



Medievalis

v. 7, n. 2 (2018)

| 1

A teoria das paixões e Otelo

Giovani Roberto Gomes da Silva ¹

Resumo: Para resgatar pensamentos e práticas no contexto da cultura elisabetano-jaimesa e do teatro shakespeariano, o presente artigo visita a Retórica de Aristóteles e sua formulação das paixões da alma, tratando-a como fundamento histórico-cultural, considerando sua influência durante toda a Idade Média e seus reflexos na Inglaterra shakespeariana e o basilar Livro II da Retórica de Aristóteles, que trata das paixões, na composição da peça e nos discursos de seus personagens, para analisar excertos da peça inspirada em uma novela veneziana de Cinthio (1566), Otelo, inclusive dos diálogos entre personas, em busca de pontos de contato entre a teoria já mencionada e o desenvolvimento cênico criado por Shakespeare. Finalmente, o artigo discute tais ideias, teorias e excertos da peça, procurando entender de que modo foram construídas e trabalhadas as paixões dos personagens em Otelo.

Abstract: In order to rescue thoughts and practices in the context of the Elizabethan and Jacobean culture and the Shakespearean theater, the present article visits the Aristotle's Rhetoric and his formulation of the passions of the soul, treating it as a historical-cultural foundation, considering its influence throughout the Middle Ages and its reflexes in Shakespearean England and the basilar Book II of Aristotle's Rhetoric, which deals with the passions, in the composition of the play and in the speeches of his characters, to analyze excerpts from the play inspired by a Venetian novel by Cinthio (1566), Othello, including dialogues between personas, in search of points of contact between the theory already and the scenic development created by Shakespeare. Finally, the article discusses such ideas, theories and excerpts of the play, trying to understand how the passions of the characters in Othello were constructed and worked out.

Palavras-chave: Teoria das paixões; Otelo; Teatro; Shakespeare

Keywords: Theory of passions; Othello; Theater; Shakespeare

¹ Doutorando e mestre em Literatura Brasileira pela UERJ.

<http://lattes.cnpq.br/9761437920702528>

E-mail: giovani.rgsilva@gmail.com





Introdução

“Persuasion was at the heart of definitions of rhetoric in the manuals that taught Shakespeare and his contemporaries the art”.

Peter G. Platt

| 2

Quando a palavra “retórica” é usada nos meios de comunicação atuais, aquilo que o senso comum compreende é distinto do que propõe nosso texto. Esse “entendimento” pós-moderno é explicado por João Adolfo Hansen de forma bastante clara quando escreve:

A naturalização romântico-positivista da ignorância do simbólico por jornalistas e outros profissionais de Letras que hoje produzem discursos sobre o campo da cultura faz entender retórica como ‘artificialismo’, ‘formalismo’, ‘falsidade’, ‘blablablá’, ‘ornamental’, ‘beletrismo’ etc. (HANSEN, 2013, p.12).

Cabe-nos dessa forma definir o que é retórica, e para tal faremos uso da conveniente explicação de Platt (1999, p.277), quando esclarece que de acordo com Aristóteles (2011, p.44) retórica é a “faculdade de observar, em cada caso, o que este encerra de próprio para criar a persuasão”. Iniciada nossa visita à *Retórica* de Aristóteles, focamos em sua procura por ensinar a observação dos meios de persuasão proposta pelo autor, e no fato de que nesse processo:

A persuasão pode ser obtida através dos ouvintes quando o discurso afeta suas emoções (paixões, *pathos*); com efeito, os julgamentos que emitimos variam segundo experimentamos sentimentos de angústia ou júbilo, amizade ou hostilidade. Todos os esforços dos atuais autores de retórica, nós o afirmamos, são dirigidos no sentido de produzir esses efeitos (ARISTÓTELES, 2011, p.45).

