

Interioridade, fantasias afetivas e figurações simbólicas paternas em "O mercador de Veneza"

Interiority, affective fantasies and paternal symbolic depictions in
The merchant of Venice

Carlos Roberto Ludwig

Universidade Federal do Tocantins, Porto Nacional, TO, Brasil

Resumo: Neste artigo, apresento uma análise dos motivos e constelações que representam a interioridade, as fantasias afetivas e as figurações simbólicas da figura paterna, reimaginadas por Antônio em Shylock. Há uma inexplicável angústia e tristeza de Antônio no início da peça, as quais podem ter alguma relação direta com a representação da figura paterna em Shylock. Mostrarei como a causa da angústia em relação à figura paterna é espelhada e duplicada nos sentimentos, emoções e angústias de outras três personagens da peça, Portia, Jessica e Lancelot.

Palavras-chave: Interioridade. Fantasias afetivas. Figura paterna. Artifício mimético de espelhamento. *O mercador de Veneza*.

Abstract: This essay presents a minute analysis of the motifs and constellations that represent inwardness, affective fantasies and symbolic figurations of the paternal figure, re-imagined by Antonio in Shylock. There is an obscure anxiety and sadness felt by Antonio in the very beginning of the play, which can be directly related to the representation of the paternal figure in Shylock. The essay demonstrates how the cause of anxiety regarding the paternal figure is mirrored and doubled in three characters' feelings, emotions and anxieties in the play, Portia, Jessica and Lancelot.

Keywords: Inwardness. Affective fantasies. Paternal figure. Mirroring mimetic device. *The merchant of Venice*.

Tristeza, enfado, mal-estar na interioridade de Antônio

Em *O mercador de Veneza*, Antônio é representado como triste e melancólico desde as primeiras linhas da peça. Sua tristeza e mal-estar sugerem uma personagem cujas dimensões interiores são obscuras e a existência de algo sinistro que se esconde por trás dos gestos corporais do mercador. Tais traços são notados na primeira fala da peça:

Carlos Roberto
Ludwig

224

In sooth, I know not why I am so sad:
It wearies me; you say it wearies you;
But how I caught it, found it, or came by it,
What stuff 'tis made of, whereof it is born,
I am to learn;
And such a want-wit sadness makes of me,
That I have much ado to know myself. (p. 169-170, I, i, 1-7).¹

Muitos críticos tentaram explicar a causa da tristeza de Antônio. Numa atitude de autoinvestigação, conhecer as causas e os meandros de seus sentimentos, os quais são representados como uma espécie de doença que contamina Antônio e outras personagens. Investiga não somente sua origem, mas também sua constituição material – ‘What stuff ‘tis made of’. Essa metáfora mostra plasticamente múltiplos tons e constelações interiores nas quais se pode imaginar as causas reais de sua melancolia: seu temor pela perda de bens materiais, seu temor do que ele realmente é e de enfrentar o passado. A insistência em conhecer a etiologia de sua tristeza e se conhecer sugere algo obscuro em suas dimensões interiores.

Vale sublinhar que, após Antônio revelar que desconhece a causa de sua tristeza, Shakespeare introduz uma ruptura no verso, fazendo-o um verso de quatro sílabas, e explora um silêncio de seis sílabas: “I am to learn”. Esse verso faz com que o ator fique em silêncio momentâneo e representa um momento de ponderação sobre sua condição e sentimentos interiores da personagem. De acordo com Bernard Lot (1984),² as rupturas e os silêncios em Shakespeare sugerem a instabilidade interior

1 Todas as citações da peça são da edição de Drakakis (2010). Além do número da página, citei o número do ato, em números romanos maiúsculos, seguido do número da cena, em números romanos minúsculos, e do número dos versos.

