

## **“Divinity of hell”: um ensaio acerca das imagens diabólicas em *Othello*, de William Shakespeare**

ANDRIO J. R. DOS SANTOS

Doutorando em Letras/ Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). e-mail: andriosantoscontato@hotmail.com

### INTRODUÇÃO

A tragédia *Othello* (1603?), de William Shakespeare, apresenta diversas imagens demoníacas. A personagem Iago, particularmente, parece reconhecer uma qualidade divina naquilo que é de ordem infernal. No ato II, cena III, ele exclama à *divinity of hell* (Shakespeare, 2000, p. 91). Dessa forma, poderíamos levantar as seguintes questões: Iago admiraria os “poderes das trevas”, como um infernalista<sup>1</sup> medieval? A personagem teria certo prazer em apresentar-se ou ser apreendido como o diabo, principalmente ao final da peça, quando seu plano é revelado? Todavia, não há uma relação clara entre a personagem e qualquer tipo de feitiçaria ou infernalismo: “Thou know'st we work by wit, and not by witchcraft”, ele afirma (Shakespeare, 2000, p. 92). O único diabo ao qual Iago é devotado

---

<sup>1</sup> O termo “infernalismo”, assim como o seu correlativo em inglês, *infernalism*, pode parecer um tanto obscuro à primeira vista, principalmente porque não é um termo comum no estudo da literatura. “Infernalismo” tem raízes na Idade Média, no termo latino *infernum*, e tem menos relação com a ideia cristã de inferno como um reino de fogo, e mais como a sua herança judaica ou de mitologias anteriores, que associavam aquilo que é “inferior” a uma ideia de abismo de escuridão primal, um lugar de mal essencial. Normalmente o “infernalismo” é empregado quando se fala da literatura medieval ou do período *early modern* para tecer uma distinção com “satanismo”. “Satanismo” refere-se a uma ideia abrangente e relativamente mais moderna, remetendo ao século XVIII, frequentemente relacionada com a ideia de culto, de uma perspectiva filosófica, ideológica e/ou metafísica. Já o “infernalismo” se relaciona com algo não estruturado, não dogmático ou mesmo clerical, com uma forma de culto às trevas, ao abismo ou ao mal, caracterizado por um rompimento com qualquer tipo de moralidade. Autores como Luther Link (1998), Laura Ward e Will Steeds (2007) e Henry Kelly (2008) utilizam o termo neste sentido.

é ele mesmo. Ele é um demônio autocriado, moldado a partir de seu poder de raciocínio, malícia e retórica. Além disso, nas representações do diabo no medievo e princípios da Renascença, encontramos uma imagem difusa (Link, 1998). Nesse contexto, o diabo é tanto o contente receptor de pecadores, quanto é patético, cruel, animalesco, angelical e/ou miserável. O diabo serve a um propósito e seu caráter, as máscaras das quais se utiliza para interpretar seu papel no palco do mundo, em dado contexto, é também múltiplo, variável e altamente adaptável.

Além disso, a imagem de Iago parece se relacionar com as coisas noturnas, não apenas metaforicamente, pela dissimulação ou por sua beleza física notável, mas também de forma literal, pois a personagem frequentemente age em cenas noturnas. Em uma dessas cenas é que Iago reconhece a *divinity of hell*, conforme supracitado. Iago deixa claro por que odeia Otelo, a saber, seu senso de mérito ferido pela promoção de posto não recebida e/ou pela desconfiança de que este dormiu com sua esposa. Todavia, essa passagem também sugere que seu maior mote de ação seria o desejo de infligir sua própria vontade.

Nessa perspectiva, de que forma seria possível discutir a significação das imagens diabólicas presentes em *Othello*? Na peça, essas imagens, principalmente relativas a Iago, atuam de maneira paralela ao desenvolvimento temático da obra. Nesse caso, as imagens demoníacas não são necessariamente um tema à parte, mas fortalecem e preenchem, com enxofre e danação, certas evocações sombrias das personagens. Tudo isso culmina na paranoia e no ciúme de Otelo. E na inevitável catástrofe. O emprego de imagens diabólicas aumenta consideravelmente de ato em ato, o que soa como uma forma de desenvolvimento temático, conforme argumentaremos a seguir.

Não desejamos cair aqui em uma leitura alegórica. A discussão acerca da significação de imagens diabólicas na peça não recai sobre especulações metafísicas desligadas dos temas principais da obra. Ao contrário, os temas diabólicos servem para sublinhar, nas personagens, a questão da vida ordinária, profana, conforme estabelecido no drama. Pois seria justamente neste caráter, nas minúcias e entrelinhas, o lugar onde age o "diabo". Esse diabo não é Iago, embora possamos compreender que este veste o costume, quando assim deseja.

#### 1. "THE BLACKER DEVIL" & "THE DEMI-DEVIL": O FESTIM DA RUÍNA

Diversas imagens diabólicas perpassam a peça *Othello*. Encontramos menções sensoriais, relativas à ambientação, similitudes traçadas pelas personagens e evocações diretas daquilo que é demoníaco e pertencente, conforme Villeneuve (1997), à noite dos tempos, às trevas exteriores. Essas imagens não deveriam ser analisadas como traços de caracterização de personagens, nem mesmo associadas a uma única personagem. Frequentemente associa-se algo de demoníaco a Iago,

devido à sua postura dissimulada e traiçoeira, no entanto; Otelo evoca quase o dobro dessas imagens em suas falas. Por isso, considero que essas imagens necessitam ser discutidas como um conjunto, na forma de um plano de fundo representacional, que serve ao desenvolvimento temático<sup>2</sup> da obra, como no caso da questão do ciúme.

