

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - UFMG
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA PSICANALÍTICA

O Ciúme:

uma narrativa do sujeito

Bárbara Nunes de Melo



Belo Horizonte

2014

Bárbara Nunes de Melo

O Ciúme:

uma narrativa do sujeito

Trabalho apresentado ao curso de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica, pertencente à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de especialista.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Belo

Belo Horizonte

2014

Bárbara Nunes de Melo

O Ciúme:

uma narrativa do sujeito

Trabalho apresentado ao curso de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica, pertencente à Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de especialista.

Prof. Dr. Fábio Roberto Rodrigues Belo (Orientador)

(Leitor)

(Leitor)

Belo Horizonte, 04 de abril de 2014

AGRADECIMENTOS

A todos que, de alguma forma, possibilitaram a realização deste trabalho, muito obrigada.

Those who enjoy their own emotionally bad health and who habitually fill their own minds with the rank poisons of suspicion, jealousy and hatred, as a rule take umbrage at those who refuse to do likewise, and they find a perverted relief in trying to denigrate them.

Johannes Brahms

The jealous are possessed by a mad devil and a dull spirit at the same time.

Johann Kaspar Lavater

Deep into that darkness peering, long I stood there, wondering, fearing, doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before.

Edgar Allan Poe

Never underestimate the power of jealousy and the power of envy to destroy. Never underestimate that.

Oliver Stone

A competent and self-confident person is incapable of jealousy in anything. Jealousy is invariably a symptom of neurotic insecurity.

Robert A. Heinlein

RESUMO

Essa monografia tem com objetivo geral realizar um estudo interdisciplinar sobre o ciúme, abordando-o do ponto de vista psicanalítico e literário, utilizando a obra atemporal *Otelo* como caso de análise. Para tal, dividiu-se em quatro partes: a primeira se refere ao ciúme sob a perspectiva psicanalítica; a segunda aborda a teoria literária nos conceitos de narrativa e *mimèsis*; a terceira apresenta uma breve análise da obra “Otelo”; e, por fim, tem-se as considerações finais com a relação entre literatura e psicanálise, em comentários de articulação e fechamento do estudo.

Palavras-chave: Otelo. Ciúme. Freud. *Mimèsis*.

ABSTRACT

This paper has the goal of performing an interdisciplinary study about jealousy behavior, approaching it from the point of psychoanalytic and literary point of views, using for such purpose the timeless masterpiece *Othello* as case analysis. In order to accomplish the proposal of the study, it was divided into four parts: the first refers to jealousy in the psychoanalysis perspective; the second deals with the concepts of literary theory and narrative mimesis; the third presents a brief analysis of the work "Othello"; and finally, there are the final considerations on the relationship between literature and psychoanalysis, in the closure of the study.

Keywords: Othello. Jealousy. Freud. *Mimèsis*.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	08
2. CONSIDERAÇÕES SOBRE O CIÚME NA PSICANÁLISE	10
<i>O Pacto dos irmãos</i>	10
<i>Quando se ama</i>	12
<i>Sobre o Ciúme</i>	13
<i>A Criação de uma fantasia – o ciúme</i>	15
3. A CRIAÇÃO DA NARRATIVA	19
<i>Construindo o conceito de mimésis</i>	22
<i>Criação de uma fantasia – o ciúme como a construção de uma narrativa</i>	23
4. O CIÚME NA LITERATURA FICCIONAL: OTELO	25
5. CONCLUSÃO	29
REFERÊNCIAS	30

1. INTRODUÇÃO

*“We dance round in a ring and suppose,
But the Secret sits in the middle and knows.”*

The Secret Sits – Robert Frost

A literatura, como campo privilegiado do imaginário, nos permite acesso às mais diferentes visões de mundo e pretensões que o homem pode vir a ter, ultrapassando os limites culturais e geográficos existentes. Em uma tentativa de definir o homem, Werneck utiliza as palavras de Morin, que nos diz que o homem é:

um ser de afetividade imensa e instável, que sorri, ri, chora, um ser ansioso e angustiado, um ser gozador, embriagado, estático, violento, furioso, amante, um ser invadido pelo imaginário, um ser que conhece a morte e não pode acreditar nela, um ser que segrega o mito e a magia, um ser possuído pelos espíritos e pelos deuses, um ser que se alimenta de ilusões e de quimeras, um ser subjetivo cujas relações com o mundo objetivo são sempre incertas, um ser submetido ao erro, ao devaneio, um ser híbrido, que produz a desordem.
(MORIN apud WERNECK, 2010, p. 144-145)

Utilizando a visão de homem expressa por Morin e reforçada por Volobuef, que diz que “a sensibilidade e o intelecto do homem colocam-no em posição de pensar sua própria condição de ser humano; a de um mortal que concebe a ideia de imortalidade e, com ela, o divino e o diabólico” (VOLOBUEF, 2010, p. 7), pretende-se, neste trabalho, colocar o ciúme sob a perspectiva da teoria psicanalítica e da literatura, mostrando-o como uma construção narrativa semelhante a uma obra literária. Como diz Junia Vilhena, ao comentar a tese de Luiz Alberto P. de Freitas, encontramos, na obra freudiana, diversos textos literários e, utilizando recursos psicanalíticos, pode-se mostrar “como num texto da literatura o personagem representava aspectos da subjetividade, apontando para certas matrizes que indicam a forma de ser dos homens na cultura.” (2008). Para tal, foram usados textos de ambas as áreas, além da peça teatral *Otelo*, de William Shakespeare.

A tragédia, escrita entre 1601 e 1604, se situa no período trágico da obra de Shakespeare, juntamente com *Hamlet* (1600), *Rei Lear* (1604–5), *Macbeth* (1606) e *A tragédia de Antônio e Cleópatra* (1606–7). Publicada apenas em 1622, por Thomas Walkley, sua primeira encenação foi durante o reinado de Jaime I, em 1604. *Otelo* traz em seu título o

nome do personagem principal, um mouro que conquista *status* e posição social em Veneza, devido a sua participação e conquistas durante a guerra com a Turquia, e tem seu amor por Desdêmona contaminado e destruído pela desconfiança cultivada por seu suboficial Iago. Baseada nas obras de Richard Knolles (*The History of the Turks – 1603*) e no conto italiano *Un Capitano Moro*, de 1565, escrito por Giovanni Battista Giraldi Cinzio (também conhecido como Cinthio), a peça de Shakespeare traz em seu enredo não apenas o tema ciúme, mas também amor, traição, racismo e inveja, o que a mantém atual, apesar do tempo desde a publicação. Um dos principais feitos dessa obra foi transformar o vilão Iago, um personagem simplório e pequeno no conto original, em um arquivilão, considerado, por alguns, o maior vilão shakespeariano.

Esta monografia tem com objetivo geral realizar um estudo interdisciplinar sobre o ciúme, abordando-o do ponto de vista psicanalítico e literário, utilizando a obra atemporal como caso de análise. Para tal, dividiu-se em quatro partes: três capítulos e considerações finais. Dos capítulos, o primeiro se refere ao ciúme sob a perspectiva psicanalítica; o segundo aborda a teoria literária nos conceitos de narrativa e *mimèsis*; e o terceiro apresenta uma breve análise da obra “Otelo”. As considerações finais trazem comentários de articulação, com a relação entre literatura e psicanálise, e o fechamento do estudo.

