auxílio de Desdêmona, Iago inicia uma série de insinuações desenvolvidas com balbucios e frases repentinas de negação para criar em Otelo a sensação de que algo estaria acontecendo naquele contexto de convivência entre Desdêmona e Cássio.

Sai Cássio.
IAGO Hum, não gostei disso.
OTELO O que disseste?
IAGO Nada, senhor. Mas se... não, não me lembro bem.
OTELO Não foi Cássio que se apartou de minha esposa?
IAGO Cássio, senhor? Não. Não consigo imaginá-lo
Saindo assim se esgueirando, com ar culpado,
Só por vê-lo chegar. (SHAKESPEARE, 2017, p.192).

A partir do trecho acima recortado, Iago inicia sucessivas insinuações para alimentar a dúvida em Otelo até finalmente o general perder o controle e permitir que o alferes diga inúmeras considerações ofensivas a respeito de Desdêmona e afirme categoricamente sua traição. Concomitante a isso, através de Emilia, esconde nas coisas



de Cássio o lenço de Desdêmona e planeja uma situação em que o general veja com seu ex-oficial o presente oferecido à esposa. Acometido pelo ciúme diante da prova forjada, Otelo começa a planejar com Iago a morte de Cássio e a vingança à Desdêmona.

OTELO Arranje-me, Iago, algum veneno esta noite! Não vou entrar num debate com ela, pois o corpo, a beleza que ela tem vão me desnortear a mente. Esta noite, Iago.

IAGO Não, não use veneno; melhor é estrangulá-la na mesma cama que ela própria infectou.

OTELO Ótimo, perfeito. É uma justiça que me agrada.

IAGO Quanto a Cássio, eu mesmo posso despachar. Terá mais notícias por volta da meia-noite.

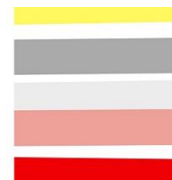
OTELO Ótimo, muito bom (SHAKESPEARE, 2017, p.223).

Como habitualmente durante a peça, Iago não irá se envolver abertamente na trama, assim, para cumprir o que prometera a Otelo, incita Rodrigo a matar Miguel Cássio, e, durante a ação ocorrida à noite, em meio à luta do tenente e de Rodrigo, fere o primeiro na perna e mata o segundo. Ainda que as motivações já parecessem esquecidas em meio ao planejamento das mortes, principalmente por estar absorvido na ação da vingança, o que apontava para uma incorporação definitiva da imagem do mal, Iago recupera os motivos que o levaram até ali: “(a parte) Ah, noite mofina,/ Ela vai operar ou me fazer ruína” (SHAKESPEARE, 2017, p.246). O posto de tenente almejado ainda era o objetivo do alferes.

Em seu ressentimento alimentado até às últimas consequências antes de entrar em ação para operar a vingança, Iago explicitara em um de seus solilóquios não um objetivo mortal para Otelo e Cássio, e, sim, uma difamação que levasse o primeiro a afastar o seu recém empossado oficial e o reconhecesse como leal.

Eu vou é botar é Miguel Cássio no cabresto
E difamá-lo ao Mouro na farda e no grau –
Pois, acho, ele também dormiu com minha touca –
E o Mouro vai me agradecer, amar e honrar,
Por tê-lo inclitamente transformado em asno
E também transformado sua paz e quietude
Num delírio. Tá tudo aqui, inda confuso (SHAKESPEARE, 2017, p.171).

Em sua busca por realizar seus interesses mais particulares, Iago perde-se em meio ao otimismo da ação, esquecendo-se da ingovernabilidade das consequências dos atos para os mais variados indivíduos. Ainda que tenha afirmado, como já destacado

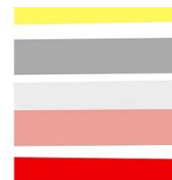


anteriormente, ao término do mesmo solilóquio: “O rosto da vileza se vê só quando em uso” (2017, p.171).