A evocação de imagens diabólicas começa com Iago e, no decorrer da ação, conforme ele desenvolve sua trama e enreda Otelo, este passa, da mesma forma, a evocar tais imagens. Trata-se quase de uma contaminação. Ao passo que Iago provoca o ciúme de Otelo, caracterizado por uma profunda obsessão, paranoia e fatalidade, Otelo passa também a tanger as coisas demoníacas. Ao início da peça (Ato I, cena I), Iago e Roderigo vão até a sacada de Brabantio para denunciar a ele o casamento secreto de Otelo com sua filha, Desdêmona. Nessa cena, Iago categoriza Otelo como o diabo. Ele afirma que

Even now, now, very now, an old black ram  
Is tugging your white ewe. Arise, arise!  
Awake the snorting citizens with the bell,  
Or else the devil will make a grandsire of you.  
Arise, I say! (Shakespeare, 2000, p. 31).

Para Iago, Otelo é “an old black ram”. O termo “ram” pode sugerir uma relação com a lascívia do carneiro, assim como também denota um bate-estacas, um aríete; como verbo, também a noção de bater e calcar. Dessa forma, Iago não apenas apela para a caracterização diabólica, como também associa Otelo ao ato sexual, e de forma vulgar. Ela diz a Brabantio que “the devil will make a grandsire of you”, ou seja, o diabo vai enganá-lo, desonrá-lo e amaldiçoá-lo. Este diabo é, em sua atestação, Otelo. Além disso, Iago conclui que “[...] sir, you are one of those that will not/ serve God if the devil bid you [...]” (Shakespeare, 2000, p. 32).

Porém, na primeira aparição de Otelo (Ato I, cena II), essa inferência não se

---

<sup>2</sup> O estudo de temas, ou tematologia, surgiu a partir de uma área de abrangência do New Criticism americano e teve seu auge na década de 1960. Brunel, Pichois e Rousseau (1995) mencionam que os estudos de temas tiveram um início turbulento, repleto de ambiguidades, sendo desaprovados por teóricos como Benedetto Croce e Paul Hazard, além de renegados por Guyard. Dessa forma, manifestações vigorosas foram necessárias para que a tematologia ganhasse força, através de nomes como Raymond Trousson e Harry Levin. A pesquisa de temas seria capaz de revelar características da obra, autor e período, ao abordar apenas uma dessas questões, ou todas. Brunel, Pichois e Rousseau (1995) esclarecem que o tema possui a mesma relação com a ideologia quanto o conceito com a teoria. Segundo os autores, “o tema é de certa forma o grau zero da ideia” (1995, p. 108). Desse modo, os temas não são fenômenos isolados, e sim redes em interações complexas, encaixadas em processos de sentido. Nessa perspectiva é que tratamos os temas diabólicos em *Othello*, como uma rede intrincada e complexa de significação.

confirma. Ao ser ameaçado por Brabantio, que cobra explicações acerca da denúncia de Iago e Roderigo, Otelo brada, cheio de ímpeto: “[k]eep up your bright swords, for the dew will rust them” (Shakespeare, 2000, p. 40). Este verso não representa necessariamente uma certeza de vitória, mas uma segurança calcada na honra. Otelo acredita que seu prestígio convencerá a todos de sua inocência diante das mencionadas acusações. No entanto, ao final da peça (Ato V, cena II), Emília, esposa de Iago, justamente a personagem que revela todo o engodo, caracteriza Otelo como o diabo:

**Othello** She’s like a liar gone to burning hell!

’Twas I that killed her.

**Emilia** O, the more angel she,

And you the blacker devil!

**Othello** She turned to folly, and she was a whore.

**Emilia** Thou dost belie her, and thou art a devil.

(Shakespeare, 2000, p. 187)

Emília se refere a Otelo como “the blacker devil”. Segundo Ward e Steeds (2007), na arte sacra medieval havia a convenção de que o diabo possuía pele negra. Diversas representações de anjos rebeldes o retratam tornando-se negros e monstruosos em sua queda, conforme caem. Além disso, quanto mais escura a pele do demônio, maior sua malignidade, mais grave o seu pecado. Por isso, quando Emília categoricamente chama Otelo de “blacker devil”, ela o define como a pior de todas as criaturas das trevas, pois assassinou Desdêmona, que, na concepção de Emília, era um ser angelical. Para Emília, se Otelo acredita de fato ter limpado sua honra pelo assassinio da esposa, ele é certamente o diabo. Por isso ela declara: “Thou dost belie her, and thou art a devil”. De forma constrangedora, a afirmação inicial de Iago torna-se verdadeira, não porque ele estava correto, mas porque Otelo conquistou para si, caindo nas armadilhas do alferes, o título de demônio.

É claro que, relativo a essa discussão, existe o problema do caráter de Iago, ou da ausência de uma caracterização – na falta de melhor termo de expressão. No ato I, cena I, Iago professa sua não caracterização. Ele afirma a Roderigo que agirá de forma maleável, servindo a seus próprios propósitos, da maneira que considerar mais adequada. Trata-se de um monólogo em que Iago inverte a ideia de dever medieval, calcada na moral da religião vigente. No entanto, vale destacar que, na obra de Shakespeare, essa não é uma inversão heroica. Iago não procura subverter a noção de moral no intuito de atingir uma concepção elevada, mas sim de afirmar que tanto a moral quanto seu próprio caráter são maleáveis, produtos de um dado contexto e intenção:

Were I the Moor, I would not be Iago.

In following him, I follow but myself;

Heaven is my judge, not I for love and duty,  
But seeming so, for my peculiar end;  
For when my outward action doth demonstrate  
The native act and figure of my heart  
In compliment extern, 'tis not long after  
But I will wear my heart upon my sleeve  
For daws to peck at; I am not what I am  
(SHAKESPEARE, 2000, p. 30)

Todas as atestações de Iago são contundentes: “I would not be Iago”, “I follow but myself”, “for my peculiar end”, “I will wear my heart upon my sleeve” e, finalmente, “I am not what I am”. Esta última máxima, na qual o monólogo culmina, é um dos principais pontos de partida para discutir a caracterização de Iago, ou a negatividade de sua caracterização.

