

# OTELO, DE SHAKESPEARE: UM CASAL QUASE PERFEITO COM UMA AMEAÇA SATÂNICA E MAQUIAVÉLICA AO LADO

Edimilson Dezan\*

---

**Resumo:** *Otelo e Desdêmona são vítimas de um discurso enganoso. Iago emprega a astúcia e a fraude para instaurar a desordem e o caos na vida do casal. Assim, desmorona o mundo da ordem e da bem-aventurança para Otelo, pois ele se vê preso à paixão do ciúme. Essa paixão o leva a agir conforme os desejos de Iago e por uma questão de honra, Otelo assassina Desdêmona. Na realidade, Otelo é ingênuo e não se previne contra o mal, assim, ele é destruído pela força satânica empregada por Iago.*

**Résumé:** *Otelo e Desdêmona sont victimes du discours trompeur. Iago utilise la ruse et la fraude pour engendrer le désordre et le chaos dans la vie du conjoint. Ainsi, détrône le monde de l'ordre et de la beatitude de Otelo, car il se voit attaché à la passion du jalousie. Cette passion le fait agir conforme les désirs de Iago et pour une question d'honneur, Otelo assassine Desdêmona. En réalité, Otelo est ingénu et il ne se prévient pas contre le mal, ainsi, il est détruit par la force satanique employée pour Iago.*

**Palavras-chave:** *discurso, paixão, ironia, fraude, ciúme, tragédia.*

**Mots-clé:** *discours, passion, ironie, fraude, jalousie, tragédie.*

---

Há certas leituras que fazemos na vida e observamos que as obras são sublimes, inesquecíveis. Como afirmou Elliot “deixam o sabor do encanto”. É justo, pois, que voltemos a elas. É agradabilíssimo.

Ao lermos *Otelo*, de Shakespeare, percebemos que o tema da paixão constitui fundamento essencial da narrativa. Quando nos referimos à paixão, apoiamo-nos

---

\* Mestre em Letras, na área de Literatura Brasileira, pela UNESP – São José do Rio Preto.

nas considerações de Spinoza, salientando que paixões são afecções do corpo pelas quais o poder de agir deste corpo é acrescido ou diminuído, auxiliado ou reduzido, de acordo com as idéias e a vontade. Assim, o corpo é afetado por paixões positivas: paixão do amor, da alegria, da bondade, da estima, etc.; e por paixões negativas: paixão do ódio, da tristeza, da cobiça, da inveja, do ciúme, etc.

Partindo dessa constatação nosso objetivo é o de determinar a origem e as gradações das paixões que estruturam a personalidade dos protagonistas em *Otelo*, para analisarmos a cosmovisão que se manifesta mediante a trajetória desses personagens na obra. Sob esse aspecto, utilizaremos as considerações de Spinoza, em *Ética* (1974).

Em *Otelo*, a presença da ironia intensifica os processos de simulação e de dissimulação na estratégia do discurso e esse processo interfere nas paixões, propiciando que identifiquemos um jogo astuto, por meio do qual o vilão surge como a metáfora do mal, ou seja, torna-se o arquétipo do demônio shakespeariano. Abordando esse referencial procuramos detectar a natureza dos discursos e a influência deles no comportamento e nas atitudes dos protagonistas, indicando semelhanças e contrastes, bem como a natureza das paixões e suas interferências na existência dessas personalidades.

Assim, ao examinarmos o discurso, empregamos as teorias de Genette, em *Discurso da narrativa* (1979). Para a investigação da ironia, utilizamos as considerações de Hutcheon, em *Teoria e política da ironia* (2000). Ao abordarmos as normas e valores defendidos pelos protagonistas, utilizamos Fromm, em *Análise do homem* (1974) e elucidações de Maquiavel, em *O príncipe* (1999).

Dessa maneira, acreditamos que possamos analisar as relações dos protagonistas com o outro e com o próprio “eu”, focalizando paixões convergentes e divergentes, que os aproximam e os diferenciam, e que fazem deles personalidades ativas ou passivas no mundo em que vivem.

Ao encetarmos o estudo da narrativa, observamos que, pelo fato de ter sido preterido por Micael Cássio ao posto de tenente, Iago manifesta intensa paixão do ódio contra Otelo, já que a posição de alferes lhe é um martírio.

Supostamente ofendido em sua honra, Iago passa a arquitetar a destruição do superior, o qual considera inimigo. Empregando a máscara de funcionário fiel, devotado, abnegado, Iago consegue obter plena confiança de Otelo.

Kierkegaard (1991) destaca que o hipócrita é o mau que quer parecer

bom, para melhor enganar. Sob essa máscara Iago esconde-se para derrotar o outro. Para destruí-lo emprega a mentira como estratégia para aterrorizar, infernizar a vida do mouro, levando-o a defender a mentira como verdade. Otelo torna-se o alvo supremo de um jogo satânico.

Diante de Rodrigo, Iago deixa clara a sua intenção satânica ao enfatizar que é alferes de Otelo para “tirar vantagens e dar-se bem na vida”: “Ó Senhor, acalmavos. Se me ponho sob suas ordens é só em proveito próprio” (p.19).

Ao longo da narrativa Iago emprega um discurso irônico, pois sob a representação de alferes honesto que tudo faz pelo bem do patrão, arquiteta o seu aniquilamento.

