

# As faces do mal: Shakespeare e a construção de “monstros” morais

Luizir de Oliveira \*

*The evil that men do lives after them; the good is oft interred with their bones.*

*Júlio César, Ato 3, cena 2.*

*Ill deeds are doubled with an evil word.*

*Comédia dos erros, Ato 3, cena 2.*

## *Resumo*

Este artigo tem por objetivo apresentar uma reflexão acerca dos modos como Filosofia e Literatura podem estabelecer um diálogo proveitoso acerca da reflexão moral. Para além de meramente utilizar o texto literário como uma simples ilustração de teses filosóficas, ou tentar encontrar problemas filosóficos em textos literários, busca-se apontar para as características que marcam essas duas formas de reflexão acerca das questões que seguem oferecendo desafios ao ser humano na contemporaneidade. Assim, ao nos voltarmos para o texto shakespeariano, procuramos apontar para o problema do mal e as diversas maneiras como ele se caracteriza sempre mantendo no horizonte o contexto em que as ações humanas são conduzidas. Isto nos pode auxiliar a compreender as possíveis reações do leitor em face de dilemas morais que, por sua densidade e complexidade, muitas vezes requerem um nível de empatia a fim de poderem ser adequadamente compreendidos. Para tanto, colocamos em diálogo Shakespeare e, de modo mais amplo, alguns elementos da filosofia estoica. Acreditamos que essa aproximação tem muito a oferecer acerca dos problemas que aqui apontamos.

## *Palavras-chave*

Shakespeare; Estoicismo; Filosofia e Literatura; Mal; Empatia.

---

\* Professor associado do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Piauí, e professor permanente dos Mestrado Profissional e Filosofia e do Mestrado em Letras da mesma IES.

### *Abstract*

The aim of this paper is to offer a reflection on the ways in which Philosophy and Literature can entertain a fruitful dialogue upon moral issues. Besides a mere usage of the literary text as an illustration of philosophical theses, or conversely, to try to find philosophical problems in fiction texts, we intend to point at the characteristics that mark both ways of reflecting about those issues that still offer a challenge in contemporary thought. By turning our attention to Shakespeare, we envisage the problem of evil and the many ways it appears, bearing in mind the context in which human actions take place. That can help us to grasp the possible reactions of the reader in face of the reactions of the reader confronted by moral dilemmas which, either by their complexity or by their density, demand a certain level of empathy in order to be fully apprehended. By bringing into debate Shakespeare and some elements of the Stoic philosophy, we believe that this parallel Reading has a deeper contribution upon the issues we try to bring about herein.

### *Key words*

Shakespeare; Stoicism; Philosophy and Literature; Evil; Empathy.

Neste texto gostaríamos de tecer algumas considerações acerca do modo como a provocação moral aparece/comparece nas obras literárias, não como um modo prescritivo de se apontar para dilemas morais a fim de se oferecer a/uma resposta, dado que qualquer tentativa neste sentido acabaria por ficar aquém dessas questões, mas sim de recolocá-los sob uma nova ótica, olhá-los sob uma outra perspectiva. As relações que podemos estabelecer entre esses dois campos discursivos abririam possibilidades de se compreender, em alguma medida e por meio de personagens ficcionais, problemas que marcam nossas vidas cotidianamente. O distanciamento dado pela literatura – tomada em seu espectro mais amplo – permitiria, assim, vivenciar, de algum modo, situações que nos são distantes, colocando-nos em face de conflitos que nos parecem, ao mesmo tempo, tão estranhos à nossa realidade quanto possíveis e pertinentes a ela. Um paradoxo difícil de se tratar, posto estarmos diante de uma proposta imaginária, inventada, de se trazer para um primeiro plano ações e reações humanas revestidas de uma certa aura de

encantamento, mesmo que os temas abordados sejam os mais terríveis de se enfrentar. Sem me deixar levar pela provocadora tese da catarse aristotélica, acredito que, como bem reforça Noël Carroll (2004), essas propostas teriam a força suficiente para nos “humanizar”, no sentido de que nos colocam frente a frente com aquilo que nos torna seres humanos, sejam as ações elevadas moralmente, sejam as mais vis e desastrosas para o espírito.

Deste modo, objetivo deste artigo é o de refletir acerca do peso das ações morais que poderiam ser classificadas como “más” num sentido bem amplo. E isto nos leva a perguntar o porquê de, em larga medida, termos uma certa preferência por acompanhar histórias nas quais aparecem personagens cujo caráter é maligno, vil, desprezível mesmo. De um modo geral, parece que as personagens perfeitas demais, boas demais, ingênuas demais exercem um efeito muito menor sobre nossas percepções morais. Mas os imperfeitos, os maus, estes sim apelam mais profundamente à nossa imaginação, posto falarem mais de perto, e no silêncio de nossas consciências, sobre nossos sentimentos morais.