Iago é o alferes de Otelo, por sua vez um general experiente e bravo em batalha. “I am not what I am” é o mote de Iago. O verso soa desalentador e, de forma muito prática, seria possível levantar diversos comentários críticos acerca dele. No entanto, gostaríamos de destacar a questão paródica relativa à *Bíblia*. O verso de Iago contrasta com uma menção ao nome de Deus, quando Este responde a Moisés: “I am that I am” (Êxodo, 3:14). Isto porque, nessa perspectiva, Deus estaria presente ou ausente conforme a Sua vontade. Mas Iago é aquele que não está, um tipo de ausência e, em certas instâncias, uma negatividade pura. Esta é uma questão complexa, pois seria possível considerar que essa representação de Iago se aproxima da ideia de diabo exposta por autores como Luther Link (1998) e Laura Ward e Will Steeds (2007), por exemplo.

Laura Ward e Will Steeds (2007) argumentam que as concepções a respeito do diabo sofreram grandes transformações no período que compreende a escrita das profecias bíblicas do Apocalipse e do Juízo Final, entre os séculos III A.C e I D.C. Como o diabo não possuía características definidas, coube aos primeiros teólogos e apologistas cristãos refletirem acerca da concepção dessa entidade. Particularmente após o cativeiro na Babilônia, os judeus se tornaram preocupados com a figura do diabo. Assim, ocorre que “the emergence of a ‘personality’ of the Devil, or Satan, reflected a strongly rooted impulse on the part of the Jewish writers (...) to understand the significance and role of evil in a world ruled over by God” (Ward; Steeds, 2007, p. 6). A preocupação com a natureza do mal se estende à própria representação do diabo. A consideração de Link a esse respeito parece um tanto mais esclarecedora:

Nenhuma criatura nas artes com uma história tão longa é assim vazia de significado intrínseco. Nenhum outro sinal ou suposto símbolo é tão insípido. E se a aparência do Diabo quase sempre foi determinada pelo costume trajado para personi-

ficá-lo, isto é adequado: o Diabo é apenas um costume, mesmo que se tenha tornado inseparável da pele daqueles que o usam (Link, 1998, p. 205).

Trata-se da concepção de que o diabo é como uma máscara vazia, na qual podem ser representadas inúmeras facetas. Essa máscara pode ser usada de inúmeras formas e para diversos fins. Como destaca Link (1998), o diabo se torna um veículo da Igreja, uma espécie de indicador de hereges, a partir da consideração de que os inimigos de Deus agem em nome do diabo. Esta concepção, que floresceu a partir do século III, suscitou inúmeras representações pictóricas do *Apocalipse* e do *Juízo Final*. O primeiro era convencionalmente concebido como uma forma de rechaçar a heresia interna, de padres, monges e apologistas cristãos que discordavam da Igreja Romana. O tema do *Apocalipse* foi mais empregado nos séculos que correspondem à fundamentação das bases da Igreja. O segundo dizia respeito a afirmar a doutrina cristã em caráter externo, por isso a maioria das representações do *Juízo Final* relaciona-se à condenação de pecadores. Desse modo, o *Juízo Final* foi empregado principalmente como um meio de demonizar inimigos da Igreja. Durante seus embates contra a heresia, este era um tema recorrente em portais de catedrais e abadias. Nesta luta contra o mal, a Santa Inquisição emerge no século XIII com a finalidade de exterminar o diabo. Mas quem era esse adversário de Deus? Muçulmanos, sarracenos, padres dissidentes, pagãos, ou seja, qualquer representante de qualquer instância social-ideológica divergente da Igreja Romana.

Essa concepção do diabo se desenvolve de forma concordante com a representação do mundo trágico de Shakespeare. Este incorpora a ênfase na concepção da humanidade como uma raça decaída, marcada pelo exílio do Éden, conforme relatado do *Genesis*. É neste sentido que Iago se relaciona à figura do diabo; trata-se de uma negatividade essencial, da qual Iago se apropria para seus próprios fins. Ele veste a máscara sem rosto, a que melhor lhe servir em dada situação, a máscara do diabo. Iago é negatividade, na mesma medida em que é o opositor, aquele sugerido pela etimologia do termo “diabo”, do grego, que significa “adversário” ou “caluniador” (Kelly, 2008). Ou seja, Iago é o contraposto ao seu superior em comando e poder político, Otelo.

Iago odeia Otelo. A razão poderia ser seu senso de mérito ferido, devido a uma promoção não recebida, ou à possível traição de sua esposa com Otelo. Mas sua raiva se tornou insaciável. Quando Iago finalmente dá o nó final na rede em que enleia Otelo e este jura Desdêmona de morte (Ato III, cena III), Iago afirma: “I am your own for ever”. Harold Bloom (2012) afirma que essa fala de Iago marca uma inversão, pois determina seu êxito: ele transformou Otelo em outra coisa. De um homem honrado, e talvez ingênuo em certas instâncias, o general tem seu caráter alterado, sua identidade foi transformada devido ao ciúme. Iago é seu opositor. A própria personagem faz essa inferência. Quando Otelo bate em Desdêmona (Ato IV, cena I), Lodovico questiona Iago acerca de Otelo: “Are his wits safe? Is he

not light of brain?" (Shakespeare, 2000, p. 150). Por sua vez, Iago responde, sugerindo que Otelo é seu oposto: "He's that he is" (idem). Todavia, na mesma cena, Iago também representa Otelo como alguém possuidor de um caráter negativo, como antes ele havia caracterizado a si mesmo: "[w]hat he might be – if what he might he is not –/ I would to heaven he were!" (Shakespeare, 2000, p. 150). Bloom menciona que uma das principais características do plano de Iago é o fato de que,

à medida que Iago dá ouvidos a si próprio é que ele perde a perspectiva, porque sua retórica se isola ao consumir o contexto. O isolamento [...] é a garantia do compulsivo de que a coerência do pensamento dele não será interrompida. Iago introduz intervalos de monólogos a fim de defender-se da própria percepção da mudança em si mesmo e, assim, ironicamente intensifica a própria transformação em algo totalmente diabólico (Bloom, 2012, p. 79).

