

AS FACES DO AMOR EM *OTELO*

MARIA ZAIRA TURCHI*

“O amor é forte como a morte”.
(Cântico dos Cânticos, XIV)

RESUMO

O artigo analisa como em *Otelo*, de Shakespeare, as relações entre amor, sexualidade, casamento representam o centro da investigação da tragédia, num conflito que envolve amor espiritual e amor carnal – processo de idealização e de degradação.

PALAVRAS-CHAVE: amor, paixão, ciúme, *Otelo*, Shakespeare, imaginário maneirista.

A dualidade nas formas do desejo já aparece configurada desde a mitologia grega, quando apresenta Afrodite, a deusa do amor, com sua face de Urânia, inspiradora do amor etéreo, superior, imaterial, e de Pandêmia, inspiradora dos amores comuns, vulgares, carnavais. Eros, outra representação do amor na mitologia, é apresentado na *Teogonia*, de Hesíodo, como o mais belo dos deuses imortais: “ele doma no peito o espírito e a prudente vontade” (HESÍODO, 1992, p. 111) – embate que faz de Eros sensualidade que submete razão e emoção. A filosofia de Platão, em especial *O banquete*, também confronta de um lado o amor como aspiração, aperfeiçoamento que eleva o ser até a posse do belo e da sabedoria, e do outro, o amor como apetite voraz, alma encravada no corpo, perseguindo o factual, o momentâneo. O confronto entre o sensível e o inteligível cria uma tensão da alma em relação ao corpo

* Professora da Universidade Federal de Goiás (Goiás, GO).
E-mail: zaira@letras.ufg.br

que ultrapassa o nível psicológico, e atinge o epistemológico, o ético e o político.

Se o dualismo entre o mundo dos fenômenos e o mundo das ideias já era bem conhecido da Antiguidade clássica, na Idade Média estes contrastes foram amplamente sentidos. Acentua-se a divisão entre o amor numa dimensão material, ligado ao aspecto físico, carnal, e o amor numa dimensão ideal, tutelado pelo pensamento religioso de união descarnada, mística. Os documentos eclesiásticos e jurídicos da época referem-se ao desejo físico como gula, concupiscência, luxúria e ao amor ideal como caritas e amicitia, ressaltando a fidelidade e a renúncia aos desejos sensuais e eróticos. Esta rígida distinção vai resultar num policiamento das práticas sexuais, normatizadas pela Igreja que vai conceber o casamento como mera função procriadora e como forma de refrear as pulsões da carne. Como afirma George Duby (1989), ao lado do poder religioso, havia também o poder civil que, com o casamento, procurava assegurar a transmissão de um capital de bens e de honra. No entanto, a época se caracterizou por uma progressiva cristianização da instituição matrimonial, cujo modelo represa numa moderação estrita os ímpetos da sexualidade.

Embora a Idade Média tenha sido profundamente afetada pelo contraste entre a vida física e a espiritual, para Arnold Hauser, este contraste não produziu um conflito trágico no homem medieval, cuja visão cristã se mostra confiante na proteção divina. Mesmo a tragédia grega não se move no conflito entre os dois mundos, o espiritual e o físico, uma vez que coloca os mortais sob a interferência dos poderes divinos. A tragédia, gênero literário, vai ressurgir em um momento de crise da Renascença, conhecido como Maneirismo, como fruto dessa tensão “entre duas fases relativamente uniformes da civilização ocidental, a estática – Idade Média Cristã – e a dinâmica – nova época científica” (HAUSER, 1993, p. 18). O homem busca nos tempos medievais as fontes religiosas e estilísticas, abandonadas pela Renascença, e volta-se para o futuro, antecipando as perspectivas científicas. O sentimento de tragicidade implica uma consciência de abandono por Deus, o que vai levar o conflito dramático à alma do herói. Assim, para os gregos, a essência do trágico é fruto de um conflito inconciliável entre o homem e a ordem e está estreitamente vinculada à noção de destino, portanto, à ação de forças exteriores ao homem; para o homem moderno, o trágico

está subordinado aos conflitos internos das personagens, à sua profunda solidão.

Como um dos representantes máximos do Maneirismo, Shakespeare nas suas tragédias leva ao extremo o conflito entre ser e parecer, entre Deus e o mundo, entre espiritualidade e razão. Tudo no autor inglês, argumenta Hauser (1993, p. 423), é maneirista: da visão de mundo à linguagem repleta de jogos de palavras, ao modo de expressão complexo, ao metaforismo sobrecarregado, à afirmação indireta, enigmática e paradoxal, como também a propensão para o estranho e o bizarro. Em *Otelo*, as relações entre amor, sexualidade, casamento representam o centro da investigação da tragédia, num conflito que envolve amor espiritual e amor carnal – processo de idealização e de degradação. Na verdade, Eros tem sido sempre configurado na tragédia literária, não como quer Diotima no Banquete: desejo que propicia a ascensão e o aperfeiçoamento, num processo de busca da sabedoria, mas, ao contrário, o amor como instaurador da desordem e do caos, num percurso de degradação que, uma vez desencadeado, não pode mais ser interrompido. Por esta razão *Otelo* resulta numa tragédia, embora, como argumentam alguns críticos, a peça contenha cenas que se aproximariam da comédia como as iniciais na porta da casa de Brabâncio, pai de Desdêmona, e mesmo a cena no Senado. Todos estes elementos são preliminares e essenciais à tragédia que se vai desenrolar em seguida.

