

O Iago de Agatha de Christie: a recriação de um personagem shakespeariano

Altamir Botoso*

Resumo

No âmbito da ficção, é bastante comum observar a retomada e a recriação de personagens como Dom Juan, Fausto, Marguerite Gautier, Emma Bovary, Dom Quixote, dentre outros. Partindo dessa premissa, o objetivo de nosso artigo é estabelecer conexões entre os personagens Norton do romance *Cai o pano*, de Agatha Christie, e Iago, da peça *Otelo*, de William Shakespeare, evidenciando o fato de que Norton é uma recriação do personagem shakespeariano, por apresentar características e atuar de maneira semelhante à de Iago. Como apoio teórico, empregamos os textos dos seguintes críticos: Reis (2017), Souto (2016), Bloom (2001), Heliodora (2014), York (2007), Menegheti (2014), Hopkins (2016). Portanto, ao traçar paralelos entre Iago e Norton, foi possível constatar que este é uma recriação daquele e um ente ficcional que se filia à linhagem do anti-herói shakespeariano, agindo como um ser diabólico e perverso, que consegue instigar terceiros a praticar crimes, sem se comprometer e sem que a lei possa puni-lo.

Palavras-chave: Recriação de personagens; *Otelo*; *Cai o pano*; William Shakespeare; Agatha Christie; Literatura comparada.

Introdução

A literatura de todas as épocas caracteriza-se por um processo de retomadas e releituras de temas, personagens, recursos narrativos, e esse procedimento acentua-se, na contemporaneidade, com obras que se apropriam de personalidades históricas e ficcionais para construir seus enredos, confirmando que “a literatura se alimenta da literatura”, regida por “premissas antropofágicas” (GRECCO, 1999, p. 6).

No tocante aos personagens, é possível observar que eles migram de uma obra para outra de um mesmo autor,

* Possui graduações em Letras: Português e Inglês (1988), Português e Espanhol (1989), Português e Francês (1993), Português e Italiano (1995), todas pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1993), mestrado em Letras [Assis] pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1998) e doutorado em Letras [Assis] pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2004). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas, atuando principalmente nos seguintes temas: pós-modernismo, El mundo alucinante, romance histórico, romance picaresco, romance malandro, intertextualidade, literatura africana, hispânica e espanhola. E-mail: abotoso@uol.com.br

como por exemplo, nos romances de Balzac (1799-1850), nos quais um personagem secundário, num relato, transformava-se em protagonista no seguinte. Há também o caso de personagens de um escritor que ressurgem em narrativas de outros autores e se verifica que eles renascem por meio de traços e características semelhantes, revitalizando o universo ficcional e oferecendo novas possibilidades de ampliação de sua atuação bem como propiciam renovadas e insuspeitadas interpretações/análises.

Na literatura brasileira, por exemplo, obras como *Quincas Borba* (1891), de Machado de Assis (1839-1908), *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911), de Lima Barreto (1881-1922), *Fogo Morto* (1943), de José Lins do Rego (1901-1957), apresentam personagens que possuem características do protagonista de *Dom Quixote* (1605-1615), e podem ser associados a essa criação de Miguel de Cervantes (1547-1616). Alguns livros da autora cearense Ana Miranda (1951) – *Boca do inferno* (1989), *A última quimera* (1995), *Clarice* (1996), *Dias e Dias* (2002) – trazem para o centro da narrativa os escritores Gregório de Matos (1636-1696), Augusto dos Anjos (1884-1914) e Olavo Bilac (1865-1918), Clarice Lispector (1920-1977), Gonçalves Dias (1823-1864) e estabelecem relações intertextuais com seus escritos.

Em relação à literatura estrangeira, há estudos que se dedicam a aproximar

o pícaro espanhol do malandro brasileiro. Dessa forma, Leonardo Pataca (de *Memórias de um sargento de milícias* - 1852-1853 – Joaquim Manuel de Macedo (1830-1861)), *Macunaíma* (da obra homônima – 1928 – Mário de Andrade (1893-1945)), *Vadinho* (de *Dona Flor e seus dois maridos* – 1966 – Jorge Amado (1912-2001)), João Grilo e Chicó (de *O auto da compadecida* – 1955 – Ariano Suassuna (1927-2014)) possuem semelhanças e afinidades com o personagem surgido nos séculos XVI-XVII na Espanha e, guardadas as devidas proporções, podem ser considerados como recriações do pícaro, mantendo várias de suas características e agregando outras.

Levando em conta o que foi exposto, o nosso objetivo é analisar o personagem Norton, do romance *Cai o pano* (1975), da escritora inglesa Agatha Christie (1890-1976), evidenciando o fato de que ele é uma recriação do personagem Iago, da peça *Otelo* (1604), de William Shakespeare (1564-1616).

O referido livro encerra as aventuras do detetive Hercule Poirot, que protagonizou mais de quarenta romances policiais de Christie, sendo um texto relevante, uma vez que nessa obra, Norton é um assassino que não age diretamente, mas atua no sentido de fazer com que outros personagens cometam crimes e, agindo desse modo, revive o método utilizado por Iago para se vingar e atingir suas metas.

Nesse sentido, o estudo proposto pretende rastrear as características de Iago que se encontram em Norton, por meio da comparação de trechos das duas obras, a fim de ressaltar como Agatha Christie retoma traços do personagem shakespeariano e o recria em seu romance, dando-lhe novos atributos, mas mantendo determinados elementos que nos permitem considerar que Norton foi concebido com elementos intrínsecos do Iago de Shakespeare e emprega o seu *modus operandi* para atingir seus objetivos, que é provocar assassinatos sem ser punido.

O romance policial é uma modalidade literária que ainda é vista com certo desdém pelos meios acadêmicos. Houve épocas em que ele foi considerado como literatura de massa e ignorado pela crítica especializada, que o tratava como um texto de fácil compreensão, sem profundidade, acessível a todo tipo de público e que seguia, quase que invariavelmente, um determinado esquema composicional: o crime, a investigação e a descoberta do assassino.

Dessa forma, ao realizarmos um estudo sobre uma narrativa policial, estabelecendo conexões e aproximações entre um de seus personagens e o vilão da peça shakespeariana, encarando-o como uma recriação deste último, visamos pôr em evidência o valor da ficção policial, pouco estudada no nosso país, e também contribuir para a fortuna crítica de uma escritora que ficou conhecida como a

“Rainha do Crime”, autora de quase uma centena de romances policiais.

Reinvenções e recriações de seres ficcionais

Face ao fato de que pretendemos estabelecer comparações entre dois personagens de ficção, seria pertinente apontar aquilo que caracteriza essa vertente de estudo, já que o ato de encetar comparações é inerente a todo ser humano e quando se reflete a seu respeito no campo da crítica, e mais especificamente na área de literatura comparada, esta pode ser definida nos seguintes termos:

Qualquer estudo que incida sobre as relações entre duas ou mais literaturas nacionais pertence ao âmbito da literatura comparada. Essas relações podem ser estudadas sob vários enfoques: relações entre obra e obra; entre autor e autor; entre movimento e movimento; análise da fortuna crítica ou da fortuna da tradução de um autor em outro país que não o seu; estudo de um tema ou de uma personagem em várias literaturas etc. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 91)

A pesquisa, no território da literatura comparada, pode ser realizada sob variados enfoques: autor e autor, fortuna crítica, temas, personagens de um mesmo país ou de nações distintas e, além disso, ao se estudar tais relações, evidenciam-se diferenças, transformações dos textos, suas absorções e integrações numa nova estrutura. Dessa forma, verifica-se que

[...] a literatura comparada não só admite, mas comprova que a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94)

Considerando a premissa de que “a literatura não fala de outra coisa senão de literatura” (COMPAGNON, 2012, p. 111), é possível investigar a criação e recriação de personagens no campo literário. Nesse sentido, é plausível conceber a ideia “da construção de personage[ns] cuja[s] “vida[s]” perdura[m] para além das páginas em que tiveram origem” e o texto ficcional pode valer-se de “personagens de narrativas anteriores e contemporâneas às suas” (SOUTO, 2016, p. 59).