A lista de exemplos desse tipo de caracteres seria longa demais para ser apresentada aqui – e tampouco caberia elencá-los todos. Desse modo, volto-me a alguns que saíram da pena de Shakespeare, e que poderiam ser considerados “tipos-ideais”, apropriando-me da expressão de Max Weber, de personificações do mal. Para que a análise possa ficar mais verticalizada, trataremos de duas dessas personagens: Ricardo III e Iago. Por meio deles, procuraremos oferecer uma breve reflexão acerca dos modos como a relação entre literatura e moralidade alcançaria um patamar que nos permite compreender a nós mesmos nos cenários mais diversos em que gravitamos cotidianamente. Embora aparentemente estereotipados, tencionamos ressaltar que as “más qualidades” dessas personagens são muito mais comuns do que gostaríamos de acreditar. Não vamos partir de uma discussão que poderia resvalar para uma espécie de essencialismo, de uma discussão acerca da encarnação do Vício em seres que aparentemente estariam além, ou aquém, do humano. Minha abordagem não é pelo viés do mal em si mesmo, mas pelos desvios que o caráter pode tomar. Essas personagens constituem exemplos de como algumas (muitas?) pessoas têm falhas em suas acepções morais, o que costumamos classificar como falhas de caráter, e não como personificações do mal, como inerentemente más. Não se trata de meramente colocá-las num tribunal moral, mas em caminhar ao lado delas, percebendo as diferentes concepções que constroem acerca de suas ações nos cenários em que vivem, de acordo com os modos

como são capazes, ou se mostram ineptas, em perceber seja a dimensão imediata e pessoal de suas escolhas (i)morais, seja o desdobramento dessas escolhas nas vidas de outras pessoas. Shakespeare pode auxiliar-nos a perceber como se constrói um “monstro moral”.

### *1. A construção dos “monstros morais”*

O drama shakespeariano é fruto das profundas modificações trazidas pelo Renascimento. Se nos mantivermos no âmbito da proposta de Alexandre Koiré (2001), as três grandes crises que marcaram o período – a religiosa, com o advento da Reforma; a política, com a constituição dos Estados nacionais; e a de consciência, uma vez que o ser humano não mais habitava um orbe estático ao redor do qual todo o restante do universo gravitava, mas tornava-se um viajante perdido nos imensos espaços infinitos nos quais Deus parecia esconder-se definitivamente – influenciaram toda a constituição cultural humana ocidental de um modo que não mais seria revertido. Para nosso propósito, contudo, o problema da consciência, uma vez que é a ela que imputamos todas as nossas escolhas morais, sejam boas ou equivocadas (más), torna-se um ponto central em torno do qual podemos compreender os modos como Shakespeare aborda a formação da personalidade moral.

No universo medieval, para homens e mulheres cujos horizontes culturais estavam bem delimitados, as coisas pareciam muito simples. Duas forças estavam em constante interação. De um lado o bem, oriundo de Deus; de outro, o mal, obra do diabo. Aos humanos restava reagir a uma ou outra dessas influências, e responder, nesta vida ou, pior ainda, na vida além-túmulo, por suas escolhas. A rigor, talvez nem pudéssemos falar em “escolhas” uma vez que tanto a origem do bem, quanto a do mal, era exterior à mente humana. Bons ou maus pensamentos resultavam de dar ouvidos aos conselhos de Deus ou ceder às tentações do maligno. De todo modo, o modelo a ser seguido e aquele a ser evitado estavam muito bem definidos, religiosamente acima de tudo; comunitariamente, em seguida. Dado que as possibilidades de modificação da ordem na qual se nascia, crescia e morria eram inexistentes, cabia a homens e mulheres simplesmente conformar-se de preferência ao “bom” modelo, a Virtude e toda a simbologia que a ela ficou atrelada, uma vez que este garantiria a salvação eterna, algo bastante desejável em face das miseráveis condições que a existência cotidiana neste mundo tinha a oferecer.

Shakespeare, contudo, virá romper de forma radical com essa concepção maniqueísta, ao oferecer um outro olhar acerca do modo como cada um de nós é responsável por sua própria vida. Ao construir personagens que, de algum modo, funcionam como espelhos nos quais refletem-se as concepções morais de sua própria época, utilizando essas mesmas normas morais como meios pelos quais se pode julgar uma determinada ação moral como boa, má ou falha em alguma medida requer necessariamente que se estabeleça algum tipo de padrão pelo qual esse julgamento possa ser levado a cabo. E temos de manter isto claro em nosso horizonte a fim de que não nos deixemos levar por nossas próprias réguas morais para medir aquilo que Shakespeare inteligentemente propõe em sua obra. O que importa é resgatar o papel da imaginação moral que tais personagens conseguem fomentar, ainda mais quando se os acompanha num palco. Claro que se não podemos ter essa experiência, a leitura de suas tragédias, comédias ou dramas históricos oferece uma oportunidade similar, embora um tanto mais exigente, pois cabe a nós, leitores, preencher o cenário, desenhar o caráter, criar enfim um rosto, uma face para o mal que se nos mostra.<sup>1</sup>