Otelo, escrita em 1605, é ambientada historicamente entre meados do século XV, início do XVI, quando Veneza possuía a supremacia do comércio na Europa e tinha entre seus domínios a ilha de Chipre. É interessante lembrar que, na mitologia, Chipre era a residência de Afrodite, deusa do amor, nascida da espuma do mar. É para lá também que o doge e os senadores de Veneza enviam o general mouro, *Otelo*, e sua apenas esposa, Desdêmona, para viverem “a tragédia da vulnerabilidade do amor” (MARSH, 1976, p. 89). Mesmo que a história se localize na Renascença, o imaginário da peça, ao menos em relação a *Otelo*, está ainda profundamente ligado à Idade Média no ideal de cavalaria, no profundo sentimento cristão, mas, sobretudo, na nítida distinção entre amor espiritual e amor carnal, cujos limites estão bem definidos na teoria mas bastante confusos na prática. Isto gera um conflito interno muito bem explorado por Iago. O alferes humilhado se

vinga desencadeando em Otelo ciúme e ódio tão perturbadores que o levam a matar Desdêmona e a matar-se em seguida, diante da revelação da inocência da esposa. *Otelo* não é uma tragédia do ciúme, mas do amor que não conseguiu resolver o conflito de seu dualismo. A obra de Shakespeare consegue representar de forma aguda a impossibilidade trágica de coesão dos princípios espiritual e vital.

1 O DUALISMO AMOROSO

Em *Otelo*, a tragédia desenvolve-se em torno do amor, mais especificamente do amor no casamento, que já aconteceu, enquanto circunstância formal, antes do início da peça. Não, porém, sua consumação, como se percebe no texto pelas insinuações de Iago que sugerem uma ação imediata. Assim, os noivos são perturbados, seja pela fúria do pai de Desdêmona, quando descobre que a filha se casou em segredo, seja pelo chamado de Veneza para que Otelo assuma o comando da guerra contra os turcos. Quando é convocado a responder pelo seu ato diante do Senado, Otelo apresenta toda a força de seu amor sublime por Desdêmona. Amor idealizado, como o descrito por Diotima, pelas belas palavras, pelas belas ideias:

*She lov'd me for the dangers I had pass'd;
And I lov'd her that she did pity them.
(1.3.167-168)¹*

Um amor revestido de tal dimensão espiritual é acolhido pelo casamento, capaz de dar à união um caráter sagrado. O amor no matrimônio é, assim, expresso pelo discurso da amizade, ou seja, do amor divino que une as duas almas na terra. A sexualidade pode ser evocada, mas a razão domina o corpo. Otelo é um mouro cristianizado e o imaginário religioso aparece na sua fala imbuída da ideia de salvação e condenação, repleta de confrontos entre céu e inferno, e de expressões cristãs como súplica, culpa e confissão. Nos sentimentos de um marido cristão, atado à visão dualista medieval do amor, o sexo é visto como secundário, potencialmente frívolo, debilitante e, portanto, em conflito com os deveres de um soldado, como se percebe no pedido de Otelo para que o Senado deixe Desdêmona acompanhá-lo a Chipre:

*Let her have your voices
Vouch with me heaven, I therefore beg it not
To please the palate of my appetite;
Nor to comply with heat, – the young affects
In me defunct, – and proper satisfaction;
But to be free and bounteous to her mind:
And heaven defend your good souls, that you think
I will your serious and great business scant
For she is with me: no light-wing'd toys
And feather'd Cupid, foils with wanton dullness
My speculative and active instruments,
That my disports corrupt and taint my business,
Let housewives make a skillet of my helm,
And all indign and base adversities
Make head against my reputation!*

(1.3.260-274)²

A fê inabalável de Otelo na natureza de seu amor por Desdêmona e a confiança na contrapartida colocam os amantes num estado de alma absolutamente feliz, num sentido arcaico de escala monumental. No entanto, justamente por ocuparem um dos extremos, a dimensão espiritual do amor, é que torna possível a Iago destruí-los, jogando com o outro pólo: a dimensão carnal do amor, seu aspecto físico e sensual. Como afirma Carol Thomas Neely (1987, p. 92), no artigo “Women and men in Othello”, Iago, através de sua linguagem obscena, representa a sexualidade como um poder superior, violento, bestial do homem sobre a mulher, que degrada ambos. As palavras de Iago são carregadas de desprezo pelo ato do amor ao qual se refere como gula, concupiscência, luxúria, associando-o a animais e situações vis, como a sugerir sua bestialidade. A rudeza das imagens impede qualquer movimento da razão. Brabâncio é levado a uma fúria cega pelas imagens criadas por Iago de sua filha e o mouro juntos.