2 CONSIDERAÇÕES SOBRE O CIÚME NA PSICANÁLISE

Esse triângulo, que o ciúme constrói, nada mais é do que a representação a descoberto da estrutura de toda relação amorosa. Entre um homem e uma mulher há sempre o Outro, que é o lugar do simbólico onde se tramam as coordenadas do desejo.

Antonio Quinet, 2009, p. 202

Apesar de todo o processo civilizatório, as primeiras privações às quais o homem se submeteu para estabelecer a civilização – e as quais começaram a separar o homem de sua condição animal primordial – ainda estão presentes e operantes. Elas constituem o âmago da hostilidade que o homem civilizado possui para com a civilização, pois os desejos pulsionais, que foram impedidos de serem satisfeitos, nascem de novo com cada criança (FREUD, 1927).

O trecho, retirado de *O Futuro de Uma Ilusão*, escrito por Freud, em 1927, ilustra essa hostilidade:

Se imaginarem suspensas as suas proibições – se, então, se pudesse tomar a mulher que se quisesse como objeto sexual; se fosse possível matar sem hesitação o rival ao amor dela ou qualquer pessoa que se colocasse no caminho, e se, também, se pudesse levar consigo qualquer dos pertences de outro homem sem pedir licença-, quão esplêndida, que sucessão de satisfações seria a vida! (FREUD, 1927. p. 24)

No entanto, é imposto ao homem controlar essa hostilidade, pois a civilização é necessária para sua sobrevivência. Com isso, se torna necessário encontrar uma forma de suportar a realidade, que impõe essas condições ao sujeito, sem colocar em risco as normas que a asseguram.

O Pacto dos irmãos

Segundo Freud (1913), era comum, na sociedade primitiva, haver somente um macho dominante no grupo, que deveria ser desafiado cada vez que um dos machos mais jovens nascidos das fêmeas que o cercavam quisesse algo. O desafio nomearia o novo líder do grupo, e o perdedor deveria se exilar. Dessa forma, o pai, que era mais forte, vencia; e os filhos, os machos mais fracos, deveriam ir embora do grupo. Assim, um dia, os irmãos que haviam sido

expulsos pelo pai primevo se uniram, o que aumentou a força deles e, juntos, retornaram, mataram e devoraram o pai. O pai primevo era odiado, pois se postava como obstáculo poderoso à vontade de poder e desejos sexuais dos filhos, mas também era amado e admirado por eles. Cada um dos irmãos estava inspirado pelo desejo de tornar-se semelhante a ele, e o fizeram por meio da incorporação de partes do representante paterno na refeição totêmica. Pelo ato de devorá-lo, realizou-se a identificação com ele, o que permitiria que cada um adquirisse parte de sua força.

Com a morte do pai, foi “satisfeito o ódio e posto em prática os desejos de identificarem-se com ele”, permitindo que “afeição que todo esse tempo tinha sido recalcada” se fizesse sentir sob a forma de remorso (FREUD, 1913. p. 146). Assim, o pai morto tornou-se mais forte do que quando era vivo, pois os filhos sentiam culpa pelo que fizeram e temiam que um dos irmãos se voltasse contra os outros, permitindo o mesmo que aconteceu com o pai primevo.

Com isso, o que antes era proibido pela existência real do pai, foi proibido pelos próprios filhos: o ato que os tornara vitoriosos – representado pela morte do totem – e as mulheres libertadas. No entanto, a proibição do incesto também tem uma base prática: “Os desejos sexuais não unem os homens, mas os dividem. Embora os irmãos se tivessem reunido em grupo para derrotar o pai, todos eram rivais uns dos outros em relação às mulheres” (p. 147). Como nenhum dos filhos tinha sozinho poder que pudesse sobrepor-se ao dos irmãos, eles tiveram de “viver juntos [...] e instituir a lei contra o incesto, pela qual todos, de igual modo, renunciavam às mulheres que desejavam” (FREUD, 1913, p. 147), salvando, assim, a organização que lhes havia concedido força.

Freud (1913) diz que, ao garantir a vida uns dos outros por meio da santidade do laço de sangue, os irmãos declaravam que nenhum seria tratado pelo outro da mesma forma com a qual o pai foi tratado por todos como grupo. Com isso, buscavam evitar a possibilidade de que o destino do pai se repetisse. Essa suposta igualdade fraterna, com princípios gregários, faz com que seja desenvolvido um sentimento comunal ou de grupo, uma vez que, sendo impossível manter uma atitude hostil sem prejudicar-se a si próprio, há uma identificação forçada com os outros membros.

Originalmente rivais, conseguiram identificar-se umas com as outras por meio de um amor semelhante pelo mesmo objeto. Quando, como de hábito, uma situação pulsional é capaz de resultados diversos, não nos surpreenderá que o resultado real seja algum que traga consigo a possibilidade de uma certa quantidade de satisfação, ao passo que um outro resultado, mais óbvio em si, seja desprezado, já que as

circunstâncias da vida impedem que ele conduza àquela satisfação. (FREUD, 1922/1996a. p. 129-130. Tradução modificada)

No entanto, esse sentimento de grupo igualitário e unificado é ameaçado quando há uma diferenciação entre dois ou mais membros do grupo. Já foi dito que os desejos sexuais não somente unem os homens, mas também os coloca em lugares opostos e concorrentes. Em busca de satisfazer esses desejos, os membros do grupo buscam uns aos outros e, à medida que a noção do amor sexual foi ganhando importância, a noção de limitar-se a apenas um único companheiro foi se estabelecendo. Esse movimento causa não apenas um isolamento, uma vez que, cada vez mais, o casal se torna suficiente um para o outro; mas também ocorre um processo de diferenciação e singularização do seu companheiro escolhido.

Duas pessoas que se reúnem com o intuito de satisfação sexual, na medida em que buscam a solidão, estão realizando uma demonstração contra o instinto gregário, o sentimento de grupo. Quanto mais enamoradas se encontram, mais completamente se bastam uma à outra. Sua rejeição da influência do grupo se expressa sob a forma de um sentimento de vergonha. Sentimentos de ciúme da mais extrema violência são convocados para proteger a escolha de um objeto sexual da usurpação por um laço grupal. (FREUD, 1922/1996a. p. 150-151)

Quando se ama

O processo de diferenciação que segue resulta em uma supervalorização das características do ser amado, já que este não está submetido a uma avaliação crítica tão rígida por parte do amante, como estão os outros membros do grupo. Há um processo de idealização do ser amado que prejudica a percepção crítica do amante, cujos olhos exaltam e justificam as ações e características do ser amado. Segundo Freud (1922/1996a), há um investimento libidinal para além da conquista sexual, que transforma em receptor de uma libido narcisista que transborda o objeto amado. “Vemos que o objeto está sendo tratado da mesma maneira que nosso próprio ego, (...) é fato evidente que o objeto serve de sucedâneo para algum inatingido ideal do ego de nós mesmos.” (1922/1996a, p. 122). A idealização do ser amado faz com reconheçamos nele a perfeição que buscamos para o nosso próprio ego, e uma forma de satisfazer nosso narcisismo é adquirindo-as indiretamente por meio dele.