Começemos pela etimologia de “mostrar”, do latim *monstro-monstrare*. Dentre suas acepções temos: mostrar a alguém um caminho, ou um objeto, indicar, designar; também fazer ver, fazer conhecer; por extensão, prescrever, advertir e aconselhar. Normalmente usado numa acepção de linguagem mais popular. Paralelamente, temos o verbo *moneo-monere*, com o reforço da ideia de fazer pensar, advertir, chamar a atenção; mas também ensinar, instruir (especialmente em Cícero). Deriva-se desse verbo o substantivo neutro *monstrum*, que designa algum tipo de prodígio, tudo aquilo que não é natural, uma coisa funesta, uma desgraça; mas também uma coisa incrível, maravilhosa. Sêneca já havia utilizado sobejamente esse mesmo recurso retórico em suas tragédias, ao mostrar esses “monstros” em cena. Shakespeare também se apropria desse amplo campo semântico para construir personagens que nós costumamos classificar como “monstruosas”. De todo modo, o efeito que tais “monstros” morais nos causa tem uma intenção para além de chocar nossa sensibilidade: faz-nos pensar acerca daquilo que nos incomoda, mostrando-nos, em moldes bem acessíveis, que tudo aquilo que vemos desenrolar-se diante de nós, longe de pertencer a um reino mágico, ou de sobrevir como uma espécie de castigo dos deuses, ou de Deus, origina-se em nossas próprias concepções de mundo.

---

<sup>1</sup> Como reforça Martha Nussbaum “*Knowledge of a good, that is to say a value, in the world requires, we see, knowledge of evil, that is to say of the possibility of the conflict, disorder, the contingent necessity of breaking or harming.*” (1992, p. 131).

A possível influência que a obra senequiana possa ter tido sobre Shakespeare assumimos como ponto de partida, embora não nos seja possível discutir esta questão neste momento. De todo modo, em ambos temos uma intenção clara e precisa: ao trazer para a cena pessoas cujos comportamentos mostram aquilo que de mais vil pode acontecer a qualquer um de nós, visam a provocar, muito mais do que meramente dar uma lição de moral, os nossos próprios sentidos acerca do certo e do errado, do bem e do mal, do justo e do injusto, apontando para aquilo que de modo direto depende de nós: nossa vontade e seus descaminhos.

Basicamente, temos um modo de agir que poderia ser esquematizado bem genericamente, e aqui aproprio-me da concepção estoica que não era desconhecida dos autores do Renascimento, com base na representação. Nosso “modelo” de ação/reação baseia-se *grosso modo* numa tríade: impressão/julgamento/assentimento. Primeiramente, recebemos as imagens que nos chegam pelos sentidos; em seguida, avaliamos-las de acordo com um padrão preestabelecido, nossa régua moral, por exemplo; por fim, construímos nosso julgamento dando assentimento àquilo que estabelecemos como de acordo com o critério inicial. Assim, ao nos depararmos com uma ação que temos por moralmente adequada ou correta, concedemos-lhe nosso assentimento, qualificando-a como “boa”; caso contrário, vamos classificá-la como “má”.

Em linhas bem gerais, é assim que costumamos responder às ações cotidianas, nossas ou de outrem. Contudo, raramente paramos para elaborar uma análise mais cuidadosa acerca desses critérios que tomamos como dados ou aprendidos. E o que faz Shakespeare é forçar-nos a rever essas nossas assunções imediatas. Mostrando-nos caracteres que, aparentemente, nada têm que os diferencie de nós, gradativamente vai nos revelando os mecanismos de que se utilizam, seja para justificar suas ações, seja para convencer-nos de que estão “corretos”. Eis aí a dificuldade.

Um elemento importante nesse processo de mostrar os desvios do caráter é a associação imagética que Shakespeare estabelece entre essas atitudes e algum tipo de deformidade física que marca a personagem. O caso de Ricardo III é paradigmático nesse sentido. Em sua autoapresentação, que soa como uma espécie de justificativa a embasar seus atos, explica-nos ele:

*Why, love foreswore me in my mother's womb,  
And, for I should not deal in her soft laws,  
She did corrupt frail nature with some bribe,*

*To shrink mine arm up like a withered shrub,  
To make an envious mountain on my back,  
Where sits deformity to mock my body;  
To shape my legs of unequal size,  
To disproportion me in every part,  
Like to a chaos or an unlipped bear-whelp,  
That carries no impression like the dam.  
And am I then a man to be beloved?  
O, monstrous fault, to harbour such a thought<sup>2</sup>  
(Henrique VI, Parte 3, Ato III, Cena 2, vv. 152-163).*