Percebemos, portanto, que o objetivo da retórica é a persuasão, definida como a afetação dos ouvintes pelo discurso. Isso significa dizer que sem o uso da ferramenta retórica, Aristóteles não acreditava que se podia alcançar o espírito, as paixões dos homens, dos ouvintes, dos espectadores. Tal pensamento era bastante disseminado à época de Shakespeare, quando se acreditava na possibilidade de se assumir determinados papéis com a finalidade de moldar, manipular as individualidades usando a palavra. Em seu artigo Platt (1999) suspeita que a formação retórica de Shakespeare e seus contemporâneos os conduziu a uma “cultura de ambivalência moral”, mas que apesar da





popularidade de obras como *De hominis dignitate*, de Pico della Mirandola e *O Príncipe* de Maquiavel o autor entende que Shakespeare “was aware of the problems of the rhetorical self, particularly the protean and Machiavellian strains”². Citando uma fala do personagem Ricardo de Gloucester, do ato III, cena II da terceira parte de *Henrique VI*, o autor conclui:

A classic *homo rhetoricus*, Richard uses language and actions to persuade people and win the day. Like Machiavelli’s prince, Shakespeare’s evil king employs the talents of the flexible self for personal “advantages”, while completely cutting himself from the moorings of ethical ends (PLATT, 1999, p.290).³

A partir do destaque das paixões da alma (*pathos*) e do estabelecimento da importância da instituição Retórica para Shakespeare, o presente artigo busca na peça *Otelo* indícios do uso da teoria das paixões para refletir a respeito do mover das paixões que caracteriza diversos personagens da peça em questão, e as consequências da persuasão retórica sobre a fluidez de sentimentos dos personagens, considerando também que tais construções têm como objetivo principal mover, ensinar e deleitar a platéia de forma eficaz. Procuraremos evidências ou justificativas para as atitudes dos personagens, de acordo com as paixões que o dramaturgo deseja mover nos personagens e até mesmo em seus espectadores, estendendo o cabedal analítico do artigo à imprescindível *Poética* de Aristóteles e à *Epístola aos Pisões* de Horácio. A investigação discutirá o encontro entre as paixões descritas na *Retórica* de Aristóteles e o texto de Shakespeare, mas também faz sua reflexão com suporte nos variados tratados aristotélicos, complementares, que abordam a constituição da alma humana e a teoria das paixões, a fim de nos aproximarmos do pensamento shakespeariano.

O mover das paixões

O “mover das paixões” tem o livro II da *Retórica* inteiramente dedicado a ele, paixões que são definidas por Aristóteles (2011, p.122) como aqueles sentimentos que,

² Compreendia os problemas do “eu retórico”, particularmente as tensões inconstantes e maquiavélicas.

³ Um *homo rhetoricus* clássico, Ricardo usa linguagem e ações para persuadir as pessoas e “ganhar o dia”. Como o príncipe de Maquiavel, o rei maligno de Shakespeare usa os talentos do eu flexível para “vantagens” pessoais, enquanto se livra completamente das amarras éticas.





causando mudança nas pessoas, fazem variar seus julgamentos, e são seguidos de tristeza ou prazer. A paixão (*páthos*) impulsiona o homem para a ação (*práxis*). Michel Meyer dá um passo além para nosso esclarecimento:

A paixão é decerto uma confusão, mas é antes de tudo um estado de alma móvel, reversível, sempre suscetível de ser contrariado, invertido; uma representação sensível do outro, uma reação à imagem que ele cria de nós, uma espécie de consciência social inata, que reflete nossa identidade tal como ela se exprime na relação incessante com outrem (MEYER, 2000, p.XXXIX).

| 4

Cabe esclarecer que a análise proposta pontuará as paixões mais relevantes para a leitura que o presente artigo faz da peça *Otelo*, selecionadas do livro II da retórica de Aristóteles, de modo a compreender algumas relações entre os diversos personagens abordados.

A primeira paixão abordada pela *Retórica* de Aristóteles é a cólera, que segundo Meyer (2000 p. XLIII) é “o desejo, acompanhado de tristeza, de vingar-se ostensivamente de um manifesto desprezo por algo que diz respeito a determinada pessoa ou a algum dos seus, quando esse desprezo não é merecido”. Cabe observar aqui, além da definição citada, alguns comportamentos que geram a cólera, pois ao analisar causas Aristóteles fornece pistas sobre a maneira de pensar comportamentos que era ensinada nas escolas no século XVI.