Em casos extremos, o deslocamento dos impulsos, antes voltados para satisfação sexual, torna o ego “cada vez mais desprezioso e modesto e o objeto cada vez mais sublime e precioso, até obter finalmente a posse de todo o auto-amor do ego” (FREUD, 1922/1996a, p. 122). Com o ego sacrificado em prol do objeto amado, este reina soberano sobre o sujeito.

No entanto, o ser amado não é mais a pessoa real, mas a construção abstrata adorada pelo ego do amante cujas “funções atribuídas ao ideal do ego deixam inteiramente de funcionar” (FREUD, 1922/1996a, p. 122). Para Freud (1922/1996a), a “situação total pode ser inteiramente resumida numa fórmula: o objeto foi colocado no lugar do ideal do ego” (1922/1996a, p. 122). A crítica silencia e o objeto amado não é passível de erro ou maldade.

Com isso, há uma diferenciação entre estar amando (identificação), fascinação; e sua versão extrema, servidão. Na identificação, há um enriquecimento do ego a partir das propriedades do objeto, que foram introjetadas. Já na posição extrema, há uma entrega ao objeto, causando uma substituição do constituinte pelo próprio objeto amado.

É fácil agora definir a diferença entre identificação e esse desenvolvimento tão extremo do estado de estar amando, que podem ser descritos como ‘fascinação’ e ‘servidão’. No primeiro caso, o ego enriqueceu-se com as propriedades do objeto, ‘introjetou’ o objeto em si próprio, como Ferenczi [1909] o expressa. No segundo caso, empobreceu-se, entregou-se ao objeto, substituiu o seu constituinte mais importante pelo objeto. Uma consideração mais próxima, contudo, logo esclarece que esse tipo de descrição cria uma ilusão de contradições que não possuem existência no real. (FREUD. 1922/1996a. p. 123)

O ser amado, independente da relação que tenha com aquele que o ama, ocupa um lugar privilegiado e importante na formação e desenvolvimento do sujeito. Dessa forma, a perda do mesmo é temida e evitada a todo custo. Freud nos diz: “[s]entimentos de ciúme da mais extrema violência são convocados para proteger a escolha de um objeto sexual da usurpação por um laço grupal.” (1922/1996a, p. 122). No entanto, existem outros fatores atuando sobre a relação entre amante-amado, outros processos identificatórios que os envolve, e a posição do ser amado pode se tornar ameaçadora para aquele que ama.

Sobre o Ciúme

De acordo com Rios (2013), o ciúme é uma construção do sujeito que carrega o medo da perda e atualiza angústias arcaicas que fizeram parte da constituição do seu psiquismo. Fundamentado ou não, ele pode estar intimamente ligado ao sentimento de inferioridade, à projeção e/ou ao delírio. Apesar de Freud não abordar o sentimento de inferioridade de forma sistemática, é possível encontrar no dicionário de Laplanche e Pontalis uma definição que aponta a origem do mesmo: a perda do amor e a castração experimentadas pela criança.

[O] sentimento de inferioridade viria corresponder aos dois danos, reais ou fantasísticos, que a criança pode sofrer – perda de amor e castração. “Uma criança sente-se inferior se nota que não é amada, e o mesmo acontece com o adulto. O único órgão realmente considerado inferior é o pênis atrofiado, o clitóris feminino.” Estruturalmente, o sentimento de inferioridade traduziria a tensão entre o ego e o superego que o condena. (LAPLANCHE e PONTALIS, 2001. p. 475)

São esses sentimentos experimentados na fase infantil que o sujeito, acometido pelo ciúme, atualiza. Para Rios (2013), a separação do par “mãe-criança” permitirá que ocorram eventos decisivos referentes à fundação do eu e à constituição do sujeito, e estes estão diretamente relacionados com a vivência primordial do ciúme. Para a criança, o reconhecimento de que existem outros além dele, e que estes lhe são semelhantes e igualmente incompletos, fortalece a ameaça de separação e perda do primeiro objeto de amor; além de reafirmar sua própria incompletude. O outro se torna um intruso a quem se deseja eliminar; que ocupa um lugar de rival (aquele sobre o qual o sujeito projeta seu ser de falta) que, por meio da imaginação, se torna portador daquilo que lhe falta. De acordo com a autora, o processo de singularização, no qual são introduzidos os primeiros registros da castração, faz com que a criança, abandonando o lugar de completude – de ‘tudo’ – em prol de uma unidade singular, viva o drama do ciúme ao se identificar com o *outro*, podendo, assim, se colocar no seu lugar.

Segundo Quinet, o ciúme pode ser entendido como uma reedição da triangulação edípica, sendo composto por restos não significados de situações de separação da mãe, que carregam um potencial traumático a ser vivenciado *a posteriori*. Na sua estrutura básica, o sujeito cria uma configuração triangular, na qual há sempre uma lacuna passível de preenchimento por um outro, real ou imaginário:

O ciúme dito normal é uma figuração, marcada pelo desprazer onde o desejo aparece em sua face de tensão insuportável para fazer existir esse terceiro elemento. Situação que se localiza para além do princípio do prazer, trazendo, portanto, uma satisfação paradoxal: satisfação pulsional que, como tal, não é separável da pulsão de morte. (...) Que o ciúme seja uma modalidade do gozo transparece nas tramas dos enredos imaginários que o ciumento fabrica para sustentar a suposição do gozo do parceiro com um não menos suposto rival. – (QUINET, 2009. p. 203)

Segundo Rios (2013), o ciúme flerta com a totalidade e corresponde à tentativa de desconhecer a falta fundamental, acusando o outro de roubo do impossível: a posse total do objeto de amor. O que os ciumentos não percebem é que o verdadeiro rival que eles

combatem é o desejo. Para Freud (1922/1996a), o ciúme se divide em três graus de manifestação: o ciúme competitivo ou normal, o ciúme projetado, e o ciúme delirante.

O primeiro ciúme é composto, essencialmente, por sentimentos de pesar; pelo sofrimento causado pelo pensamento de perder o objeto amado; e pela ferida narcísica. Há, também, um ressentimento contra o rival bem-sucedido e a presença, em maior ou menor quantidade, de uma autocrítica que procura responsabilizar por sua perda o próprio ego do sujeito. Mesmo com esse nome, o ciúme normal não quer dizer que seja justificado por uma infidelidade. De acordo com Quinet, o “ciúme neurótico, ou seja, o normal implica a suposição de traição ou de sua possibilidade que se expressa na dúvida: o sim e o não, concomitante em estado de tensão dialética, que são uma expressão da divisão do sujeito” (QUINET, 2009, p. 205). Esse ciúme não é completamente racional, derivado de uma situação real, resultado de circunstâncias reais e sob o controle completo do ego consciente; ele está profundamente enraizado no inconsciente, sendo uma continuação das primeiras manifestações da vida emocional da criança, inclusive a experiência do complexo de Édipo. Isso significa que o medo da perda atual, ou seja, do ser amado, é intensificado pelo retorno de uma perda primitiva recalçada.