Iago, como se estivesse dirigindo a si mesmo como ator, representa uma grande farsa e assim se autodefine: “não sou o que sou” (p.20). A ironia surge como uma arma e o alvo a ser atingido é Otelo. Iago, calculadamente, adota a profissão de fé do fingimento: sob a máscara da honestidade, engana, é desonesto. Essa estratégia envolvida pela astúcia e pela audácia é defendida por Maquiavel quando destaca que “os homens costumam julgar mais pelos olhos do que pelas mãos, uma vez que todos podem enxergar, mas poucos sabem sentir. Todos vêem o que tu pareces, poucos o que realmente és” (p.111).

Otelo está perdidamente apaixonado por Desdêmona, acredita, por isso mesmo, que todas as pessoas lhe queiram bem, e que Iago lhe é plenamente fiel. Mas, longe dos olhos do mouro, Iago emprega a inteligência para atacar a honra do patrão: Iago – “Neste momento, um velho bode negro está cobrindo vossa ovelha branca” (p.21).

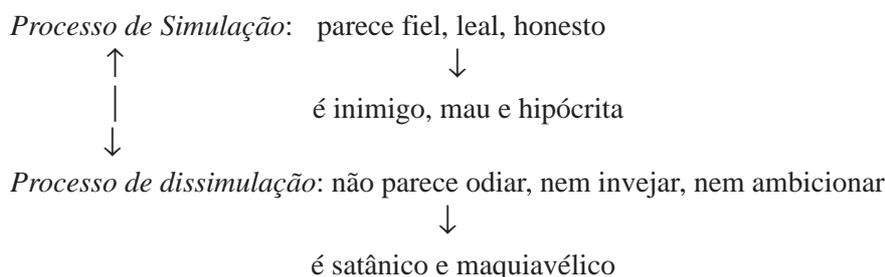
Ao se dirigir ao pai de Desdêmona, Brabâncio, Iago destila todo o seu ódio, toda a sua maldade contra o inimigo. Simbolicamente o bode representa a lubricidade, o potencial erótico, o animal insaciável. No entanto, Iago não desconhece a pureza, a castidade de Desdêmona, e mesmo assim procura profaná-la, maculá-la, desmoralizá-la, destruindo a imagem de “virgem bem-aventurada” que Brabâncio possui da filha.

Em seu discurso Iago emprega a arte do fingimento numa pretensa defesa da honra, dos bons costumes, da moral, para desqualificar o casal amoroso. Ele procura retirar todo sentimento e toda espiritualidade dos adversários, reduzindo-os a uma completa animalidade. Ao atacar um suposto ato libidinoso e imoral, Iago acredita que conseguirá aniquilar a imagem de virtuosos que ambos possuem na sociedade. Nesse sentido, ele adota a estratégia do mau que age de acordo com aquilo que lhe convém e que lhe agrada, encetando um jogo maquiavélico: “é preciso que aprenda a

ser mau e que se sirva ou não disso de acordo com a necessidade” (Maquiavel, 1999, p.99).

Partindo desse princípio, a paixão da malícia passa a ser sua arma de combate contra Otelo, o nobre mouro a serviço da República de Veneza.

Adotando a estratégia da máscara, Iago emprega os seguintes processos de combate, que se inter cruzam e que se amalgamam:



Os procedimentos retóricos que Maquiavel defende na conduta do príncipe, fundamentados a operar no âmbito da simulação e da dissimulação, são os mesmos que, calculadamente, Iago adota diante de Otelo, ou seja, as qualidades da raposa e do leão.

Por meio desse símbolo metafórico, Iago emprega a inteligência e a força da astúcia contra o nobre guerreiro. Dessa forma, aliando inteligência e astúcia, associadas a um jogo em que se destacam os signos da simulação e da dissimulação, Iago, como um príncipe do mal, passa a combater Otelo. Como alferes nunca toma decisões afoitamente e a prudência aliada à audácia fazem com que passe a conhecer a natureza dos inconvenientes e tome as decisões mais acertadas para beneficiar-se e para prejudicar o mouro. Comporta-se, dessa forma, como um camaleão, adaptando-se às diferentes situações às quais vivencia.

Como mencionamos anteriormente, ao tentar definir sua personalidade enfatizando “não sou o que sou”, Iago, mediante um plano intertextual, remete o seu discurso ao texto bíblico: “Eu sou o menor dos apóstolos, e não sou digno de ser chamado de apóstolo, pois persegui a igreja de Deus. Mas pela graça de Deus *sou o que sou*” (Novo Testamento, 1979, p.149, grifo nosso).

Se por um lado, no texto bíblico, o apóstolo Paulo afirma que é um servidor de Deus, defensor de suas leis, e humildemente arrepende-se de ter perseguido cristãos, empregando um discurso confessional, que funciona como uma espécie de juramento por meio do qual defende a paixão do amor; por outro lado, Iago, por meio

de uma paródia irônica, emprega um discurso cínico, defendendo a paixão do ódio, como um Satã. Ao contrário do apóstolo, que deseja ser autêntico, Iago idealiza uma grande farsa.

Se o apóstolo Paulo surge como aquele que diz a verdade, Iago é aquele que mente. O pecado original para Iago é a existência de Otelo e Desdêmona. Por meio deles descobre o quanto é infeliz:

*Iago*: homem infeliz, maldoso, diabólico



*Otelo*: nobre guerreiro, valoroso, poderoso. Esposo dedicado, ingênuo, amoroso



*Desdêmona*: mulher imaculada, abnegada, fidelíssima

Ora, o olhar de Iago passa a cobiçar o “paraíso” que Otelo e Desdêmona desfrutam. A bem-aventurança do casal é um martírio, é um inferno, logo, esse “paraíso conquistado” pelo cônjuge romântico intensifica o sentimento de inferioridade. Martirizam-no a dor, o ódio, e concomitantemente intensificam suas paixões da cobiça, da inveja e da maldade.

