

Literatura e expressão de emoções: o caso “Otelo”

Gerson Luís Trombetta*

Luís Francisco Fianco Dias**

Resumo

O presente texto tem como tema a questão das emoções na literatura a partir de uma perspectiva filosófica. Ainda que tradicionalmente desprezadas na filosofia, uma incursão pelos estudos de estética nos mostra que ela, literatura, pode ajudar a entender filosoficamente as emoções a partir de, pelo menos, três aspectos: como recalibração, como compreensão e como clarificação. A partir desta construção conceitual, analisaremos as emoções presentes na tragédia Otelo, de Shakespeare.

Palavras-chave: emoções; literatura; filosofia; Otelo; Shakespeare.

Os lugares da emoção na literatura

Abordar o tema das emoções na literatura de forma sistemática e completa é um projeto inviável para realizar em um espaço restrito como um artigo. Uma tarefa movida por uma intenção sistemática deveria resolver questões como: O que é precisamente uma emoção? Quais

* Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) com estágio pós-doutoral na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor titular e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) e do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Universidade de Passo Fundo (UPF). ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-8607-2029> ; e-mail: gersont@upf.br

** Possui graduação em Licenciatura Plena em Filosofia pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2002), mestrado em Filosofia pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2004), doutorado em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (2008) e Especialização em Psicanálise Contemporânea pela FAAP de São Paulo (2022). Atualmente, é professor do PPG-Letras na Universidade de Passo Fundo, dos cursos de Filosofia, Artes e Moda e da Área de Ética e Conhecimento, atuando principalmente nos seguintes temas: Estética e Filosofia da Arte, Filosofia e Literatura, Nietzsche e Filosofia Contemporânea. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4839-6759> email: fcofianco@upf.br

as relações entre emoções e cognição? Quais são as diferenças entre emoções e sentimentos? Quais são as diferenças entre as emoções experimentadas em um contexto real e em um contexto ficional? Quão responsáveis somos pelas emoções que experimentamos? Não é difícil concordar que as emoções, de um modo geral, possuem uma estrutura intencional, ou seja, são direcionados para um objeto. Ou seja, nos emocionamos “com” alguma coisa. Mas, de que forma isso acontece e quão são transparentes as emoções para aquele que as experimenta? Como se vê, são questões que envolvem intrincados componentes éticos, epistemológicos e estéticos.

Aqueles que consideram as emoções como desempenhando um papel positivo na vida (tanto sob o ponto de vista ético quanto estético) são imediatamente confrontados com a oposição radical de Platão, para quem as emoções representam uma ameaça poderosa à integridade moral. Ao contrário de permitir o livre fluxo da razão, uma experiência emocional instiga a porção da alma que nos leva à recordação do sofrimento e aos gemidos, ou seja, a porção da alma que é “irracional, preguiçosa e propensa à covardia” (PLATÃO, 1993, 604d, p. 471), instaurando em cada indivíduo um “mau governo”. No território da poesia o fracasso da experiência emocional como algo positivo se reflete no fato dos poetas não possuírem conhecimento verdadeiro

sobre os conteúdos que tematizam e por gerarem audiências apenas mobilizadas emocionalmente, ao passo que um filósofo, dedicado à contemplação e à busca da verdade, não faz um grande teatro ou uma narrativa envolvente.

Kant também pode ser citado como um autor que mantém as emoções sob constante suspeita. Com a exigência de uma austeridade constante (tanto no ambiente moral quanto estético), Kant inviabiliza a inclinação (*Neigung*), inspirada pelos sentimentos, de realizar qualquer papel em atos que mereçam aprovação moral ou em juízos estéticos com pretensão de universalidade. Por exemplo, Kant desqualificaria um ato altruísta caso este seja motivado por sentimento de benevolência ou busca de uma recompensa de ter a “consciência tranquila”. A mesma austeridade pode ser percebida no campo dos juízos estéticos. Na sua “Crítica da Faculdade do Juízo” o foco da atenção é a objetividade de tais juízos, mesmo que expressem um sentimento de prazer na representação de um objeto. A questão é que tipo de prazer (ou sentimento de prazer) é este. Que tipo de sentimento poderia gerar um juízo que pretenda assegurar a validação de todos? Como resposta, Kant propõe a noção de “interesse desinteressado”. Com tal noção, Kant pretende distinguir prazeres diretamente dependentes do objeto (como o de comer uma barra de chocolate) dos prazeres contemplativos.