O segundo ciúme, projetado, é um reflexo da infidelidade ou dos impulsos de traição recalçados do próprio sujeito. “No âmbito do imaginário, onde o parceiro é tomado pelo espelho do Outro, o ciúme vem denotar as próprias intenções do sujeito. Ele atribui ao outro o que quer para si.” – (QUINET, 2009, p.200). Essa projeção feita sobre o ser a quem deve fidelidade serve como fonte de alívio e absolvição para sua consciência, uma vez que torna o parceiro tão imperfeito, falho e infiel como ele. Esse grau de ciúme possui um caráter quase delirante, cabendo ao trabalho analítico expor as fantasias inconscientes da própria infidelidade do sujeito.

Sobre o terceiro e último grau, o ciúme delirante, Freud nos diz que, assim como o ciúme projetado, ele possui sua origem “em impulsos recalçados no sentido da infidelidade, mas o objeto, nesses casos, é do mesmo sexo do sujeito. O ciúme delirante é o sobranço de um homossexualismo que cumpriu seu curso e corretamente toma sua posição entre as formas clássicas da paranoia.” (Freud, p. 239. Tradução modificada). Nesse grau de ciúme, deve-se estar preparado para encontrar também os ciúmes competitivo e projetivo. No entanto, nesse caso a situação é agravada pois não há prova a favor ou contra o ser amado que satisfaça a busca do ciumento.

Freud, no início de seu texto *Formulações Sobre os Dois Princípios do Funcionamento Mental*, de 1911, nos diz que “os neuróticos afastam-se da realidade por achá-la insuportável – seja no todo ou em parte” (FREUD, 1911, p. 237). Essa insatisfação tem sua origem na mudança da adoção do princípio de prazer para o princípio da realidade, pelo aparelho psíquico, que está submetido às circunstâncias reais do mundo externo, independentemente de ele ser agradável ou não, instituindo, assim, o segundo em detrimento do primeiro. No entanto, Freud (1911) nos diz que a substituição do princípio de prazer pelo princípio da realidade, assim como as consequências psíquicas resultantes, não se realiza de repente. A adoção da realidade não elimina o princípio de prazer, mas sim o resguarda. Apenas abandona-se a ideia do prazer momentâneo e incerto, escolhendo, assim, buscar um prazer seguro posterior, obtido ao longo do caminho.

No conflito com a realidade, os processos psíquicos que buscam o prazer possuem “inteiro desprezo pelo teste de realidade; eles equiparam a realidade do pensamento com a realidade externa e os desejos com sua realização – com o fato – tal como acontece automaticamente sob o domínio do antigo princípio do prazer” (FREUD, 1911, p. 243). De forma a se acomodar à nova instância, regida pelo princípio da realidade, uma das espécies de atividade de pensamento foi separada e liberada no teste de realidade, permanecendo subordinada somente ao princípio do prazer. Essa atividade é o *fantasiar*, que começa com brincadeiras na infância e se conserva como *devaneio* posteriormente, abandonando a dependência de objetos reais (FREUD, 1911). Sobre a fantasia, Laplanche e Pontalis dizem:

O mundo das fantasias assemelha-se àquelas “reservas naturais” que as nações civilizadas criam para aí perpetuar o estado natural. “Com a introdução do princípio de realidade, vê-se separada por clivagem uma forma de atividade de pensamento; ela permanece independente da prova de realidade e submetida unicamente ao princípio do prazer. Está aí o que se chama *a criação de fantasias*”. Para os processos inconscientes, “a prova de realidade não é válida, a realidade de pensamento equivale à realidade exterior e o desejo à sua satisfação, ao evento”. Essa ausência, no inconsciente, do “padrão de aferição da realidade”, ameaça designá-lo como um ser menor, um estado menos diferenciado. (LAPLANCHE e PONTALIS, 1988; p.17)

É a existência do mundo da fantasia, um domínio que ficou separado do mundo real na época da introdução do princípio da realidade, que permite à neurose tentar substituir uma realidade desagradável por outra que seja mais amigável com os desejos do indivíduo.

Esse domínio, desde então, foi mantido livre das pretensões das exigências da vida, como uma espécie de ‘reserva’; ele não é inacessível ao ego, mas só frouxamente ligado a ele. É deste mundo de fantasia que a neurose haure o material para suas novas construções de desejo e geralmente encontra esse material pelo caminho da regressão a um passado real satisfatório. (FREUD, 1922/1996a, p. 209)

A perda da realidade atua diretamente no fragmento de realidade que resultou no recalque pulsional ocorrido. Na neurose, há uma tentativa de evitar e se proteger do contato com esse fragmento inicial, principais funções do mundo da fantasia. No entanto, “sempre que a pulsão recalçada faz uma arremetida para a frente, e que o desfecho do conflito constitui apenas uma conciliação e não proporciona satisfação completa, vemos que uma reação de ansiedade se estabelece (FREUD, p. 207. Tradução modificada).

Segundo Arreguy e Garcia (2002), a falha no processo de construção da imagem narcísica é a causa mais forte de uma repetição incessante do ciúme. O fracasso do narcisismo permite que uma ferida narcísica estrutural seja constantemente reinvestida, manifestando-se como uma insuficiência de amor-próprio e contribuindo para a constante dependência do outro. Com isso, o sujeito tende a estabelecer relações amorosas de dependência e dominação tanto em relação ao objeto amoroso quanto ao rival, se colocando dialeticamente em um dos polos: dominador ou dominado.

Com efeito, são as vicissitudes imaginárias – registro de fundo dos fenômenos narcísicos – que vão desencadear o processo de construção fantasística de qualquer ciumento. Em geral, quanto mais ativamente o sujeito constrói suas fantasias acerca da traição do seu objeto de amor, mais ele se aproxima de uma patologia delirante (ou paranoica) que pode se caracterizar por uma perseguição explícita ao rival e ao objeto de amor.– (ARREGUY, GARCIA, 2002, p. 116)

O lugar da arte

Assim, por meio da arte, expressão concreta do fantasiar, podem-se obter satisfações substitutivas para as mais antigas e mais profundamente sentidas renúncias pulsionais. “Ela serve, como nenhuma outra coisa, para reconciliar o homem com os sacrifícios que tem que fazer em benefício da civilização” (FREUD, 1927, p.23). Dessa forma, criamos, inventamos, e externalizamos nossos demônios internos de forma a tolerar a vida civilizada. Essa é a liberdade permitida pela fantasia, quando nos libertamos das amarras postas pela realidade e damos vazão aos nossos desejos.