A visão que Iago tem do casal faz com que ele crie em si mesmo uma espécie de inferno, daí sua necessidade satânica de destruí-los – a felicidade do outro faz com que se reconheça infeliz e degradado, e Otelo e Desdêmona felizes são o inferno para ele.

A presença de Otelo – poderoso no Estado e feliz no amor – desperta-lhe um intensa paixão da inveja e um martirizante sentimento de infelicidade. Oculta-mente assume a postura de um Satanás danado. Através de Otelo e Desdêmona, Iago se vê qual é, todo o seu ser fica exposto e vulnerável. A felicidade de Otelo faz com que deseje ocupar o lugar do outro, mais do que isso – ele quer sê-lo – aspira ao poder e à mulher do outro. Por isso emprega as máscaras da simulação e da dissimulação: Iago – “Por isso, muito embora lhe vote ódio como às penas do inferno, sou forçado pelas necessidades do presente a arvorar a bandeira da amizade que não passa de simples aparência” (p.24).

A felicidade do casal surge-lhe sob o aspecto de uma ameaça, de um estorvo dramático, porque ele não consegue ter a vida que eles possuem. Para vencer essa ameaça, esse estorvo, combate Otelo naquilo que ele mais ama: *Desdêmona*. Para

isso busca destruir a pureza, a inocência, a santidade de Desdêmona, que representa a mulher que trouxe ordem à vida do mouro.

O amor aparece na vida de Otelo e instaura a ordem, eliminando a desordem sob a qual vivia, apenas combatendo em guerras: Otelo – “Adorável criatura! Que minha alma a apanhe a perdição, se eu não te amar e se não te amo, que este mundo volte de novo para o caos”(p.82).

Metaforicamente, a paixão do amor faz com que o mundo de Otelo entre em ordem e equilíbrio, estados ofertados por Desdêmona. A consciência de si mesmo só é possível, para Otelo, se experimentada por contraste. Ele se reconhece como “eu-existo” somente se dirigindo a Desdêmona, que é ao seu olhar, um *tu* – promovedor da ordem. A união entre ambos é que o torna homem feliz, e é tendo-o, homem guerreiro e amoroso, que Desdêmona se sente mulher feliz: Desdêmona – “Submeteu-se-me o coração à essência mesma de meu marido, vi o retrato de Otelo em meu espírito, e a suas honras e partes valorosas, minha sorte e a alma inteira dediquei” (p.40-1). Desse modo, temos:

*Otelo* → guerreiro nobre, ausência de Desdêmona → desordem continuada  
↓↑  
*Otelo* → paixão do amor por Desdêmona → ordem instaurada

Mediante o amor de Desdêmona, Otelo passa a viver em um pleno e autêntico “paraíso conquistado”. Desdêmona é aquela em quem se descobre e pela qual se eleva como ser humano. O encontro, a paixão ardorosa, o amor puro entre o cônjuge promovem uma permuta integral, criam um universo de experiências em que a ordem instaura a felicidade.

Desdêmona surge, num plano simbólico e intertextual, como Eros – divindade que, na mitologia, é contemporânea de Gaia (a Terra) oriundo do Caos. Eros foi a força preponderante para que se instaurasse a ordem no universo, assim ocorre com Desdêmona, que faz com que reine harmonia e bem-aventurança no mundo do esposo.

Nenhuma das duas personalidades se concebe sem a outra. O amor entre o casal surge como o encontro de almas gêmeas que se buscam e se realizam física e espiritualmente. Amam-se com fervor e culto, parecem entrosados num amor pretensamente inabalável e supostamente indestrutível.

O amor faz com que Otelo encontre o seu mais belo guia, representado na paixão que cultua pela adorada mulher. Tornam-se duas personalidades que se entregam, que se organizam, que se abandonam e se reencontram um no outro.

Tendo consciência disso, Iago, como raposa astutíssima e leão ardiloso, busca instaurar a desordem na vida de Otelo, ferindo-o em sua honra, pervertendo o amor de Desdêmona. Fã-lo vê-la não como centro ordenador e unificador, mas como princípio de divisão, de tragédia, de morte. A estratégia adotada pelo alferes consiste em destruir a moral de Desdêmona, numa tentativa de reduzi-la a um ser infernal, abjeto e vil. Sob o signo da malícia, Iago induz Otelo a cair em sua armadilha: Iago – “Farei tal ciúme despertar no Mouro, que não possa curá-lo o raciocínio” (p.58). “E um prêmio me dará por eu ter feito dele um asno completo, e o ter privado da paz e do sossego, até nas raias ir bater da loucura. Aqui está tudo”(p.59).

A simulação hipócrita e a dissimulação cruel fazem com que a máscara do sacrifício, da lealdade ganhem crédito: Iago torna-se muito mais do que um empregado do mouro, torna-se seu grande amigo e confidente. Preso à malícia e ao cinismo, faz tudo para representar um teatro impecável, por meio do qual é bom alferes, bom amigo, e supostamente irrepreensível na honestidade. Com isso, Otelo passa a confiar cegamente no discurso de Iago:

Otelo – Se concordais, o alferes é pessoa honesta e de confiança. A seus cuidados confio minha esposa e tudo quanto Vossa Graça quiser depois mandar-me.(p.42)

Otelo – Iago é pessoa honesta (p.60)

Otelo – Esse rapaz é a própria honestidade, de espírito experiente, os móveis todos discernir sabe das ações humanas (p.89).

