

IAGO: UM ANTAGONISTA MODERNO?

Socca, É.S.

¹ Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) – Santa Maria – RS – Brasil – eziosauco@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 fundamento teórico para essa interpretação, utilizou-se os estudos sobre a peça realizados por Anatol Rosenfeld (1996), Barbara Heliodora (2007) e Lawrence Flores Pereira (2017). Esse trabalho justifica-se como uma tentativa de ampliação de significados para um texto canônico da tradição ocidental à luz de problemas contemporâneos.

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

1. INTRODUÇÃO

Em *Otelo*, peça provavelmente escrita em 1603, William 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 (2017a), 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 Heliadora, 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 Heliadora (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 tipo 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 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).

2. METODOLOGIA

Para análise do personagem Iago, da peça *Otelo*, realizou-se um levantamento de todas as suas falas e inserções na peça, destacados com objetivo de detectar suas observações, nos mais variados momentos diante de personagens diversos ou em seus solilóquios, e, em

seguida, embasados na descrição das concepções culturais e filosóficas do renascimento tal como apresentadas por Rosenfeld (1996), buscamos sustentar nossa hipótese de que uma leitura alegórica do personagem como uma representação do mal deixa de considerar características estruturais do personagem que convergem com as próprias mudanças sociais que caracterizam o homem moderno, especialmente a individualidade.

3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

A compreensão da figura do personagem Iago também 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) reconhece como marca indelével dessa transição a mudança do pensamento conceitual-universalista da idade média para um pensamento nominalista. Essa configuração que se desloca do *logos* divino, aquele 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.

Essa crise do pensamento universalista levada a cabo pelo pensamento nominalista - que considerava as 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). 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 Kepler. O conhecimento da não diferenciação de leis entre o mundo superior e a terra, a não valoração 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. 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. 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 própria separação radical entre palco e plateia.

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.

4. CONCLUSÃO

Neste trabalho objetivamos analisar 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. 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 se mostra 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 tornar 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, matem-se em silêncio ao final, não assume 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, 2017A.
- PEREIRA, L.F. Notas do tradutor. In: **A tragédia de Otelo, o mouro de Veneza**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017B.
- 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.