Para o autor, a origem da cólera está no desdém, ao qual são atribuídas três formas, a saber: desprezo, malevolência e insolência. Interessa à nossa investigação as características da insolência, que segundo Aristóteles (2011, p. 125) “consiste em dizer e fazer coisas que prejudicam e afligem nossa vítima e que, sobretudo a humilham”. Outras características das atitudes insolentes aventadas na *Retórica* são a não busca por proveito pessoal ou acerto de contas, o foco na própria satisfação e o entendimento de que a superioridade permite que sejam tomadas tais atitudes. Finalmente, quando cita exemplos de esferas nas quais existe a insolência, lembra da relação entre governante e governado, relação comum na maioria das peças shakespearianas.

Outra paixão que será objeto de nossa investigação é o ódio, especialmente por sua relação de causa e efeito com a cólera. A tradução de Meyer fornece uma pista importante sobre a relação entre cólera e ódio:





São causas do ódio a cólera, o ultraje, a calúnia. A cólera, pois, provém daquilo que nos toca pessoalmente, enquanto o ódio surge mesmo sem nenhuma ligação pessoal; de fato, se supomos que uma pessoa tem tal ou tal caráter, nós a odiamos (MEYER, 2000, p.29).

Outras comparações entre a cólera e o ódio serão úteis. Aristóteles diz que diferentemente da cólera, o ódio não precisa de ligações estreitas, pode voltar-se contra classes de pessoas, é incurável, tem desejo de fazer o mal, não faz sofrer e finalmente deseja a *destruição* de quem odeia.

Assim como a relação entre opostos como ódio e amor é base para a análise aristotélica dessas paixões, também acontece algo similar com o temor e a confiança. MEYER (2000, p.31) traduz a definição de temor como “Desgosto ou preocupação resultantes da suposição de um mal iminente, ou danoso ou penoso”. Eis que entre os fundamentos do medo está a perturbação originada pela possibilidade de perda, ao que é acrescentado o fato de que “são temíveis as coisas contra as quais os recursos não existem”. Vale também salientar a afirmação de Aristóteles (2011, p.140) de que: “para que exista medo deve existir além da ameaça, esperança de solução”.

O autor curiosamente se detém na explicação dos motivos que porventura levam as pessoas a crerem que não estão sujeitas ao temor, atribuindo o comportamento a marés de prosperidade e felicidade que levam as pessoas a serem insolentes. Também cita o vigor físico e o poder como razões para tal, motivos semelhantes aos que elenca quando fala de uma das justificativas que geram confiança:

Temos confiança se nos cremos superiores aos nossos rivais na quantidade e importância de vantagens que tornam as pessoas superiores e inspiram temor nos outros, quais sejam, muito dinheiro, força física, quantidade de amigos, terras, equipamentos militares (ARISTÓTELES, 2011, p.141).

Confiança e medo aqui acabam por se anular, de forma que, ou você tem um ou outro. A passagem da confiança até o abismo do medo é um prato cheio nas mãos daqueles que procuram mover as paixões.

Outra paixão que interessa ao presente artigo é o pudor. O livro II da *Retórica* o define “como uma forma de aflição ou perturbação gerada por ações deploráveis” (ARISTÓTELES, 2011, p.142). Vale ressaltar uma observação do autor a respeito das condições sob as quais podemos nos envergonhar:

Nos envergonhamos de pessoas com cuja opinião a respeito de nós nos importamos. E estas pessoas são as seguintes: as que nos admiram, as





que admiramos, aquelas cuja admiração desejamos, aquelas com as quais rivalizamos e aquelas cuja opinião sobre nós é por nós respeitada. (ARISTÓTELES, 2011, p.144).

Através do pudor, aquele que deseja mover as paixões pode fazer com que uma pessoa fique envergonhada das atitudes de outra, já que o pudor é a imagem da desonra em que incorremos, sendo, por sua vez, provocado por essa própria desonra.

Aristóteles trata a seguir da benevolência, e ao falar sobre tal paixão, revela argumentos dos quais se pode servir para eliminar a idéia de benevolência. O conhecimento necessário para que se possa transformar uma pessoa benevolente em malevolente aos olhos de outrem é exposto com simplicidade:

Alegar que eles estão ajudando ou ajudaram visando simplesmente a promover seu próprio interesse (...) ou que o benefício prestado foi apenas produto do acaso, ou do constrangimento de que foram objeto, ou ainda que não estavam propriamente prestando um serviço, mas simplesmente retribuindo um, cientes ou não disso. (ARISTÓTELES, 2011, p.148).