Enquanto uma obra de arte ou um espetáculo da natureza podem trazer um estado de espírito onde nossas faculdades são estimuladas a “jogar livremente” sem interesse em usufruir o objeto, na ocasião em que estamos saboreando um delicioso sorvete, o prazer só ocorre na fruição direta da iguaria.

Não iremos muito adiante aqui nas reflexões platônicas ou kantianas. Basta, por agora, marcar que Platão e Kant se aproximam na avaliação de que as emoções, inclinações ou sentimentos ordinários representam um risco para experiências completas tanto no sentido moral quanto estético. Ou seja, não seria possível encontrar nesses autores a convicção de que as experiências emocionais, no contexto da ficção (como, por exemplo, a literatura) possam constituir um fator moral, estético ou cognitivo fundante. Nas últimas décadas, porém, os debates filosóficos têm gradativamente retirado das emoções a névoa da “suspeita”. Temos, agora, uma oferta maior de elementos interdisciplinares sobre a temática, o que permite teorizar de modo positivo as dinâmicas emocionais que acompanham as experiências morais, estéticas e cognitivas. No território estético – de modo especial na literatura – e em termos bastante gerais, podemos agrupar as abordagens sobre as emoções em três perspectivas: como “recalibração” (a), como “compreensão” (b) e como “clarificação” (c). Na argumentação que

segue comentamos rapidamente tais abordagens para, na sequência, propormos um olhar sobre a peça *Otelo* como um espaço de “clarificação” de emoções.

Com evidente inspiração aristotélica, a ideia de que a literatura possa oferecer oportunidades de “recalibração” (a) das emoções, enfatiza os efeitos que o mergulho na ficção produz no leitor. Na clássica passagem da “Poética” onde Aristóteles define a Tragédia, o conceito de purificação (catarse) sinaliza claramente para essa possibilidade:

É pois a Tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 1993, p. 37)

O que Aristóteles indica é que o texto poético, por seu caráter estético, tem o poder de mobilizar o exame das emoções e como estas se relacionam com nossa vida moral e definição de valores. A literatura investe grande parte do seu foco ao registro da densidade emocional da vida. Daí não se infere que a literatura se sustenta em elementos irracionais. As emoções, da forma como expostas nas obras literárias, com seu poder de representação, identificação e idealização, constituem um espaço insubstituível para um aprendizado sobre nossas próprias emoções. Personagens literários

são um “armazém” de vidas alternativas que aprofundam nossa compreensão moral. Seus dramas, contradições, dúvidas e o modo como suas emoções são apresentadas permitem ao leitor comparar, “recalibrar”, reconfigurar e compreender suas próprias emoções. Talvez isso explique em grande medida nossa sensação de prazer pela leitura do texto literário. Ele permite uma viagem emocional cujo resultado é uma sensação de acréscimo, de transformação positiva por sabermos mais a respeito de nós mesmos.

Outra perspectiva (b) que inclui de modo positivo as emoções na experiência com a literatura é considerá-las como decisivas para a atividade de compreensão e interpretação do texto. Para Robinson (2005, p. 108), as emoções funcionam para nos alertar para aspectos importantes da história, tal como enredo, personagens e cenários. Sem respostas emocionais, aspectos importantes das obras podem, simplesmente, não ser acessados e compreendidos (ROBINSON, 2005, p. 106). Na leitura de um romance, há momentos frequentes em que estamos emocionalmente envolvidos. Estes tendem a ser ocasiões em que o autor está acionando nossa emoção para registrar acontecimentos importantes para estabelecer o caráter da narrativa e delinear o enredo. Evidentemente, a emoção não é tudo. É preciso compreender o significado das palavras, as convenções do gênero, os contextos e muitos outros aspectos.

Para ISER (1999), um autor nunca pode contar tudo em uma história. Um texto é sempre cheio de lacunas (hiatos) que precisam ser preenchidas pelo leitor. Compreender um texto é, pois, uma questão de “preencher lacunas (hiatos)”:

Por esta razão, é preciso descrever o processo de leitura como interação dinâmica entre texto e leitor. Pois os signos linguísticos do texto, suas estruturas, ganham sua finalidade em razão de sua capacidade de estimular atos, no decorrer dos quais o texto se traduz para a consciência do leitor. Isso equivale dizer que os atos estimulados pelo texto se furtam ao controle total por parte do texto. No entanto, é antes de tudo esse hiato que origina a criatividade da recepção (ISER, 1999, p. 10).