Otelo não é estúpido, é apenas honrado. Ele não é uma apoteose da guerra, e Iago, por sua vez, empreende guerra eterna contra seu general. Além disso, Otelo torna-se vulnerável à palavra de Iago justamente por este ser alferes daquele, ou seja, o porta-estandarte, aquele que carrega suas cores, sua bandeira, que morreria pelo símbolo do outro. Em outra instância, a raiva, o sentido de vingança de Iago, poderia ter se originado justamente desta situação: Iago é aquele que abandona o seu *eu* para representar simbolicamente o *eu* de outro, neste caso, de Otelo.

Bethell menciona que Iago rejeita "both of divine providence and grace and of diabolic inspiration" (2007, p. 70). No entanto, essa inspiração diabólica aferida pelo autor encontra bases na ideia de infernalismo medieval (Link, 1996), ou na ideia comum de satanismo como adoração ao diabo e primazia pelo pecado e pelo horror ao invés de pela virtude e bondade cristãs. No entanto, o próprio Iago renega sua relação com os poderes das trevas. Ao ser confrontado por Roderigo (Ato II, cena III), a personagem atesta que "[...] we work by wit, and not by witchcraft" (Shakespeare, 2000, p. 92). Porém, mesmo que seja possível concordar que Iago encontra representação na compreensão do diabo "tradicional", conforme supracitado, os temas diabólicos não são exclusividade sua, conforme mencionei anteriormente.

Nessa perspectiva, de que forma poderíamos compreender as imagens diabólicas em *Othello*? Diversos personagens, como Emília, Otelo e Lodovico, evocam inúmeras imagens demoníacas. Essas imagens têm um aumento de frequência de ato em ato. Um exemplo da evocação dessas imagens, de forma mais geral, por outras personagens, pode ser visto na cena de embriaguez de Cassio (Ato II, cena III). Enganado por Iago, Cassio acaba bêbado em uma noite de comemorações, o que culmina na destituição de seu posto de tenente. Ao explicar-se por sua postura, Cassio menciona que foi possuído pelo "the devil drunkenness" (Shakespeare, 2000, p. 89) e "the devil wrath" (Shakespeare, 2000, p. 89). Este é um imaginário

essencialmente medieval. Segundo Russel (1984), trata-se da concepção de que demônios são forças maléficas constantes na vida do homem, que o tentam dia e noite, e contra os quais o homem deve diariamente lutar para não cair em tentação. Na sequência da cena, também em relação a esse imaginário, Cássio menciona que “[e]very inordinate cup is unblessed and the ingredient is a devil” (Shakespeare, 2000, p. 90), ao passo que Iago comenta que “good wine is a good familiar creature, if it be well used” (idem). O vinho, como elemento sacro cristão, é convertido em objeto de excesso e de pecado. Além disso, traça-se sua antiga relação com o paganismo greco-romano, em que o vinho era marca de deuses como Dioniso, combatido pelo cristianismo nascente e posteriormente marginalizado e, indireta ou diretamente, demonizado.

Existe, no entanto, uma associação inegável do demoníaco à figura de Iago. Poderíamos questionar: de que forma se estabelece essa relação? Bethell (2007) menciona que Iago poderia ser compreendido como uma representação de um ateu de herança maquiaveliana, como um ser que despreza a religião e a moral e age como uma força destruidora, uma energia que intenta estraçalhar a ordem social. Nessa leitura, Iago seria de fato um pseudodemônio, uma entidade que emprega seu ímpeto indômito no intuito de lançar a ordem cósmica de volta ao caos. No ato II, cena III, Iago invoca a “Divinity of hell”:

[...] How am I then a villain  
To counsel Cassio to this parallel course,  
Directly to his good? Divinity of hell!  
When devils will the blackest sins put on,  
They do suggest at first with heavenly shows,  
As I do now. [...]  
(Shakespeare, 2000, p. 91)

Iago menciona que sugeriu a Cássio uma solução a seu problema. Obviamente, trata-se de uma ironia, ou de uma passagem cínica, em que Iago afirma algo no intuito de levar o discurso em outra direção. Principalmente porque o causador dos infortúnios de Cassio é o próprio Iago. De fato, este é exatamente o desfecho. Ao convocar a “Divinity of hell”, ele afirma que, quando os demônios desejam cometer os atos mais medonhos, eles os sugerem com ares celestiais. Ele atesta sua dissimulação. Em certas instâncias, sua exclamação, “Divinity of hell”, é uma celebração de sua dissimulação. Trata-se da mencionada inversão. Iago é tido como um homem honesto. Assim, espera-se dele justiça e ordem. Ele usa dessa aura para semear a discórdia e destruir a ordem, lançando tudo ao caos primordial. Iago converte o amor de Otelo em desespero, e o desespero em catástrofe.

Outra questão acerca do problema da dissimulação refere-se à aparência das personagens Iago e Otelo. Em uma das fontes de Shakespeare para sua peça

sobre ciúme, *Un Capitano Moro*, integrante da obra *Hecatomithi* (1565), de Cinthio, encontramos aquele que seria a referência de Iago. A personagem é descrita como sendo um alferes “di bellissima presenza” (s. d., p. 160). Embora essa característica não seja mencionada em *Othello*, é possível aferir que Iago possua, ao menos, um semblante agradável. Isto porque o contraste entre seu exterior belo e seu interior “corrupto” reforçaria a questão temática daquele que sugere pecados com aparência angelical – “with heavenly shows”. Assim, esta seria outra instância na qual encontraríamos a marca da dissimulação em Iago.