2 Veja sua introdução a *Hamlet* (1984), em que ele afirma que as rupturas no verso da peça assinalam as angústias, sentimentos, emoções e repúdio de Hamlet.

da personagem. Após esse silêncio, Antônio revela sua necessidade de autoconhecimento. Sua insegurança e instabilidade emocional são marcadas pelos silêncios no discurso, como se tentasse definir a natureza de seus sentimentos, mas ao mesmo tempo pode-se imaginar que esconde aquilo que denega e não quer revelar. Esse é o único momento em que o público vê Antônio ponderar na peça. Em outras cenas, por exemplo, quando aceita precipitadamente o contrato de Shylock, não pondera sobre o que está aceitando. Sua insegurança é revelada apenas em seu primeiro discurso e na cena do julgamento, ao passo que em outros momentos da peça ele quer parecer confiante.

Além disso, as palavras *sad* e *wearies* serão repetidas em toda a peça não apenas por Antônio, mas por todas as outras personagens. Configuram-se como os motivos simbólicos que Shakespeare introduz na peça sugerindo semelhanças entre as dimensões interiores das personagens.³ Tais motivos simbólicos perpassam as dimensões interiores de outras personagens, tais como Bassanio e Portia. De fato, são causadas pela presença angustiante do pai primordial (*ur-father*) na peça, epitomado na figura de Shylock. Para Janet Adelman (2008, p. 131), Shylock representa o *ur-father*, o pai primordial da peça e de todos os cristãos.

Esses traços melancólicos definem a textura d'O *mercador de Veneza*. Goddard⁴ também nota essa tristeza sentida por, pelo menos, quatro personagens da peça. Para ele,

Indistintamente, em graus variados, esses venezianos e belmontenses revelam seu mal-estar, um vago descontentamento, um inexplicado senso de que algo está errado. [...] Melancolia, enfado, tédio – a reiteração confirma a conjectura. Repetidamente

3 O simbólico diz respeito aqui ao que Lacan sugere quando se refere ao imaginário, ao simbólico e ao real. Para Laplanche e Pontalis (2000), o simbólico “designa a ordem dos fenômenos de que trata a psicanálise, na medida em que são estruturados como uma linguagem. [...] É a estrutura do sistema simbólico que é primordial” (p. 480), diferentemente do Symbolik de Freud, que é permeado pelo imaginário. Para os autores, a noção do simbólico de Lacan parece estar relacionada a duas intenções: “(a) aproximar a estrutura do inconsciente à da linguagem e aplicar-lhe o método que provou a sua fecundidade linguística; (b) mostrar como o sujeito humano se insere numa ordem pré-estabelecida, que é de natureza simbólica, no sentido de Lévi-Strauss” (p. 481). Contudo, Lacan sempre se recusou a definir o simbólico e parece apontar para duas direções diferentes e complementares: “(a) para designar uma *estrutura* cujos elementos discretos funcionam como significantes (modelo linguístico) ou, de modo mais geral, o registro a que pertencem tais estruturas (a ordem simbólica); (b) para designar a *lei* que funda esta ordem” (p. 481). Daí vem a expressão de Lacan o *pai simbólico* ou *Le Nom du Père*.

4 Veja o ensaio de Goddard *The Three Caskets* (1969).

dão o sentido de tentar saciar cada espaço de tempo com distração e diversão, amiúde somente palavras, para evitar seu pensamento. (GODDARD, 1969, p. 142-143).

Carlos Roberto
Ludwig

226

O mundo de Belmonte e Veneza é descrito como um mundo de entretenimento e prazer. Não obstante, o que move esses mundos é o dinheiro, “o ouro é o símbolo desse mundo de prazer”, afirma Harold Goddard (1969, p. 142). Tentam parecer felizes e inabaláveis, mas são meros artifícios de palavras e aparências, porque não conseguem esconder seu mais íntimo descontentamento e mal-estar. Além da tristeza de Antônio, Portia e Jessica também têm sentimentos similares (enfado e tristeza, respectivamente); Lancelot teme e sente-se culpado por deixar a casa de Shylock; Bassanio questiona quando os seus parceiros irão rir; Shylock odeia música e repudia Antônio. Tentam preencher seu vazio e esquecer sua tristeza com dinheiro e prazer. Para Goddard (1969, p. 144), “o que essas pessoas estão tentando fazer é evadir-se suas almas, ou, como se diz atualmente, o Inconsciente”. De fato, não querem ver o que causa suas angústias e, sobretudo, há algo incontrolável em sua interioridade que surge em sua tristeza, talvez as *forças misteriosas* do inconsciente, conforme define McGinn (2007).