Durante as páginas em que examina a compaixão, definida como aquilo que se sente: “quando um mal aparente atinge alguém que não merece por ele ser atingido”, podemos extrair algumas informações pertinentes, especialmente a lista de causas que geram compaixão: “a morte, os golpes, ferimentos e maus tratamentos infligidos ao corpo”.

Finalmente, uma última paixão discutida pela *Retórica* interessa ao presente trabalho, a inveja, que é o sofrimento diante do êxito alheio, acrescido ao desejo de tirar do outro o que ele tem (MEYER, 2000, p.XLVI). Para Aristóteles, existe um pré-requisito para que se sinta inveja, que é a existência de pares, ou seja, pessoas que “são iguais a elas ou parecem sê-lo, os semelhantes em nascimento, parentesco, idade, hábitos, e bens” (MEYER, 2000, p.67). Mas o que causa a inveja e quem invejamos? O texto explica que “os ambiciosos são mais invejosos que os homens sem ambição” (Ibid.), e também que são invejosos “os que obtêm distinções especiais por alguma razão, principalmente por sua sabedoria ou por sua felicidade” (Ibid.), e ainda: “uma vez que competimos com os adversários nos jogos e com os rivais no amor e, em geral, com os que tem as mesmas aspirações, é contra eles que sobretudo sentimos inveja” (Idem, p.69).





Otelo: trama e personagens

“For what more can I say about Shakespeare than has already been said?”.

Anthony Burgess

| 7

A trama da peça *Otelo* é uma recriação da novela *O mouro de Veneza*, do italiano Cynthio (Giovanni Battista Giraldi). Shakespeare fez diversas mudanças, entre as quais nos interessam o enobrecimento de alguns personagens, como Otelo e Desdêmona, e também a frieza e crueldade dadas à Iago, que na trama de Cynthio dirige seu ódio a Desdêmona, mas em Shakespeare volta-se totalmente contra Otelo, colocando a mulher em segundo plano.

Eis um resumo da trama shakespeariana, de acordo com os tópicos que serão analisados: Iago alerta um senador chamado Brabantio de que sua filha Desdêmona tinha sido sequestrada por Otelo, um grande general mouro a serviço da cidade-estado de Veneza. Brabantio acusa Otelo diante do senado de lhe ter enfeitado a filha, mas na verdade o general e a moça estavam realmente apaixonados, tendo-se casado às escondidas. A pressão de uma iminente invasão turca e o prestígio militar de que Otelo goza em Veneza fazem com que se inocente Otelo, que segue para a ilha de Chipre, onde Iago concentra seus esforços na deposição do tenente Cássio para em seguida convencer Otelo de que sua amada lhe era infiel. Quando parece que o malévolo Iago triunfará completamente, acontece a interferência de Emília, esposa de Iago e dama de companhia de Desdêmona, tentando frustrar os planos do marido. Mas ainda que as ações da esposa atinjam Iago, a tragédia já estava consumada.

Shakespeare retrata Otelo, o general mouro, por meio das falas de diversos personagens ao longo da peça, além das falas do próprio Otelo. A primeira característica do mouro surge nas amargas palavras de Iago:

Suplicaram por mim, e tenho fé
Que sei meu preço e que mereço o posto.
Mas ele, só pensando em seus caprichos,
Escapa-lhes, com pompa e muita argúcia,
Ornamentadas com termos guerreiros.
(*Oth.* I, 1, 10-4)





Quando Iago afirma que Otelo apenas considera seus caprichos, é definida através dessas palavras uma característica da insolência aristotélica. Outra característica surge variadas vezes nas falas de Otelo, que é sua não busca por proveito pessoal. Uma delas está expressa em sua explicação para que Desdêmona pudesse acompanhá-lo a Chipre: “Não o peço para atender desejos de apetite, nem pra servir fervores ditos jovens” (*Oth.* I, 3, 264-5). Com relação à compreensão de que sua superioridade lhe permite tomar certas atitudes, temos vários exemplos, como quando impede que uma luta ocorra entre seus oficiais e os de Brabantio: “Parem todos, de uma e outra partes: Fosse meu caso a luta, eu o saberia sem seus conselhos, Pr’onde quer que eu vá ouvir a acusação?” (*Oth.* I, 2, 84-5).