Maquiavel observa que o príncipe precisa tomar muito cuidado contra os adutores, pois se o discurso deles, muitas vezes, deleita os ouvidos, não deixa de ser uma peste, e em seu “ego”, o príncipe para não perder a consideração, estima a adulação, acata-a, estimula-a, louva-a, sendo, sutilmente enganado.

Em *Prometeu acorrentado*, Ió declara que “trair a verdade é o mais vergonhoso dos vícios”. Ora, Iago é um pseudo-amigo, é um fingidor, e ao dar crédito ao discurso do alferes, Otelo agiganta o próprio inimigo.

*Iago* → observador irônico → defende a arte do fingimento  
(valorização do mal)

**X**

*Otelo e Desdêmona* → vítimas irônicas → defendem a seriedade e a honestidade  
(valorização do bem)

Partindo dessa observação, notamos que Iago funciona como observador irônico, empregando a ironia observável por meio da qual vê as vítimas – Otelo e Desdêmona – confiarem plena e cegamente em seu discurso. Conseqüentemente, ele finge que é um autêntico e pleno defensor da moral, da justiça e do bem. Nesse sentido, Iago realiza uma *mise en scène*, para melhor manipular os adversários. Ao contrário de Hollywood que produz “fábricas de sonhos”, Iago cria um realismo crucial, demoníaco, que absorve a realidade existencial do casal romântico, frágil diante do mal.

Em sua obra Maquiavel indica que para se conservar um príncipe deve aprender a ser mau, e deve usar disso de acordo com as suas necessidades. Ainda mais, é mister que seja extremamente prudente a ponto de evitar os defeitos que lhe poderiam tirar o governo e praticar as qualidades que lhe garantem a sua posse. Dessa maneira, Iago assume o papel de personagem boa, ingênua, pura, diante de Otelo e Desdêmona, comportando-se de maneira fidedigna, como se realmente fosse o tipo de pessoa que defende a bondade, a honestidade, a pureza. Jankélévitch (1964), em seu estudo sobre a ironia, enfatiza que o egoísta procura parecer abnegado para poder ter crédito junto ao seu interlocutor e enganá-lo. Essa estratégia constitui uma simulação hipócrita mediante a qual adota a postura de um grande homem que defende *a sua justiça, a sua verdade e o seu bem*. Cínico, finge que defende o “não adulterarás”, o “não matarás”, contudo, “cobiça Desdêmona” e defende o “ódio a Otelo”.

Iago representa o papel de homem duplo, homem anfíbio, que instaura a tortura moral em Otelo, criando uma espécie de rito sacrificial por meio do qual procura infernizar a vida do mouro, criando a imagem de Desdêmona despudorada, lasciva, libidinosa e pecadora.

Com a intenção de destruir a reputação de Micael Cássio, Iago, mortificado pelas paixões da cobiça e da inveja, cria a imagem de um suposto jogo amoroso entre Desdêmona e Cássio:

Iago – Acautelai-vos, senhor, do ciúme; é um monstro de olhos verdes, que zomba do alimento de que vive. Vive feliz o esposo que, enganado,

mas ciente do que passa, não dedica nenhum afeto a quem lhe causa o ultraje. Mas que minutos infernais não conta quem adora e duvida, quem suspeitas contínuas alimenta e ama deveras. (p.85)

Iago – Tirei a conclusão: uma donzela que finge a ponto de deixar os olhos do pai como vendados, obrigando a achar que era feitiço... Mas confesso-me passível de censura... Humildemente vos peço me perdoeis tanta amizade. (p.87)

Partindo dessa observação, Iago procura testar a “comunhão das almas”, a qual acredita como impossível. Percebendo que, na arte do discurso, Otelo manifesta uma personalidade ingênua e inocente, sem maldade, Iago intenta desmitificar as imagens de pureza e de fidelidade que se destacam em Desdêmona.

Iago aspira a alcançá-la como mulher-objeto, animalizada, porém Desdêmona é inatingível pelo caráter nobre. Isso faz com que a mente maquiavélica de Iago procure imobilizá-la como prostituta. Desdêmona é o impossível, constitui o inatingível: a plenitude da moral e a existência autêntica – é aquilo que Iago mais deseja e como não consegue, procura destruí-la. Essa impotência diante do outro, para Sartre, instaura um projeto violento de ódio por meio do qual busca aniquilar aquele que lhe abre a consciência para a inautenticidade de sua existência. Iago não consegue instaurar o mal em Desdêmona, daí sua estratégia de idealizar uma Desdêmona pecadora e corrupta. Dessa maneira, ele combate o casal com uma arma poderosa – *a malícia*, referencial que permite que os ataque sutilmente e de maneira assaz agressiva.

Estabelece-se, então, um conflito que gera uma colisão – viola-se uma personalidade amada, adorada, venerada. Iago faz Otelo ver um suposto mal que há na alma de Desdêmona, e concomitantemente o mouro torna-se vítima do mal que há no alferes, já que o toma ingenuamente como uma alma pura e nobre.