Nesse momento, Ricardo humildemente se mostra em busca de piedade por parte da audiência. A deformidade física com que foi marcado denota, contudo, algo além. Na continuação do mesmo solilóquio, um dos mais extensos escritos por Shakespeare, vemo-lo afirmar que, uma vez que não serve para mais nada neste mundo, resta-lhe tornar-se rei. Seus irmãos, mais belos e perfeitos não têm a mesma competência para assumir o trono, pelo menos como ele imagina que isto deva ser feito. E sua justificativa soa, por alguns momentos, tão convincente que quase somos pegos na armadilha. Ao reforçar aquilo que a Natureza lhe havia concedido, ou negado, Ricardo desloca o alvo da observação. Não se trata mais de uma personificação do Vício, como uma entidade sobre-humana, que se dá a conhecer por meio dessa risível e desprezível figura. Temos sim um ser humano ressentido reconhecendo o modo como foi/é percebido pelos outros seres humanos, e como percebe a si mesmo. Um impacto psicológico profundo que ele elabora distorcendo essa “pseudopiedade” que recebe de seus pares a fim de torná-la uma justificativa para sua vilania. É como se ele estivesse cobrando do mundo, da natureza e de seus semelhantes aquilo que lhe falta desde o nascimento. Esse homem, abandonado

---

<sup>2</sup> “Ora, o amor me abandonou no útero,  
E pr’eu não respeitar suas leis suaves  
Subornou a Natureza, que é frágil.  
Pra fazer desse meu braço um ramo seco;  
Criar uma montanha em minhas costas,  
De onde a Deformidade ri de mim;  
Me deu pernas de alturas diferentes;  
Criou desproporção por toda parte,  
Como um caos, ou um ursinho cuja mãe  
Ainda não lambeu para dar forma.  
Serei um homem para ser amado?  
É grotesco embalar tal pensamento”.

pelo amor no útero materno, torna-se amargo, perturbado, vingativo. Não como uma personificação do Vício, reiteramos, mas como uma resposta àquilo que a vida havia feito dele. Reforçando a própria força de vontade, encontra na vingança sua mais alta recompensa:

*Torment myself to catch the English crown:  
And from that torment I will free myself,  
Or hew my way out with a bloody axe.  
Why, I can smile, and murder whiles I smile,  
And cry 'Content' to that which grieves my heart,  
And wet my cheeks with artificial tears,  
And frame my face to all occasions.  
[...]  
I can add colours to the chameleon,  
Change shapes with Proteus for advantages,  
And set the murderous Machiavel to school.  
Can I do this, and cannot get a crown?  
(Henrique VI, Parte 3, Ato III, Cena 2, vv. 178-191).<sup>3</sup>*

Esse poder camaleônico de distorcer a si mesmo, mostrando aquilo que lhe interessa a fim de angariar a confiança daqueles que está prestes a destruir é um modo bem provocador da cena shakespeariana. Ricardo está no mesmo nível que qualquer outro homem ou mulher que, por ventura, tenha recebido da “natureza” esses desafios da não adequação física a um padrão de normalidade qualquer. O que conta não é sua aparência disforme, mas como ele transforma isto interiormente. E como devolve essa transformação para o público, que fica confuso em face da sua “triste figura”.

---

<sup>3</sup> “Assim, busco a coroa da Inglaterra.  
Ou consigo esquecer esse tormento,  
Ou com machado em sangue encontro a trilha.  
Eu sei sorrir. Eu sei matar sorrindo.  
Mostrar-me alegre com o que me tortura,  
Lavar com falsas lágrimas as faces,  
Mudar de rosto a cada situação.  
[...]  
Sei colorir-me qual camaleão,  
Mudar de forma melhor que Proteu,  
Ensinar truques a Maquiavel.  
Capaz disso, eu não pego a coroa?”.



Ao mostrar o processo de construção de suas ações por meio da revelação de seus pensamentos mais profundos, Ricardo humaniza-se e horroriza-nos com suas escolhas. Contudo, e talvez por isso mesmo, elas não são uma herança maldita que lhe coube receber por conta de uma vingança divina. O horror que nos causa é por nos forçar a nos colocarmos em seu lugar, entender não o que nós faríamos, porque somos menos imperfeitos fisicamente do que ele, mas criar uma espécie de “empatia negativa” que, de algum modo, nos permite compreender sua elaboração interior dessas distorções naturais de que foi resultado. Seríamos nós tão isentos desse ressentimento tivéssemos sido marcados assim pela natureza? Reforça Ricardo:

*Then, since the heavens have shaped my body so,  
Let hell make crook'd my mind to answer it.  
I have no brother, I am like no brother.  
And this word 'love', which greybeards call divine,  
Be resident in men like one another  
And not in me: I am myself alone.  
Then, since the heavens have shaped my body so,  
Let hell make crook'd my mind to answer it.  
(Henrique VI, Parte 3, Ato V, Cena 7 vv. 76-81)<sup>4</sup>.*