Outro ponto acerca dessa questão diz respeito a Otelo e ao problema da raça. Deparamo-nos com essa problemática já no início da peça, quando Brabantio acusa Otelo de ter enfeitado Desdêmona, sua filha (Ato I, cena II): “Damned as thou art, thou hast enchanted her!” (Shakespeare, 2000, p. 40). A inferência de Brabantio é que o mouro é um homem negro que pratica magia negra. Em outro caso, Iago comenta que a aparência de Otelo só poderia inspirar o horror. Iago menciona tal fato ao tentar convencer Roderigo de que Desdêmona acabaria se apaixonando por Cassio (Ato II, cena III):

**Iago** [...] Her eye  
must be fed; and what delight shall she have to  
look on the devil? When the blood is made dull  
with the act of sport, there should be, again to  
inflame it and to give satiety a fresh appetite, love-  
liness in favor, sympathy in years, manners, and  
beauties; all which the Moor is defective in [...].  
(Shakespeare, 2000, p. 72)

Da perspectiva de Iago, Desdêmona não seria capaz de encontrar prazer em Otelo, pois a personagem afirma que olhar para o mouro seria vislumbrar o diabo. Ao dar sequência a sua fala, Iago menciona que Desdêmona, no decorrer do tempo, passaria a sentir horror ao mouro e se veria enfastiada. Desse modo, ela se voltaria para alguém amável, jovem e cheio das belezas ausentes em Otelo. Essa pessoa, para Iago, seria Cássio (Ato II, cena III): “a devilish knave! [...] A pestilent/complete knave” (Shakespeare, 2000, p. 72). Nas duas citações, as caracterizações demoníacas auxiliam em manter o plano de fundo diabólico vivo e pulsante, garantindo o desenvolvimento temático.

Há outra menção à questão da raça, que expressa também a dualidade entre interior e exterior, nas palavras do Duque de Veneza a Brabantio (Ato I, cena III), em relação ao casamento de Otelo e Desdêmona: “[i]f virtue no delighted beauty lack,/ Your son-in-law is far more fair than black” (Shakespeare, 2000, p. 52). Nessa passagem, podemos compreender claramente as concepções dos venezianos em torno de Otelo. Ele é virtuoso, embora nele a virtude não se some à beleza. Além disso, segundo o emblemático verso, “far more fair than black”, ele é honesto

e honrado, embora seja negro. Essa relação de contrastes entre Iago e Otelo, entre um homem branco e de boa aparência, e um negro e de aparência considerada inferior, é determinante à questão temática da dualidade interior/exterior, relativa aos pecados mais terríveis sugeridos através de uma máscara celestial, conforme explicitada por Iago.

Neste aspecto, uma caracterização dúbia parece encobrir praticamente todas as personagens da peça. Cassio, por exemplo, é descrito como um florentino, povo considerado possuidor de boas maneiras e de boa astúcia. No entanto, a simplicidade de seu caráter fica clara na cena em que é embriagado, sendo facilmente enganado (Ato II, cena III). Além disso, segundo Bethell (2007), Florença era conhecida como a cidade de Maquiavel, e um certo grau de astúcia e malícia era associado aos cidadãos do lugar. No entanto, a respeito de Iago, Cassio afirma (Ato III, cena I): “I never knew/ A Florentine more kind and honest” (Shakespeare, 2000 p. 104). Nessa perspectiva, Cassio se revela como um homem alienado das características de sua própria terra. Mesmo Desdêmona engana, ao menos, a audiência da peça. Segundo Bethell (2007), a fama de cortesãs venezianas era bem conhecida na Inglaterra elisabetana. Dessa forma, era possível que o público esperasse que Desdêmona fosse, de fato, uma “cunning whore” (Shakespeare, 2000, p. 158), como Otelo é levado a acreditar, e não uma mulher casta.

Se um caráter dúbio se estende por boa parte das personagens principais da peça, onde estaria o diabo? Talvez essa seja uma das questões principais, a caça pelo demônio, pois ele oscila e perpassa as evocações de diversas personagens. Nesse aspecto, as imagens diabólicas que serpenteiam nas línguas das personagens mantêm o diabo sempre próximo e, em última instância, sugerem duas coisas: nem tudo é o que parece ser e seu objetivo é lançar o homem de volta ao caos, à noite dos tempos. Em *Othello*, somos o tempo todo confrontados com imagens diabólicas, com a ideia do demoníaco. Pouco a pouco, conforme o ciúme louco de Otelo se intensifica, tudo se torna um tanto mais sombrio para nós, como se o diabo encobrisse o mundo com suas asas de desejo e ruína.

## 2. DESENVOLVIMENTO TEMÁTICO E A PRESENÇA DO DIABO

A discussão sobre as imagens demoníacas em *Othello* se relaciona com questões acerca das personagens, mesmo quando essas imagens não são empregadas na caracterização destas. Iago é fortemente associado ao demoníaco. Mesmo que possua razões específicas para traçar a ruína de Otelo, seu principal intuito talvez seja empregar ou impor sua vontade. Ainda assim, ele possui um grau obscuro de inveja e orgulho – os pecados que levaram à queda de Satã, segundo Agostinho, em suas *Confissões*. Talvez seja inegável que ele adquiriu, no decorrer da ação, algo de essencialmente maligno. Iago, em sua negação, afirma-se contra o