O mesmo recurso é usado contra Otelo em cenas cruciais, quando, com suas insinuações e linguagem obscena, Iago instaura o ciúme, introduzindo a ideia do amor carnal, do corpo sexualizado que não resiste a encantos superiores. O alferes destrói seu general, destruindo a crença de Otelo em sua superioridade e nos limites que confinam seu amor por Desdêmona. A intensidade erótica que envolve as palavras de

Iago é experimentada em tensão com a ortodoxia cristã de Otelo, tensão que o leva à insensatez e responde pela sua derrocada e pela tragédia.

A religiosidade que governa as atitudes sexuais de Otelo, sua idealização do amor e confiança no casamento e na mulher amada são habilmente manipuladas por Iago com o propósito de introduzir a desordem e o caos, como diz o próprio Otelo antes de sucumbir à dúvida : “But I do love thee! and when I love thee not/ chaos is come again” (3.3.113-114).³ Iago vale-se de sua reputação de honestidade e lealdade, demonstrando revelar seus pensamentos com relutância; esse recurso dá a Otelo a impressão de estar descobrindo por si mesmo o que é evidência. No início do Ato 4 pode-se ver Iago manipular o conflito material/espiritual, na situação que Stephen Greenblatt (1987, p. 51) chamou de “paródia brutalmente cômica dos últimos manuais de confissão medieval com suas tentativas de definir o momento preciso em que um pecado mortal passa a um pecado venial”:

Iago: *To kiss in private?*

Othello: *An unauthoriz'd kiss.*

Iago: *Or to be naked with her friend abed,*

An hour, or more, no meaning any harm?

Othello: *Naked abed, Iago, and not mean harm?*

It is hypocrisy against the devil:

They that mean virtuousy, and yet do so,

The devil their virtue tempts, and the tempt heaven.

Iago: *So the do nothing, 'tis a venial slip:*

But if I give my wife a handkerchief, –

(4.1.2-9)⁴

É ainda Stephen Greenblatt (1987, p. 52) quem afirma que Iago assume uma versão da posição permissiva nestes manuais para impelir Otelo à versão rígida que vê o adultério como o pior dos pecados mortais, o mais detestável. As implicações destas ansiedades sexuais são de tal ordem para Otelo que as insinuações de Iago o deixam completamente inseguro e vulnerável. “Why did I marry?” (3.3.281) – pergunta crucial que expressa a primeira suspeita de Otelo e abala não o casamento, mas a ideia de casamento. Se o alferes fornecer provas, como ele insiste, de que sua amada é uma prostituta, o amor idealizado sucumbe. O discurso de Iago está carregado de termos tão

insolentes com o fim de sugerir a luxúria desenfreada dos participantes – “ardentes como bodes”, “quentes como macacos”, “luxuriosos como lobos no cio” –, que ao final do Ato 3, cena 3, a confiança de Otelo em Desdêmona foi destruída. Iago consegue abrir uma fenda na união que parecia viver do mesmo amor, ao impingir a Otelo a sua dimensão material. Otelo, agora, vê diferenças: “A liberal hand: the hearts of old gave hands;/ But our new heraldy is hands, not hearts” (3.4.56-57).⁵ A mão na sua corporeidade é ativa, sensual, o coração é representação de espiritualidade; na velha concepção ele se inclui, na nova ele a inclui. Julia Kristeva (1988, p. 257), lembrando o que diz Freud sobre o ódio ser mais antigo que o amor, vai afirmar que tão logo o “outro me parece diferente, é-me estranho, repellido, repelente, abjeto: odiado”. Assim é que Otelo passa de um extremo a outro, do amor ao ódio, voltando ao amor, uma vez restaurada a situação inicial.

Se Iago, com suas difamações veladas, consegue acordar a profunda ansiedade sexual de Otelo, o amor franco e declarado de Desdêmona, deixando transparecer um certo erotismo, acaba por aumentar esta ansiedade. Otelo nega diante do senado que ele pretende levar a esposa consigo para satisfazer seus apetites, mas Desdêmona não faz esta renúncia, ao contrário sua declaração é franca e carregada de uma intensidade erótica: “That I did love the Moor, to live with him” (1.3.248).⁶ É Desdêmona quem pede para acompanhar o marido a Chipre, como também havia sido ela a tomar a iniciativa no namoro. Iago, de modo perspicaz e cínico, sugere a Otelo que é sua vaidade que o faz interpretar os gestos da mulher como simplicidade, ingenuidade. Em oposição a esta imagem de mulher casta, Iago levanta a suspeita de que ela esteja sempre pronta a encorajar os homens a se aproximarem dela. Assim é que, maquiavelicamente, empurra Cássio para Desdêmona e esta, quanto mais advoga em favor do amigo, mais se torna suspeita. Adúltera, portanto, com ele, marido, ou com qualquer outro, este é o limite para o qual é levado Otelo. A doutrina religiosa, abraçada pelo mouro, estendia seu rigor também ao leito matrimonial, ao postular, como insistia São Jerônimo, que nada era mais vil do que amar a mulher de uma maneira adúltera. Aceitar o prazer e submeter-se ao prazer do esposo acorda o profundo conflito sexual de Otelo que acaba por maldizer o casamento e por expressar-se de modo ortodoxo como percepção de adultério:

*O curse of marriage,
That we can call these delicates creatures ours,
And not their appetites!*