Encontramos, nas obras de ficção, especialmente nos romances, uma forma de conciliar os paradoxos que experimentamos e que nos causam desamparo e angústia,

resultantes do conflito entre aquilo que se deseja e a realidade inexorável que se impõe. De acordo com Culler (2011), a psicanálise reafirma a lição que podemos tirar dos romances: que a identidade nunca é completamente bem-sucedida; que não nos tornamos homens e mulheres facilmente; que a internalização das normas sociais sempre encontra resistência e elas, em última instância, não funcionam; que nós não nos tornamos quem deveríamos ser. Nas palavras de Compagnon:

Mas a negação da realidade, proclamada pela teoria literária, não é mais que uma negação, ou o que Freud chama de uma *denegação*, isto é, uma negação que coexiste, numa espécie de consciência dupla, com a crença incoercível de que o livro fala “apesar de tudo” do mundo, ou que ele constitui um mundo, ou um “quase-mundo”, como falam os filósofos analíticos a respeito da ficção. *Na realidade*, o conteúdo, o fundo, o real nunca foram totalmente alijados da teoria literária. (COMPAGNON, 2010, p. 134)

3. A CRIAÇÃO DA NARRATIVA

*Words have no power to impress the mind
without the exquisite horror of their reality.*

Edgar Allan Poe – 1838. p.110

A frustração e insatisfação experimentados pela humanidade na sociedade civilizada o fazem tentar recriar o mundo, que seja mais adequado aos seus desejos. Uma forma de recriar o mundo é através da literatura ficcional, principalmente por meio do romance. Nas palavras de Henry James, escritor e crítico literário:

Os indiferentes e alienados atestam, de qualquer forma, quase tanto quanto os consumidores onívoros a existência de um reino bastante ambíguo, cuja fruição reside, evidentemente, numa necessidade primária da mente. O romancista pode simplesmente voltar as costas a isso – ao reconhecimento de que a constante exigência humana pelo que ele tem a oferecer é simplesmente a carência comum por um *retrato*. O romance é, de todos os retratos, o mais abrangente e elástico. Pode se estender aonde for – apreenderá quase tudo. Tudo de que precisa é um assunto e um retratista. Mas, para isso, magnificamente, se dispõe toda a consciência humana. (JAMES, 2011, p. 53)

Mas não é apenas a capacidade de recriar o mundo que faz do romance, principal representante deste tipo literário, um candidato ideal para fugir da realidade e frustração da vida civilizada. O homem tem uma tendência a escutar e contar histórias; de usá-las para dar sentido a fatos e eventos; e partilhar conhecimento, normas e regras sociais. Para Culler (2011), as histórias são a principal forma de dar sentido para as coisas: seja quando avaliamos nossa vida, entendendo a como uma progressão de eventos que nos leva a determinado lugar; ou como contamos eventos que ocorrem no mundo. As histórias possuem a função de nos ensinar sobre o mundo, como ele funciona, permitindo-nos ver os fatos de outros pontos de vista, além de compreender motivos que são, normalmente, velados. Para ele, a vida não segue uma lógica científica de causa e efeito, mas a lógica das histórias, na qual compreender é entender como uma coisa leva a outra, como se torna o que é:

O que fazem as histórias? Primeiro, elas são prazerosas – prazerosas, de acordo com Aristóteles, através da imitação da vida e do seu ritmo. A narrativa que produz uma reviravolta, (...) e muitas narrativas possuem essa função: divertir os ouvintes ao dar uma ‘virada’ em situações familiares. O prazer da narrativa está ligado ao desejo. Os enredos contam sobre desejo e o que se segue, mas o movimento da narrativa em si é

direcionado para descobrir segredos, para saber o fim, para encontrar a verdade. (CULLER, 2011, p. 92-93)

Os elementos presentes no romance permitem que o leitor se identifique com a realidade apresentada no livro, e recrie o mundo, mesmo que de forma temporária. Segundo Compagnon:

Os textos de ficção utilizam, pois, os mesmos mecanismos referenciais da linguagem não ficcional para referir-se a mundos ficcionais considerados como mundos possíveis. Os leitores são colocados dentro do mundo da ficção e, enquanto dura o jogo, consideram esse mundo verdadeiro, até o momento em que o herói começa a desenhar círculos quadrados, o que rompe o contrato de leitura, a famosa “suspensão voluntária da incredulidade”. (COMPAGNON, 2010, p.132)

Os principais pontos que permitem e encorajam a identificação e inserção do leitor no mundo fictício são a narrativa e o ponto de vista. A narrativa, ou trama, é o que sustenta e dá forma ao romance. “A história tem um começo, um meio e um fim segundo Aristóteles os definiu: o começo é o que não requer que nada o preceda; o fim é o que não requer que nada o suceda; e o meio precisa de algo antes e de algo depois.” (LODGE, 2010, p. 223). O ponto de vista é a perspectiva da qual se conta a história e o modo como os acontecimentos narrados afetam os seus responsáveis. De acordo com Lodge:

A escolha do ponto de vista a partir do qual se conta a história pode ser considerada a decisão mais importante que o romancista pode tomar, pois tem um impacto profundo no modo como os leitores vão reagir, na esfera emotiva e moral, aos personagens e às suas ações. (LODGE, 2010, p. 36)

O romance, pode apresentar uma ou mais linhas narrativas, que devem conduzir e interligar os fatos apresentados, guiando o leitor pela história contada. O uso do adjetivo “ficcional”, para diferenciar dos textos históricos e biográficos, pode causar uma certa desconfiança quanto à utilidade do texto, mas há uma tênue linha entre ficção e realidade, sobre a qual o autor pode explorar as nuances da realidade sem se preocupar com as restrições, obrigações e consequências que se deve ter ao relatar um fato real:

Mas a única condição que posso pensar associada à composição do romance é, como já disse, a de que seja sincera. Essa liberdade é um privilégio esplêndido, e a primeira lição do romancista é estar à altura dela. “Aproveite-a como ela merece”, eu lhe diria; “tome posse dela, explore-a até a última consequência, publique-a, regozije-se nela. Toda vida lhe pertence, e não dê ouvidos nem para os que o querem fechá-lo num canto dela e lhe dizem que a arte reside apenas aqui ou ali, nem para os que alegam

que esse mensageiro dos céus faz seu caminho por fora da vida, respirando um ar super-rarefeito, e virando o rosto para a verdade das coisas”. Não há impressão da vida, nenhuma maneira de vê-la ou senti-la, a que o projeto do romancista não possa dar lugar; (...). Não pense tanto em otimismo ou pessimismo; experimente e capture o colorido próprio da vida. (JAMES, 2011, p. 39-40)

O real não é algo fixo e facilmente definido. O realismo de um livro está diretamente ligado à vivência do leitor. Os personagens e situações causam um impacto e se destacam a partir do interesse daquele lê. A realidade possui inúmeras formas, dependendo da experiência que cada sujeito possui com o mundo no qual faz parte:

A experiência nunca é limitada e nunca é completa; ela é uma imensa sensibilidade, uma espécie de vasta teia de aranha, da mais fina seda, suspensa no quarto de nossa consciência, apanhando qualquer partícula do ar em seu tecido. É a própria atmosfera da mente; e quando a mente é imaginativa – muito mais quando acontece de ela ser a mente de um gênio ele leva para si mesma os mais tênues vestígios de vida, ela converte as próprias pulsações do ar em revelações. (JAMES, 2011, p. 22-23)

Mas se o realismo de um romance é dependente do seu leitor, e não há uma forma única de realidade, o que esperamos conhecer com a leitura de romances e suas histórias que não são verdadeiras? Essa é a questão proposta por Lodge, cuja resposta é dada não só por ele, mas por outros teóricos literários: o íntimo do homem. (muito boa pergunta!)