No artigo *Criação, recriação e transcrição de personagens literárias*, a estudiosa Carla Cristina Fernandes Souto (2016, p. 65-66) sustenta que os personagens transitam livremente entre as obras literárias, ou seja, os grandes personagens “vivem para além da obra e do tempo em que foram criad[os]” e exemplifica isso nos seguintes termos:

[...] temos vários exemplos de personagens que são criadas, recriadas e transcritas continuamente, desde as novelas de cavalaria como as do ciclo arturiano, passando pela história de autoria anônima *Lazarillo de Tormes* (2012), que tem várias versões e continuações, chegando ao caso do próprio *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha* (CERVANTES, 2012), que ganha

uma versão apócrifa (AVELLANEDA, 1989), publicada antes da segunda parte escrita por Cervantes (2013), e que dialoga genialmente com as duas publicações anteriores: a sua e a do apócrifo. (SOUTO, 2016, p. 67, grifos do autor).

Ainda em consonância com Souto (2016, p. 70),

[...] a partir do momento em que uma obra ou uma personagem é criada, ela adquire vida própria, independente da vontade de seu criador, relacionando-se com toda a tradição literária da qual ela se torna parte.

Dessa maneira, a apropriação e recriação de personagens é constante no âmbito da ficção. Ainda a esse respeito, o crítico português Carlos Reis (2017, p. 129-130) aponta o conceito de “sobrevida” da personagem, aludindo

[...] àquelas práticas em que reconhecemos a personagem como entidade refigurada. Isso acontece por vezes em contextos e em narrativas literárias, por exemplo, na paródia, na citação ou na incorporação de uma personagem numa narrativa subsequente àquela em que originalmente existiu; [...].

[...] Quando uma realizadora e um roteirista, Anne Fontaine e Pascal Bonnitzer, partem de um romance gráfico de Posy Simmonds intitulado *Gemma Boveri* e realizam um filme com o mesmo nome, o que nesse filme observamos é a sobrevivência de uma das personagens mais famosas da literatura mundial. Por força de procedimentos de refiguração ícono-literária (no romance gráfico de Simmonds) e cinematográfica (no filme de Fontaine), *Gemma Boveri* é ela mesma, mas é ainda, nos tempos de hoje, *Emma Bovary*, as suas ilusões e os seus dramas.

Um personagem não está circunscrito somente ao texto onde atua, mas pode

adquirir “sobrevidas” em outras narrativas e até mesmo em outros suportes como o cinema ou jogos eletrônicos. No território ficcional, a prática da retomada de personagens é bastante frequente. No romance *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), José Saramago (1922-2010) transforma um dos heterônimos de Fernando Pessoa em personagem central da narrativa. Em *Nação crioula* (1997), o angolano José Eduardo Agualusa (1960-) recria o personagem Fradique Mendes, concebido por Eça de Queirós (1845-1900) e o coloca como protagonista de seu livro. Dessa forma, nota-se que os actantes de uma história são figurações/representações de pessoas no âmbito da ficção e podem ser retomados/reinventados, já que

[...] Tendendo a universalizar os sentidos inerentes à sua condição de figuras ficcionais, certas personagens (Ulisses, Dom Quixote, Julien Sorel, Emma Bovary, Anna Karenina, Dom Casmurro, Blimunda, etc.) são sujeitas a refiguração e ganham, por isso, uma sobrevida que merece atenção [...] (REIS, 2018, p. 123-124).

Em conformidade com Reis, verifica-se que o personagem não é um componente estático do relato, já que em diferentes tempos culturais e suportes, ele se manifesta como uma entidade dinâmica, que sofre recriações e refigurações seja em novos textos ficcionais, seja em filmes ou em relatos difundidos em ambiente eletrônico.

Esse procedimento revitalizou o campo da literatura e da narratologia, abrindo “lugar à ressurreição da personagem”, ampliando os “caminhos de indagação em que facilmente se percebe a necessidade epistemológica de recuperação da personagem e dos seus modos de existência ficcionais e narrativos” (REIS, 2018, p. 22), confirmando uma tendência muito profícua da ficção contemporânea.

O personagem Iago enquadra-se na categoria proposta por Carlos Reis a respeito de entes refigurados em outras narrativas e contextos. Esse personagem,

[...] entre todos os vilões da literatura, [...] tem a honra nefasta de ocupar uma posição inatingível. [...] Nem mesmo o Diabo – em Milton, Marlowe, Goethe, Dostoiévsky, Melville, ou qualquer outro escritor – pode competir com Iago, cujos descendentes norte-americanos vão de Chillingworth, em Hawthorne, e Claggart, em Melville, ao Misterioso Estranho, de Mark Twain, ao Shrike, de Nathanael West, e ao juiz Holden, de Cormac McCarthy. Na literatura moderna personagem algum supera Iago, que continua a ser o Demônio do Ocidente, um grande psicólogo, dramaturgo, crítico e teólogo da negatividade. (BLOOM, 2001, p. 543)

Ele é “um gênio capaz de provocar o caos em terceiros” (BLOOM, 2001, p. 563) e, além disso, é alguém dedicado a guerrear, pois “[...] a religião de Iago é a guerra, em todas as frentes – nas ruas, nos campos de batalha, no abismo que é o seu próprio interior”. Na peça de Shakespeare, “Iago está sempre no centro da teia, constantemente tecendo a trama” (BLOOM, 2001, p. 564).

Nessa mesma perspectiva, Barbara Heliodora (2007, p. 278) ressalta a “inventividade de Iago e a sua habilidade inesgotável de continuar contando uma história diferente a cada pessoa”, impedindo “os outros personagens de verificar cada versão”. Dessa maneira, “ele conta histórias plausíveis às pessoas mais indicadas para acreditar nelas” (HELIODORA, 2007, p. 280).

É perfeitamente cabível considerar que “porções” de Iago estão presentes em Norton, personagem do romance *Cai o pano*, de Agatha Christie (1978), conforme pondera Pollyana Souza Menegheti (2014, p. 152, grifos do autor):

O assassino, Stephen Norton, é facilmente o personagem mais interessante de *Curtain*, devido não apenas ao seu status de assassino, mas principalmente pelo método usado para cometer os crimes. Baseando-se explicitamente na peça *Othelo*, de William Shakespeare, Christie cria um assassino aos moldes do personagem Iago. Iago envenena Otelo contra sua esposa Desdêmona, fazendo-o acreditar que a moça estava mantendo relações com o jovem Cássio, o que culmina com o mouro matando a esposa e depois a si próprio.

Complementando essa colocação de Menegheti, o estudioso R. A. York (2007, p. 158, tradução nossa, comentário nosso, grifos do autor) também salienta a semelhança que existe entre o personagem shakespeariano e aquele criado por Agatha Christie e as alusões frequentes a esse ser ficcional em outros livros dessa autora:

[...] Norton é uma figuração de Iago: a analogia literária é tornada muito explícita. A estrutura de Iago é de fato uma característica distintiva crucial de *Curtain* [*Cai o pano*]. O vilão não mata, mas ele encoraja outros a matar. [...] O tema de Iago era uma preocupação recorrente de Christie; é aludido em *End House* (ix), *Mesopotâmia* (xviii), *Hercule Poirot's Christmas* (xi) e brevemente em *Mirrors* (i). [...] Iago é a pessoa que, por ciúme, dá a outra a força de cometer o crime que deseja fracamente, mantendo-se além de qualquer punição. [...]

O personagem de Christie mantém estreitos laços com a criação shakespeariana e pode ser analisado como uma recriação sua, uma vez que o seu modo de agir é o mesmo verificado no Iago da peça *Otelo* e isso pode ser confirmado em vários segmentos de *Cai o pano*, bem como por meio de alusões ao referido personagem e à obra mencionada, que se encontram inseridos na trama do livro da escritora inglesa.

De Iago a Norton: entrelaçamentos e retomadas de personagens

A peça *Otelo*, de William Shakespeare (2018) tem cinco atos, é uma das mais famosas tragédias do bardo inglês. Otelo foge com a filha de Brabâncio, Desdêmona, e com ela se casa. O alferes de Otelo, Iago, ao não receber uma promoção que achava merecida, a de tenente, que foi concedida a Cássio, resolve se vingar de seu chefe. Embebeda Cássio, desmo-

realizando-o e fazendo com ele perca o posto. Pede a sua mulher que roube um lenço de Desdêmona. Deixa esse lenço no quarto de Cássio e faz com que Otelo o veja, arquiteta intrigas, insinuando que Cássio e Desdêmona são amantes. Movido pelo ciúme, Otelo mata a esposa e depois se suicida. Iago é preso.