(3.3.309-311)⁷

Desdêmona se coloca, assim, entre o amor idealizado de Otelo e a degradação física polarizada por Iago. Os críticos em geral enfatizam a sensualidade ativa de Desdêmona, amante, apaixonada, todavia mostram também como as virtudes de Desdêmona catalisam a ansiedade sexual de Otelo (NEELY, 1987, p. 81). Otelo não pode aceitar um mundo imperfeito, fendido, Desdêmona não pode tentar salvar-se, e a tragédia cria o sentimento de inevitabilidade, uma vez que eles não podem mudar o modo como se amam, a natureza de seu amor. O lenço, presente de Otelo a Desdêmona, simboliza a castidade marital, o controle das mulheres (feiticeira egípcia, mãe e esposa) da sexualidade transformada em fidelidade amorosa. A perda do lenço, usada como prova de infidelidade, deixa Desdêmona sem ação, não que haja uma quebra no seu amor, mas porque Otelo perdeu a fé neste amor. Como acentua Carol Neely (1987, p. 99), depois da perda do lenço, todas as personagens, homens e mulheres, interpretam mal seu simbolismo, marcando a ruptura das relações amorosas no texto. A história inventada do lenço tem força porque as personagens se submetem à narratividade. Mais ainda, a própria identidade de Otelo é construída pelo discurso; também, por meio do discurso, Iago a destrói.

2 O DISCURSO AMOROSO

O amor de Otelo e Desdêmona, com o casamento e a oposição paterna, transforma em público o que era privado e não compartilhado com o mundo. Tornar público é narrar; a história da vida de alguém é uma resposta à indagação pública. Assim é que Otelo se apresenta diante do Senado: narrando a história de sua vida, da infância às aventuras em terras estranhas. A longa fala de Otelo diante dos senadores, no início da peça, revela sua crença na identidade representada no discurso. Este mesmo discurso que envolveu o pai – “Her father love’d me; oft invited me;/ Still question’d me the story of my life,/ From year to year, – the battles, sieges, fortunes” (1.3.148-149)⁸ – acaba encantando Desdêmona

que o ama, como ele afirma, pelos perigos por que passou. Otelo reconhece, nas dobras do texto que vai sendo construído publicamente, sua estirpe nobre, valente, portanto, capaz do mais puro amor. Fala às autoridades de Veneza, numa conjunção perfeita entre sujeito e texto, convencido de que reconta sua vida e sua atuação amorosa. O namoro e o casamento sustentam-se no fio de uma história; como para Sherazade, aqui também narrar é viver este amor espiritual – amor que se fez no verbo.

Otelo sente-se triunfante e seguro ao ganhar a piedade de Desdêmona, transformando-se numa fábula, mas Iago sabe que o destino de uma história é ser interpretada ou consumida. Sabe mais: uma identidade construída como uma história pode igualmente ser desmontada e remontada, inscrita em outra narrativa. A perspicácia de Iago é descobrir exatamente onde o discurso é mais fragilizado para, com sua narrativa, desconstruir a de Otelo. Sem dúvida, o recurso mais eficiente é o ataque à dimensão espiritualizada na qual Otelo insere o amor e o casamento, contrapondo a ela o discurso do amor carnal e do adultério, como mostrado anteriormente.

À firmeza do eu repetido – “Not I, I must be found” (1.2.34)⁹ –, frase dita por Otelo, quando Iago sugere que ele deve retirar-se para não ser encontrado por Brabâncio, opõe-se o ambíguo “I am not what I am”(1.1.70),¹⁰ de Iago, dissimulado, mascarado no seu discurso. A identidade de Otelo depende de uma atuação constante de sua história, considerando que a perda das próprias origens o obriga a assimilar e reiterar sempre as normas de outra cultura. Como mouro, ele acaba sendo um cristão sob suspeita e por isto não se pode permitir nenhuma flexibilização moderada que todos os homens não estranhos ao meio podem ter em relação a suas crenças formais. Iago concentra seu plano em mostrar a Otelo a sua diferença, que não consiste apenas em ser ele estrangeiro, mas também mouro, renegado numa sociedade cristã, e negro numa sociedade branca. É aceito pela comunidade, porém sob a condição de aderir às concepções religiosas e morais do sistema que o acolhe, e ao mesmo tempo o anula. Sua situação de estrangeiro o coloca, portanto, no dizer de Julia Kristeva (1994, p. 15) entre “a origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso”. Iago sabe que a felicidade do general mouro situa-se entre “fuga e origem: um limite frágil, uma homeostase provisória”

(KRISTEVA, 1994, p. 12). Assim, procura fazer Otelo transpor este limite, oscilando da calma inicial a uma inquietação que rouba sua paz e seu discurso.