Notam-se em seguida, no diálogo entre Antônio, Salerio e Solanio, a atmosfera e os perigos que um mercador com frequência enfrentaria na época. Salerio confessa as angústias dos mercadores: o medo da perda de navios e da pirataria:

Believe me, sir, had I such venture forth,
The better part of my affections would
Be with my hopes abroad. I should be still
Plucking the grass, to know where sits the wind,
Peering in maps for ports and piers and roads;
And every object that might make me fear
Misfortune to my ventures, out of doubt
Would make me sad. (p. 171-172, I, i, 15-22).

Esse diálogo sugere a alienação de Antônio e que seus sentimentos (*affections*) foram investidos em bens no oceano e imagina então ser esta a causa de sua tristeza. Tal investimento condensa um dos principais traços da peça: a confusão e troca de sentimentos por riqueza e

dinheiro, o que é epitomado na confusão que Antônio fará posteriormente entre *purse/person*. Essa confusão e troca resultam da tentativa desesperada de esquecer seu descontentamento.

Por conseguinte, Solanio e Salerio indicam a insegurança de Antônio. Contudo, Antônio nega esse sentimento, o que é contradito na peça através da representação de metáforas plásticas de riscos no mar para representar insegurança e angústia. Consoante Lewis (1983, p. 22),⁵ as metáforas associando riscos e investimentos no mar e a insegurança humana eram lugares-comuns na Era Elisabetana:

Ao repetir essa metáfora bastante familiar, Shakespeare garante que grande parte do seu público apreenderá a noção de incerteza-insegurança humana numa realidade inconstante. As desconhecidas especulações no ato I, cena i; qualquer tentativa de identificar a fonte da melancolia de Antônio permite a ambiguidade que Solanio expressa [...]. Da mesma forma que Antônio e seus amigos, somos constantemente impelidos contra a ‘estranheza’ de causa e efeito nesse mundo fictício; somos forçados a aceitar a descrição redutiva de Antônio sobre isso.

Essa metáfora sugere a instabilidade fiscal e emocional de Antônio. Lewis (1983) propõe que “Shakespeare inclui razão suficiente para medo nessa primeira cena – medo que Antônio não sente, talvez porque o mundo da peça pode parecer também bastante seguro nesse cena” (p. 24). Contudo, o que Salerio e Solanio dizem sobre o mercador sugere que a preocupação sobre dinheiro seja a causa dessa tristeza, muito embora Antônio não a reconheça.

O relato de Salerio sobre seus navios constrói gradualmente duas metáforas plásticas às quais se pode reagir negativa e temerosamente: as rochas na igreja e o sopro esfriando a comida.⁶ Salerio lembra os perigos

5 Veja o ensaio *Antonio and alienation in the “Merchant of Venice”* (Lewis, 1983).

6 My wind cooling my broth/ Would blow me to an ague, when I thought/ What harm a wind too great at sea might do./ I should not see the sandy hour-glass run,/ But I should think of shallows and of flats,/ And see my wealthy Andrew docked in sand,/ Vailing her high-top lower than her ribs/ To kiss her burial. Should I go to church/ And see the holy edifice of stone,/ And not bethink me straight of dangerous rocks,/ Which touching but my gentle vessel’s side,/ Would scatter all her spices on the stream,/ Enrobe the roaring waters with my silks,/ And, in a word, but even now worth this,/ And now worth nothing? Shall I have the thought/ To think on this, and shall I lack the thought/ That such a thing bechanced would make me sad?/ But tell not me; I know, Antonio/ Is sad to think upon his

*Interioridade,
fantasias
afetivas
e figurações
simbólicas
paternas
em “O
mercador
de Veneza”*