Ao caracterizar Iago, o estudioso William Hazlitt (*apud* BLOOM, 2001, p. 536-537) tece as seguintes ponderações:

O personagem de Iago [...] pertence a uma classe, ao mesmo tempo comum e típica em Shakespeare, a saber: de indivíduos dotados de uma mescla de intensa atividade intelectual e total ausência de princípios morais, e que ganham evidência às custas de terceiros, tentando confundir as fronteiras práticas entre o bem e o mal, baseando-se em padrões forçados de sofisticação especulativa. [...]

[...] Iago é tão-somente um exemplo extremo, isto é, de atividade intelectual doentia, de total indiferença ao bem e ao mal, ou melhor, dando preferência a este último, por condizer com suas inclinações pessoais, por conferir tamanho ímpeto aos seus pensamentos e foco às suas ações. [...]

Todas as ações de Iago são caracterizadas pela vilania, pelo interesse em prosperar a qualquer preço e nessa ambição desmedida, destrói a todos que impedem a realização de seus desejos. O diálogo que abre a peça, entre Iago e Rodrigo, outro personagem que será manipulado pelo vilão, já evidencia toda a carga de maldade que acompanhará Iago nas suas ações ao longo do desenvolvimento do enredo:

IAGO – Ah, meu senhor, não se preocupe. Continuo dele sendo seguidor que é para dar-lhe o troco que merece. [...] eu não sou eu por amor e por dever, mas eu pareço ser eu por causa de meu peculiar propósito. E, quando minhas ações aparentes demonstrarem a verdadeira conduta e os contornos de meu coração em formal expressão de cortesia, não se passará muito tempo e estarei abrindo o meu coração para que os urubus dele façam picadinho ... não sou quem sou. (SHAKESPEARE, 2018, p. 14-15, ato 1, cena I).

Verifica-se que Iago é um personagem destituído de bons sentimentos, que se regozija em praticar o mal, desvelando uma mente doentia, que é incapaz de sentir remorso e de ter qualquer atitude altruísta. De acordo com Bloom (2001, p. 540), Iago é um grande improvisador,

[...] ele age com vigor e senso de oportunidade, ajustando sua trama às ocasiões que se apresentam. [...] é um inventor, um indivíduo propenso a experimentos, sempre disposto a testar mecanismos até então desconhecidos.

Ele sabe que Rodrigo é apaixonado por Desdêmona e tira vantagem disso, afirma que irá convencê-la a aceitar o seu amor, e aproveita-se do rapaz, pedindo dinheiro e joias que ele supostamente lhe entregaria. Na verdade, Iago o explora e o usa para atingir seu objetivo de se vingar de Otelo, conforme se nota ainda no primeiro ato, quando ele convence Rodrigo a denunciar a fuga de Desdêmona para se casar com seu chefe:

IAGO – Chame o pai dela, faça com que ele acorde, vá atrás dele, envenene seus prazeres, proclame sua presença nas ruas, inflame os parentes dela e, embora ele more num clima fértil, faça com que ele se infeste de moscas; embora sua alegria seja alegria, ainda assim ... joguem-se tais nuances de vexação sobre essa alegria de modo que ela venha a perder o brilho. (SHAKESPEARE, 2018, p. 15, ato 1, cena I).

As insinuações, as maledicências são o motor das ações de Iago, que não age diretamente, mas, como um mestre de um espetáculo de marionetes, manipula os cordéis dos demais personagens, para que eles façam o que ele deseja:

IAGO – [...] Enquanto esse honesto otário [Cássio] importuna Desdêmona com seus pedidos para que ela conserte seu destino, e, enquanto ela, por ele, implora clemência ao Mouro, eu estarei vertendo esta pestilência nos ouvidos de nosso general: que ela o quer de novo nas boas graças de seu superior para apaziguar a luxúria de seu corpo. E quanto mais ela se esforçar por ajudá-lo, ela estará perdendo crédito junto ao esposo. Assim transformarei eu a virtude dela em piche, e, da própria bondade de Desdêmona, tecerei a malha que os enredará a todos. (SHAKESPEARE, 2018, p. 72, ato 2, cena III, comentário nosso).

Depois de conseguir que Cassio seja desmoralizado e perca o cargo que Otelo havia lhe concedido, Iago sugere que ele peça a Desdêmona que interfira junto ao marido para obter o seu posto de volta. Enquanto isso, ele vai instigar o ciúme de Otelo, sugerindo que Cassio e sua esposa são amantes:

[Cássio retira-se.]

IAGO – Arrá! Não gosto nada disso.

OTELO – O que está dizendo?

IAGO – Nada, meu senhor. Ou, se ... não sei o que estava dizendo.

OTELO – Não era Cássio, aquele que se despediu de minha esposa?

IAGO – Cássio, meu senhor? Não, é certo que não, não posso imaginar uma coisa dessas, que ele iria embora esgueirando-se, com modos de culpado, ao vê-lo chegar. (SHAKESPEARE, 2018, p. 80, ato 3, cena III).

Ele aguarda a oportunidade adequada, para destilar a suspeita no coração de um marido já inseguro e pronto a desconfiar da honra da esposa e faz isso fingindo não saber direito o que está dizendo, “desculpando-se” por trazer esse assunto para seu superior hierárquico, ressaltando na conversa o fato de Desdêmona enganar o pai e, portanto, ser capaz de ludibriar Otelo, como se pode inferir do seguinte excerto da peça:

OTELO – [...] Não, Iago. Preciso ver antes de duvidar. Quando eu duvidar, precisarei de provas. E, uma vez fornecida a prova, não há nada além disto: o fim simultâneo do amor e do ciúme.

IAGO – Fico contente; agora tenho razões para, de espírito mais aberto, demonstrar o amor e a lealdade que devoto ao senhor, meu general. Portanto, como lhe sou obrigado por dever, recebe estas palavras de minha parte. Falo ainda sem ter provas. Observe a sua esposa; observe-a minuciosamente quando ela está com Cássio. Dispa o seu olhar tanto de ciúmes como de segurança. Longe de mim querer que sua natureza nobre e liberal seja maltratada por sua própria generosidade.

Examine o caso com atenção. Conheço bem a tendência em nosso país para isso; em Veneza elas deixam o paraíso ver as intimidades que não ousam mostrar aos maridos. O que de melhor lhes dita a consciência não é abster-se de fazer, mas sim o manter em segredo.

OTELO – É isso o que tens a dizer?

IAGO – Ela enganou o próprio pai, ao desposá-lo. E, quando parecia estremecer e assustar-se com sua aparência, general, por ela apaixonava-se cada vez mais.

OTELO – E apaixonou-se mesmo.

IAGO – Ora, então! Sendo tão jovem ainda, ela pôde mostrar-se fingida a ponto de deixar o pai cego, seus olhos vendados de tal maneira que ele concluiu ter sido tudo feitiçaria. [...]

IAGO – [...] Espero que o senhor considere o que foi dito como tendo-se originado de meu coração. Mas vejo que está comovido. Aqui estou eu, rogando-lhe que não filtre de meu discurso questões mais grosseiras, tampouco assuntos de maior alcance que uma mera suspeita. (SHAKESPEARE, 2018, p. 87-88, ato 3, cena III, comentário nosso).

Pelo trecho transcrito, pode se depreender a maneira pela qual Iago vai tecendo sua teia, aprisionando os personagens nelas, fazendo com que eles ajam da maneira que ele espera. Dessa maneira, ele é “o gênio do seu tempo e lugar, e é todo vontade. Sua obsessão pelo ato de destruir é a única força criativa da peça”, encarnando a “perfeição do mal e gênio do ódio” (BLOOM, 2001, p. 547). Por meio de um lento e ardiloso processo no qual ele vai ludibriando sua mulher, Emília, Otelo, Rodrigo, Cássio,

ele atinge seus objetivos, sem se expor, agindo nas sombras, aproveitando as oportunidades e induzindo-os a acreditar no que ele inventa, como na cena em que usa o lenço de Desdêmona para que Otelo acredite que ela o trai:

EMÍLIA – Fico feliz por ter encontrado este lenço. Esta é a primeira lembrança que ela [Desdêmona] ganhou do Mouro. Meu volúvel marido ... e mais: teimoso ... por centenas de vezes quis comprar-me com galanteios para que eu surrupiasse este lenço. [...]