A superioridade que concede privilégios também faz com que o general fique absolutamente confiante em suas decisões, e ainda que pareça arriscado o homem negro casar-se às escondidas com a filha do nobre, não hesita em fazê-lo, abdicando de sua liberdade por amor.

O muito que eu servi à Signoria
Há de falar mais alto. O que não sabem –
E quando gabolice trouxer honra,
Hei de dizê-lo – minha vida e sangue
Vêm de estirpe real. Meus muitos méritos
Com a cabeça erguida fazem frente
A essa grande fortuna que alcancei.
Pois saiba, Iago, que não fora o amor,
Que à suave Desdêmona eu dedico,
Minha vida sem teto e sem amarras
Eu não restringiria nem que fosse
Por todo o mar.
(*Oth.* I, 2, 18-28)

Iago é o grande antagonista da peça, e seu caráter é desde sempre objeto de discussão. Patente está em suas palavras o que sente pelo mouro, quando diz: “Embora eu o odeie como o inferno” (*Oth.* I, 1, 155). Sua frieza reverbera durante toda a peça, e chega a ser verbalizada algumas vezes, como quando diz:

Outros mantêm o aspecto do dever,
Mas guardam para si seus corações;





E, servindo os seus amos na aparência,
Lucram com eles e, enchida a bolsa,
Saem honrados. Esses, sim têm alma
E proclamo-me um deles.

(*Oth.* I, 1, 50-4)

Curioso que ao explicar a origem de seu ódio, Iago acabe por fazer uma série de exposições que se encaixam perfeitamente na descrição da cólera aristotélica. Relembremos, a cólera é o desejo de vingar-se de um manifesto desprezo por algo que diz respeito a determinada pessoa quando esse desprezo não é merecido. A explicação do alferes é de que Otelo, pensando em seus caprichos, seleciona Michael Cássio para ser tenente, “um aritmético” (*Oth.* I, 1, 19), enquanto Iago já dera provas de sua competência em guerra em muitos campos de batalha. Quando o antagonista descreve a paixão que o move, em momento nenhum a chama de cólera, mas como já foi dito, a cólera pode ser uma das causas do ódio (paixão caracterizada especialmente pela frieza), uma progressão provável em nosso caso. A mesma descrição dos motivos de seu ódio apresenta uma outra paixão que move Iago, a inveja. Ao comparar-se com o florentino, admite o tenente como seu rival, e posteriormente, ao afirmar “se truques como esses o privarem de sua tenentice” (*Oth.* II, 1, 171), revela sua intenção de usurpar-lhe o posto, o que caracteriza tal paixão.

A primeira presa de Iago é Michael Cássio, que inicialmente foi vítima de ardis que o envergonharam diante de seu capitão, e logo em seguida, durante a *Temptation Scene*, tem sua benevolência transformada em malevolência diante dos olhos de Otelo. O início de seus planos a respeito de Cássio são revelados antes mesmo da ida a Chipre: “Pra ter-lhe o posto, e cumprir meu desígnio” (*Oth.* I, 3, 385). Dessa forma Shakespeare constrói o ardil de Iago seguindo a receita dada por Aristóteles, basta observarmos que o fundamento do vilão é a alegação de que a lealdade de que Cássio visa promover seu próprio interesse: “ser muito livre com sua esposa” (*Oth.* I, 3, 388).

Não basta ao vilão destituir o tenente, pois almeja atingir o general, e sabendo que Cássio se importa com a opinião de Otelo sobre ele, Iago o embেbedá. A idéia é usar a vergonha do ex-tenente a seu favor. Bêbado e envolvido em uma briga, o tenente é deposto. O motivo para a vergonha fica claro quando Otelo exclama, desapontado:

Bem sei, Iago,
Que é por honestidade e amor que fala





Favorecendo Cassio. Cassio, eu o amo,
Mas nunca mais para oficial dos meus.
(*Oth.* II, 3, 238)