Se aceitarmos o argumento que a recepção do texto (literário) tem como condição o “preenchimento de lacunas (hiatos)” (ISER, 1999), então caberia perguntar se tal processo é sempre cognitivo. Para Robinson (2005, p. 120), as inferências no processo de “preenchimento de lacunas (hiatos)”, para além de processos cognitivos, envolvem respostas emocionais. Ao respondermos emocionalmente a um texto, nossa atenção é alertada para aspectos decisivos das personagens e da trama. Ou seja, na “experiência” com a obra, as nossas “respostas emocionais” compõem o processo de compreensão em uma dupla perspectiva: a) se eu chorar, rir, ficar tenso ou angustiado em todos os lugares apropriados, então posso afirmar que compreendi a narrativa; b) se pretendo

não só ter uma experiência emocional rica mas também realizar leitura crítica da obra, isto requer, necessariamente, uma reflexão cuidadosa sobre minhas reações, avaliando o que as provocou e se eram justificadas (ROBINSON, 2005, p. 123). A avaliação constante das “respostas emocionais” (recepção) é, portanto, um aspecto fundamental da atividade crítico-interpretativa.

Uma terceira perspectiva (c) propõe considerar o texto literário como um espaço em que as emoções são “clarificadas”. Enfatiza-se aqui o trabalho do autor sobre as emoções e sua tarefa “epistemológica” de exemplificar e desvelar os conteúdos e complexidades pertencentes a cada emoção. Para Carrol (1999), a base das teorias expressionistas é a ideia que uma coisa só é arte se expressar emoções. Expressar, então, no caso da arte, significaria trazer os sentimentos à superfície, para que o público possa percebê-los e compreendê-los. Foi Collingwood (1938), que caracterizou a arte propriamente dita como “expressão”, ou seja como “clarificação” das emoções. No trabalho artístico, o autor examina as suas emoções, buscando meios para encontrar seus contornos e gradientes de intensidade. O artista estuda a emoção como um químico estuda uma reação, detalhando possibilidades e mensurando resultados. Quando termina, sugere Carrol (1999, p. 64), se for bem-sucedido, o artista terá captado com rigor o seu

sentimento e permitido aos ouvintes/leitores fazerem o mesmo. Para Collingwood (1938, p. 109) a “expressão” não é uma descrição generalizada de uma emoção, mas é particularizada por imagens específicas, metáforas, ritmos, etc. O que é partilhável entre o autor e o leitor é a “emoção clarificada”. O que atrairia na direção da arte, assim, é o fato de dar a oportunidade de experimentar emoções mais elaboradas, elucidadas e estruturadas do que o habitual.

Na mesma trilha da teoria da expressão, Nelson Goodman (2006) argumenta que é impossível compreender o mundo sem significados emocionais. Isso ocorre mesmo quando atribuímos às coisas propriedades não emocionais, tais como peso, aspereza, frieza ou ardência. No contexto da arte e, de modo especial, da literatura, tais características se constituem como “expressivas”.

As experiências sensoriais e emotivas relacionam-se de formas complexas com as propriedades dos objetos. Além disso, as emoções funcionam cognitivamente não como itens isolados, mas em combinação entre si e com outros meios de conhecer. A percepção, a concepção e o sentimento misturam-se e interagem, e uma liga não se presta muitas vezes à análise em termos de componentes emotivos e não emotivos. [...] O que importa é que as comparações, contrastes e organização envolvidas no processo cognitivo afetam frequentemente as emoções que participam nesse processo. (GOODMAN, 2006, p. 263).

O processo de “clarificação das emoções”, em um texto literário por exemplo,

envolve, necessariamente, uma atividade simbólica. Uma obra de arte, do mesmo modo que uma teoria científica, permite construir associações, distinções e categorizações, contribuindo para a organização da nossa experiência com as coisas, conosco mesmos e com os outros. Se é por causa de sua função cognitiva que a arte adquire valor, não é nem mais nem menos valiosa que a ciência ou qualquer outra forma de criar mundos. O que a epistemologia de Goodman propõe é que a arte, apesar de ter especificidades internas é *mais um* mundo que construímos, podendo, por decorrência, ser um mundo simbólico sobre as emoções.