IAGO – Finge que nada sabes. Tenho uso para este lenço. Vai, deixa-me só.

[*Emília sai.*]

No alojamento de Cássio perderei este lenço, e depois espero ele encontrá-lo. Detalhes insignificantes, tênues como o ar, apresentam-se ao enciumados sob a forma de confirmações, tão poderosas como as Sagradas Escrituras. Isto pode ter consequências. O Mouro já se deixou alterar por meu veneno. Conceitos perigosos são, por natureza, venenos que no começo raramente desagradam ao paladar. No entanto, basta um mínimo de ação sobre o sangue, e queimam como as minas de enxofre. (SHAKESPEARE, 2018, p. 91-93, ato 3, cena III, comentário nosso).

Não resta dúvida de que Iago é extremamente hábil em ajustar suas ações aos seus interesses e em fazer com que aqueles que estão a sua volta acreditem no que ele deseja tornar crível, manobrando suas vítimas, empregando a “inventividade” e a sua “habilidade” de inventar histórias plausíveis (HELIODORA, 2007, p. 280) para aqueles que deseja manipular.

Sinteticamente, é possível verificar que Iago é um dos maiores vilões da literatura ocidental, que se vale da própria capacidade intelectual e da modulação de um discurso que atinge a debilidade e os medos dos demais personagens, fazendo com que eles executem os planos e ações que ele planeja para atingir suas metas:

[...] Iago é bem-sucedido precisamente porque [...] não tem dúvidas, nem compaixão. Ele é, desde o início da peça, apenas ação – e está em todo o lado. Bajulando Otelo, e depois Rodrigo. Gritando da escuridão, clamando por luzes. Note-se, contudo, que ele próprio nada faz. Cássio, encorajado a beber por Iago, causa desordem entre as tropas. Rodrigo, incitado por Iago, irrita Brabâncio e fere Cássio. Otelo, espicaçado e enlouquecido por Iago, mata Desdémoma. É Iago quem sugere todas estas ações, mas não executa nenhuma delas. Até mesmo o lenço é encontrado por Emília e não por ele. Iago é uma voz na escuridão, a prova cabal do enorme poder das palavras, [...]. As palavras de Iago envenenam todos aqueles que as escutam, de Brabâncio a Otelo. E ele usa, pertinentemente, a imagem do veneno através do ouvido, que teve um papel tão crucial e literal na morte do velho rei Hamlet. [...] se notamos que ele de facto nunca faz nada, limitando-se a levar os outros a agir, notamos também que ele nunca afirma nada, preferindo insinuar, sugerir, de modo a despertar na imaginação dos outros as ideias sombrias que já aí se encontravam. Assim, Brabâncio reconhece a imagem que Iago lhe grita da escuridão (“Isto vem ao encontro do meu sonho”). Ele já tinha imaginado Otelo e Desdémoma na cama. Aquilo que Iago lhe faz – e o que fará a Otelo – não é mais do que confirmar as suas fantasias negativas. Os seus talentos são os de um homem capaz de adivinhar os pensamentos das suas vítimas, bem como os de um provocador. (GARBER, 2018, p. 97).

Todos os personagens da peça ficam à mercê de Iago, que, impiedosamente, joga uns contra os outros, contaminando o relacionamento de Otelo, levando Rodrigo à ruína, mentindo, traindo, enfim, fazendo valer a sua vontade, sem remorsos e sem piedade, destruindo tudo o que toca. Dessa maneira, nenhum

[...] vilão, em toda a literatura, iguala-se a Iago, concepção impecável que dispensa retoques. Swinburne o disse bem: “o mau mais perfeito, o demônio mais potente, [...] reflexo da figura de Prometeu, iluminada pelo fogo do inferno” (BLOOM, 2001, p. 561).

Não há adversários para a sua maldade e a sua vilania sem limites.

É válido salientar que a figura de Iago não ficou circunscrita à peça *Otelo*, mas ressurgiu em outros gêneros, como o romance, a ficção cinematográfica, corroborando o fato de que as grandes personagens têm “sobrevidas” (REIS, 2007), renascem em outros textos e outros contextos (SOUTO, 2016).

Um dos “descendentes de Iago” (BLOOM, 2001) encontra-se no livro *I, Iago*, de Nicole Galland, o qual reconta o *Otelo* de Shakespeare, seguindo o famoso vilão ao longo de sua carreira e explicando como ele veio a orquestrar a queda de seu general e de todos aqueles que estavam ligados a ele. A escritora norte-americana

[...] preenche algumas das lacunas da narrativa de Shakespeare, mostrando-nos como Iago se tornou quem ele é e narrando as circunstâncias que o transformam de um amigo leal e subordinado a um intrigante e vingativo intrumetido (MORRIS, 2012).

No romance *Cai o pano*, de Agatha Christie (1978), o personagem Norton pode ser considerado como uma “refiguração de Iago” (YORK, 2007) ou ainda como um assassino pautado pelo modelo de Iago (MENEGETI, 2016), conforme demonstraremos a seguir, por meio da análise comparativa entre o livro da escritora inglesa e a peça de Shakespeare.

O detetive Hercule Poirot, em companhia do amigo, capitão Arthur Hastings, retorna à mansão Styles, cenário da primeira obra concebida por Agatha Christie, *O misterioso caso de Styles* (1920), para deter um assassino que age de um modo muito peculiar e que não pode ser punido pela lei.

Cai o pano é considerado como um “romance de enigma”, segundo Todorov (2006, p. 95), no qual se entrelaçam duas histórias, a do crime e a do inquérito. Na primeira se conta o que se passou efetivamente e, na segunda, explica-se como o leitor (ou o narrador) tomou conhecimento dela (TODOROV, 2006, p. 96). O narrador, Arthur Hastings, é um personagem secundário na trama e é classificado como narrador testemunha, o qual narra em primeira pessoa os acontecimentos relacionados ao prota-

gonista, o detetive Hercule Poirot e sua investigação.

A mansão Styles é um tipo de pensão gerenciada pelo casal Luttrell. Entre os hóspedes estão Judith, a filha de Hastings, o Dr. Franklin e a esposa, Bárbara, que finge ser inválida, para atrair a atenção daqueles que estão a sua volta, a enfermeira Craven, que cuida dela, Tim Allerton, um conquistador, Boyd Carrington, um milionário apaixonado por Bárbara, Elizabeth Cole, que mais tarde se descobre que é Elizabeth Litchfield, cuja irmã assassinara o pai e morrera numa prisão para doentes mentais, e Norton, um pacato observador de pássaros.

Quando Hastings chega a Styles, Poirot resume para ele cinco crimes ocorridos anteriormente: A) Leonard Etherington, bêbado e usuário de drogas, morre por envenenamento com arsênico. Sua esposa é acusada, mas absolvida por falta de provas. B) Srta. Sharples, uma solteirona inválida, morre por causa de uma dose excessiva de morfina, administrada pela sobrinha Freda Clay, que tomava conta dela e alega ter errado na dose. Por falta de provas, é considerada inocente. C) Edward Riggs suspeita da traição da esposa com um inquilino. Ambos são assassinados e se presume que o marido seja o culpado. Riggs é condenado à morte. D) Derek Bradley trai a esposa com uma garota. Sua esposa descobre e ameaça matá-lo. Ele morre vitimado por cianureto de potássio. Sua mulher con-

fessa o crime, é condenada e enforcada. E) Mathew Litchfield é um velho tirano que mantém as filhas aprisionadas em casa, sem dinheiro e sem poderem se divertir. É morto por uma pancada na cabeça. Margaret, a filha mais velha, confessa o crime, é declarada louca e enviada para um sanatório, falecendo pouco tempo depois.

Todos esses assassinatos tem um elo em comum, que é mencionado por Poirot, conforme se depreende no trecho transcrito abaixo:

Poirot falou devagar:

– Pretendo ser bem cuidadoso no que vou dizer, Hastings. Deixe-me colocar a coisa deste modo. Existe uma certa pessoa – X. Em nenhum desses casos X (aparentemente) teve motivos para liquidar as vítimas. Num dos casos, tanto quanto fui capaz de descobrir, X estava efetivamente há uns duzentos quilômetros de distância quando o crime se deu. Não obstante, vou lhe dizer o seguinte: X era íntimo de Etherington, X morou por uns tempos na mesma aldeia que Riggs, X conhecia pessoalmente a sra. Bradley. Tenho uma foto de Freda Clay e X passeando na rua, e X estava perto da casa quando o velho Mathew Litchfield morreu. [...] (CHRISTIE, 1978, p. 20).