O abandono renunciado anteriormente configura-se agora num ato hediondo, o primeiro de muitos: o assassinato de seu irmão e rei da Inglaterra, Henrique VI, uma ação que ele leva a cabo de modo frio, impassível, desumano, sem amor. A fraternidade esperada entre os homens, desejada e mesmo exigida entre irmãos de sangue, soa falsa, coxa na voz de Ricardo. Sozinho nasceu, sozinho constitui-se, sozinho alçará o trono. A coroa, símbolo da realeza perfeita, bem-acabada, organizada, bela e harmônica logo estará assentada na cabeça de um homem vil, torpe, que não poupará esforços para chegar ao poder e tudo fará para manter-se nele. Como revelou provocadoramente antes, Maquiavel ainda é um infante na escola em que Ricardo assumiu a direção! E qualquer semelhança com nossa triste realidade não é mera coincidência...

---

<sup>4</sup> “Já que os céus assim me deformaram,  
Que fale o inferno, me entortando a mente:  
Não tenho irmão, não me assemelho a irmão,  
E o amor, palavra que abençoa o velho,  
Reside em homens que são parecidos,  
E não em mim. Eu sou só, sozinho”.

Se tivéssemos mais tempo para analisar esses solilóquios verso a verso, colocando-o no contexto mais amplo dado pela moldura histórica das guerras intestinas pelo poder no trono inglês, teríamos ainda mais elementos para reforçar a tese que apontamos aqui. O que aparece nesses solilóquios não nos ajuda a perdoar, tampouco redime Ricardo de seus feitos. Não obstante, oferece-nos os motivos que dão sustentação a suas motivações fundadas numa perturbação psicológica muito mais profunda. E não se trata de colocar Ricardo no divã, muito longe disso, mas tão-somente mostrá-lo não como uma figura alegórica, uma representação ou incorporação do mal, mas sim em torná-lo mais acessível como pessoa. Ele provoca nossa imaginação moral, ele testa nossos limites, ele questiona nossa capacidade de julgar, de estabelecer um critério pelo qual, de modo universal e necessário, julgaríamos as ações humanas. Seus esgares ironizam nossas certezas; suas atitudes, intencionalmente constituídas e racionalmente justificadas, desconfortam-nos justamente por isso: revelam-nos que, a par de uma bem fundamentada constituição ética subjaz uma interpretação sempre outra, sempre passível de distorção, sempre à espreita, testando nossa própria sustentação moral. Como o próprio Ricardo relembrará no solilóquio de abertura de sua peça homônima:

*Now is the winter of our discontent  
Made glorious summer by this sun of York;  
And all the clouds that lour'd upon our house  
In the deep bosom of the ocean buried.  
[...]  
But I, that am not shaped for sportive tricks,  
Nor made to court an amorous looking-glass;  
I, that am rudely stamp'd, and want love's majesty  
To strut before a wanton ambling nymph;  
I, that am curtail'd of this fair proportion,  
Cheated of feature by dissembling nature,  
Deformed, unfinish'd, sent before my time  
Into this breathing world, scarce half made up,  
And that so lame and unfashionable  
That dogs bark at me as I halt by them;  
[...]  
And therefore, since I cannot prove a lover,  
To entertain these fair well-spoken days,*

*I am determined to prove a villain.*  
(*Ricardo III*, Ato I, Cena 1, vv. 1-31)<sup>5</sup>.

Mesmo que o público não se lembre do solilóquio anterior, posto estar em outro drama histórico, nós, que temos a oportunidade de colocá-los lado a lado neste momento, podemos perceber a habilidade de Shakespeare em traduzir os conflitos e tormentos da alma humana. O paralelo entre os dois retratos que Ricardo oferece de si mesmo reforça, por um lado, sua sina: uma natureza deformada, portanto algo contra o qual não há o que fazer senão conformar-se; por outro, a elaborada maneira como ele se insurge contra esse desvio, utilizando-o uma vez mais como uma isca para o leitor ou espectador incauto. Colocando-se como uma vítima dessas forças naturais, incontornáveis e incontroláveis, Ricardo demonstra uma aguda percepção de suas escolhas. Não se trata de um sujeito imoral “por natureza”, mas de um ser humano que optou por responder às deformidades físicas com um contorno imoral psicologicamente fundamentado.