Ainda conforme Goodman (2006), mesmo tendo o objetivo comum de construir mundos, arte (ou literatura) e ciência possuem, obviamente, diferenças fundamentais. Tais diferenças, todavia, não estão na insustentável visão que põe, do lado da arte, apenas a intuição e a emoção e, do lado da ciência, a verdade, a racionalidade e a lógica. As diferenças residem nas singularidades dos processos simbólicos que compõem tais mundos. Os sistemas da ciência são, geralmente, construídos por processos denotativos, linguísticos e literais, onde os símbolos possuem um referente direto e único. Na arte, os sistemas são mais ricos, através de meios não literais e de processos exemplificativos. Com base nas teses de Collingwood e Goodman, podemos inferir que o processo de “clarificação”

das emoções no contexto literário ocorre pela produção de sistemas simbólicos que “exemplificam” – pelos detalhes da trama, pela trajetória das personagens, pelos solilóquios, pela menção à imagens, pelas descrições, pelas metáforas e analogias – as emoções, oferecendo ao leitor a oportunidade de entender a complexidade de suas dinâmicas.

As emoções e o caso “Otelo”

Uma primeira leitura da peça Otelo, de Shakespeare, pode nos levar a pensar, talvez por influência do título, que sua personagem principal seja indiscutivelmente o mouro a serviço do Império da Sereníssima República de Veneza e que sua temática principal seja os ciúmes deste em relação a sua esposa Desdêmona, ou mesmo a possível traição desta. Isso está no imaginário popular e nos diversos relatos que recebemos sobre este texto através de séculos de comentário. Uma leitura mais atenta, no entanto, nos mostra que, ainda que não possamos elevar categoricamente a tema principal, uma outra linha argumentativa desponha deste drama através do personagem de Iago, o que nos possibilitaria pensar a peça não apenas como um tratado sobre o ciúme mas igualmente como uma intensa clarificação igualmente sobre a inveja e, mais profundamente, sobre a gratuidade da maldade humana. “Otelo,

assim como Rei Lear e Macbeth, é uma radical visão do mal;” (BLOOM, 2001, p. 583)

Há algo em Iago que nos toca universalmente, especialmente na contemporaneidade, que é seu ressentimento.

Profeta do Ressentimento, Iago anuncia Smerdyakov, Svidrigailov e Stavrogin, em Dostoiévsky, e todos os ascetas do espírito desprezados por Nietzsche. (BLOOM, 2001, p. 543)

O ressentimento pode ser entendido como uma constelação psicológica que de forma muito cara a nossa época serve como manutenção da individualidade (ou de seu mito) e de reforço às defesas do eu, em especial suas defesas narcísicas. Ou, em outros termos, um processo mental através do qual o sujeito atribui a um outro a responsabilidade máxima por determinada falha ou ruptura, a partir da qual começa a se elaborar fantasiosamente algum tipo de vingança ou reparação que o sujeito ofendido não tem condições de levar a cabo ou que está tão fortemente identificado com essa ofensa que não quer se livrar dela para não ter que despersonalizar-se.

Trata-se de uma repetição mantida ativamente por aquele que foi ofendido. O ressentido não é alguém incapaz de esquecer e perdoar; é um que não quer esquecer, ou que *quer não esquecer*, não perdoar, nem superar o mal que o vitimou. (KEHL, 2020, p. 10, grifo do autor)

Já no início da peça Iago afirma que odeia Otelo, a quem antes idolatrava, e

na sua confissão fica claro que isso se dá por ele não ter galgado aos olhos do mouro o reconhecimento que julgava merecido, fazendo deste personagem um precursor do Satanás de Milton e seus encantadores razoamentos. (BLOOM, 2015, p. 10)

Ao mesmo tempo que o engenho de Iago vai crescendo, diminui o protagonismo de Otelo, entre outros motivos, por se deixar envolver tão facilmente nas maquinações de seu alferes. Otelo, espécie de divindade da guerra, discerne com clareza seus inimigos no campo de batalha, mas tem, na paz, sua visão turvada pelas minúcias e meandros da vida em sociedade, nas quais navega muito bem o ardiloso Iago.