Uma resposta clássica é: conhecimento sobre o coração humano, ou sobre a mente humana. O romancista tem um acesso íntimo aos pensamentos secretos de seus personagens que é negado ao historiador, ao biógrafo e até mesmo ao psicanalista. Assim, o romance é capaz de nos oferecer modelos mais ou menos convincentes de como e por que as pessoas agem da forma como agem. (...) Continuamos a valorizar os romances, em especial os romances da tradição realista clássica, pelo seu poder de esclarecer as motivações humanas. (LODGE, 2010. p.190)

Ainda se espera, embora as pessoas talvez tenham vergonha de dizer, que a produção que, afinal, é apenas uma “simulação”(pois o que mais é uma história?) deva ser de algum modo apologética – deva renunciar à pretensão de tentar realmente representar a vida. (...) A única razão para a existência de um romance é a de que ele tenta de fato representar a vida. (JAMES, 2011. p. 13-14)

A narrativa, segundo Ricoeur, é a nossa maneira de viver no mundo: representa o conhecimento prático e envolve um trabalho de construção de um mundo inteligível. A produção da intriga, ficcional ou histórica, é a própria forma do conhecimento humano. Esse conhecimento está relacionado ao tempo, porque a narrativa dá forma à sucessão dos acontecimentos e estabelece relações entre início e fim.

Do tempo, a narrativa faz temporalidade, isto é, essa estrutura da existência que advém à linguagem na narrativa; e não há outro caminho em direção ao mundo, outro acesso ao referente senão contando histórias: “O tempo torna-se humano na medida em que é articulado a um modo narrativo, e a narrativa atinge sua significação plena quando se torna uma condição da existência temporal” [GENETTE, p. 94]. (COMPAGNON, 2010, p. 128)

Construindo o conceito de mimésis

O romance possui uma realidade própria, similar ao mundo real, mas que é um simulacro do mesmo, uma representação mimética da realidade. Compagnon, em seu livro “Demônio da Teoria”(2010), discorre sobre o conceito e revisão do termo *mimèsis*. Segundo ele, podemos observar três leituras da *Poética*, de Aristóteles: a literatura imita o mundo (os partidários da *mimèsis*); a *mimèsis* não possui uma exterioridade e apenas faz pastiche da literatura (adversários da *mimèsis*); a *mimèsis* como aprendizagem, uma coisa ativa (reabilitação da *mimèsis*).

Segundo a definição do Capítulo IV da *Poética*, a *mimèsis* constituía uma aprendizagem: (...). A *mimèsis* é, pois, conhecimento, e não cópia ou réplica idênticas: designa um conhecimento próprio ao homem, a maneira pela qual ele constrói, habita o mundo. (COMPAGNON, 2010, p. 124)

Compagnon cita dois autores de destaque nessa terceira leitura: Ricoeur e Frye. Para ambos, a *mimèsis* produz totalidades significantes a partir de acontecimentos dispersos. Frye insiste em três noções da *Poética* para libertar a *mimèsis* do modelo visual da cópia: *muthos* (a história ou a intriga – composição dos acontecimentos numa intriga linear ou numa sequência temporal), a *dianoia* (o pensamento, a intenção ou o tema – é a interpretação, proposta ao leitor ou espectador que conceitualiza a história), e *anagnôrisis* (o reconhecimento – é a consciência da situação, pelo herói e, externamente, pelo leitor). Há uma apropriação da *agnôrisis* por parte do leitor, no momento em que ele apreende a forma total e a coerência temática do texto. Ao atribuir uma função de reconhecimento ao leitor, Frye torna possível dizer que a *anagnôrisis* e, logo, a *mimèsis* produzem um efeito fora da ficção, isto é, no mundo.

O momento do reconhecimento é, pois, para o leitor ou o espectador, aquele no qual o projeto inteligível da história é apreendido retrospectivamente, aquele no qual a relação entre o início e o fim torna-se manifesta, precisamente quando o *muthos* torna-se *dianoia*, forma unificante, verdade geral. O reconhecimento pelo leitor, para

além da percepção da estrutura, está subordinado à reorganização desta última a fim de produzir uma coerência temática e interpretativa.(COMPAGNON, 2010, p.124-126)

Assim como Frye, Compagnon nos diz, Ricoeur também defende uma postura ativa de reconhecimento do leitor. Para ele, “a intriga é linear, mas seu vínculo interno é lógico, mais que cronológico, ou ainda, da sucessão dos acontecimentos a intriga faz uma inteligibilidade” (2010. p. 127). O reconhecimento, que está ligado ao aprendizado mimético, sai do quadro da intriga para se tornar o do espectador, o qual aprende, conclui e reconhece a forma inteligível da intriga. O reconhecimento transforma o movimento linear e temporal da literatura na apreensão de uma forma única e uma significação simultânea. Frye direcionava a poética para uma antropologia, concluindo que a finalidade da *mimèsis* não era apenas criar uma cópia, mas sim estabelecer relações entre fatos que seriam simplesmente aleatórios; desvendar uma estrutura de inteligibilidade dos acontecimentos e, a partir daí, atribuir um sentido às ações humanas. Para Compagnon, (2010) a *mimèsis* não se apresenta como cópia estática, mas como uma atividade cognitiva qualificada como experiência do tempo, configuração, síntese, *praxis* dinâmica que, em vez de imitar, produz o que ela representa, amplia o senso comum e termina no reconhecimento.

Criação de uma fantasia – o ciúme como a construção de uma narrativa

A tentativa do homem de transformar o mundo real em um novo mundo mais agradável e que comporte seus desejos é vazia, pois a realidade é mais forte e se impõe, impedindo que esse novo mundo se concretize. De acordo com Freud, isso não nos impede de tentar adaptar o mundo aos nossos desejos: “cada um de nós corrige algum aspecto do mundo que lhe é insuportável pela elaboração de um desejo e introduz esse delírio na realidade” (FREUD, 1930, p. 89).

As ilusões não precisam ser necessariamente falsas, irrealizáveis ou em contradição com a realidade, e também não são necessariamente um erro. “Podemos, portanto, chamar uma crença de ilusão quando uma realização de desejo constitui fator proeminente em sua motivação e, assim procedendo, desprezamos suas relações com a realidade, tal como a própria ilusão não dá valor à verificação” (FREUD, 1927, p.39-40).

O ciúme, como visto no capítulo anterior, pode ser entendido nos moldes narrativos que constituem o romance. A construção psíquica presente nos casos de ciúme é semelhante à narrativa literária, e há uma vasta produção literária abordando o tema. Uma das obras mais

reconhecidas por fazê-lo é a peça Otelo, cuja personagem título será analisada no próximo capítulo.

4. O CIÚME NA LITERATURA FICCIONAL: OTELO

Continua agindo, minha medicação, continua agindo! Assim mesmo é que os tolos crédulos são apanhados. E é desse modo que muitas damas valorosas e castas, todas elas sem culpa, são repreendidas.