227

dos ventos, água, rochas e tempestades no oceano, que podem ameaçar os navios e investimentos de um mercador. Expressa que, ao ver uma pedra num muro de uma igreja, poderia lembrar-se das rochas no oceano, que ameaçariam navios em alto-mar. Contudo, essa metáfora evoca dois sentimentos opostos: as pedras no muro de uma igreja sugerem um local seguro, ao passo que as rochas no oceano são perigosas demais para os navios. Essa fala é pictoriamente vívida e refere-se emocionalmente aos perigos das rochas e ventos que Antônio pode temer. Além do mais, rochas representam imaginariamente sofrimento e conflito. Há uma inexplicável angústia cujo efeito é emocionalmente projetado na descrição de rochas, ventos e naufrágios. Os sentimentos interiores de Antônio, portanto, são espelhados⁷ na descrição de Salerio dessa paisagem imagisticamente plástica, como um artifício estético e dramático para evocar os conflitos, tensões e angústias de Antônio. Embora Antônio pense que está seguro e confiante (o que é sugerido por rochas sedimentadas numa igreja), seus sentimentos mais profundos são associados a insegura e instabilidade (como rochas que ameaçam navios no mar).

Outra metáfora enfatiza a tristeza e insegurança de Antônio. Solanio faz, então, uma descrição dos tipos de homens que não conseguem rir e incorporam a aparência austera e ressentida para parecerem homens sábios:

Now, by the two-headed Janus,
Nature hath framed strange fellows in her time:
Some that will evermore peep through their eyes
And laugh like parrots at a bag-piper,
And other of such vinegar aspect
That they'll not show their teeth in way of smile,
Though Nestor swear the jest be laughable. (p. 174-175, I, i, 50-56).

Shakespeare opõe aqui risos e amargura para sugerir a aparência austera de Antônio. A menção a Nestor é irônica, pois Nestor era o soldado grego mais sábio na *Ilíada*, de Homero. A oposição entre Nestor como um homem sábio e os homens com aparência austera e amarga (*vinegar aspect*) alude também ao conflito dos sentimentos de Antônio.

merchandise (p. 172-173, I, i, 22-40).

⁷ Sobre o espelhamento em Shakespeare, veja Dubois (1984) e o estudo de Lawrence Flores Pereira (2000).

Além disso, outra similitude realça os sentimentos ambivalentes de Antônio aqui: a menção ao deus romano Janus, de duas cabeças, é contígua aos sentimentos opostos de Antônio. Janus era o deus romano que podia olhar em lados opostos ao mesmo tempo, o que sugere a duplicidade das aparências, sentimentos e intenções na peça. Ora, a referência ao deus Janus tem outro sentido implícito na peça. Janus era o deus do princípio, o deus das origens do mundo e também o deus que olhava para o futuro e para o passado. Era também o deus da indecisão, pois, embora uma de suas cabeças olhasse para uma direção, a outra olhava para outra. Nesse sentido, Drakakis (2010) identifica, nessa referência, o sentido das duplas faces, uma alegre e outra triste. Mais do que isso, a referência a Janus como o deus do princípio pode aludir a sentimentos primitivos, que surgem na tristeza e na contraditória imagem de autoconfiança e segurança de Antônio. Portanto, sentimentos primitivos e ambíguos são epitomados nessa representação de Janus, o que duplica os sentimentos ambíguos de Antônio.

*Interioridade,
fantasias
afetivas
e figurações
simbólicas
paternas
em “O
mercador
de Veneza”*

229

Fantasias homoeróticas e fiscais: medo e desejo de castração

A melancolia de Antônio tem sido interpretada também como consequência de seus sentimentos homoeróticos para com Bassanio. Quando Antônio denega que a causa de sua tristeza seja porque ele está apaixonado – ‘Fie, Fie’ –, sua denegação sugere seus sentimentos homoafetivos por Bassanio. Alguns críticos pontuam que essa pode ser a causa de seu estado melancólico, tais como Adelman (2008), Patterson (1999), e O’Rourke (2003). Assim que Bassanio e Antônio iniciam sua primeira conversa, fica evidente sua íntima relação. Ao saber que Bassanio está interessado em uma jovem, talvez Antônio sinta-se triste e desapontado.