Iago é o maior estudo shakespeariano sobre a ausência ontoteológica, uma sensação que se segue ao vazio de Hamlet e que precede o mergulho de Edmundo, ainda mais frio, nas profundezas do niilismo. (BLOOM, 2001, p. 539)

Ao se opor a Otelo, que antes era tudo, Iago se opõe à própria fundamentação ontológica do real, em uma sanha destrutiva que não se fundamenta moralmente e sim esteticamente, talvez pela primeira vez na literatura ocidental: é o prazer de ver Otelo, deus da guerra, sucumbir à monstruosidade irracional de seus impulsos homicidas. “Sua obsessão pelo ato de destruir é a única força criativa da peça.” (BLOOM, 2001, p. 547) É quase como se ouvíssemos este personagem

antecipar em três séculos, triunfante, a lamentação de Dostoiévski que não para de ecoar: se deus está morto, então tudo é permitido!

Iago apunhala indivíduos em um beco escuro para escapar ao tédio. Profética, essa noção projeta Iago à era de Baudelaire, Nietzsche e Dostoiévsky, um tempo que, em muitos aspectos, perdura até o presente. (BLOOM, 2001, p. 562)

Mas Iago não é apenas um niilista, é também um teatrólogo, sabe como raros personagens o sabem manejar as manipulações, as distorções, as frases dúbias, as ironias, enfim, todas as rebuscadas formas de apresentação da maldade na linguagem. Mas aqui se apresenta uma constatação tão interessante quanto incômoda:

Iago, sempre escapando ao entendimento de Otelo, não escapa ao nosso, visto que somos mais Iago do que Otelo; a visão de Iago no que tange à guerra, à vontade e à estética da vingança deflagra a pragmática do nosso entendimento do humano. (BLOOM, 2001, p. 542)

Aqui desponta um dos elementos da grandiosidade de Shakespeare, a saber, a capacidade de construção de personagens com uma profundidade e complexidade tal que não é fácil ao leitor colocar-se definitivamente do lado de um protagonista ou antagonista, de modo que, a despeito de serem seres de palavra, possamos reconhecer nos personagens toda a complexidade que habita o humano, a mesma complexidade que

nos habita, fazendo deste um dos personagens mais basilares do universos shakespearianos.

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)

Ao afirmar “Nunca mostro quem sou!” Iago tece o mote da subjetividade moderna em seu imenso e abismal poder de interiorização, deixando claro os dois níveis de existência social, a exterioridade das aparências e a profundidade insondável da vida subjetiva, sugerindo esta última como intimamente inacessível aos demais e aquela outra esfera como mera figuração, como o teatro do mundo, mundo como sonho ou alucinação coletiva que vai aparecer em elaborações tão várias como o Eu cartesiano, as Meninas de Velásquez ou o teatro onírico de Calderón, todas estas manifestações inteiramente de acordo com as formas barrocas de entendimento da realidade, de um mundo como labirinto. (HOCKE, 1974, p. 161)

Mas ainda que possamos admitir a importância de Iago na peça, ou mesmo sua preponderância, pois ele goza de oito solilóquios, ao passo que o mouro que dá nome à peça tem apenas três, e sabemos a importância dos monólogos para a composição do personagem do teatro em geral (PRADO, 1972, p. 90) e de Shakespeare em particular, mesmo

assim, é hora de passarmos ao personagem título, Otelo, e suas infinitas desgraças. Não precisamos de muita psicologia para entender a frágil posição de Otelo na sociedade veneziana: ele é um estrangeiro, mercenário berbere a serviço de um império marítimo tão complexo e volúvel quando o elemento no qual navega, cristão por conversão, aceito na medida do tolerável em função dos interesses militares que repousavam sobre ele e pela habilidade como homem de guerra, ou seja, aquele que é louvado como instrumento a serviço de Veneza longe de seus canais, longe da corte.