Iago – Ato IV, Cena I

Na peça inglesa, tem-se o triângulo central Iago – Otelo – Desdêmona – motivador, algoz e vítima – no qual o elo está no personagem título. Se, de um lado, temos a mais pura malícia e legítima maldade, personificada no invejoso alferes, no outro extremo, fazendo seu contraponto, temos o ápice da pureza e honestidade representados pela jovem donzela inocente sacrificada em prol das vilanias do primeiro. E no meio do caminho há Otelo. O Mouro, de figura dúbia, nos faz pensar até que ponto a influência de Iago foi a real causadora do desfecho trágico. Ao contrário das outras partes, claramente posicionadas em sua natureza – vilania/heroísmo – no decorrer na narrativa, Otelo personifica a dúvida, a injustiça, a violência, a paixão e a confiança cega.

Iago é um personagem de brilhantismo ímpar, tanto dentro como fora da história, um mérito de seu criador que transformou um vilão medíocre em um caso único. Como personagem, conseguiu transformar a todos em joguetes no seu plano de vingança, que é livre de qualquer motivo ou razão explícita, uma vez que ainda não sabemos o que o levou a odiar o mouro a ponto de planejar meticulosamente sua engenhosa vingança. Mesmo o leitor não está fora do seu alcance: nós nos tornamos parte da história, mas somos mais que uma simples audiência para qual ele se apresenta, viramos seus confidentes e cúmplices enquanto acompanhamos o desfecho de suas ações. A engenhosidade de Iago permite que ele manipule a todos e lhes conquiste a confiança, apesar de ele mesmo não confiar em ninguém. No entanto, apesar de todo o arдил que possui, é apenas Otelo o que segue, constantemente, confiando cegamente em suas palavras. Todos os outros peões no tabuleiro de Iago possuem um momento de dúvida perante suas palavras. E a quem devemos esse fato? Ao vilão ou ao objeto de sua vingança?

Podemos pensar, que Otelo é, de fato, alguém que confia cegamente nos outros; que aceita palavras como mais certas provas de um fato, e com isso, inocente, foi corrompido pelas palavras de Iago. No entanto, ele não demonstra confiar dessa forma nos outros ao seu

redor; apenas em Iago. Não foi preciso muito para que ele se virasse contra as pessoas mais próximas: sua esposa e seu recém nomeado tenente. Foram preciso apenas algumas incertezas para que ele se convencesse da traição de ambos e os julgasse como culpados, condenando-os à morte. Como a confiança cega não era uma de suas qualidades, qual outro motivo poderia justificar sua relação com Iago?

Poderíamos argumentar que Otelo é menos inteligente que Iago, seguindo a linha de discriminação racial muitas vezes explícita no texto. Um exemplo é o discurso do pai de Desdêmona, ao descobrir o casamento:

Quando é que uma donzela tão afável, linda e feliz, tão avessa ao casamento que chegou a recusar os melhores, mais ricos e elegantes partidos de nossa nação, quando é que ela teria abandonado seu pai e protetor, correndo o risco de ser motivo de zombaria geral, para aninhar-se no peito negro de uma coisa como tu... figura que dá medo, e não prazer? (Brabâncio; Ato I, Cena II)

A peça apresenta vários indícios de racismo, com vários personagens se referindo à Otelo de forma preconceituosa e pejorativa, como: “sua majestade, o Mouro”; “Lábios Grossos”; “cavalo berbere”. No entanto, Otelo é um renomado militar, estimado pela cúpula política de Veneza por sua competência em batalhas, favorecido pelo Doge, e se apresenta de forma articulada, conquistando sua audiência. Certamente, não lhe falta inteligência para desconfiar de Iago. Mas isso também não o impede de continuar confiando no alferes.

Contudo, tem-se ainda mais um cenário: Otelo se deixou manipular por Iago e permitiu que ele trouxesse à tona o que havia de pior em si. Otelo é, em sua essência, um guerreiro e agressor violento. Foram essas habilidades que o trouxeram até Veneza. Sua história o fez assim, e a sugestão da infidelidade de Desdêmona ressoou o que, no seu mais íntimo, já contemplava ser verdade: que sua esposa não poderia amá-lo de verdade. Incerto dos motivos que Desdêmona teria para amá-lo, e ciente do preconceito contra sua origem e cor, não é estranho pensar que Otelo se questionava sobre o porquê da escolha de sua esposa. A dúvida quanto à fidelidade de Desdêmona foi plantada antes mesmo que Iago colocasse seu plano em prática. No entanto, para não perder o objeto de seu afeto, Otelo idealiza Desdêmona, julgando-a a mais nobre dos seres, pois ela o amava, mesmo ele não sendo digno de tal sentimento. O sentimento de inferioridade e a idealização com os quais conviviam cuidaram de que bastassem algumas palavras e meios flagrantes para que Otelo tivesse certeza que a infidelidade imaginariamente ocorrida era real:

Imaginar a cena de infidelidade e ter a convicção de sua realidade é uma forma de atualizar e ao mesmo tempo desconhecer a identificação com a mulher infiel. (...) Não é propriamente a esposa ou a amante que trai o ciumento delirante; ele na verdade é traído por uma identificação que não pode ser reconhecida e que dele exige uma realização de desejo tão interdita quanto à infidelidade. (RIBEIRO, 2012, p. 450)

As palavras de Iago encontraram terreno fértil no inconsciente de Otelo, que não esqueceu as palavras do sogro: “Mantém-na sob tuas vistas, Mouro, se é que tens olhos para enxergar. Ela enganou o próprio pai, e pode vir a fazer o mesmo contigo.” (Ato I, Cena III). Ao argumentar que Desdêmona é capaz de traição, uma vez que traiu sua própria raça e família para se casar com ele, Iago consegue quebrar a imagem idealizada que havia construído e confirma o que já estava na mente de Otelo: seu objeto de amor pode amar a outro.

Assim, a construção narrativa feita por Iago sobre a infidelidade de sua esposa permite a Otelo criar uma desculpa para se livrar daquela que julgava nunca lhe ter amado. Se estiver morta, Desdêmona volta a ser o objeto amado idealizado, incapaz de se perdido para um outro rival. Com isso, usando do mesmo cálculo demonstrado por Iago, o Mouro desenha seu plano de ‘justiça’, julgando Desdêmona e Cássio como culpados, condenando-os à morte. A serviço de seus próprios interesses, sob a justificativa de honra, Otelo ignora sua obrigação moral e sequer permite defesa aos acusados.

Os homens são quase sempre capazes de perdoar a infidelidade da mulher amada, mas são absolutamente intolerantes com aquelas que não lhes proporcionam um pequeno sinal, alguma margem de dúvida ou pelo menos uma suspeita delirante que assegure a possibilidade do adultério. A fidelidade feminina é imperdoável. – (MARZAGÃO et alli, 2001, p. 118)

Iago se compromete a “sumir” com Cássio, enquanto Otelo decide sufocar Desdêmona na cama. Inabalável em sua decisão, o Mouro vai adiante com seu plano, insensível aos apelos da jovem. Após a morte de sua esposa, toda a narrativa vem à tona, e Otelo descobre que Desdêmona sempre foi o que ele havia idealizado, e, agora, sua morte deve ser reparada. O mouro, que agora deve sacrificar a si mesmo para reparar seu erro, demonstra mais uma vez sua capacidade de oratória e argumentação em um discurso final antes de corrigir a injustiça cometida.