No princípio, Iago baseia suas insinuações em fatos que a própria comunidade lhe oferece, portanto, conhecidos, usando de astúcia para interpretá-los; por isto seu discurso se torna plausível, verdadeiro para Otelo. Igualmente verdadeiras acabam se tornando, também, as situações absurdas que ele depois forja como parte do plano para atingir seus propósitos. No primeiro ato, Brabâncio diante do senado não admite que sua filha tenha se interessado por um mouro, negro, argumentando que isto vai contra a própria lei da natureza:

*A maiden never bold:
Of spirit so still and quiet that her notion
Blush'd at herself; and she, – in spite of nature,
Of years, of country, credit, everything, –
To fall in love with what she fear'd to look on!
It is a judgment maim'd and most imperfect
That will confess perfection so could err
Against all rules of nature;*

(1.3.105-112)¹¹

O amor e sua impossibilidade se constroem no discurso, o pai não vê, na identidade que ele atribui à filha, a possibilidade de amor por um ser tão estranho, tão diferente. Como afirma Susan Snyder (1987, p. 26), o aliado do amor passa a ser o inimigo do amor, em parte porque o ângulo de visão foi trocado: a natureza como um direito do instinto dá lugar à natureza como um conceito abstrato, susceptível, como todos os conceitos, de distorção ou má aplicação. Na sua perplexidade, Otelo indaga como Desdêmona, tão virtuosa, pudesse desviar-se de sua natureza – “And yet, how nature erring from it”¹² – entendida aqui como essência individual. Iago responde, usando os mesmos argumentos de Brabâncio, ou seja, alegando a natureza geral, conceito abstrato onde se inserem os costumes da comunidade para a qual Otelo é um estranho:

*Ay, there's the point: – as, – to be bold with you
Not to affect many proposed matches
Of her own clime, complexion, and degree,*

*Whereto we see in all things nature tends,
Foh! one may smell in such a will most rank,
Foul disproportion, thoughts unnatural:*
(3.3.267-272)¹³

Sentimentos escondidos, mas não ausentes; por isto acabam surgindo do abismo; Otelo acaba por acreditar também nas mesmas razões:

*for I am black
And have not those soft parts of conversation
That chamberers have; or, for I am declin'd
Into the vale of years,*
(3.3.304-307)¹⁴

Por outro lado, a condição de estrangeiro não permite a Otelo conhecer bem os costumes locais: ao menos Iago quer convencê-lo disso. Lembra-o, com a autoridade de um habitante local face a um estrangeiro, de como conhece pouco as mulheres venezianas: “I know our country disposition well;/ In Venice they do let heaven see the pranks/ They dare not show their husbands; their best conscience/ Is not to live undone, but to keep known” (3.3.233-236).¹⁵ Palavras que, ao revelar o desconhecimento de Otelo das mulheres de Veneza, deixam subentendido que ele também não conhece Desdêmona. Mais ainda: o discurso de Iago sugere que não há como certificar-se da traição amorosa. Novamente é a confiança no casamento que fica abalada com a ideia de luxúria e de adultério. Iago ainda lembra a Otelo que a mulher, tendo enganado o pai, pode da mesma forma vir a enganá-lo. Discursos contra discursos, de amor e de desamor.

Assim é que Iago desestabiliza Otelo, trazendo à tona inseguranças, talvez escondidas na representação de nobreza e sobriedade: uma biografia, isto é, uma vida feita de provas. Como afirma Michel Foucault (1968, p. 277), a propósito da reflexão dos homens do século XVII, “a linguagem não é senão a representação das palavras; a natureza não é senão a representação dos seres; a necessidade não é senão a representação da necessidade”. O herói íntegro, minado na sua representação, debate-se contra a fragmentação, a desintegração que começa no Ato 3, cena 3 – “I think my wife be honest, and think she is no/ I think that thou art just, and think thou art not” (3.3.438-439)¹⁶

– e que continua em intensidade até a total desarticulação verbal que culmina com um ataque epiléptico.

O crítico Stanley Cavell (1987, p. 17) menciona que Iago é tudo que Otelo deve negar, e que negado, não está morto, mas trabalha como veneno, como fúria. Assim, Iago pode ser interpretado como um *alter ego* de Otelo, inconsciente, reprimido e, por isto, vulcão que explode em ciúme, ódio e violência. Em contrapartida, a ideia de *alter ego* pode ser reforçada do ponto de vista de Iago, quando procura identificar-se com Otelo no amor por Desdêmona – “now I do love her too” (2.1.286)¹⁷ –, mesmo que seja com propósitos contrários. Otelo a ama porque ela se interessa pelo seu discurso, pela narrativa de sua vida; Iago diz amá-la porque ela lhe serve para desmontar este discurso, destruindo, desta forma, o sujeito que o constrói. Na verdade, a ameaça da perda do amor rouba o seu discurso, como o próprio Otelo acena no princípio, ao falar de Desdêmona. A desarticulação verbal, a degradação e a vulgaridade, assumindo Otelo a sua outra voz, a de Iago, vão desaparecer quando, ao final, Emília diz que Desdêmona sempre o amou e nunca houve traição. Antes de se matar, Otelo tenta resgatar sua identidade, procurando redimir-se num último discurso no qual exalta sua lealdade a Veneza e seu amor por Desdêmona. Iago, porém, emudece, negando qualquer explicação, qualquer palavra mais. Os versos ambíguos – “What you know,/ you know” – reforçam a cumplicidade no conhecimento do que estava encoberto.