Otelo é um grande comandante, conhecedor da guerra e seus limites, mas que conhece pouco mais do que isso, e que não pode saber que pouco sabe. Possui um ego grandioso, em termos de magnitude, mas vê a si mesmo de longe, por assim dizer; de perto, é incapaz de confrontar o vazio que existe no centro de seu ser. (BLOOM, 2001, p. 551)

Otelo sabe que qualquer brisa marinha pode retirar-lhe as honrarias que são atribuídas não a ele, e sim aos seus feitos em batalha. Diríamos hoje que Otelo vive a síndrome do impostor que cada um de nós conhece tão bem (incluído tu, incauto leitor). Mas mais do que isso, Otelo é amado por Desdêmona por sua história de sofrimentos e por seus feitos de guerra, e a ama de volta pelo efeito de confirmação de seu valor que estas narrativas causam nela. “Ela me amou pelos perigos que

corri, eu a amei pela pena que ela teve.” (SHAKESPEARE, 1995, I:iii, Otelo) Desdêmona dá a Otelo a certeza sobre seu estatuto ontológico no quadro da representação, faz cessar nele a dúvida de pertencimento, e serve, em última instância, como o espelho no qual o mouro vai buscar a estabilidade de sua própria subjetividade. Quem é Otelo? Aquele que é amado por Desdêmona! Finalmente a pergunta pelo eu pode cessar, ainda que, ao casarem-se, paradoxalmente, ele se torne ainda mais estrangeiro aos olhos dos venezianos do que jamais fora antes.

O Mouro afirma ter sido guerreiro desde os sete anos de idade; mesmo supondo que a afirmação seja hiperbólica, temos de convir que Otelo tem plena consciência de que sua grandeza foi conquistada à custa de muito suor. Seu profissionalismo é de uma intensidade extraordinária, o que parece, em parte, inevitável, pois, a rigor, Otelo é um mercenário, um soldado negro a serviço do Estado veneziano. Contudo, apesar de toda a fama, Otelo denota certa insegurança, às vezes manifesta por seu discurso rebuscado e barroco, satirizado por Iago como “frases empoladas de termos de militância”. (BLOOM, 2001, p. 551)

O centro da problemática de Otelo é justamente a ausência de um centro ao redor do qual desenvolver-se a problemática de Otelo. Não é necessariamente a conclusão da vacuidade da unidade subjetiva da maneira como ela aparece no pensamento contemporâneo, especialmente na pós-modernidade, como uma espécie de dissolução do eu, o que seria

bastante anacrônico, e sim a constatação de um personagem que descreve a si mesmo de tantas e tão diversas formas ao longo da peça que nos demonstra com clareza que está em busca de uma personalidade, ou persona, ao redor da qual construir um rudimento de estabilidade subjetiva, quase contrariando aquilo que diferencia efetivamente pessoa, unidade físico-corporal que se comporta de maneiras diversas ao longo da vida e em situações diferentes, de personagem, unidade ontológica imaginária, ser de papel, que precisa demonstrar no universo fechado da narrativa uma unidade de comportamento justamente porque prescinde daquele elemento estabilizador que no mundo vivido é a corporeidade. (CANDIDO, 1972, p. 55)

Se, no início, ou no final, da peça, Otelo é tão somente a soma total das descrições que faz de si próprio, então, pode ser considerado um verdadeiro festival de personalidades. (BLOOM, 2001, p. 553)

Claro que se considerarmos os seres como seres de fala, em uma perspectiva lacaniana, teremos que reconhecer a vacuidade do centro insondável e os discursos de si como narrativas constitutivas aproximativas e cambiantes, de forma que possamos, e é isto o que se quer tornar claro aqui, nos aproximar dos mesmos dilemas que o personagem Otelo vivencia: também não sabemos com certeza quem somos e vamos construindo narrativas a respeito de nós mesmos ao longo da

vida para tentar viver de acordo com o que foi narrado, nesta inter-relação de literatura e vida que já se inaugura no Quixote e não mais abandona a narrativa ocidental moderna.

Justamente por esta existência dubitante, Otelo se faz heroico, sendo, talvez, o mais transparente dos personagens shakespearianos, em pleno contraste com a sociedade refinada e decadente à qual serve. E é esta honestidade intrínseca, esta franqueza guerreira, que o torna tão crédulo a ponto de tomar por certezas as insinuações de Iago. “De tal momento de glória só se pode cair, [...]” (BLOOM, 2001, p. 559) Soma-se a esta credulidade quase ingênua o sentimento de inferioridade, vendo a si mesmo como estrangeiro e depreciado, faz sentido aos olhos de Otelo que uma jovem veneziana nobre e bela esteja apenas fingindo amá-lo enquanto deposita em outros os seus verdadeiros afetos. Esta mistura de autocrítica severa de quem nunca foi valorizado e sofreu as agruras da guerra desde tenra idade com a credulidade dos que não tendo em si malícia têm dificuldade em percebê-la nos demais é o campo fértil no qual grassar o ciúme, este “monstro de olhos verdes, que escarnece do próprio pasto que se alimenta”. (SHAKESPEARE, 1995, III:iii, Iago)