Ora, a declaração de Bassanio – “To you, Antonio,/ I owe the most, in money and love” (p. 183, I, i, 130-131) – revela seus sentimentos, intenções e desejos. Contraditoriamente, menciona em primeiro lugar “dinheiro” e posteriormente “amor”, o que coloca os sentimentos e as afeições numa posição inferior às suas ambições financeiras. A conexão entre dinheiro, fortuna e sentimentos é estabelecida pela primeira vez na fala de Bassanio. Drakakis (2010) assinala que essa é a primeira de muitas conexões entre dinheiro e amor, o que introduz na peça uma rede de conexões fiscais e afetivas. Mais tarde, Bassanio descreve a beleza de Portia em termos monetários também. Isso revela

uma característica particular não só da interioridade de Bassanio, mas também de todas as personagens da peça: a confusão de sentimentos, afetos, valores éticos e morais por dinheiro, fortuna e lucro. A interioridade na peça é representada, portanto, por essa surpreendente confusão entre dinheiro e afetos e será evocada em todos os discursos das personagens durante toda a peça.

Bassanio demora em revelar sua intenção de casar-se com Portia nessa cena porque provavelmente sabe dos sentimentos de Antônio para com o mercador. Ora, a impaciência de Antônio realça essa possibilidade e sugere sua angústia: “I pray you, good Bassanio, let me know it” (p. 183, I, i, 134). Quando Bassanio relata seus intentos para com Portia, a resposta de Antônio revela sua vontade precipitada de ajudá-lo e provê-lo com todo o dinheiro que ele precise: “My purse, my person, my extremest means,/ Lie all unlocked to your occasions.” (p. 183-184, I, i, 137-138, grifos nossos). Da mesma forma que Bassanio confunde dinheiro e sentimentos, Antônio também justapõe e confunde *person* (sentimentos, pensamentos, valores) e *purse* (bolsa, dinheiro), mostrando que não consegue distinguir dinheiro e sentimentos. Num momento de angústia e frustração, o ato falho de Antônio que confunde *person/purse* revela a confusão de sentimentos por dinheiro, reiterando a mesma rede de conexão estabelecida por Bassanio sete versos atrás. Num nível mais sutil, o mercador acredita que sua generosidade produzirá amor e afeição, pois seu interior é perpassado por pendores à riqueza. De fato, essa é uma espécie de interioridade que poderíamos chamar de interioridade “monetária” ou interioridade material, a qual é expressada por essa troca, associação e confusão entre afetos, sentimentos por riqueza e dinheiro. Shakespeare introduziu tal ato falho a fim de representar as dimensões interiores e os pendores sinistros de Antônio.

Nesse sentido, Karen Newman (1985, p. 71) argumenta que, nas comédias clássicas e renascentistas,

As tramas cômicas eram tradicionalmente criadas no binômio fundamental, eros e dinheiro. Esses dois elementos combinam-se num número aparentemente infinito de permutações para gerar tramas cômicas. São também recíprocas, porque tanto nas comédias clássicas como nas primeiras comédias italianas, o dinheiro é exigido para se conseguir amor – seja simplesmente como um pagamento para cortesãs ou prostitutas das comédias

clássicas ou primeiras comédias italianas, seja como um preçõ por vencer a *innamorata* na disputa por casamento. A importância dessa dicotomia é clara em Shakespeare tanto quanto nas comédias italianas – no *Mercador de Veneza*, *Muito Barulho por Nada* e *Medida por Medida* [...] essa recíproca relação entre amor e eros é colocada em questão.

Shakespeare usa esse binômio, eros e dinheiro, para realçar as atitudes e os sentimentos conflituosos das personagens. Portanto, o ato falho *purse/person* realça tanto a rede de motivos simbólicos como os conflitos emocionais, nos quais as personagens confundem e substituem sentimentos por riqueza. Inconscientemente, o que os move é seu desejo por posse e riqueza.