Shakespeare pinta Ricardo com cores fortes, como um “monstruoso camaleão moral”, como já havíamos visto no solilóquio em *Henrique VI*, a fim de nos revelar que aquilo que é humano nunca nos é estranho. Mas o mais terrível nessa apresentação é que Ricardo, Duque de Gloucester, foi uma personagem histórica. E os efeitos de suas maldades foram sentidos no trono inglês por muito tempo. Desenvolver neste texto a hipótese acerca das concepções políticas shakespearianas fugiria ao nosso intento, e tampouco seria possível demonstrar que, talvez, o rei Ricardo III não tenha sido tão

---

<sup>5</sup> “Agora, o inverno de nosso desgosto  
Fez-se verão glorioso pelo Sol de York  
E as nuvens que cobriam nossa casa  
‘Stão todas enterradas no oceano.  
[...]  
E eu, sem jeito para o jogo erótico,  
Nem para cortejar o próprio espelho;  
Que sou rude, e a quem falta a majestade  
Do amor para mostrar-me a uma ninfa;  
Eu, que não tenho belas proporções,  
Malfeito de feições pela malícia  
Da vida, inacabado, vindo ao mundo  
Antes do tempo, quase pelo meio,  
E tão fora de moda, meio coxo,  
Que os cães ladram se deles me aproximo;  
[...]  
E já que não sirvo como doce amante,  
Para entreter esses felizes dias,  
Determinei tornar-me um malfeitor  
E odiar os prazeres destes tempos”.

monstruoso quanto desenhado pelo bardo. Contudo, o que nos importa é essa ambiência criada por Shakespeare em torno dos motivos que levaram Ricardo, a personagem, a desconsiderar qualquer norma moral ou lei social a fim de atingir aquilo que julgava como uma recompensa merecida por conta de todo o “*bullying*” que sofrera ao longo da vida, por conta de suas deformações físicas. O fato é que suas ações – ao longo da peça *Ricardo III* vemo-lo diretamente responsável pela morte de 11 outras personagens – têm uma dimensão muito mais ampla. E como em *Hamlet*, na famosa cena do pesadelo (Ato V, cena 3), vemos não um, mas todos os 9 fantasmas de quem ele havia assassinado aparecerem para cobrar-lhe por suas façanhas. Se há algo como “peso na consciência”, Ricardo carregaria um fardo enorme, não tivesse ele o caráter que tem/mostra ter. A intertextualidade, seja com *Hamlet*, seja com *Otelo*, é rica demais para passar despercebida por nós, que podemos ler todas as peças paralelamente. O vocabulário demonstra tal proximidade. Uma pequena ilustração nos bastaria para oferecer um fio condutor:

*O coward conscience, how dost thou afflict me!*  
 [...]
 *Richard loves Richard; that is, I am I.*  
*Is there a murderer here? No. Yes, I am:*  
 [...]
*I am a villain: yet I lie. I am not.*  
*Fool, of thyself speak well: fool, do not flatter.*  
 [...]
*I shall despair. There is no creature loves me;*  
*And if I die, no soul shall pity me:*  
*Nay, wherefore should they, since that I myself*  
*Find in myself no pity to myself?*  
 (*Ricardo III*, Ato V, Cena 3, vv 188-211)<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> “Não me aflijas, covarde consciência!

[...]

A quem temo? A mim mesmo? Estou sozinho.

Ricardo ama Ricardo. Eu sou eu mesmo.

[...]

Sou vilão: porém minto, não o sou.

Elogia-te, tolo! Tolo, humilha-te!

[...]

Eu desespero, mas ninguém me ama.

E se eu morrer ninguém me chorará.

Por que me chorariam, quando eu mesmo

Não tenho piedade por mim mesmo?”.

A voz da consciência é silenciada pela dialética que ele estabelece entre bem e mal, certo e errado, justo e injusto, e o reforço ao “eu”, seja pelo pronome reflexivo – *myself* – só reforça a tese shakespeariana da responsabilidade pessoal, individual, pelos nossos acertos e erros, e pelas consequências que daí advêm.

Neste momento podemos trazer um contraponto significativo a Ricardo, Iago, a enigmática personagem de *Otelo*, seguramente um dos vilões mais notáveis de Shakespeare. Suas ações, movidas por um motivo aparentemente mesquinho: embora considerado uma pessoa de caráter nobre, é preterido no momento de uma promoção a tenente, a que ele se julgava merecedor pelos excelentes serviços prestados a Otelo, o que o torna amargo e vingativo. E mesmo não tendo nenhuma deformidade física, e talvez exatamente por isso, Iago parece muito mais próximo de nós. E isso incomoda ainda mais, uma vez que seu motivo inicial soa muito mais convincente ou justificável que o de Ricardo. Aparentemente, pelo menos. Uma promoção profissional negada, a preterição em nome de outrem, considerado melhor, mais apto, ou simplesmente mais “amigo”, quem já não passou por isso ou viu isso acontecer bem de perto? Com Ricardo, a ambição política é grande demais para nós, pobres plebeus; mas a expectativa de Iago é-nos muito mais próxima.