X é um assassino e está em Styles e o seu método é a sugestão, é aproximar-se de uma determinada pessoa e induzi-la a matar. Ele nunca executa nenhuma ação pessoalmente, mas usa a arte do convencimento por meio do discurso, com perspicácia, com precisão e sai de todos os crimes impunemente tal qual o Iago shakespeariano:

A estrutura de Iago é [...] crucial [em] *Curtain* [*Cai o pano*]. [...] Dessa maneira, ele provocou cinco crimes; além das mortes das cinco vítimas, há a morte por suicídio de um dos assassinos, o enforcamento de um segundo e a morte de um terceiro em uma prisão para criminosos loucos. Ele é, portanto, um psicopata que excede a maioria dos outros vilões de Christie em seu arrogante desprezo pela vida de outras pessoas. O tema de Iago era uma preocupação recorrente de Christie [...]. É notável também que o que a [Agatha Christie] impressionou na peça de St. John Ervine, *John Ferguson* (não, é claro, *Ferguson*), a que ela se refere em *Curtain*, não foram os temas de violência e vingança, ou mesmo os temas de poder e dependência, mas o cena de persuasão indireta ao assassinato (que, aliás, está no segundo ato e não no terceiro). (YORK, 2007, p. 158, comentários nossos, grifos do autor).

O criminoso de Agatha Christie tem um comportamento e uma atuação idêntica ao Iago da peça *Otelo*: ele induz os outros a matar e, dessa maneira, não se expõe e permanece na obscuridade, obtendo um prazer sádico pelos assassinatos que são cometidos por sua interferência e que o colocam acima da lei, pois ele próprio nunca pratica com suas mãos o crime.

Além da obra de Shakespeare, Poirot fornece, como pista para Hastings e o leitor desvendarem o enigma de *Cai o pano*, uma outra peça de teatro:

[...] Eu me lembrei da promessa de Poirot, dizendo que me deixaria indicações que X não conhecia.

Quais eram essas indicações?

Havia uma cópia de uma das peças de Shakespeare, *Otelo*, numa edição barata. O outro livro era “John Ferguson”, de St. John Ervine. Tinha um marcador no terceiro ato. (CHRISTIE, 1978, p. 160).

O nome correto da peça é *John Ferguson*, como acertadamente aponta York (2007) e o seu enredo envolve uma família que vive numa área rural, quando um de seus membros sofre uma violência e aquele que a perpetrou é assassinado. O crime é insuflado por um personagem que vive da caridade da família Ferguson e que parece inofensivo, mas termina desencadeando o evento trágico mencionado. Em relação a essa peça, Alice Lothian (1922, p. 648-649, tradução nossa, grifo do autor) destaca que

John Ferguson, uma peça de Ulster publicada em 1915, termina com a mesma nota de retirada da violenta tragédia palpável da juventude para a silenciosa tragédia oculta da idade. Esta é uma peça escrita num humor estoico. Estamos conscientes do isolamento completo de tudo o que torna a vida alegre e agradável. A casa de John Ferguson é confortável por dentro, pois a Sra. Ferguson se orgulha de manter a aparência abastada. Mas está cercada por campos solitários, onde o clima sombrio e um solo obstinado geram pobreza e desespero. A sombra cinzenta do imerecido, mas em infortúnio evitável, envolve desde o início, e logo toma forma na traição de Hannah Ferguson e no assassinato do homem que a havia violentado. O assassino não é Jimmy Caesar, que amava Hannah e fala, como covarde, de vingança. O irmão de Hannah, Andrew, instigado pela conversa malévola e maliciosa de "Clutie" John, o estúpido, agiu rapidamente, enquanto Jimmy balbuciava e tremia. No final de uma vida de labuta e negociações retas, John e Sarah Ferguson são os espectadores impotentes da ruína daquelas crianças de bom humor que haviam criado no temor de Deus. O destino dos jovens é ordenado, não pela integridade de seus pais, mas pelas forças do mal que ruminam a vida confinada de uma vila - luxúria, covardia e o impulso furtivo de um estúpido.

"Clutie" John Magrath é um mendigo que também se vale do estratagema de Iago para incutir ideias assassinas no personagem Andrew Ferguson, irmão da Hannah, que foi violentada por Witherow. No diálogo que ele entabula com Andrew, frisa o fato de Witherow ser malvado:

"CLUTIE" JOHN. Ele é um homem mau, aquele Witherow! Isso é o que ele é! Ele tem uma natureza azeda. Sempre que ele me encontra, ele zomba de mim e diz: "Quando eles vão colocar você no asilo, 'Clutie'?" Às vezes, ele me bate com um pau ou um chicote. [...] Isso mostra o homem de má índole que ele é, estar machucando um pobre coitado como eu que tem que implorar seu pão de porta em porta! (ERVINE, 1919, p. 62, ato II, tradução nossa).

E logo a seguir, muito sutilmente, Cluthie John deixa transparecer que Jimmy Caesar seria incapaz de matar o homem que violentou sua esposa, disseminando no ar a insinuação de que alguém da família Ferguson deveria tomar alguma atitude, ou seja, "lavar a honra da família", punindo o agressor com severidade:

[Ele atravessa a metade da sala e depois volta ao fogo. Ele fica com o rosto voltado para ele.]

"CLUTIE" JOHN (*após uma pausa*). Será que Jimmy Caesar matará Witherow!

ANDREW FERGUSON. O que faz você pensar isso?

"CLUTIE" JOHN. Eu só estava pensando! [...]

"CLUTIE" JOHN. [...] eu não ficaria surpreso, mas Caesar não faria isso!

ANDREW FERGUSON (abstratamente). Não faz o quê?

"CLUTIE" JOHN. Matar Witherow.

ANDREW FERGUSON. O que te faz pensar isso?

"CLUTIE" JOHN. É o jeito dele falar e não fazer. (ERVINE, 1919, p. 63-64, ato II, tradução nossa).

John Magrath principia sua fala enfatizando que Witherow é um homem mau e insiste em sugerir que ele deva ser morto e que Jimmy Caesar, o marido de Hannah, não poderia matá-lo, pois é alguém que é capaz de falar, mas não de executar o assassinato. Quando o assunto parece que vai terminar, Magrath volta a tocar nele, e sua insistência incomoda Andrew:

[...]

ANDREW FERGUSON. Ah, desista, homem, desista! Você está me atormentando com sua conversa.

"CLUTIE" JOHN. Uma bela garota como Hannah depender de Jimmy Caesar como homem ...

[...]

ANDREW FERGUSON. [...] O que significa toda essa conversa sobre Jimmy Caesar? Você tem alguma coisa em sua mente!

"CLUTIE" JOHN. Eu gostaria de ter, mas com certeza nunca vou estar certo, nunca estarei sempre certo. (ERVINE, 1919, p. 65, ato II, tradução nossa).

Nota-se que John Magrath destila a discórdia, sugerindo que o que foi feito a Hannah precisa ser vingado, o culpado

precisa ser morto. Ele inclusive diz a Andrew que Witherow vai rir de Jimmy e espalhar o que aconteceu por toda a cidade:

[...]

"CLUTIE" JOHN. Supondo que Jimmy Caesar não mate Witherow?

ANDREW FERGUSON. Bem e daí?

"CLUTIE" JOHN. Seria temeroso, não? Você não consegue imaginar Witherow sentado lá em sua casa [...] rindo para si mesmo ...

[...]

"CLUTIE" JOHN. E talvez dizendo que ele cuidará de Hannah de novo?

ANDREW FERGUSON. Ah, meu Deus, meu Deus!

[...]

"CLUTIE" JOHN. E falando às pessoas sobre isso! Ai, falando às pessoas sobre isso. Você pode vê-lo com a mandíbula pendurada e rugindo de tanto rir e contando a todos os cidadãos de Jefferson no dia da feira.

[...]

ANDREW FERGUSON. Ele nunca seria um cão desse tipo, "Clutie". Ele não poderia por vergonha.