Depois de afastar o Tenente de seu cargo, Iago questionará sutilmente a benevolência dele, simplesmente ao dizer “não gostar disso” aproveitando que tanto ele quanto Otelo viam que Cássio e Desdêmona estavam conversando. Logo que é atizada a curiosidade do general, o alferes deixa escapar não poder acreditar “que [Cássio] se esgueirasse assim, com ar de culpa, só por vê-lo” (*Oth.* III, 3, 39). O encadeamento lógico das palavras (*logos*) e ações (*actio*) sutis de Iago leva Otelo a questionar a honestidade de Cássio. Segue-se então a intensificação gradual da “desinteressada” afirmação de que a conversa entre Cássio e Desdêmona provocaria desgosto, inicialmente sem apresentação de motivos claros. No entanto, a lacuna (entimema) será preenchida pela suposição de que Cássio ajudara o casal visando seu próprio interesse, receita aristotélica para convencer uma pessoa de que uma outra não é benevolente.

A cadeia de raciocínio abala a pujante confiança de Otelo, que ao desconfiar de Cássio acaba por questionar a honestidade de sua amada. A paixão que caracteriza Desdêmona é, depois de seu amor, o temor. Ao ser maltratada ela exclama “dele o malquerer me tira a vida” (*Oth.* IV, 2, 166), e a jovem mantém sua esperança de que tudo se resolverá até o momento em que sua vida é tomada. Ao descobrir que existem mulheres infiéis, ela exclama: “que Deus possa me ensinar a não pagar mal com mal, mas consertar” (*Oth.* IV, 3, 100-1).

Finalmente resta a virada proporcionada por Emília, que é movida por intensa compaixão. A esposa de Iago faz o papel do público dentro da encenação, demonstrando suas reações apaixonadas praticamente como espectadora da peça. Tal função pode ser observada nas diversas vezes em que, de forma muito parecida com o papel do coro nas tragédias gregas, a personagem faz avaliações de caráter geral a partir de situações particulares, refletindo sobre a natureza dos homens, ciúme, fidelidade, entre outras coisas.

Logo que Desdêmona começa a ser destrutada por seu amado, o sentimento é inevitável em Emília. Para que desperte a compaixão em alguém é necessário que alguém que não mereça ser afligido por algum mal o seja. Emília sente os maus tratos mais que a própria ama:





Meu amo de tal modo a ofendeu,
Com tal desprezo e termos tão grosseiros,
Que não o atura um puro coração.
(...)
Deixou pra traz pretendentes tão nobres,
Seu pai, o seu país, tantos amigos,
Pra ser chamada puta? E sem chorar?
(*Oth.* IV, 2, 120)

Fica claro que aos olhos de Emília sua ama foi atingida por um mal do qual ela definitivamente não é merecedora. Junto à indignação, é a compaixão que faz com que Emília reaja quando se desnuda diante de seus olhos a trama do marido, a quem denuncia. A denúncia lhe custa a vida.

O equilíbrio da alma

“E se a arte da Poesia não é outra coisa senão uma técnica que concerne à dicção, por que não seria o mesmo conosco que com os antigos, sendo nossa língua não menos copiosa, vigorosa e significativa do que a deles, nossos conceitos os mesmos, e nossos engenhos não menos aptos a inventar e imitar do que os deles?”
George Puttenham

Aristóteles procura explicar em *De Anima* e na *Ética a Nicômaco* o funcionamento da alma, onde a divide em racional e irracional. A última, por sua vez, é subdividida em alma nutritiva (também chamada vegetativa) e sensitiva. Aristóteles sugere que a parte racional deve controlar as demais, por ser hierarquicamente superior:

Com efeito, louvamos o princípio racional do homem continente e do incontinente, assim como a parte de sua alma que possui tal princípio, porquanto ela os impele na direção certa e para os melhores objetivos; mas, ao mesmo tempo, encontra-se neles um outro elemento naturalmente oposto ao princípio racional, lutando contra este a resistindo-lhe. (ARISTÓTELES, 1991, p.27).