Muitas vezes Otelo e Iago foram condenados ou redimidos pelos expectadores ou pela crítica. Northrop Frye (1992, p. 16) argumenta que a bibliografia do século passado foi amplamente centrada nas personagens, devido à vivacidade que Shakespeare lhes imprime. Frye discorda, porém, da tese de que seriam tragédias de personagens, pois, no seu entender, a tragédia só acontece porque uma personagem específica está em uma situação que não pode dominar. De fato, é a condição de estranho em Otelo que divide o seu discurso pleno por um fragmentado, que transforma seu amor sublime em objeto vil. Novamente o pensamento de Kristeva (1988, p. 9) vem contribuir:

Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia [...] o estrangeiro

começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades.

3 A MORTE AMOROSA

Otelo, reiterando, é uma tragédia do amor que nasce da impossibilidade de coesão de princípios opostos. Se na primeira parte mostrou-se o conflito entre dimensão espiritual e dimensão material do amor, na segunda ressaltou-se a relação amor e ódio que nasce da descoberta do estranho, do diferente, expresso nos discursos que montam o arcabouço individual e social. Apresenta-se, agora, outro dualismo do amor que leva à tragédia: a oposição Eros e Thanatos, dicotomia mais profunda ainda, porque completamente enraizada no psiquismo humano. Freud, com a hipótese da libido narcisista, vai perceber o instinto sexual transformado em Eros, que procura reunir e manter juntas as partes da substância viva. Eros opera desde o princípio e aparece como um instinto de vida em oposição ao instinto de morte, Thanatos, criado pela própria animação da substância inorgânica. As manifestações mais primitivas das pulsões de vida, agem na defesa da sobrevivência do indivíduo, buscando manter o organismo neste estado de preservação e movimento da forma. Em *Além do princípio do prazer*, Freud (1976) fala em necessidade, na base do instinto, de restaurar um estado anterior de coisas. Desta forma, Eros e Thanatos, operando desde o princípio, na trama das pulsões, buscam a mesma coisa: um retorno a um estado anterior prazeroso, embora os movimentos sejam diferentes. Eros busca o estado de fusão narcísica com o outro e Thanatos busca o repouso. Se em *Otelo* o movimento erótico, marcado por uma idealização atada ao narcisismo, é impedido de promover a fusão amorosa, ocorre o reverso de Eros: Thanatos – a morte como saída para restaurar um estado prazeroso anterior.

A presença da morte imanente no amor, morte amorosa, é uma marca de Shakespeare, como mostra Kristeva (1988, p. 246) a propósito de *Romeu e Julieta*. No entanto, a situação do casal que enfrenta a lei para viver o grande amor é diferente daquela de *Otelo* e *Desdêmona*. No primeiro caso, o destino tem um papel preponderante na morte dos amantes que, na verdade, só querem viver juntos. Mesmo escondidos

e em curto intervalo puderam ter momentos de sensualidade e ternura. Outra é a situação dos amantes em *Otelo*. O marido está decidido a matar a mulher, não lhe dá tempo nem oportunidade de defesa – um quer matar, o outro não quer morrer. A intenção deliberada significa escolha racional; se há escolha, a tragédia é maior, mais intensa. Em *Otelo* não há sequer um momento de sensualidade entre os amantes, nem mesmo de ternura, o que há é apenas a verbalização do amor. O amor idealizado de Otelo, narcísico discurso do eu, ao buscar o seu sustentáculo no retorno às origens, não consegue realizar a fusão amorosa, porque a narrativa obscena de Iago vai conduzi-lo a Thanatos, como forma defensiva de sublimação.

Sublimação parece ser mesmo o movimento psíquico de Otelo em relação ao erótico. O casamento ocorreu, mas as noites do casamento, hora do prazer sexual, foram sempre interrompidas por um motivo ou outro, o que leva a crer que o ato não se tenha consumado. A abertura da peça ocorre na noite do casamento, quando Iago incita Brabância a procurar a filha. Na mesma noite, Otelo deve partir para Chipre e, ainda no Senado, diz a Desdêmona, como soldado mais do que amante:

*Come, Desdemona, I have but an hour
Of love, of wordly matters and direction,
To spend with thee: we must obey the time.
(1.3.309-311)¹⁸*

Depois desta primeira noite de casamento, interrompida pela conjunção do familiar e do político, Otelo e Desdêmona voltam a se encontrar em Chipre, após uma forte tempestade, elemento simbólico das mudanças que vão ocorrer e prenúncio dos desastres. Antes de se deitar, Otelo deixa Cássio de guarda e, em seguida, chama Desdêmona: “– Come, my dear love,/ The purchase made, the fruits are to ensue;/ That profit’s yet to come ‘tween me and you” (2.3.10-12).¹⁹ Declaração que explicita a não consumação, ainda, do ato sexual, previsto no contrato de casamento que permite os frutos da união, é o que sugere o discurso, confirmando a concepção religiosa mencionada anteriormente. Nesta noite, porém, o casal é novamente interrompido, quando Otelo deixa o quarto para acabar com o tumulto do palácio, que resulta na destituição de seu tenente.