Dentre todas as peças de Shakespeare, *Otelo* é a única a ter uma trama, perpetrada por Iago como um modo de se vingar. Um motivo bastante tolo, com uma justificativa simplória, uma espécie de joguinho infantil cujas consequências serão devastadoras, também para o próprio Iago. Aparentemente, ele mesmo não esperava que o resultado de suas maquinações chegasse a tanto. Um típico caso de inadequação entre o sim dado a uma representação e os desvios que tal assunção assume. Por olhar unicamente para si mesmo, para sua frustração em face do que deixou de receber, envolve inocentes, destrói suas vidas e acaba sem nada. O caráter de Iago é um mistério, que ele mesmo faz questão de manter velado. Na primeira cena vemo-lo transtornado, explicando a Rodrigo os motivos que o levarão a vingar-se do preterimento que sofreu:

*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.*<sup>7</sup>  
(*Otelo*, Ato I, Cena I, vv. 58-65).

Em outros termos, o que Iago faz, nesse momento, é informar Rodrigo que jamais mostrará suas verdadeiras emoções (o significado da expressão *to wear the heart upon the sleeve*), pois, caso agisse assim, as “gralhas”, que simbolizam os homens tolos, seriam capazes de “bicar” (*to peck at*) seu coração, e alimentar-se de suas verdadeiras emoções. Aliás, o próprio Rodrigo é um desses tolos que não percebe que as palavras de Iago aplicam-se a ele também. Tal vulnerabilidade é algo a que Iago jamais se permitirá. E, para reforçar ainda mais seu desprezo, profere oracularmente: “*I am not what I am*”!. Um brilhante contraponto duplo criado por Shakespeare: uma clara mas invertida alusão à divisa délfica, mas também uma blasfêmia contra o livro do *Êxodo* (quando Deus revela-se a Moisés afirmando “eu sou o que sou”). Conhecer a si mesmo, a máxima socrática, requer uma transparência da própria interioridade que brilha como um sol mostrando o resultado de uma alma que atingiu a sabedoria, um conhecimento que liberta posto revelar a verdade essencial de si mesmo, como faz Deus. Iago, por sua vez, esconde-se por trás daquilo que é, mostrando apenas aquilo que quer que vejamos.

Sua dissimulação nesse início da tragédia parece-nos marcada por uma intenção bem delimitada: no jogo da vida, poucos são aqueles que de fato mostram-se como são, se é que alguém seja capaz de tamanho desnudamento. Primeiramente, porque tal atitude colocaria essa pessoa numa posição bastante frágil em face de todos os outros escamoteadores de si mesmos, com consequências as mais perigosas; depois, e mais importante, para chegar a afirmar que se sabe quem se é seria preciso reconhecer que o conhecimento de si, desse modo absoluto, é algo atingível pelo ser humano, um saber do qual, sabemos, Shakespeare muito duvidava. Assim, Iago, ao proferir “Eu não sou o que sou”, reforça o ceticismo shakespeariano acerca de uma qualquer essência humana

---

<sup>7</sup> “Seguindo a ele eu sigo-me a mim mesmo  
Deus sabe que o dever, como o amor,  
Não são pra mim. Finjo só pros meus fins.  
Quando o que eu faço revelar aos outros  
O aspecto e os atos do meu coração  
No exterior, hão de me ver em breve  
A carregar na mão o coração,  
Pra dar aos pombos: não sou o que sou”.

acessível por meios meramente racionais. *Ecce homo!* Nossas atitudes, no mais das vezes, são apenas hipócritas.

O paralelo com o famoso solilóquio de Hamlet (Ato II, Cena II), no qual temos uma definição complementar do homem, como “uma obra-prima da natureza” aparece aqui agora como uma ingênua ilusão adolescente. Iago é um homem formado, consciente de suas ambições e preparado para atingi-las *no matter what*. Contudo, temos de esperar pelo intrincado jogo de palavras que ele, esse *meneur de jeu*, desenvolve (Ato III, cena 3) para que nos seja mostrada a “monstruosidade” desse hábil *hypokrités*, em quem a vileza revela-se de modo cruel e sagaz. O discurso, trabalhado num duplo sentido ao longo de toda a cena, joga com a aparência de honestidade de Cássio e de Desdêmona a fim de implantar em Otelo a semente da dúvida acerca da fidelidade de sua bem-amada. O que ele pretende é inflamar as emoções de Otelo que, para nossa surpresa, cai em sua intriga de uma maneira tão ingênua, e se deixa devorar. Iago, contudo, o adverte, como “seu amigo e servo fiel”:

*O, beware, my lord, of jealousy;*  
*It is the green-eyed monster which doth mock*  
*The meat it feeds on; that cuckold lives in bliss*  
*Who, certain of his fate, loves not his wronger;*  
*But, O, what damned minutes tells he o'er*  
*Who dotes, yet doubts, suspects, yet strongly loves!*  
(Ato III, cena 3, vv. 168-172)<sup>8</sup>.