Para Spinoza a inveja e o ódio afetam o homem de tal maneira que ele passa a se entristecer com a felicidade do outro, ao mesmo tempo que experimenta um profundo contentamento com o mal que atinge esse outro. Dessa forma, Iago espalha o mal para, sutilmente, destruir seu adversário, desvirtuando a moral de Desdêmona:

*A priori:* Desdêmona é o arquétipo da virtude – é heroína



*A posteriori:* Desdêmona é o arquétipo do vício – é vilã

Montaigne (1998) observa que aquilo que odiamos, por algum aspecto nos interessa, nos incomoda e nos preocupa. Percebemos, assim, que Iago aspira ao amor de Desdêmona. Empregando um discurso irônico, testa a própria confiabilidade que Otelo lhe dedica, lançando a dúvida sobre a conduta de Desdêmona e de Cássio.

Segundo Hutcheon (2000), o poder do não-dito de desafiar o dito é a condição semântica que define a ironia, que raramente envolve uma simples decodificação de mensagem invertida, é mais freqüentemente um processo semanticamente complexo de relacionar, diferenciar e combinar significados ditos e não-ditos, e isso só é possível com uma aresta avaliadora. Tendo em vista essa observação, percebemos que Otelo julga o discurso de Iago como *possível verdade* – a mentira repetida inúmeras vezes torna-se verdade, a ponto de Otelo deixar-se envolver pela dúvida sobre a pureza da esposa. A aleivosia instaura-se como um provável fato no julgamento do esposo inseguro, desconfiado e vulnerável.

Ao obter o lenço que Emília furtou de Desdêmona, Iago consegue a prova verossímil que destruirá a ordem no mundo de Otelo, mediante a instauração do *ciúme*:

Iago – Dentro do quarto de Cássio jogarei o lenço, para que ele o venha encontrar. As ninharias leves como o ar, para quem tem ciúmes, são verdades tão firmes como trechos da Sagrada Escritura. Disto pode sair alguma coisa. Meu veneno já produziu alterações no Mouro. Certos conceitos são por natureza verdadeiros venenos que, de início, não provocam nenhuma repugnância, mas logo que no sangue atuam, queimam como mina de enxofre. Não me engano. (p.91)

O lenço para Otelo constitui uma espécie de selo conjugal, símbolo da ordem que unifica e preserva o amor do casal, bem como constitui referencial de fidelidade, e sua conservação prova a pureza do corpo e da alma da mulher amada. Essa imagem está implícita quando Otelo afirma a Desdêmona que a perda do lenço configuraria desgraça de proporções incríveis, pois fora dado por uma feiticeira à sua mãe, e enquanto ela o conservou, teve o amor do pai, mas, ao perdê-lo, os olhos do pai passaram a vê-la com repugnância e seu espírito identificou torturantes pecados.

Metonimicamente o filho representa o pai – Otelo como senhor de Desdêmona. Metaforicamente, a perda do lenço confirmaria a traição de Desdêmona – é o nascimento do *ciúme*.

Otelo – Que percepção eu tinha de suas horas roubadas de luxúria?  
Não sabia de nada, não pensava em coisa alguma, nada me compungia.

A noite toda dormia bem, livre me achava e alegre. Não encontrava em sua boca os beijos de Cássio. Quem não dá por falta nunca de algo que lhe tirassem, continue na ignorância, pois nunca foi roubado. (p.92)

A dúvida passa a martirizá-lo, é doloroso saber que o lenço está com Cássio. Otelo passa a viver em estado de delírio, manipulado por Iago imagina Desdêmona beijando Cássio; o outro ocupando o seu lugar e desfrutando do amor da esposa. Iago o leva a imaginá-la amando o outro e o ciúme “ é uma flutuação da alma, isto é, a instalação da dúvida, originada da simultaneidade do amor e do ódio, acompanhada da idéia de um outro de que se tem inveja. Além disso, esse ódio para com a coisa amada, é proporcional à alegria e à bem-aventurança de que o ciumento costumava ser afetado pelo amor que lhe era correspondido pela coisa amada, e existe à proporção também do sentimento de que era afetado a respeito daquele ao qual imagina que a coisa amada se junta.” (Spinoza, 1974, p.171)

O ciúme de Otelo torna-se incontrolável a partir do momento em que Iago despe Desdêmona em seu discurso, e a faz amante do outro, identificando-a como prostituta. Isso estiliza o “paraíso maravilhoso”, transformando-o em “inferno torturante”. Otelo é obrigado a juntar a imagem da mulher amada à imagem do outro que o substitui, e que possui o corpo e a alma da esposa pecadora:

Otelo – Deitar-se com ela! Em cima dela! Dizemos que alguém se deita por cima quando a está encobrendo. Deitar-se com ela! Oh! é asqueroso! O lenço... a confissão... o lenço! Confessar, e, pelo trabalho: forca! Primeiro, a forca; depois a confissão. Estou tremendo. A natureza não se deixaria abafar por sentimentos tão escuros, se não se tratasse de alguma advertência. Não me deixo abalar assim por meias palavras. Ora! Narizes, orelhas, lábios... Será possível? Confessai!... O lenço... Oh, diabo. (p.108)

O lenço, símbolo do selo conjugal, uma vez perdido, passa a representar a desonra, a afirmação da prostituição de Desdêmona. O lenço que, segundo Iago, assistiu à devassidão amorosa entre Desdêmona e Cássio, os dois nus, tripudiando com a honra do nobre guerreiro, traído vergonhosamente. O lenço surge, simbolicamente, como o “tridente mágico” do poderoso diabo. O erotismo enfatizado por Iago constitui uma estratégia para realçar o mal que há em Desdêmona. Nega-se-lhe a moral, bem como arregimenta uma prova verossímil do não-amor a Otelo. Além disso, numa visão demoníaca, Iago idealiza a cena erótica do ato sexual entre Cássio e Desdêmona, degradando-os de maneira demoníaca.