bem e a beleza. Ou melhor, ele converte o bem e a beleza em vontade, ruína e desastre. Iago utiliza-se da destruição como maior recurso e poder de autoafirmação. De certa forma, ele é como a serpente que tenta Eva em *Paradise Lost* (1667). A queda de Otelo é como a queda de Adão, um choque insuportável acerca da finitude e da perda da inocência. Ainda que, para Otelo, “I had been happy if the general camp,/ Pioners and all, had tasted her sweet body,/ So I had nothing known” (Shakespeare, 2000, p. 117-118). Ou seja, Otelo confunde inocência com a simplória ignorância daquele que apenas não sabe ou não tem conhecimento de dada natureza. Isso é marcado pelo fato de que, quando Otelo finalmente se convence da traição de Desdêmona (Ato III, cena III), ele a amaldiçoa e a caracteriza como “the fair devil” (Shakespeare, 2000, p. 121). Mas o ser demoníaco da peça está diante dele naquele momento, o verdadeiro “fair devil”, que responde: “I am your own for ever”. Como supracitado, essa é a atestação de uma inversão, marca o sucesso de Iago, pois este transmutou Otelo em outra coisa, alienando-o se si mesmo.

Ora ou outra, as menções a demônios, inferno, danação e maldição fazem pausas e desaparecem temporariamente da fala das personagens, ainda que nunca completamente. As menções saltam aqui e ali, vibrando nos ouvidos da audiência, aos olhos do leitor. No Ato IV, cena I, Iago tenta convencer Otelo de que Desdêmona o trai. A cena se abre com uma das mais emblemáticas evocações diabólicas:

**Iago** Or to be naked with her friend in bed  
An hour or more, not meaning any harm?  
**Othello** Naked in bed, Iago, and not mean harm?  
It is hypocrisy against the devil  
They that mean virtuously, and yet do so,  
The devil their virtue tempts, and they tempt heaven.  
(Shakespeare, 2000, p. 141)

Ironicamente, apesar da moralidade de Otelo, o diabo de fato o tentou e o fez cair em perdição, cair na armadilha do ciúme. Convencido da traição, Otelo acaba por adentrar em uma espécie de encadeamento desesperado de imagens, como “first to be hanged, and then to confess!” (Shakespeare, 2000, p. 142), culminando na evocação “O devil!” (Shakespeare, 2000, p. 142) e então entrando em choque. Após uma entrada e saída rápida de Cassio, Otelo desperta e Iago segue tecendo sua trama sobre o mouro:

O, 'tis the spite of hell, the fiend's arch-mock,  
To lip a wanton in a secure couch,  
And to suppose her chaste! No, let me know;  
And knowing what I am, I know what she shall be.  
(Shakespeare, 2000, p. 143).

Na sequência da cena, Iago sugere que Otelo se esconda e que ele interrogue Cassio para, dissimuladamente, fazê-lo confessar. Mas o veredito já está dado, os supostos amantes-traidores são demônios lascivos, que desfrutam de sua paixão às escondidas, "to lip a wanton in a secure couch". Além disso, o resultado do interrogatório de Cassio e a subsequente verdade acerca de Desdêmona já estão determinados, pois Iago afirma que: "knowing what I am, I know what she shall be". Dando prosseguimento à cena, Bianca entra e mantém o tom diabólico da peça, ao responder Cassio com uma quase-maldição. Cassio questiona "[w]hat do you mean by this haunting of me?", ao passo que ela responde, "[l]et the devil and his dam haunt you!" (Shakespeare, 2000, p. 146).

Neste ponto da cena, Otelo associa continuamente a imagem de Desdêmona a algo diabólico. Ele também responde ou intercala falas com evocações demoníacas. O mouro afirma que deve agir e cobrar sua honra, que Desdêmona não deve apenas morrer, mas também ser condenada à danação eterna: "let her rot, and perish, and be damned" (Shakespeare, 2000, p. 147). Além disso, na sequência da cena, quando Ludovico pergunta a Desdêmona o que sucedeu com Cassio, Otelo intervém com o brado "[f]ire and brimstone!" (Shakespeare, 2000, p. 149). A partir desse ponto, Otelo torna-se dissimulado, cheio de meias palavras, além de adotar um discurso dissonante. Nem Lodovico nem Desdêmona o compreendem. A ação culmina com exclamação "Devil!" (Shakespeare, 2000, p. 149), por parte do general mouro, que em seguida bate em Desdêmona. Lodovico intervém e expressa sua surpresa e descontentamento com o gesto de Otelo, mas a resposta do general inicia-se novamente com a evocação "O devil, devil!" (Shakespeare, 2000, p. 149).

Na cena seguinte (Ato IV, cena II), Otelo interroga Emília acerca do comportamento e da castidade de Desdêmona. O mouro chega a aferir que sua esposa é uma meretriz e seu quarto, um bordel. Emília protesta e afirma a honestidade de sua senhora. Então Otelo pede que Emília busque Desdêmona e, quando sua esposa entra, ele a questiona sobre quem ela é, sobre sua lealdade e sua castidade. Contudo, o general já está convencido de que ela é traiçoeira e diabólica. De fato, Otelo extrapola nesse aspecto, rebaixando Desdêmona a algo pior que o diabo:

**Othello** Why, what art thou?

**Desdemona** Your wife, my lord; your true  
And loyal wife.

**Othello** Come, swear it, damn thyself;  
Lest, being like one of heaven, the devils themselves  
Should fear to seize thee. Therefore be double-damned —  
Swear thou art honest.