"CLUTIE" JOHN (aproximando-se dele). Se eu fosse o irmão de Hannah, eu me certificaria.

ANDREW FERGUSON. Certificar-se de quê? O que você quer dizer?

"CLUTIE" JOHN. Ah, o que eu quero dizer? Claro, eu não sei o que estou dizendo a metade do meu tempo! [...] não sei o que quero dizer, Andrew; eu não sei. Deus te recomense, e eu lhe darei boa noite. [...]

ANDREW FERGUSON. Você está tentando me deixar louco?

[...] (ERVINE, 1919, p. 66-67, ato II, tradução nossa).

Verifica-se, portanto, que John Magrath insufla Andrew a matar, deixando claro que Jimmy Caesar não tem coragem para fazer o que é preciso e que ele, como irmão, tem o dever moral de matar o homem que atacou sua irmã. E a sua tática dá resultado, pois Andrew acaba assassinando Witherow. Sem dúvida, John Magrath também se filia ao modelo do vilão Iago de Shakespeare e é mais um dos que fazem parte da sua linhagem.

É notável como Iago consegue fingir tão bem, que ninguém desconfia de suas atitudes, tendo-o na conta de um personagem idôneo, leal, confiável. Essa percepção equivocada de Otelo aparece em diversos momentos da peça e até mesmo Cássio se deixar enganar pela aparente bondade e cordialidade de Iago:

OTELO – [...] Meu honesto Iago, devo confiar minha Desdêmona à tua guarda. Rogo-te, deixa tua mulher servir-lhe de companhia, e depois traze-as na melhor oportunidade. [...] (SHAKESPEARE, 2018, p. 37, ato 1, cena III).

OTELO – Esse homem é de uma honestidade excessiva, e conhece, com um espírito instruído, todas as qualidades da conduta humana. [...] (SHAKESPEARE, 2018, p. 90, ato 3, cena III).

OTELO – [...] – Honesto Iago, tu, que me pareces morto de tão mortificado, conta-me quem deu início a essa briga. Pelo amor que tens por mim, ordeno-te. (SHAKESPEARE, 2018, p. 65, ato 2, cena II).

CÁSSIO – Boa noite, honesto Iago. (SHAKESPEARE, 2018, p. 71, ato 2, cena III).

Semelhantemente ao que ocorre na peça, o criminoso de *Cai o pano* parece ser alguém acima de qualquer suspeita. No encontro do narrador, Hastings, com Norton, este tem uma aparência inofensiva, quase infantil, intensificada pelo *hobby* a que ele se dedica e que não desperta suspeitas nos personagens com quem ele interage:

Segui-o [coronel Luttrell] pela escada da frente. No vão da entrada encontramos com um senhor grisalho, franzino, que estava saindo correndo com um binóculo nas mãos. Mancava e tinha uma cara de menino impaciente. Disse ele, gaguejando um pouco:

– Tem um casal de filhotes naquele ninho perto do plátano [*tipo de árvore*].

Ao entrarmos no salão, Luttrell disse:

– Aquele é Norton. Bom sujeito. Doido por passarinhos. (CHRISTIE, 1978, p. 10, comentários nossos).

Não só as opiniões de Cássio e Otelo são favoráveis a Iago, mas a dos demais personagens também expressam suas qualidades e sua reputação sólida, que ele consegue manter pelo fingimento, pela adulação, até ser desmascarado no final da peça. Norton, igualmente, é um mestre na arte de aparentar, de fingir ser alguém correto e ímpoluto. Tanto o coronel Luttrell quanto os personagens Boyd Carrington e Elizabeth Cole acreditam na boa índole de Norton e na sua conduta ilibada. Carrington manifesta-se nos seguintes termos a seu respeito:

[...] – Boa pessoa, o Norton. Mas muito calado. Sempre olhando para os passarinhos. Não tem o mínimo interesse em atirar neles, só fica olhando. Fantástico! Nenhuma queda para o esporte. Falei a ele que estava perdendo muito não caçando os pássaros (CHRISTIE, 1978, p. 58).

urante uma conversa com Hastings, Elizabeth Cole demonstra uma impressão idêntica à de Luttrell sobre Norton, apesar de notar o fato de ele ser quase “invisível” e ter uma percepção acurada das coisas:

– Fale-me alguma coisa sobre Norton.

– Não há muito o que dizer. Ele é muito simpático, um pouco tímido, um pouco bobo, talvez. Sempre foi assim, frágil. Morava com a mãe, uma mulher estúpida, rabugenta. Mandava nele à beça, me parece. Ela morreu há alguns anos atrás. Ele gosta muito de pássaros e flores e coisas assim. Ele é muito gentil, e é o tipo de pessoa que vê longe.

– Por causa dos binóculos, é?

A srta. Cole sorriu.

– Bem, não quis dizer assim, tão literalmente. O que eu quis dizer é que ele percebe muito bem as coisas. Essas pessoas quietinhas quase nunca são assim. Ele é altruísta, muito atencioso, mas é um pouco sem presença, sabe. (CHRISTIE, 1978, p. 68).

Tanto Carrington quanto Cole o veem como um ser inofensivo, propenso à inatividade, e incapaz de praticar qualquer ação daninha. O tipo físico, a debilidade representada pela gagueira e pelo defeito no caminhar não se coadunam com a figura de um assassino, como bem salienta o narrador do livro:

[...] presumi que X certamente era um homem. Qual desses homens seria?

[...] Norton, o homem que encontrei correndo pela casa com um binóculo? Não tinha muito jeito de ser. Parecia um sujeito agradável, um pouco sem garra ou vitalidade. Claro, pensei cá comigo, muitos assassinos têm sido homens pequenos, insignificantes, levados a se afirmarem através do crime exatamente por serem assim. Eles guardavam rancor de serem ignorados e deixados para trás. Norton poderia ser um assassino desse tipo. Mas havia seu gosto por passarinhos. Sempre acreditei que o amor à natureza era um sinal de sanidade no homem. (CHRISTIE, 1978, p. 29).

Apesar da impressão favorável de Hastings, no final, descobrimos que, por meio da influência desse personagem tímido, que consegue passar quase despercebido na narrativa, vários crimes são cometidos e ele é o grande vilão, como declara Poirot no último capítulo, no qual desvenda o caráter de Norton e aponta algumas situações que forjam a sua personalidade maléfica:

Eu tenho estudado a história da vida dele com o maior carinho. Ele era o filho único de uma mulher dominadora. Nunca conseguiu se afirmar e nem tinha qualquer dom que fizesse uma impressão em alguém. Ele sempre tinha sido um pouco manco e não podia tomar parte dos jogos na escola.

Uma das coisas mais significativas que você [Hastings] me contou foi uma observação sobre ele ter sido ridicularizado no colégio por ter quase desmaiado quando viu um coelho morto. Aí estava um incidente que lhe deve ter causado uma profunda impressão. Ele detestava sangue ou violência e em consequência disso seu amor-próprio ficava ferido. Inconscientemente, diria que ele esperou para se redimir sendo corajoso e inescrupuloso.

Eu imagino que ele deve ter descoberto essa sua facilidade de influenciar pessoas bem jovem. Ele sabe escutar, é bastante simpático, as pessoas gostavam dele mas sem notar muito a sua presença. Ele se ressentia disso, e então ele se aproveitou. Descobriu como era fácil, usando as palavras certas e fornecendo o estímulo certo, influenciar seus semelhantes. A única coisa que precisava fazer era conhecê-los bem, penetrar nos seus pensamentos, nos seus segredos e nos seus desejos. (CHRISTIE, 1978, p. 170-171).

Na passagem em apreço, delinea-se o método de Norton: aproximar-se das pessoas, conhecê-las e, no momento oportuno, sugerir e estimulá-las a matar, já que ele próprio tinha aversão a sangue e à violência e não conseguiria ele próprio realizar os assassinatos:

[...] Este é o ponto estratégico. Isto quer dizer que onde X estava presente ocorriam crimes, mas X não tomou parte ativa nesses crimes.

Uma situação extraordinária e anormal! E eu vi que havia encontrado, finalmente, no fim da minha carreira, o criminoso perfeito, o criminoso que inventara uma técnica tal que nunca podia ser incriminado.