Para Maquiavel é profundamente odioso quando se tira aos homens a honra. Ora, Iago atinge Otelo em seu ponto vulnerável, a honra de nobre guerreiro, de esposo bem-amado. Isso faz com que Iago cultue a sua própria inteligência, adotando a máscara de integridade moral. Nesse sentido, Iago cria as suas próprias *provas de verdade*, isto é, emprega teses que fazem Cássio e Desdêmona sofrerem por verossímeis pecados cometidos, porque ele quer considerá-los culpados e fá-los vítimas da infâmia, da injúria, levando Otelo a aceitar *suas verdades*.

Ao acreditar que Desdêmona se entrega a Cássio, Otelo sente um ódio tremendo, porque é obrigado a reunir a imagem da coisa amada às partes pudendas e às excreções do outro, o que o leva a ter aversão da pecadora-prostituta.

Spinoza destaca que o ciúme como flutuação da alma, é um estado em que o ser é martirizado por dois sentimentos antagônicos, sendo bombardeado pela dúvida: de um lado, é a paixão do amor pelo outro; de outro, são as paixões do ódio, da tristeza, por imaginar-se traído.

O sentimento que passa a dominar Otelo é a angústia. O seu ritmo de vida passa a ser marcado pela crise. Instaura-se nele um perpétuo movimento de desordem, de malogro, de infelicidade – a mentira de Iago o sataniza, martiriza-o.

Como observa Sartre, surge a sufocação e o sentimento do vazio. Angústia e vertigem se entrecruzam. A angústia ascende como fatal agressão motivada por Iago. A vertigem é, simultaneamente, horror e violação, devastando seu universo de homem feliz, destruindo seu paraíso conquistado.

A imagem de Desdêmona passa a ser do viscoso, do horrível desordenado. No viscoso Desdêmona emerge como a prostituta que o inferniza, a mulher cuja carne e cujo corpo pertencem ao outro, que a acarícia, que a corrompe.

Nesse sentido, a vida de Otelo está sob a ameaça do viscoso demoníaco:

Otelo – O homem de chifres é animal, é monstro. (p.110)

Otelo – Oh, demônio! Demônio! Se com lágrimas de mulher fosse a terra fecundada, cada gota geraria um crocodilo. Fora da minha vista! (p.117)

Desdêmona é o prazer que o acariciou, abraçou-o, beijou-o, possuiu-o, para depois traí-lo, como teria feito um bandido ou malfeitor. Otelo que se comprazia com as vitórias de nobre guerreiro vê seu mundo invadido novamente pela desordem, e

como um cordeiro é estilhaçado pela inteligência da raposa e pela astúcia do leão – figurativizados em Iago.

Barthes (1990) enfatiza que o ciumento sofre quatro vezes. Isso acontece com Otelo: sofre porque o é, porque reprova por sê-lo, porque o seu ciúme agride o outro e porque o ciúme desorganiza-o – sofre por ser fraco, por ser agressivo, por ser louco e por ser satânico.

Em seu discurso irônico, Iago consegue manipular Otelo, e este aceita como verdadeira a imagem de Desdêmona desonesta, endossando o mal. Fromm (1979) destaca que veneno é veneno, mesmo que seja embalado em papel sedutor, encantador, e mesmo que seja extremamente saboroso. Ora, em seu discurso Iago se coloca como guia, protetor de Otelo, e gradativamente envenena-o contra Desdêmona, apresentando-lhe a imagem da prostituta.

Vítima desse discurso enganador, Otelo é dominado pelo ciúme que o atinge como um raio e precipita-o, ferozmente, num Tártaro caótico.

Para não ser destruído pelo ciúme que constitui fogo martirizante, para não ter a honra aniquilada, Otelo se vê no dilema de Hamlet: matar ou não matar Desdêmona:

Hamlet – Ser ou não ser... Eis a questão. Qual é mais nobre para a alma: suportar os dados e arremessos do fado sempre adverso, ou armar-se contra um mar de desventuras e dar-lhes fim tentando resistir-lhes. (Shakespeare, s.d., p.80)

A chave para esse tormento é dada pelo próprio Iago. Não podendo conquistar o amor de Desdêmona, mediante o viés satânico, ele induz Otelo a aniquilá-la: “Não deveis recorrer a veneno, estrangulai-a no leito, no próprio leito que ela poluiu!” (p.115)

O diálogo final entre Otelo e Desdêmona é dramático. Cego de ciúmes, louco de raiva, Otelo, com o seu mundo em desordem, enfrenta o mundo da ordem de Desdêmona. Subjugado pela imagem satânica que Iago lhe inculca na mente, Otelo só enxerga a mulher traidora, pecadora, corrupta:

Otelo – Pensa nos teus pecados.  
Desdêmona – Só consistem no amor que vos dedico.  
Otelo – Pois por ele vais agora morrer.  
Desdêmona – É contra a natureza dar a morte a alguém por ter amor.  
Ah! Por que causa mordeis o lábio assim? Toda postura tendes ora aba-

lada, por alguma sanguinária paixão. É mau agouro, contudo espero, espero que nenhuma ameaça me comine. (p.141)

Otelo – Para trás, prostituta!

Desdêmona – Hoje, não; amanhã! Deixai-me viva!

Otelo – Se resistires...

Desdêmona – Meia hora apenas.

Otelo – Não há trégua; está feito.

Desdêmona – O tempo apenas, de rezar uma vez.