Olhando sob essa perspectiva, o que levou Otelo a cometer o assassinato de sua esposa não foram as intrigas construídas por um ‘confiável amigo’, mas seu próprio sentimento de dúvida e inferioridade aos quais ele permitiu tomarem conta de sua razão ao dar livre vazão

para seus demônios. Otelo era, sim, um homem fraco. Mas não por causa da influência de Iago.

5. CONCLUSÃO

Ora, todos nós precisávamos saber que forjamos as nossas tristezas. Muitas vezes, não há razão alguma. Nós as criamos, como se cada homem e cada mulher trouxessem para a vida, acima de tudo, a vocação do sofrimento, como se o sofrimento fosse tão necessário, tão vital como o ar.

Nelson Rodrigues

Com Otelo, foi possível ver como o ciúme é uma articulação de fatos e ocorrências que são significados pelo sujeito de forma a satisfazer as demandas inconscientes atuantes. A construção psíquica presente retoma as mais profundas feridas inconscientes, intensificando o medo da perda do objeto amado. Assim, como em uma construção literária, a fantasia de infidelidade não é apenas uma cópia, mas uma *mimêsis* da realidade psíquica do sujeito.

Seja o ciúme em sua forma competitiva, projetada ou delirante, há sempre um movimento do sujeito em busca de um sentido para o desconforto interno que ele não consegue explicar. Contar histórias é um hábito do homem, uma forma de organizar e apreender o mundo, então ele cria uma história que o ajude a dar um sentido e, principalmente, satisfazer os desejos que o assolam.

Das três noções da *Poética*, *muthos*; *dianoia* e *anagnôrisis*, podemos reconhecê-las no ciúme de Otelo – os fatos ocorridos em Veneza e Chipre; a significação que o Mouro lhes dá; e a descoberta final da trama de Iago – e nas construções teóricas sobre os 3 graus do ciúme. As duas primeiras noções são facilmente identificadas no discurso do sujeito. O próprio ciumento vai narrando, identificando e significando pequenos fatos e ocorrências, formando uma narrativa. Ou seja, ele vai construindo um mundo inteligível, com uma trama e intenção que o ajudem a suportar o medo e insegurança experimentados pela possível perda do ser amado. No entanto, a terceira noção, a *anagnôrisis*, não é tão facilmente acessível como as duas primeiras. É nela que reside o principal objetivo do trabalho clínico.

Cabe ao trabalho analítico ajudar o sujeito, ‘leitor de si mesmo’, a se apropriar da *anagnôrisis*, ou seja, ajudá-lo a tomar consciência da situação e apreender a forma e coerência temática do ‘texto’, que neste caso é a própria construção psíquica formulada pelo indivíduo. Dessa forma, é possível produzir um efeito fora da ficção, isto é, no mundo real e físico no qual o sujeito está inserido.

REFERÊNCIAS

ARREGUY, Marília Etienne; GARCIA, Claudia Amorim. **Algumas aproximações entre o ciúme, a melancolia e o masoquismo**. In: *Psicologia em Revista*, Belo Horizonte, v. 8, n. 11, p. 111-122, jun. 2002

BRADLEY, A.C. *Shakespearean Tragedy*. London: MacMillan and Co., 1919. Shakespeare Online. 10 Abril. 2014 < <http://www.shakespeare-online.com/plays/othello/othellobradley2.html> >

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para Quê?**. Tradução de Laura Taddei Brandini – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. 73p. 1ª reimpressão – 2012

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2ª edição – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 292p.

CULLER, Jonathan. **Literary Theory**. Published in the United States by Oxford University Press Inc., New York, 2011

FREUD, S. **A Perda da Realidade na Neurose e na Psicose**. (1924) In _____. Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Vol. XIX).

FREUD, S. **Psicologia de grupo e análise do ego** (1922). In _____. Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. (Vol. XVIII, pp. 269-281).

FREUD, S. **Alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranoia e no homossexualismo** (1922). In _____. Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. (Vol. XVIII, pp. 269-281).

FREUD, Sigmund. **Um estudo autobiográfico ; Inibições, sintomas e ansiedade ; A questão da análise leiga e outros trabalhos**: (1925-1926). Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Vol. XX)

FREUD, Sigmund. **Formulações Sobre os dois Princípios do Funcionamento Mental** (1911). In: **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**:

volume 12 : o caso de Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 406 p.

FREUD, Sigmund. O Futuro de uma Ilusão (1927). In: **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: volume 21: o futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 299p.

FREUD, Sigmund. O Mal-estar na Civilização (1930). In: **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: volume 21: o futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1996c. 299p.

FREUD, Sigmund. Totem e Tabu (1913). In: **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud : v.13**: Totem e tabu e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 277p.

JAMES, Henry. **A Arte da Ficção**. Tradução Daniel Piza – Osasco, SP: Novo Século Editora, 2011. 129p.

LAPLANCHE, Jean de; PONTALIS, J. B. **Fantasia originária, fantasia das origens, origens da fantasia**. Rio de Janeiro: J. Zahar, c1988. 99p.

LAPLANCHE, J. (1987 [1992]). **Novos fundamentos para a psicanálise**. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes.

LAPLANCHE, Jean.; PONTALIS, J. B.; LAGACHE, Daniel; TAMEN, Pedro. **Vocabulário da psicanálise**. 4. ed. Santos: M. Fontes, 2001. 552 p

LODGE, David. **A Arte da Ficção**. Tradução de Guilherme da Silva Braga – Porto Alegre, RS: L&P, 2010. 256p.

MARZAGÃO, Lucio Roberto; RIBEIRO, Paulo de Carvalho; BELO, Fábio Roberto Rodrigues. **Psicanálise e literatura: seis contos da era de Freud**. Belo Horizonte: Ophicina de Arte & Prosa, 2001. 277 p.

PIRES, Ramira Maria Siqueira da Silva. **Pelas Fendas da Razão: a ficção gótica inglesa**. In: **Mito e Magia** / Karin Volobuef (org.). – São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 73 – 87.

RIBEIRO, Paulo Carvalho. **Masculinidade e Ciúme na Perspectiva da Teoria da Sedução Generalizada**. In: *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 17, n. 3, p. 445-452, jul./set. 2012

RIBEIRO, P. de C. (2000). **O problema da identificação em Freud: recalçamento da identificação feminina primária**. São Paulo: Escuta

RIOS, Fernanda Costa. **Sobre ciúmes e erotomania: reflexões acerca de um caso clínico**. In: Rev. Latinoam. Psicopat. Fund., São Paulo, 16(3), 453-467, set. 2013

QUINET, Antonio. **Teoria e clínica da psicose**. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2009. xv, 238 p.

SparkNotes Editors. (2002). SparkNote on Othello. Retrieved April 9, 2014, from <http://www.sparknotes.com/shakespeare/othello/>

[S:1 - PYM, 1838] - Edgar Allan Poe Society of Baltimore - Works - Tales - The Narrative of Arthur Gordon Pym [Chapter 12] (Text-04). Acessado em: 12 de abril, 2014 - <http://www.eapoe.org/works/tales/pymb12.htm>