[...] somos todos assassinos em potencial. E é esta a arte de X, não sugerir o desejo, mas minar a resistência à vontade. É uma arte aperfeiçoada por longa experiência. X conhecia a frase exata, a palavra certa, até mesmo a entonação perfeita para sugerir e acumular a pressão num ponto fraco! E isso poderia ser feito. E era feito sem que a vítima nem ao menos suspeitasse. [...] (CHRISTIE, 1978, p. 168-169).

As investidas do vilão de Christie e o seu modo de agir são sintetizadas por York (2007, p. 158-159, tradução nossa),

que enfatiza o fato de sua atuação criminosa não seguir o paradigma dos assassinos de outros livros da Rainha do Crime, pois sua satisfação não se circunscreve a ganhos monetários ou proteção, mas ao prazer que ele encontra em incitar outros a realizarem crimes:

Norton [...] levou cinco pessoas a serem assassinadas antes da abertura do romance; dentro do próprio romance, ele inspira Luttrell a atirar em sua esposa, a sra. Franklin a tentar assassinar o marido e Hastings a envenenar Allerton.

[...]

[...] Enquanto o típico assassino de Christie mata por lucro ou autoproteção, Norton não ganha nada com as mortes que provoca; o ato de provocá-las é motivo suficiente. [...] Norton é um esteta da morte e um virtuoso da manipulação.

É o próprio Hercule Poirot quem observa que as maneiras de atuar e influenciar os demais personagens de Norton seguem o modelo do Iago shakespeariano ao mencionar para Hastings a peça *Otelo* e a atuação do referido vilão, que o transforma num criminoso “perfeito”, uma vez que ele insufla Otelo e os demais personagens a agirem, enquanto ele se resguarda e se mantém distanciado, usufruindo do prazer de um mestre de teatro de bonecos, que consegue manejar seus fantoches, para atingir suas pretensões e esse expediente é parecido também com aquele que emprega o mendigo da peça *John Ferguson*:

[...] E aqui entra a primeira pista que deixei para você. A peça *Otelo*, de Shakespeare. Pois lá, magnificamente delineado, estava o original de X. Iago é o assassino perfeito. As mortes de Desdêmona, Cassio, e na realidade do próprio Otelo, foram todos crimes de Iago, arquitetadas por ele, executadas por ele. E ele permanece fora do círculo, sem sombra de suspeita, [...].

Sim, ali está a perfeição na arte do assassinato. Nem uma palavra de sugestão direta. Ele está sempre dissuadindo os outros de usar a violência, que nega com horror as suspeitas que não teriam surgido se ele não as mencionasse!

E a mesma técnica é vista no brilhante terceiro ato de “John Ferguson”, onde o “demente” Clutie John induz os outros a matarem o homem que ele próprio odeia. É um exemplo maravilhoso de sugestão psicológica. (CHRISTIE, 1978, p. 169, grifo do autor).

Clutie John Magrath, conforme já assinalamos, também usa a mesma estratégia de Iago para destruir seu inimigo: por meio da sugestão, do dizer “sem querer dizer”, instigando a pessoa que está próxima a reagir e a matar a pessoa que ele despreza. Norton e Clutie John são descendentes do personagem criado por Shakespeare, porque ambos cometem crimes perfeitos, pelos quais ninguém poderá acusá-los, mesmo sendo os mentores intelectuais das ações perpetradas por terceiros.

A proximidade entre as ações de Iago e Norton é corroborada por Menegheti (2014, p. 152, grifo do autor), que tece a seguinte observação:

[...] Iago é [...] o verdadeiro responsável pelo final trágico de *Otelo*, tendo manipulado todos os personagens, fazendo com que o protagonista matasse sua amada Desdêmona injustamente e se matasse logo em seguida. O método utilizado por Norton é justamente este. Sua natureza pacífica e o fato de não chamar atenção permitem que ele se aproxime das pessoas, percebendo onde há alguma possibilidade para que ele possa utilizar o jogo de Iago. [...]

Norton é um oportunista, que percebe as fraquezas daqueles que o cercam e utiliza essas fraquezas para atingir seus objetivos. Nesse sentido, ele consegue reproduzir com eficiência o modo de agir de Iago, que “atuando bastante próximo à vítima, [...] é um demônio-matador, e fã de si próprio, por ser extremamente crítico” (BLOOM, 2001, p. 571), sendo uma “figura terrível porque possui habilidades fantásticas, talentos dignos de um fiel devotado cuja fé foi transformada em niilismo” (BLOOM, 2001, p. 584). E esse niilismo é bastante caro a Norton, que não dá nenhum valor à vida de seu semelhante e que quer sentir somente o prazer sádico de provocar mortes e apreciar o caos que se instaura a sua volta.

A crítica Lisa Hopkins (2016, p. 115), no livro *Shakespearean allusion in crime fiction*, examina “os ecos, imagens e referências de Shakespeare que aparecem em romance policiais de Michael Innes, Agatha Christie, Ngaio Marsh e outros” (BLOOMFIELD, 2018, p. 2, tradução nossa). De acordo com a referida estudiosa,

Em *Curtain* [*Cai o pano*], o último dos romances de Christie em que Poirot é o detetive, *Otelo* fornece a chave do mistério. Qual dos convidados aparentemente inocentes de Styles é moralmente responsável por vários assassinatos? Como Poirot percebe com facilidade, é quem mais se parece com Iago, que age por pura malignidade e sem motivo que possa ligá-lo a qualquer um dos crimes que ele incitou, e que, como Iago, nunca mata pessoalmente, mas é mesmo assim mais culpado do que aqueles que matam. [...] (HOPKINS, 2016, p. 115, tradução nossa, comentário nosso, grifos do autor).

É evidente que Norton guarda grandes semelhanças com Iago ao incitar que outros comentam crimes, dos quais sairá impune, uma vez que ele age como um psicólogo, que observa as debilidades de suas potenciais vítimas e faz com que elas ajam da maneira que ele espera:

Norton, o homem delicado, amoroso, era secretamente um sádico. Um viciado da dor, da tortura psicológica. [...]

E alimentava duas ambições, a ambição do sádico e a ambição do poder. Ele, Norton, tinha as chaves da vida e da morte.

Como qualquer outro drogado, ele tinha de ter sua dose de droga. Ele achou vítima após vítima. Não tenho dúvida de que houve mais do que aquelas cinco vítimas que eu descobri. Em cada um dos casos ele desempenhava o mesmo papel. Ele conhecia Etherington, passou um verão na cidadezinha onde Riggs morava e bebeu com Riggs no bar local. Numa viagem ele conheceu Freda Clay e estimulou-a, jogando com a sua idéia ainda não acabada de que se sua tia morresse seria uma coisa realmente muito boa, uma libertação da Titia e uma vida sem preocupações financeiras e cheia de prazeres. Ele era amigo dos Litchfields, e quando falava com ele, Margaret Litch-

field se via como uma heroína salvando as irmãs de uma prisão perpétua. Mas não acredito, Hastings, que *nenhuma dessas pessoas teriam feito o que fizeram, não fosse a influência de Norton*. (CHRISTIE, 1978, p. 171, grifos do autor).

Conforme se pode notar, Norton é um criminoso que está fora do alcance da lei, porque ele próprio nunca executou nenhum dos crimes, exatamente como Iago, que “é um artista livre que cria a si próprio, singularmente capaz, por meio de sua experiência e genialidade, de armar ciladas para espíritos maiores que o seu, e subjugará-los a partir de suas próprias falhas” (BLOOM, 2001, p. 574). Da mesma maneira que o personagem de Shakespeare, Norton é um gênio, capaz de cometer o crime perfeito e nada pode detê-lo, motivo pelo qual Poirot decide matá-lo, para impedir que ele continue a praticar o mal e a destruir as vidas daqueles com os quais trava contato. O detetive acaba transformando-se num criminoso, num anjo vingador. Chama Norton até seu quarto e conta-lhe que sabe tudo sobre a sua maneira de insuflar e induzir terceiros a cometer crimes, configurando

[...] um caso de catálise, uma reação entre duas substâncias que ocorre somente na presença de uma terceira substância, uma terceira que aparentemente não participa da reação e que permanece inalterada (CHRISTIE, 1978, p. 168).