Interessa à nossa análise o fato de que a alma sensitiva compreende os cinco sentidos humanos, sempre prontos a captar o objeto de sua sensibilidade. Como já foi dito, a paixão (*páthos*) impulsiona o homem para a ação (*práxis*), e Iago, movido pelas paixões, agiu para expor a alma de Otelo, desconstruindo sua vítima. As paixões fazem parte da alma sensitiva, e seu predomínio sobre a razão constitui desequilíbrio, e por esse motivo encontramos ao final da peça um Otelo diferente do homem estruturado e firme que surge no primeiro ato. O general torna-se uma pessoa à beira do colapso, suscetível às paixões, desequilibrada. Iago observa esse fato com perspicácia, quando planeja seu artil:

Depois de muito tempo, sussurrar a Otelo
Que Cassio é muito livre com sua esposa.
Ele é suave de aspecto e maneiras,
Tem jeito de fazer mulher trair.
O Mouro é de nascença franco e aberto,
Julgando honesto quem o aparenta,
Tão fácil de levar pelo nariz
Quanto um asno.
(*Oth.* I, 3, 387)

O próprio general também declara sua própria instabilidade abertamente, mais de uma vez, o que significa que tem consciência da ordenação da alma e de quando começa a perder o controle. A partir do momento em que se decepciona com Cassio, Otelo está continuamente sob pressão de suas próprias paixões.:

Juro, pelos céus,
Que o sangue já começa a dominar-me,
E a paixão, me atacando o julgamento,
Ameaça vencer. Por Deus, se eu ajo,
Se levanto esse braço, o mais capaz
Dentre vocês afunda.
(*Oth.* II, 3, 195-9)

A consciência do crescente desequilíbrio também é verbalizada em uma breve reflexão sobre a importância de Desdêmona:





Doce tolinha! Maldita a minha alma
Se eu não a amo! E quando não a amar,
É a volta do caos.
(*Oth.* III, 3, 90-3)

É a gradual dissolução da alma racional de Otelo que permite a Iago desestabilizar a todos os outros personagens, e até a instabilidade perene do antagonista (inexistente na novela de Cynthio) pode ser atribuída de certa forma ao mouro, pois já no início da peça Iago declara abertamente que é movido por seu ódio, que segundo nossa análise foi motivado pela insolência do general. Diferente de construir instâncias abstratas ou românticas em seu antagonista, e de promover nele um auto-julgamento sobre o ego, Shakespeare apresenta o **general** Otelo como uma alma suscetível ao desequilíbrio das paixões, que são próprias do homem, a fim de despertar temor e pena nos espectadores. É o que ensina a poética de Aristóteles: “Às vezes, os sentimentos de temor e pena procedem do espetáculo; às vezes, também, do próprio arranjo das ações, como é preferível e próprio de melhor poeta” (ARISTÓTELES, 2001, p.33). Então seria Iago apenas vítima do mover de suas próprias paixões? Aristóteles considera que o erro está no fato de que existe uma justa medida para determinadas paixões, que quando se excedem provocam o mal.

Por exemplo, tanto o medo como a confiança, o apetite, a ira, a compaixão, e em geral o prazer e a dor, podem ser sentidos em excesso ou em grau insuficiente; e, num caso como no outro, isso é um mal. Mas senti-los na ocasião apropriada, com referência aos objetos apropriados, para com as pessoas apropriadas, pelo motivo e da maneira conveniente, nisso consistem o meio-termo e a excelência característicos da virtude. (ARISTÓTELES, 1991, p.38).

Mas se quem ocupou o cargo desejado por Iago foi Cassio, por que o ódio do antagonista é dirigido a Otelo? Parece que a insolência do mouro decretou o fim da ascensão social do alferes, que sentiu a humilhação da certeza de que todo o esforço de vida nada lhe valera. A única forma de subir de posto seria eliminando o general, já que a competência militar que julga possuir nunca seria critério para sua ascensão. Iago então acaba por ofender-se mortalmente contra Otelo, apesar de ter perdido e ambicionar o posto de Cássio. Por sua vez o tenente é tratado como mera peça no tabuleiro de paixões do antagonista, e quando surge é simplesmente para que suas boas intenções sejam manipuladas diante dos olhos do general.