Após as duas interrupções noturnas, o casal volta a se encontrar no quarto, quando Otelo, já totalmente desestruturado e dominado pelo ciúme, pede a Emília para deixá-los a sós: “Leave procreants alone, and shut the door” (4.2.33).²⁰ Observa-se aqui também a referência ao ato sexual, marcada pela ideia cristã de procriação. Neste encontro, porém, que não é nada amoroso, Otelo mostra toda sua ira, falando com a mulher numa linguagem vulgar e ameaçadora. Parece significativo que Desdêmona, já sabendo que vai morrer, peça a Emília, assim que o marido sai, para colocar na cama os lençóis de casamento. Imagem que se repete, mais adiante, quando diz à criada que se morrer a envolva num destes lençóis. Detalhe aparentemente banal, mas que, na verdade, está carregado de simbologia relativa à virgindade. O amor, lençol à espera de seu ritual, une-se à morte.

De morte é a saudação de Otelo, na chegada a Chipre após a tempestade: “If after every tempest come such calms,/ May the winds blow till they have waken’d death!/[...] If it were now to die,/ Twere now to be most happy” (2.1. 205- 210).²¹ No entanto, a resposta de Desdêmona é contrastante, na medida em que contém uma expectativa de vida: “The heavens forbid/ But that our loves and comforts should increase/ Even as our days do grow” (2.1.214 -216).²² O discurso dos apaixonados, desde a tempestade, mostra-se desencontrado, ambivalente. Sem dúvida, a tempestade possui uma carga erótica, e o apelo à morte um duplo significado: como a expressão do desejo gratificado, mas também como a vontade de libertação do desejo para, então, atingir a calma, própria do desejo-aspiração e não do desejo-apetite. Um busca a harmonia, o equilíbrio, ritmo sereno da respiração, o outro vislumbra o momento, o instante, procurando retardar a volta da alma à imobilidade inicial. O desejo-aspiração parece buscar a morte, o desejo-apetite busca o movimento vital, embora atravessem a mesma tempestade; como Thanatos e Eros, por vias diferentes, buscam restaurar um estado prazeroso.

Popularmente, como afirma George Bataille (1987, p. 223), o orgasmo é referido como pequena morte. Como movimento de perda de energia, o orgasmo lembra os extertores da morte. Otelo avisa a Desdêmona que ela vai morrer, ela suplica, pede tempo: há um ritual que precede a morte. Ele a mata, mas ainda ouve barulhos que o fazem suspeitar que ela não tenha morrido, talvez uma pequena morte, e quando

Emília entra no quarto, Desdêmona, que o marido acreditava já morta, volta a falar, inocentando-o e, só depois, silencia. Ambíguo desfecho que parece revelar o impenetrável psiquismo humano. Desdêmona morre sem culpa – “A guiltless death I die” (5.2.153); Otelo, porém, morre culpado, a sensualidade como experiência culpável, no dizer de Bataille. Por outro lado, como analisa o crítico Stephen Greenblatt (1987, p. 56), é como se Otelo tivesse encontrado em uma fantasia necrófila a solução secreta para as exigências intoleráveis da ética sexual rigorosa. Ao matar Desdêmona, ele é capaz de amá-la sem a mancha do adultério. Ou, matando-a, ele pode conservá-la pura e casta como a dimensão espiritual do amor que seu discurso postula. Shakespeare vai ao fundo da noite onde a razão não ousa penetrar e expõe as faces do amor, mais ainda, revela, na tragédia, a impossibilidade de coesão das forças.

THE FACES OF LOVE IN *OTHELLO*

ABSTRACT

The article analyses how in Shakespeare’s play *Othello* the relations among love, sexuality, marriage represent the heart of the tragedy, in a conflict that involves spiritual love and sexual love – idealization and degradation.

KEY WORDS: love, passion, jealousy, Othello, Shakespeare.

NOTAS

- 1 “Ela me amou pelos perigos que eu corra e eu a amei pela piedade que mostrou por eles” (p. 719). Observa-se daqui por diante a tradução de *Otelo* constante da Obra completa de Shakespeare, volume I, Editora Aguilar, 1988.
- 2 “Eu vos peço que deixeis o campo livre à vontade dele. Sede testemunha, céu, de que não estou pedindo para satisfazer o paladar de meu apetite, nem para condescender com o ardor (defuntos em mim os arroubos da juventude) e a satisfação própria. E o céu defenda vossas boas almas de pensar que esquecerei vossos sérios e grandes assuntos porque ela esteja comigo. Não; quando os olhos ligeiros do alado Cupido embalarem as minhas faculdades de pensamento e de ação com voluptuosa indolência, até o ponto em que meus prazeres corrompam e manchem minhas ocupações, que as donas de