O vilão não nega e diz a Poirot que a sua ideia é “divertidíssima”. Então, Poi-

rot coloca pílulas para dormir na bebida de Norton. Leva-o para o quarto que ele ocupa. Dá-lhe um tiro simetricamente no meio da testa, coloca a chave no seu bolso, pois ele havia feito uma cópia dessa chave, sai e tranca o aposento. Quando encontram o morto, acreditam que foi suicídio. Paradoxalmente, o criminoso perfeito encontrou também um assassino perfeito, que matou e não foi descoberto e nem punido pela lei. Na sua última aventura, Poirot é obrigado a matar para manter a lei e a ordem, porque, caso contrário, os atos insidiosos de Norton nunca iriam findar e mais assassinatos ocorreriam. Se Iago é preso, para pagar por sua vilania, Norton é morto para que cessem as mortes que ele provocava empregando o método de Iago, que se configura como uma estratégia extremamente eficaz para se cometer assassinatos e, desse modo, ele pode ser considerado como uma recriação de um dos maiores antagonistas da literatura ocidental e símbolo do mal por excelência.

Considerações finais

As obras literárias sempre mantiveram diálogos intertextuais por meio de retomadas de temas, assuntos e também de personagens, como se pode comprovar através das inúmeras recriações de Dom Quixote, do Fausto goethiano, de Emma Bovary, de Dom Juan e de tantos outros que povoam o amplo e irrestrito território da ficção.

Ao longo desse artigo, buscamos sublinhar que o personagem Norton, da obra *Cai o pano*, é uma recriação de Iago, concebido pelo dramaturgo inglês William Shakespeare, na peça *Otelo*. No romance policial de Agatha Christie, ele apresenta as mesmas características de Iago, é um ente amoral, que emprega seu discurso para convencer outros personagens a matar e ambos conseguem atingir seus alvos, sem se comprometerem, uma vez que tudo o que fizeram foi sugerir, incutir e avivar os desejos que se encontravam latentes naqueles que os cercavam, até que isso se configurasse em ações criminosas por parte destes e das quais eles saíram impunes.

Em conformidade com Harold Bloom (2001, p. 562), a figura demoníaca de Iago impregna o nosso mundo contemporâneo, já que

[...] A grandeza de Iago é estar muito à frente de nós, embora todo noticiário, seja em jornais ou na televisão, apresente relatos sobre seus tantos discípulos, operando nas mais diversas maneiras, desde crimes isolados de sadomasoquismo até casos de terrorismo internacional e massacres. Os seguidores de Iago estão em toda parte; [...].

No sentido apontado por Bloom, é possível falar em “Iagos”, seres diabólicos, dispostos a disseminar o mal onde quer que estejam. Portanto, é possível concluir que o personagem shakespeariano transmutou-se em Norton, em John Magrath, e em muitas outras criações ficcionais, que se pautam pela maledição

cência, pelo poder de influenciar outros a praticarem ações malignas e criminosas, sem a necessidade de se exporem, sem o perigo de uma condenação, pois sua arma é o seu discurso e as infinitas possibilidades que ele oferece para convencer, ludibriar, enganar e instigar ações que eles intuem que estão no íntimo do ser humano e só precisam de tempo e persistência para fazê-las aflorar.

Assim, Norton, John Magrath e muitos outros configuram uma linhagem de anti-heróis que descendem de Iago, que conseguiram cometer crimes perfeitos, fora do alcance da lei, não sendo punidos ou quando o são, trata-se de uma ação individualizada, como a de Poirot, que mata Norton, para impedi-lo de incitar novos crimes. Da mesma maneira de Iago, ambos são representações que espalham a maldade e usam o intelecto para, indiretamente, influenciar terceiros e, desse modo, atingir o objetivo que almejam: a prática insidiosa de assassinatos.

Agatha Christie's Iago: the recreation of a shakespearian character

Abstract

In the realm of fiction, it is quite common to see the resumption and recreation of characters such as don Juan, Faust, Marguerite Gautier, Emma Bovary, Don Quixote, among others. Based on this premise, the purpose of our

article is to establish connections between the character Norton from Agatha Christie's novel *Curtain* and William Shakespeare's Iago from *Othello*, highlighting the fact that Norton is a recreation of the Shakespearean character, for presenting characteristics and acting similar to that of Iago. As theoretical support, we use the texts of the following critics: Reis (2017), Souto (2016), Bloom (2001), Heliodora (2014), York (2007), Menegheti (2014), Hopkins (2016). Therefore, in drawing parallels between Iago and Norton, it was found that this is a recreation of that and a fictional entity that is affiliated with the lineage of the Shakespearean anti-hero, acting as a devilish and perverse being, who can entice others to commit crimes, without compromising himself and without the law can punish him.

Keywords: Character recreation; Othello; Curtain; William Shakespeare; Agatha Christie; Comparative literature

Referências

BLOOM, Harold. *Otelo*. In: BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 536-587.

BLOOMFIELD, Jem. "Three ordinary, normal old women": Agatha Christie's uses of Shakespeare. *Shakespeare* (18th Dec 2018). <<http://www.tandfonline.com>> Acesso em: 04 jul. 2019.

CHRISTIE, Agatha. *Cai o pano*. Tradução de Clarice Lispector. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria – Literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. São Paulo: Editora UFMG, 2012.

- ERVINE, St. John G. *John Ferguson: a play in four acts*. London: George Allen & Unwin Ltd., 1919. Disponível em: <<https://archive.org/details/cu31924013610591/page/n1>> Acesso em: 22 dez. 2019.
- GARBER, Marjorie. “Iago é o demônio que Otelo merece”. In: SHAKESPEARE, William. *Otelo – Manual de Leitura*. Porto, TNSJ – Teatro Nacional São João, 2018, p. 85-103. Disponível em: <<http://old.tnsj.pt/home/media/pdf/Manual-de-Leitura-Otelo-final.pdf>> Acesso em: 21 dez. 2019.
- GRECCO, Sheila. *As horas é Mrs. Dalloway dos anos 90. Folha de São Paulo*. Ilustrada, Caderno 4, 28 de agosto de 1999, p. 6. Disponível em: <<https://biblioteca.folha.com.br/1/09/1999082801.html>> Acesso: 15 jan. 2020.
- HELIODORA, Barbara. *Otelo, uma Tragédia Construída sobre uma Estrutura Cômica*. In: HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 275-285.
- HOPKINS, Lisa. *Shakespearean allusion in crime fiction: DCI Shakespeare*. Basingstoke: Palgrave, 2016.
- LOTHIAN, Alice. Plays and Novels of St. John Ervine. *The North American Review*, University of Northern Iowa, vol. 215, n. 798 (May, 1922), p. 644-656. Disponível em: <<https://archive.org/details/jstor-25121038/page/n1>> Acesso em: 22 dez. 2019.
- MENEGHETTI, Pollyana Souza. *De Holmes a Poirot: relações entre literatura e história na narrativa policial britânica*. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários), Faculdade de Ciências e Letras – Unesp, Araraquara-SP, 2014. Disponível em: <http://www.fclar.unesp.br/agenda-pos/estudos_literarios/3119.pdf> Acesso em: 15 jan. 2020.
- MORRIS, Cass. Book review: *I, Iago*, by Nicole Galland. May 18, 2012. Disponível em: <<https://americanshakespearecenter.com/2012/05/book-review-i-iago-by-nicole-galland/>> Acesso em: 22 dez. 2019.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivania: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 91-99.
- REIS, Carlos. Para uma teoria da figuração. Sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 52, n. 2, p. 129-136, abr.jun.2017. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/lh/v52n2/0101-3335-letras-52-02-0129.pdf>> Acesso em: 15 jan. 2020.
- REIS, Carlos. *Pessoas de livro*. Estudos sobre a personagem. 3. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.
- SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- SOUTO, Carla Cristina Fernandes. Criação, recriação e transcrição de personagens literárias. *Verbum*, n. 12, p. 56-72, out. 2016. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/verbum/article/view/29199/20709>> Acesso em: 15 jan. 2020.
- TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 93-104.
- YORK, R. A. *Curtain: A Conclusion*. In: YORK, R. A. *Agatha Christie: Power and Illusion*. New York: Palgrave Macmillan, 2007, p. 155-165. Disponível em: <https://literariness.org/wp-content/uploads/2019/02/Literariness.org-R.-A.-York-auth.-Agatha-Christie_-Power-and-Illusion-Palgrave-Macmillan-UK-2007.pdf> Acesso em: 15 jan. 2020.