4 Conclusão

Neste trabalho objetivamos ressaltar as passagens em que o personagem Iago revela percepções e análises dos demais personagens e do contexto social que o cerca. A tentativa aqui é caracterizá-lo como um personagem moderno, já envolto nos dramas da individualidade que caracteriza a modernidade, ainda que se trate de um militar submetido à dinâmica de servidão específica de sua época e dos militares de então. Nesse sentido, nos colocamos em uma posição inversa às leituras que o caracterizam alegoricamente como o mal.⁴ Assumindo o contexto científico e intelectual da época de escrita da peça, e os contextos de circulação física do próprio personagem por regiões e espaços urbanos variados, além de tão pouco assumir para si qualquer responsabilidade mesmo quando a trama é revelada, Iago não nos parece insano, mas, sim, cultiva um excessivo sentimento de individualidade desprovido de laços comunitários. Isso permite que desenvolva um senso crítico da realidade altamente perspicaz, no entanto, incapaz de assumir para si qualquer responsabilidade ética diante dos desmandos e erros que observa, desejando, antes, usufruir desses espaços identificáveis em causa própria. É capaz de identificar uma insegurança em Otelo, e assumi-la com orgulho ao ouvir boatos sobre a traição de sua esposa e, sobretudo, identifica até no honroso general uma falha ética pela demasiada vontade de demonstrar sua figura incorruptível para se fazer veneziano, como no caso da excessiva punição contra Miguel Cássio. A crueldade de Iago está exatamente em utilizar contra Otelo o mesmo discernimento que ele julgou ausente no momento da promoção para tenente. Preterido por Cássio, Iago, de um ressentimento profundo, característico do homem moderno, quer provar a todos que Otelo possui uma capacidade avaliativa torpe. Enquanto tenta pôr seu plano em movimento, o otimismo da ação entorpece a si também, e não percebe a que ponto de destruição sua personalidade chegou. Iago, ao contrário de um personagem que desejasse o mal simplesmente, mantém-se em silêncio ao final, não assume

⁴ Sobre a tradição interpretativa que reconhece características desmesuradas de maldade em Iago, nos referimos àquela mencionada por Pereira (2017, p.30), a tradição sustentada na crítica de Samuel Coleridge.



responsabilidades, não mostra compaixão pela própria esposa, talvez ainda pensando em si, na sua individualidade, em como não se responsabilizar pelo péssimo juízo de Otelo. Uma interpretação definitiva sobre Iago é impossível, seu vocabulário ambíguo e o fingimento constante impedem de saber até que ponto o ressentimento era um motivo sentido ou só uma justificativa para iniciar uma vingança por um ódio (preconceito) anterior. No entanto, Iago é um personagem suficientemente individualizado para se distanciar de sua sociedade, criticá-la, ter consciência de seu funcionamento - mesmo que para proveito próprio -, e isso sugere um elemento importante para refletir antes de caracterizá-lo como uma alegoria do mal, ou como um proto-personagem tipo oriundo da *commedia dell'arte*. Talvez Shakespeare ansiasse desenhar exageradamente um individualista para já realizar também a crítica do sujeito porvir com a modernidade.

Referências

- ECO, U. *Apocalípticos e Integrados*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- HELIODORA, B. *Falando de Shakespeare*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PEREIRA, L.F. Introdução. In: *A tragédia de Otelo, o mouro de Veneza*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.
- PEREIRA, L.F. Notas do tradutor. In: *A tragédia de Otelo, o mouro de Veneza*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.
- ROSENFELD, A. *Texto/ Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SHAKESPEARE, W. *A tragédia de Otelo, o mouro de Veneza*. 1. ed. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.
- WEIL, J. *Service and Dependency in Shakespeare's Plays*. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Recebido em: 20 de agosto de 2018.

Aprovado em: 10 de novembro de 2018.