- casa façam uma caçarola de meu elmo e toda a indigna e baixa adversidade faça frente a meu renome! (p. 721).
- 3 “se não vos amo! e quando nos vos amar mais, voltará novamente o caos” (p. 744).
- 4 “Iago: – Como! Beijar em segredo!
Otelo: – Um beijo ilícito.
Iago: – Ou ficar nua na cama com um amigo, uma hora ou mais, sem pensar em mal algum?
Otelo: – Nua na cama, Iago, sem pensar-me mal algum? É usar de hipocrisia com o diabo! Os que têm intenções virtuosas e, não obstante, agem assim, o diabo lhes tenta a virtude e eles tentam o céu.
Iago: – Se nada fazem, é um pecado venial; mas se eu desse um lenço a minha mulher...” (p. 757).
- 5 “Mão liberal!...Outrora, eram os corações que davam as mãos; mas, nossa nova heráldica só tem mãos, não possui coração” (p. 753).
- 6 “Se amei o mouro o bastante para viver com ele” (p. 721).
- 7 “Oh maldição do casamento, essa de podermos chamar nossas essas delicadas criaturas e não seus apetites! (p. 748).
- 8 “O pai dela gostava de mim; era seu constante convidado; interrogava-me sempre a respeito da história de minha vida, detalhada ano por ano, a respeito das batalhas, dos assédios, das variadas sortes” (p. 718).
- 9 “Não irei. Quero que me encontrem” (p. 714).
- 10 “Não sou o que sou” (p. 710).
- 11 “Uma jovem sempre tão modesta! De natureza tão doce e tão cordata que enrubescia ao menor movimento e, a despeito de sua natureza, de seus anos, de seu país, de sua reputação, de tudo, ficou apaixonada por aquele a quem tinha até medo de olhar! Mostraria um juízo mutilado e muito imperfeito, quem declarasse que a perfeição possa errar a tal ponto contra todas as regras da natureza;” (p. 718).
- 12 “E, entretanto, quando a natureza se afasta de si...” (p. 747).
- 13 “Sim, eis aí a coisa. Assim (permiti esta ousadia), tendo recusado tantos partidos que apareciam e que possuíam todas as afinidades de pátria, de raça e de estirpe, para os quais vemos que tendem todas as coisas da natureza, hum!” (p. 747).
- 14 “Talvez porque seja negro e não tenha na conversação as formas flexíveis dos intrigantes, ou, então, porque esteja descendo o vale dos anos” (p. 748).

- 15 “Conheço bem os costumes de nosso país; em Veneza, as mulheres deixam que o céu veja as loucuras que não ousam mostrar aos maridos. Para elas, toda consciência se estriba não em fazer, mas em manter oculto” (p. 746).
- 16 “Acredito que minha mulher seja honesta e acredito que ela não seja; acredito que sejas justo e acredito que não sejas” (p. 750).
- 17 “Agora, também eu a amo” (p. 731).
- 18 “Vem, Desdêmona, para poder passar contigo, só tenho uma hora para o amor, para os assuntos mundanos e para os cuidados interiores. Devemos obedecer ao tempo” (p. 722).
- 19 “Deixa sós os que desejam procriar e fecha a porta!” (p. 765).
- 20 “Deixa sós os que desejam procriar e fecha a porta!” (p. 765).
- 21 “Se depois de cada tempestade vierem tais calmarias, que os ventos soprem até que hajam acordado a morte! [...] Se me acontecesse morrer agora, este seria o momento mais feliz” (p. 729).
- 22 “Não permitam os céus que nosso amor e nossa felicidade cessem de crescer antes que terminem nossos dias” (p. 729).

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, George. *O erotismo*. 2. ed. Porto Alegre: LPM, 1987.
- BLOOM, Harold (Org.). *William Shakespeare's Othello*. New York: Chelsea House Publishers, 1987.
- BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- CAVEL, Stanley. Epistemology and Tragedy: a Reading of Othello. In: BLOOM, Harold et. al. *William Shakespeare's Othello*. New York: Chelsea House Publishers, 1987.
- DUBY, George. *Idade Média, idade dos homens*. Do amor e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- DUBY, George (Org.). *História da vida privada 2: da Europa feudal à Renascença*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Portugalia, 1968.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer; psicologia de grupo e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. São Paulo: Edusp, 1992.

- GREENBLATT, Stephen. The improvisation of power. In: BLOOM, Harold et. al. *William Shakespeare's Othello*. New York: Chelsea House Publishers, 1987.
- HAUSER, Arnold. *Maneirismo*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Tomo I. São Paulo: Mestre Jou, 1980.
- HESÍODO. *Teogonia – a origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MARSH, Derick R. C. *Passion lends them power. A study of Shakespeare's love tragedies*. Manchester: Manchester University Press, 1976.
- NELLY, Thomas Carol. Women and Men in Othello. In: BLOOM, Harold et. al. *William Shakespeare's Othello*. New York: Chelsea House Publishers, 1987.
- NOVAES, Adauto (Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PLATÃO. *O banquete*. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- ROSENFELD, Kathrin. Figuras do amor medieval. In: SCHULER, Donald (Org.). *O amor na Literatura*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS/Prefeitura Municipal de Porto Alegre, Coordenação do Livro e Literatura, 1992.
- ROUGEMONT, Denis. *O amor e o Ocidente*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- SHAKESPEARE, William. *The complete works of William Shakespeare*. London: Springs Books, 1971.
- SHAKESPEARE, William. *Obra completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Aguilar, 1988.
- SNYDER, Susan. Beyond Comedy: Othello. In: BLOOM, Harold et. al. *William Shakespeare's Othello*. New York: Chelsea House Publishers, 1987.