Seja por meio de Ricardo, seja de Iago, Shakespeare é um hábil construtor de “modelos” humanos que decantam vícios e virtudes de modo igualmente envolvente. Nele não encontramos personagens que sejam estereotipadas, como não o são seres humanos reais. No processo da vida, inúmeras são as chances de que dispomos, todos nós, para exercitar nossas habilidades morais, para demonstrar o quanto somos capazes de agir de modo estouvado, pouco refletido, imediato. No mais das vezes, somos colocados em situações que exigem respostas tão rápidas que nossas capacidades

---

<sup>8</sup> “Cuidado com o ciúme;  
É o monstro de olhos verdes que debocha  
Da carne que o alimenta. Vive o corno  
Ciente feliz, se não amar quem peca.  
Mas como pesa cada hora àquele  
Que ama, duvida, suspeita, e mais ama!”

analíticas ficam reduzidas e um mero sim ou não. A reflexão, se e quando aparece, é via de regra *a posteriori*. Os cálculos costumam ser mais no nível da ação por prudência do que da ação moralmente correta, das reações pontuais, das explicações e desculpas pelos possíveis desvios no curso da ação, sempre responsabilizando algo ou alguém por essas escolhas equivocadas. Sejam as marcas da deformidade física de um Ricardo, seja a dedicação canina de um Iago, o que Shakespeare parece tentar mostrar, ao paulatinamente construir em cena esses “monstros morais” é que nossas capacidades de agir moralmente são testadas circunstancialmente. Assim, mesmo que saibamos aquilo que temos de fazer, o que seria o moralmente correto, normalmente optamos pelo mais fácil, pelo mais rápido, pelo ganho imediato com que a situação nos acena. Como já havia ensinado Ovídio *uideo meliora, proboque: deteriora sequor*<sup>9</sup> (*Met.* 7.20) de quem Sêneca toma emprestada a lição para reforçá-la. Em seu *Hipólito*, Fedra expressa seu sentimento, modificando ligeiramente a sentença: *sed furor cogit sequi peiora*<sup>10</sup> (vv. 178-9). Os apelos da razão são inúteis para uma alma transtornada.

Ao mostrar esses desvios da razão, Shakespeare coloca em cena o humano em toda sua nudez, em toda sua fragilidade, em toda sua responsabilidade. Não há forças extrínsecas a que recorrer, não há deuses ou entidades a quem culpar, não há alternativas a não ser assumir para si mesmo que o sucesso ou o fracasso de seu agir está em suas próprias mãos. Resta ao homem ajustar-se, o melhor que conseguir, a fim de tornar-se aquilo que é. “Esse é o motivo que prolonga a desdita desta vida” como nos ensina Hamlet (Ato 3, cena 1).

Estas são apenas algumas de inúmeras outras razões que reforçam nossa crença de que o diálogo entre a Filosofia e a Literatura segue oferecendo a oportunidade de se ampliar o universo da nossa reflexão e da nossa experiência, seja no campo moral, como tentamos pontualmente apontar neste texto, seja nas outras dimensões da existência humana, possibilitando-nos refletir continuamente acerca dos modos como as nossas vivências gradativamente transformam-se em experiências de vida. Imaginação e razão, longe de ocuparem campos antagônicos, constituem elementos indissociáveis. A Literatura, com sua capacidade de extrair elementos do mundo em que vivemos, colocando-os sob um enfoque mais delimitado, mas, ao mesmo tempo, lançando luzes sobre aspectos que, como enfatizamos anteriormente, poderiam passar despercebidos a

---

<sup>9</sup> “Vejo o melhor e o aprovo, mas sigo o pior” (tradução nossa).

<sup>10</sup> “O furor faz-me seguir as piores coisas” (tradução nossa).



nós; e a Filosofia, ampliando nossa capacidade crítico-reflexiva ao tornar nosso olhar mais arguto e nossa compreensão mais profunda. Ambas seguem oferecendo um material inesgotável, bastando-nos tão somente nos permitirmos ampliar esse diálogo.

*Referências bibliográficas*

BRADLEY, A. C. *A tragédia shakespeariana*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARROLL, Noël. Art and the moral realm. In: KIVY, Peter (ed.). *The Blackwell guide to Aesthetics*. Malden-USA/Oxford-UK/Carlton-Australia, 2004, p. 126-151.

CAVELL, Stanley. *Disowning knowledge in seven plays of Shakespeare*. 2nd edition. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

COHEN, Ted. Literature and morality. In: ELRIDGE, Richard. *The Oxford handbook of Philosophy and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 486-495.

KOIRÉ, Alexandre. *Do mundo fechado ao universo infinito*. Rio de Janeiro: Forense, 2001.

NUSSBAUM, Martha. *Love's knowledge*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

SENECA, L. A. *Hercules, Trojan Women, Phoenician Women, Medea, Phaedra*. Edited and translated by John G. Fitch. Harvard-USA: Harvard University Press, 2018. Loeb Classical Library 62. Seneca: Volume VIII.

SHAKESPEARE, William. *The complete works*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

SHAKESPEARE, William. *Teatro completo*. Tradução de Barbara Heliodora. São Paulo: Nova Aguilar, 2018.