Mas abordáramos ingenuamente, traríamos pouquíssima clarificação à questão do ciúme de Otelo se julgásse-

mos que ele está meramente ligado à possibilidade de perda do objeto amado, em especial se considerarmos a problemática de sua constituição subjetiva como havíamos observado acima. Em um texto curto mas bastante profícuo sobre o tema, *Sobre alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranoia e na homossexualidade* (1922), Freud (2019) distingue três tipos principais de ciúme: o ciúme normal, o ciúme projetivo e o ciúme delirante. O primeiro caso, o ciúme normal ou também chamado de ciúme competitivo, consiste em um desenvolvimento bastante comum e justificado, o fato de que seja necessário realizar o luto da perda do objeto amado, que agora se interessa por outro, causando uma ferida narcísica que o sujeito termina por justificar a partir de uma série de autoacusações, de modo a responsabilizar a si mesmo pela perda do amor. Isso não implica que, apesar de justificado e baseado em determinadas evidências mais ou menos objetivas, como podemos observar no caso de Otelo, esse processo se dê de forma racional e consciente, pois ele evoca não apenas o quadro atual como retoma processos do desenvolvimento afetivo da infância que estavam recalçados no inconsciente, o que torna o evento efetivamente mais poderoso e pode nublar qualquer raciocínio e permanecer imune a qualquer prova em contrário.

O segundo tipo, o ciúme projetivo, está ligado inconscientemente à própria infidelidade do ciumento, seja pela culpa por atos de infidelidade passados seja pelo recalçamento de desejos de infidelidade que nunca chegaram a se concretizar. Esse não parece ser o caso de Otelo, pois como já observamos, como típico ser de guerra, lhe faltam as sutilezas para o jogo social das sedução, pelo menos nada na peça insinua que Otelo tenha amantes. O terceiro tipo de ciúme é o delirante, e se relaciona com o anterior por ser ele também a projeção de desejos inconscientes do sujeito, mas com uma peculiaridade: ele se direciona a pessoas do mesmo sexo do desejante, ou seja, é um ciúme que contém em si um recalçamento de pulsões homoeróticas. Em outras palavras, não sentimos ciúmes injustificados de concorrentes que nós mesmos não tenhamos achado atraentes, e é justamente no recalçamento desta atração inconsciente que reside a fúria do ciumento, sua indignação é um mecanismo de defesa. Isso parece aparecer em Iago que, passando por um período de impotência possivelmente em função do desgosto de ter sido preterido por Otelo em favor de Cássio, acusa a sua esposa Emília, sem nenhuma evidência plausível a partir do texto de Shakespeare, de ter estado com ambos estes homens que ele ao mesmo tempo admira, deseja e, por negação e ambivalência, despreza.

E é voz corrente que ele [Otelo] já andou fazendo as minhas vezes dentro dos meus lençóis. Se é verdade, não sei. Mas só pela suspeita, neste caso procederei como quem tem certeza. (SHAKESPEARE, 1995, III:iii, Iago)

E ainda: “Temo que o tal de Cássio ande com o olho em cima também do meu barrete de dormir” (SHAKESPEARE, 1995, II:i, Iago) Os afetos de Iago em direção a Otelo, pelo menos, podem ser entendidos como uma espécie de ciúme de natureza sexual, como interpretado também por René Girard (2010).

Seguindo estes argumentos podemos clarificar em Otelo o ciúme de primeiro tipo, competitivo e normal, assim descrito por Freud: “O ciúme faz parte dos estados afetivos que, como o luto, podemos chamar de normais.” (FREUD, 2019, p. 193). Mas sendo uma afecção assim tão normal e corriqueira, nos estranha pensar que ela possa ter culminado em um homicídio passional seguido de suicídio, de modo que tenhamos que buscar nos ciúmes de Otelo ainda um elemento a mais que escapa à normalidade destas definições. E é Harold Bloom quem nos fornece uma abismal chave de interpretação:

O grande insight de Shakespeare com relação ao ciúme masculino é que o mesmo se trata de uma máscara que oculta o medo de castração na morte. Os homens acham que para eles jamais haverá tempo e espaço suficientes, e encontram na questão da infidelidade feminina, real ou imaginária, um reflexo do próprio fim, a constatação de que a vida há de continuar sem eles. (BLOOM, 2001, p. 555)

Shakespeare, aqui sendo “sublimemente demoníaco”, toca no cerne da fragilidade masculina entendida como desamparo, pelo menos em Otelo: em sua relação de espelhamento com Desdêmona, o mouro fixa quem é, assumindo confortavelmente a estabilidade subjetiva e, ao se imaginar traído, ao supor a arbitrariedade da vida que conquistou para si, sucumbe ao medo da desconstrução e do desaparecimento. Se ser Otelo é ser amado por Desdêmona, ser traído por ela corresponde antagonicamente a deixar não apenas de ser Otelo, mas a deixar de ser em sentido radical. Ser traído implica reconhecer que não tem peso algum no mundo, que em sua ausência o mundo todo, e mesmo a felicidade do objeto amado, conseguem transcorrer tranquilamente. O ciúme de Otelo, e se olharmos profundamente talvez possamos reconhecer em sua fragilidade a nossa própria, é no fundo o medo da finitude. Ou de existir sem peso, sem importância, que termina por ser o mesmo.

Agora e para sempre, adeus, sossego da alma! Adeus contentamento! [...] Nunca mais os relâmpagos de fogo dos engenhos mortíferos que atroam em formidandos roncões, contrafazendo a cólera de Júpiter! Nunca mais! Nunca mais! Finda é a missão de Otelo! (SHAKESPEARE, 1995, III:iii, Otelo)

Literature and expression of emotions: the “Othello” case

Abstract

This text has as its theme the issue of emotions in literature from a philosophical perspective. Although traditionally despised in philosophy, an incursion into aesthetic studies shows us that it, literature, can help to philosophically understand emotions from at least three aspects: as recalibration, as understanding and as clarification. From this conceptual construction, we will analyse the emotions present in Shakespeare’s tragedy Othello.

Keywords: emotions; literature; philosophy; Othello; Shakespeare

Referências

- ARISTÓTELES. Poética. Tradução de Eudoro de Souza. 2.ed. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- BLOOM, Harold. John Milton e o Paraíso Perdido. In: MILTON, John. Paraíso Perdido [Paradise Lost]. Edição bilíngue. Tradução, posfácio e notas de Daniel Jonas. Apresentação de Harold Bloom. Ilustrações de Gustav Doré. Rio de Janeiro: Editora 34, p. 7-18.
- BLOOM, Harold. Otelo. In: Shakespeare: a Invenção do Humano. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 536-587.
- CÂNDIDO, Antonio. A Personagem no Romance. In: CÂNDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emilio Sales. A Personagem de Ficção. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 51-80.
- CARROL, Noël. Philosophy of art: a contemporary introduction. London: Routledge, 1999.
- COLLINGWOOD, Robin G. The principles of art. Oxford: Clarendon, 1938.
- FREUD, Sigmund. Sobre alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranoia e na homossexualidade [1922]. In: Neurose, Psicose, Perversão. Tradução de Maria Rita Salzano de Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. Obras Incompletas de Sigmund Freud, vol. 5, p. 193-207.
- GIRARD, René. Shakespeare: Teatro da Inveja. São Paulo: É Realizações Editora, 2010.
- GOODMAN, Nelson. Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos. Lisboa: Gradiva, 2006.
- HOCKE, Gustav R. Maneirismo: O Mundo como Labirinto. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ISER, Wolfgang. O ato da leitura: uma teoria do efeito estético (vol. 2). São Paulo: Editora 34, 1999.
- KANT, Immanuel. Crítica da faculdade do juízo. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- KEHL, Maria Rita. Ressentimento. São Paulo: Boitempo, 2020.
- PLATÃO. A República. Tradução e notas de Maria H. da Rocha Pereira. 7.ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- PRADO, Décio de Almeida. A Personagem no Teatro. In: CÂNDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emilio Sales. A Personagem de Ficção. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 81-102.
- ROBINSON, Jenefer. Deeper than reason: emotions and its roles in literature, music and art. New York: Oxford University Press, 2005.
- SHAKESPEARE, Willian. Otelo, o Mouro de Veneza. Tradução de Onestaldo de Pennafort. Edição Bilíngue. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.