Enquanto Otelo e Iago são vítimas da instabilidade que pode ser causada pelo furor das paixões, a heroína da peça é Desdêmona, a personagem que mantém sua alma equilibrada, apesar do medo de seu amado, à medida que o racional do mouro perde o controle. Isso acontece de forma tão clara que em determinado momento da peça a jovem procura racionalizar as atitudes incompreensíveis do mouro:

Na certa é algo de Estado,
Ou de Veneza, ou algum plano oculto
Descoberto por ele aqui em Chipre,
Que lhe turbou a mente, e em tais casos
Os homens lutam com coisas menores
Embora as grandes sejam o problema.
(*Oth.* III, 4, 138-142)

Aristóteles lembra em sua *Ética a Nicômaco*, que a virtude é caracterizada pela mediania, e percebemos que Desdêmona não fica passiva diante do descontrole de Otelo, procura auxílio naqueles que a rodeiam para compreender e até mesmo questiona o marido quando de seus impérios. À medida que a peça vai encontrando seu termo, a participação de Emília gradualmente aumenta, caracterizada por uma paixão que é análoga à do público, como explica Aristóteles em sua *Poética*: “É mister, com efeito, arranjar a fábula de maneira tal que, mesmo sem assistir, quem ouvir contar as ocorrências sinta arrepios e compaixão em consequência dos fatos” (ARISTÓTELES, 2014, p.33).

Movida pela compaixão Emília é quem compreende primeiro que Iago era o responsável pela terrível mentira plantada, e que vitimara sua ama. Por outro lado o antagonista é quem vem conversando com o público através de seus solilóquios, colocando à platéia suas intenções e mostrando a eles como vai pondo em prática seus planos. No ponto alto da trama temos ambos os lados plenamente desenvolvidos e o espectador vê-se dividido entre a compaixão de Emília e a engenhosidade admirável, ainda que maligna, de Iago. Para concluir nossa análise, podemos citar Russ McDonald, que fala sobre esse efeito:

Watching Iago persuade Othello to accept a horrible lie is both a fearful and a beautiful thing. In all the great tragedies, Shakespeare encourages in each sensitive spectator a kind of internal disputation. (...)It is the quality that makes the plays endlessly fascinating, debatable, and – what would have meant most to Shakespeare the theatrical shareholder – revivable. The mixed response may be the





most valuable product of Shakespeare's engagement with the rhetorical tradition. (MCDONALD, 2001, p.50).⁴

Se podemos concluir algo a partir dessa análise é que Shakespeare trabalhou a novela de Cynthio de modo a acentuar suas paixões, tornando Otelo e Desdêmona nobres e aproximando o antagonista do público, para quem ele revela a frieza de sua manipulação. A exibição retórica da torrente trágica desencadeada pelo ódio até hoje atinge as audiências que assistem à trama de Otelo, e o mover das paixões promovido pela obra é primorosamente imitado de acordo com as regras poéticas, o que faz dessa peça uma das maiores criações dramáticas de todos os tempos.

Referências

ARISTÓTELES. *A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. São Paulo: Cultrix, 2014.

_____. *Da Alma*. Lisboa: Edições 70, 2001.

_____. *Ética a Nicômaco ; Poética / Aristóteles ; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha*. — 4. ed. — São Paulo : Nova Cultural, 1991.

_____. *Retórica*. Trad. Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

BURGESS, Anthony. *English Literature*. England: Longman, 1996.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2012.

PUTTENHAM, George. *The Art of English Poesie*. London: 1589.

⁴ Assistir Iago persuadir Otelo a aceitar uma mentira horrível é belo e assustador. Em todas as grandes tragédias, Shakespeare desperta em cada espectador sensível uma espécie de disputa interna. (...) É a qualidade que torna as peças infinitamente fascinantes, fonte de discussão e - o que deve ter sido mais significativo para Shakespeare e o acionista teatral - atual. A resposta variada pode ser o produto mais valioso do envolvimento de Shakespeare com a tradição retórica.





HANSEN, João Adolfo. *Instituição retórica, técnica retórica, discurso*. In: *Matraga: revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, Rio de Janeiro, v.20, n.33, jul/dez. 2013.

MCDONALD, R. *Shakespeare and the Arts of Language*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

| 16

MEYER, Michel. *Aristóteles ou a retórica das paixões*. ARISTÓTELES. *Retórica*. São Paulo: Martins Fontes. 2000.

PLATT, P.G. *Shakespeare and Rhetorical Culture*. In D.S. Kastan (ed.) *A Companion to Shakespeare*. Oxford: Bckwell, 277-96. 1999.

SHAKESPEARE, William. *Tragédias e comédias sombrias*. Nova Aguilar, 2006.