Otelo – É muito tarde.

(Asfixia-a). (p.142)

A paixão do ciúme deixa-o num estado completo de cegueira, de loucura. Ele passa a ver pelos olhos de Iago. Aliena-se na desordem, na infelicidade, no inferno martirizante. Esse olhar duplo não podendo ascender à superioridade de Desdêmona, diminui-lhe a grandeza, reduzindo-a à animalidade; só assim é possível eliminá-la.

Em *Elogio da loucura*, Erasmo de Roderdã considera que é mil vezes melhor ser chifrudo, cornudo, a ceder aos tormentos e inquietações do ciúme, que semeia por toda parte confusão e desordem por cenas violentas e trágicas. Por outro lado, Hamlet considera que “a mulher ainda que seja casta como o gelo e pura como a neve, não escapará à calúnia”. (p.83)

Nessa perspectiva, Otelo, vítima da mentira, da simulação, da dissimulação, da hipocrisia, do cinismo e do ódio de Iago, enxerga o mal e o caos em Desdêmona, quando esses elementos estavam ao seu lado, na figura do alferes bajulador e fingidor.

O assassinato de Desdêmona e a revelação por Emília de que Desdêmona é inocente, pura, e as conseqüentes *provas reais* de que a esposa nunca deixara de ser fiel, instauram definitivamente o inferno e o caos na realidade de Otelo, que, à luz da razão, constata que ajudou a criar um inimigo, um traidor, um ser satânico que o destruiu pelo fingimento, preso ao jogo astuto da malícia: Otelo – Procuvo ver-lhe os pés. Mas não... É pura fábula. Se fores o diabo, não conseguirei matar-te. (fere Iago)”. (p.150)

O assassinato de Desdêmona representa, a priori, uma espécie de triunfo, faculta grande prazer de sádico a Iago, é como se “ele vencesse a virtude”. O “eu sou, eu existo durante todo o tempo em que eu penso”, de Descartes, perfaz a trajetória de Iago que manifesta um pensamento fixo à idéia de destruição do mouro.

Assim temos:

*Iago* → quer ser Otelo → emprega a força intelectual  
 ↓  
*Otelo* → aceita o mal que há em Iago → é ingênuo  
 ↓  
*Iago* → não pode ser Otelo → não tem valores morais

Com as violações da verdade destaca-se a estratégia irônica do observador que apregoa o mal como se fosse tudo aquilo que há no outro, daí a imagem deformada de Desdêmona. Iago faz isso para criar uma espécie de *mise en abyme* que funciona como um halo de inferência irônica que desmitifica a pureza da mulher.

Ao idealizar cenas por meio das quais Desdêmona surge como amante de Cássio, Iago emprega signos irônicos: ela é a mulher fingidora, pérfida, que representa o papel de esposa fiel. Torna-se símbolo da malícia e essa imagem é assimilada por Otelo, que passa a ser vítima de uma cumplicidade ideológica, pois aceita o quadro demoníaco da perfídia.

Ora, para Rousseau o mais forte tem sempre razão, e basta somente agir de modo a ser o mais forte para vencer. Nessa perspectiva, ao se dirigir a Otelo, Iago o força por meio de um discurso fraudulento a crer no “real” que apresenta. O mais forte, nesse caso, impõe-se pela inteligência e pela fraude, transformando sua força em direito endossado por quem, na realidade concreta, lhe é comandante. Por isso, o direito do mais forte é um direito adquirido de maneira irônica – Otelo o julga “bom”, e aceita cegamente suas vilezas. Ceder à força da astúcia constitui um ato de fraqueza, as provas verossímeis da infidelidade de Desdêmona são, na verdade, uma grande fraude, e Otelo acaba aceitando o princípio da fidedignidade do discurso, conseqüentemente perde-se na armadilha do inimigo.

Para fugir ao mundo infernal da desordem, do caos, num ato extremo de remorso e arrependimento, Otelo se suicida, porque sua vida valia a pena somente com o amor de Desdêmona.

Iago termina preso e apenas consegue uma vitória aparente, pois a eliminação de Otelo e Desdêmona não lhe propiciaram a fuga do inferno em que vivia, nem mesmo a fuga da infelicidade e do sentimento de vazio.

Destruir o outro, no caso de Otelo, é a afirmação de sua própria degradação humana. A eliminação de seus supostos inimigos, por parte de Iago, é a afirmação de sua derrota, pois nunca soube o que é felicidade e, muito menos, o que é a paixão do

amor, e os seus verdadeiros inimigos encontravam-se dentro de si mesmo.

Mesmo casado com Emília, Iago vive uma espécie de solidão original da existência – vê a mulher como coisa insignificante, mero objeto de prazer. Dessa maneira, instaura em si mesmo o estado de derrelição, por causa do seu egocentrismo.

Segundo Kierkegaard a existência tem pleno desenvolvimento quando o indivíduo pauta a trajetória pela autenticidade, e só se revela em perspectivas parciais à medida que compartilha com o outro suas próprias necessidades. Como Iago norteia seu comportamento pelo fingimento, sua aspiração de plenitude do ser se dissolve em sua pseudomoralidade, reduzindo seu macrocosmo e seu microcosmo à luta para levar a infelicidade ao casal inimigo. E essa estratégia indica sua norma existencial: “O meu fingimento é a minha vida”.