**Desdemona** Heaven doth truly know it.

**Othello** Heaven truly knows that thou art false as hell.

(Shakespeare, 2000, p. 156)

Otelo menciona que os demônios deveriam temer vislumbrar sua esposa, quem ele considera o diabo em ares celestiais. Ele passa de uma evocação de maldição, “*damn thyself*”, à certeza de que Desdêmona é a mais demoníaca de todas as criaturas, “*be double-damned*”. Por fim, “*Heaven truly knows that thou art false as hell*”, ou seja, aqueles que estão no paraíso, ungidos pela luz divina, conhecem o mal, o pecado, a danação, e esta é Desdêmona. Nesse aspecto, o mouro está convencido de que sua esposa possui uma bela aparência e uma alma corrompida ou maléfica, algo que alimenta o tema da dicotomia entre interior/exterior, conforme expresso anteriormente. O curioso é que Otelo, ao acusar sua esposa de ser uma “*fair devil*” falaciosa, parece ter ciência da existência de aparências enganadoras. Isso fica claro quando ele afirma que “*thou young and rose-lipped cherubin! Ay, there look grim as hell!*” (Shakespeare, 2000, p. 157). Ainda assim, ele cai na trama de Iago, sem se dar conta de quem é o verdadeiro engambelador.

Na sequência da cena, quando Otelo chama Emília outra vez, ele a convoca como a guardiã dos portões do inferno: “[t]hat have the office opposite to Saint Peter/ And keep the gate of hell!” (Shakespeare, 2000, p. 158). Ou seja, Emília é aquela que resguarda a entrada para o reino do pecado e da danação e, por consequência, para o demônio. Nesse caso, conforme Otelo categoriza Desdêmona, para “*that cunning whore of Venice*” (Shakespeare, 2000, p. 158). Após a saída do mouro, Desdêmona pede que Emília chame Iago e o interroga acerca das atitudes de Otelo. Emília levanta a possibilidade de que Otelo tenha sido enganado por um homem malicioso e, desse modo, induzido à desconfiança e ao ciúme. Por sua vez, Desdêmona não acredita que um homem assim poderia existir. No entanto, ela ressalta que se esse homem existisse, que os céus o perdoassem. Essa passagem marca de fato, para a audiência, a bondade de Desdêmona. Por outro lado, Emília não é tão misericordiosa e traça uma forte atestação: “[a] halter pardon him! and hell gnaw his bones!” (Shakespeare, 2000, p. 159).

Até esse ponto da peça, as imagens diabólicas foram frequentemente aplicadas de maneira errônea ou deslocada. Otelo chama Desdêmona de demônio e Iago de honesto, quando sabemos que o verdadeiro enganador é o alferes. Isso se aplica até mesmo a Cassio, que apesar de simplório, não é maligno. Essas imagens também foram aplicadas como evocações, como um reforço temático, para traçar e reforçar um plano de fundo para a peça. O inferno, a danação, a traição e o enxofre. Tudo isso se relaciona direta ou indiretamente com o sentido de paranoia e desespero final de Otelo, provocado por Iago. Essas imagens acumuladas ganham força e servem para sugerir o abismo metafísico do final da peça. Tudo culmina em Otelo transmutado em ausência, em negação, num vazio desesperado, no ciúme em si.

Ao final da peça (Ato V, cena I), parece que esse vórtice diabólico começa a ser direcionado a Iago. O princípio dessa mudança pode ser apreendido em uma exclamação de Roderigo, logo antes de sua morte, ao perceber que fora traído e enganado por Iago: “*O damned Iago! O inhuman dog!*” (Shakespeare, 2000, p.

177). Na cena seguinte (Ato V, cena II), Otelo cumpre sua promessa e assassina Desdêmona em seu leito. Ao ser confrontado por Emília, Otelo afirma que matou a mulher para recuperar sua honra e limpar os pecados da alma de Desdêmona. Emília, por sua vez, afirma que, se o mouro realmente acredita nisso, ele é “the blacker devil!” (Shakespeare, 2000, p. 187) – conforme discutimos anteriormente. Após a morte de Desdêmona, Emília clama por ajuda, e Lodovico, Montado, Gratiano e Cassio entram. Então Emília exclama que “[l]et heaven and men and devils, let them all,/ All, all, cry shame against me, yet I’ll speak” (Shakespeare, 2000, p. 190). Emília é a principal responsável por revelar as maquinações de Iago.

Nesse ponto, nos momentos finais da peça (Ato V, cena II), temos diversas imagens demoníacas, mas as últimas menções de Otelo são as mais representativas. Assim que Emília desmascara Iago e o mouro se convence de que Desdêmona era inocente, ele empreende um verdadeiro turbilhão de imagens diabólicas, desde associações ao inferno e à condenação eterna, até evocações da imagem do diabo:

**Othello** [...] O cursed, cursed slave! Whip me, ye devils,  
From the possession of this heavenly sight!  
Blow me about in winds! roast me in sulphur!  
Wash me in steep-down gulfs of liquid fire!  
(Shakespeare, 2000, p. 192)

Otelo traça uma última menção ao demoníaco, dessa vez correta, associada a Iago. Essa evocação quase indireta vem carregada com toda a força das imagens diabólicas apresentadas até então: “I look down towards his feet – but that’s a fable” (Shakespeare, 2000, p. 192). Otelo reconhece, pela primeira vez, Iago como um demônio, ciente de sua aparência enganosa e de sua mente insone, astuciosa e ardilosa. O mouro reconhece que o diabo caminha entre os homens, escondido entre as palavras, por trás de belos rostos e pessoas aparentemente honestas. Ele percebe que o diabo é uma máscara. Em sua última exigência, ele pede a Lodovico que interrogue Iago e descubra suas razões para a empreitada maquiavélica. Nesse pedido, Otelo caracteriza Iago como um “demi-devil” (Shakespeare, 2000, p. 192), o que parece adequado à personagem. Iago, por sua vez, afirma seu silêncio e o mouro apunhala-se, morrendo em consequência.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através de imagens diabólicas expressas em *Othello*, Shakespeare nos lembra de que, mesmo entre tantas variações metafísicas e filosóficas, o diabo é uma presença constante. Ele é a metáfora mais presente no imaginário humano desde que descemos das árvores. É claro que ele tem muitas faces. Para os gregos, um

*daemon*, ou demônio, era um espírito mediador entre os deuses e os homens, como em *O Banquete* de Platão; para os românticos herdeiros de Milton, era um anjo rebelde, símbolo de revolução. Contudo, independentemente disso, ele está sempre presente. Por sua vez, as imagens diabólicas na peça de Shakespeare ressoam certas considerações. Por exemplo, de que o diabo é ou está naquela ideia maldosa que surge de vez em quando, no desejo refreado, no rosto visto e desprezado ou no *Outro* incompreendido; o diabo é amoralidade, quando esta se aplica; é gula ou traição. Ele é tudo aquilo que fazemos de condenável, pelos outros ou por nós mesmos, e que não podemos aceitar como nosso.

Conforme Villeneuve (1997), o diabo é uma imagem metafísica, a representação da noite dos tempos, a personificação de ideias nascidas em um passado mítico. Em *Othello*, esse passado retorna através das maquinações de Iago. E todas as imagens demoníacas presentes na obra atuam em auxílio ao seu intento: a ruína do mouro. O mote de Iago ainda aqui é relevante e emblemático: “I am not what I am”. Pois o diabo aparece frequentemente associado ao desejo e, o desejo, por sua vez, ao vazio, a uma negação (Hegel, 2002). A raiva eterna de Iago talvez esteja atrelada ao seu próprio caráter negativo. Nesse caso, em Iago, ecoaria uma característica semelhante a Hamlet, a prisão do eu. A consciência de si, de estar sozinho. Nessa perspectiva, Iago age para destruir aquilo que ele não é, Otelo. Essa destruição, ainda que vazia, marca e afirma sua existência.

#### REFERÊNCIAS

- Agostinho. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos; A. Ambrósio de Pina. Petrópolis: Vozes, 2002.
- Almeida, José F. de (trad.). *Bíblia Sagrada e Concordância*. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.
- Bethell, S. L. “Shakespeare's imagery: the diabolic images in *Othello*”, in: *Shakespeare Survey Online*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. Disponível em: <<https://www.cambridge.org/core/what-we-publish/collections/shakespeare-survey>>. Acesso em: 21/11/2016.
- Bloom, Harold. *A anatomia da influência: literatura como modo de vida*. Trad. Ivo Korytowiski; Renata Telles. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Abaixo as verdades sagradas: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias*. Trad. Alípio Correa de Franca Neto; Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- Brunel P. P; Pichois, C.L; Rousseau, A. M. *O que é Literatura Comparada?* Trad. Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- Cinthio. “Un Capitano Moro”, in: *Hecatommithi, ouero cento novelle*, 1565, p. 159-164.

- Disponível em: <<http://bajarlibros.co/verpdf/hecatommithi:-overo-cento-novelle,-volume-1/bUa6CMAIcCaOcCal/>>. Acesso em: 20/11/2016.
- Hegel, Georg W. F. "À guisa de introdução", in: Kojève, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Rio de Janeiro, 2002, p. 11-31.
- Kelly, Henry A. *Satã: uma biografia*. Trad. Renato Rezendo. São Paulo: Globo, 2008.
- Link, Luther. *O Diabo: A máscara sem rosto*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *The Devil: The Archfiend in Art: From the Sixth to the Sixteenth Century*. New York: Harry 'n Abrams, 1996.
- Milton, John. *Paradise Lost*. Oxford: by Blackwell Publishing Ltd, 2007.
- Russel, Jeffrey Burton. *Lucifer: the devil in the middle ages*. New York: 1984.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Othello*. New York: Hungry Minds, 2000.
- Villeneuve, Roland. "Satã", in: Brunel, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind. Brasília: José Olympio, 1997.
- Ward, Laura; Steeds, Will. *Demons: Visions of evil in art*. London: Carlton Books Limited, 2007.

ARTIGO RECEBIDO EM 03/03/2017; APROVADO PARA PUBLICAÇÃO EM 04/07/2017

**RESUMO:** Em *Othello*, frequentemente associamos algo de demoníaco à figura de Iago. Entre as diversas concepções acerca do diabo, como uma entidade essencialmente maléfica ou uma máscara que se adapta a dada situação, parece inegável que Iago possua certa conexão com aquilo que é de ordem diabólica. Não que ele apresente alguma ligação com os poderes das trevas ou com o infernalismo medieval. Iago é mais como uma presença negativa que visa destruir aquilo que ele não é: Otelo. Nesse trabalho, intentamos analisar as imagens diabólicas presentes em *Othello* e discuti-las em conjunto e em paralelo ao desenvolvimento temático da obra, principalmente relativo à questão do ciúme. Ainda que admitamos que Iago possua maior afinidade com o demoníaco, as referidas imagens serão averiguadas principalmente em relação às três personagens com maior destaque, Otelo, Desdêmona e o próprio Iago.

**PALAVRAS-CHAVE:** Imagem literária. Caráter de personagem. Diabo. Crítica da literatura.

**ABSTRACT:** In *Othello*, we frequently associate something demoniac with Iago's figure. Alongside numerous conceptions concerning the devil, as an entity essentially wicked or a mask which suits a determinate situation, it seems undeniable that Iago has a certain connection with something diabolic. Saying this does not mean that he has some parallel with the dark powers, like the medieval infernalism. Iago is more like a negative presence

aiming to destroy what he is not: Othello. In this paper we intent to analyze the diabolic images in Othello, by arguing about it in parallel with the thematic development of the play, mostly in which approaches the subject of jealousy. Even admitting that Iago has certain affinity with the demoniac, these images will be analyzed mainly related to three main characters, Othello, Desdemona and Iago himself.

**KEYWORDS:** Literary image. Character's outline. Devil. Literary criticism.