Heidegger e Kierkegaard observam que a angústia, propriamente dita, é sinal do sentimento autêntico da condição humana e isso faz com que o homem arrisque absolutamente tudo para atingir seus objetivos diante de sua finitude. Para Iago, só a fraude poder-lhe-ia trazer a vitória, por isso adota a máscara da virtude para triunfar. Simbolicamente cria a sua própria lei: “Ódio, com todas as forças da inteligência e da astúcia, aos inimigos, mediante a estratégia do fingimento”, e esse procedimento, num plano intertextual, parodia o texto bíblico.

Para Pascal só a *verdade* dá segurança à existência, só a busca sincera da verdade permite que se liberte da angústia existencial. Como Iago cria a sua própria “verdade”, fica sujeito ao desmascaramento e isto torna esse referencial uma ilusão angustiante e demoníaca.

Na realidade, Iago deseja que as pessoas se enganem, para que ele obtenha vantagens, bem como deseja que as pessoas o tomem por bom, para que sejam induzidas ao erro, propiciando com que ele triunfe com a desgraça alheia.

Kierkegaard acaba por declarar formalmente que “o demoníaco é o indivíduo se fechar em si mesmo, odiando ao outro”, esse indivíduo prende-se à mentira como forma para adquirir enganosa força. Neste sentido, Iago se fecha numa trágica obsessão: destruir a quem tem a vida que lhe devia pertencer.

Otelo perde o mundo da ordem, da harmonia, da bem-aventurança por causa do ódio satânico de Iago. Ao acreditar que perderia a nobreza, a honra, caso não punisse Desdêmona – a pecadora, Otelo faz o que deseja Iago, e ao fazê-lo nega a si mesmo o direito de ser feliz: prende-se às paixões da vaidade, do orgulho e, principalmente, do ciúme.

Otelo é uma personagem dependente do amor da mulher amada e sem ela não há vida. Shakespeare enfatiza por meio de Otelo e Desdêmona a natureza frágil, vulnerável da personalidade humana diante do mal.

O discurso irônico, permeado pela simulação e pela dissimulação, dá imenso poder a Iago, e permite que engendre a paixão do mal onde se destacava a paixão do bem, e sobretudo permite que se instaure o caos na vida de Otelo. Iago constitui uma espécie de Satã astutíssimo e malicioso porque representa a mentira como verdade. A paixão do amor de Otelo por Desdêmona não foi maior do que a paixão do ódio de Iago, por isso Otelo sucumbiu. Além disso, o próprio mouro colaborou para fazer de Iago um Satã maquiavélico ao confiar cegamente no pseudo-amigo. Otelo sempre foi bom para Desdêmona, excetuando o momento a partir do qual se entregou à paixão do ciúme, ficando completamente cego e tornando-se cruel.

A técnica narrativa permite-nos detectar a seguinte gradação na cosmovisão de mundo de Otelo ao longo da narrativa:

<i>Otelo:</i>	antes do casamento	→	desordem, caos
	após o casamento	→	ordem, felicidade
	↓		
	nasce o ciúme	→	transição
	assassinato de Desdêmona	→	desordem, caos

Otelo, como nobre guerreiro, é dependente do amor de Desdêmona. Nessa perspectiva, Shakespeare nos mostra que a superioridade masculina é um mito, uma fraude, e mesmo Iago só adquiriu uma força enganosa com a morte de Desdêmona, provando, por isso mesmo, que temia a superioridade moral da mulher íntegra e incorruptível.

Como salienta Pierre Gringoire em *O corcunda de Notre Dame*, “não basta levar a vida, é preciso ganhá-la”. Otelo a perdeu por um ciúme infernal, tê-la-ia ganhado se não tivesse aceitado as mentiras de Iago. Assim, a paixão do mal faz de Iago um símbolo de hábil satanás, que destrói os seus inimigos, mas ao mesmo tempo é destruído pela paixão do egoísmo que cultua por si mesmo, tornando-se cego e frágil. Nesse sentido, é preciso ter imensa cautela com o tipo de paixão que se cultiva, para não se tornar vítima dessa mesma paixão, destruindo e sendo destruído.

## Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *A ética*. Trad. Cássio M. Fonseca. São Paulo: Atena, s.d.
- BARROS, D. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.
- BARTHES, R. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- BECCARIA, C. *Dos delitos e das penas*. Trad. Paulo M. Oliveira. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- BOOTH, W. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- CANDIDO, A et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa et al. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1993.
- ELLIOT, T. S. *Ensaíos*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado*. Trad. J. B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Ediouro, 1990.
- FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1989.
- FROMM, E. *O coração do homem: seu gênio para o bem e para o mal*. Trad. Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Análise de homem*. Trad. Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Zahar, 1974
- \_\_\_\_\_. *Ter ou ser?* Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.
- HAMBURGER, K. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HUGO, V. *O corcunda de Notre Dame*. Trad. Armando Gonçalves. São Paulo: Três, 1973.

HUTCHEON, L. *Teoria e política da ironia*. Trad. Júlio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

JANKÉLÉVITCH, W. *L'ironie*. Paris: Flammarion, 1964.

JUNG, C. G. *Tipos psicológicos*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin, 1980.

KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de ironia*. Trad. Álvaro L. M. Valls. Petrópolis: Vozes, 1991.

SHAKESPEARE, W. *Otelo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, s.d.

\_\_\_\_\_. *Hamlet*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, s. d.

SPINOZA. *Ética*. Trad. Lívio Xavier. Rio de Janeiro: Ediouro, 1974.

WELLEK, R., WARREN, A. *Teoria da literatura*. Trad. Lívio Xavier. Lisboa: Europa América, 1967.