Além do mais, essa fala sugere outros sentidos na peça. Adelman (2008) assinala algo muito importante na relação entre Bassanio e Antônio. Quando o mercador pronuncia *unlocked* (aberto, destrancado), ele sugere conotações eróticas e fantasmáticas: sugere o desejo de ser “aberto” para Bassanio, tanto quanto significava na época, circuncisão; ou seja, inconscientemente, desejo e medo da castração. Nesse trocadilho, Antônio revela sua fantasia mais sinistra da peça, a fantasia de aberto/circuncisado e seu desejo de ser aberto a Bassanio, mostrando seu cerne para satisfazer seus pendores homoeróticos. Igualmente, *purse* (bolsa) tinha uma conotação sexual na Era Elisabetana. Drakakis (2010, p. 183-184) afirma que *purse* significava também escroto:

O trocadilho com *purse* e *person* inicia uma complexa rede de associações fiscais e sexuais conectadas com a figura de Antônio; *purse* significa primeiramente um receptáculo para carregar dinheiro [...], mas há também uma associação direta entre *purse* e identidade: a bolsa [*purse*] de alguém e alguém [*person*] [...]. Contudo, *purse* significa também escroto [...]. Sugere igualmente um comprometimento fiscal e sexual que está lá desde o princípio, mas nunca é especificado.

Então, para efetuar os desejos de Antônio, o contrato de Shylock potencializará essa fantasia. Tal contrato é, num nível mais profundo, uma tentativa de simbolicamente revelar seus sentimentos ocultos. Nesse ato falho, nota-se que Antônio tenta oferecer seu amor a Bassanio,

*Interioridade,
fantasias
afetivas
e figurações
simbólicas
paternas
em “O
mercador
de Veneza”*

231

mas sobretudo tenta comprar o amor de Bassanio. Nesse sentido, Hinely (1980, p. 234) propõe que “o amor de Antônio por Bassanio é revelado como possessividade expressada através de sua generosidade”. De acordo com ele, “a intensidade de sua emoção é unida com um sentido de não receber o amor completo que ele deseja em retorno. [...] O fator equalizador em sua relação com Bassanio era o dinheiro” (p. 234). Ao emprestar dinheiro a Bassanio, Antônio pensa que irá multiplicá-lo e transformá-lo em amor e afeição. Num certo sentido, como uma espécie de “usurário do amor”, ele imagina que pode produzir amor a partir do dinheiro.

Além disso, Janet Adelman (2008) afirma que a fantasia de Antônio é ser circuncidado por Shylock quando firma o contrato. Para ela, Antônio, em sua inexplicável melancolia, carrega dentro de si o desejo de ser circuncidado e aberto, o que o atormenta, uma vez que evoca o sentimento ambivalente de seu medo/desejo de castração. Além do mais, para Adelman, Shylock representa simbolicamente o *ur-father*, o pai primordial não apenas de Jessica, mas de toda a Cristandade. Desse modo, é Shylock quem concretizaria a fantasia de Antônio de abrir seu coração para Bassanio. Simbolicamente, Shylock incorpora esse papel na peça na medida em que ele tenta abrir/circuncidar/castrar Antônio. A fantasia do mercador é reforçada quando ele de bom grado, aceita o contrato de Shylock. Ademais, consoante Adelman, a cena do julgamento (IV, i) é “eroticamente carregada”, visto que “nutre a voyeurística avidez por sangue do público e promete a Antônio a satisfação masoquista de seu desejo de ser aberto a Bassanio. Ou melhor: num gesto econômico, promete prover tanto a satisfação como a punição pelo desejo que isso lhe proferia.” (p. 120). Portanto, o que o ameaça e, conseqüentemente, o deixa melancólico é seu temor inconsciente de ser castrado pelo pai primordial da peça.

Por conseguinte, o mercador fantasmaticamente reimagina sua figura paterna em Shylock. Norman Holland (1966) já pontuara o papel de Shylcok como uma representação da figura paterna para Antônio na peça. Sua tristeza não se deve apenas a seu medo de perder Bassanio, mas também porque talvez reimagine fantasmaticamente a figura paterna sempre que ele enfrente Shylock. Shakespeare representa os sentimentos de Antônio sugerindo seu mais secreto desejo masoquista de circuncisão e castração.

Ademais, os críticos não enfatizaram um detalhe interessante no nome de Shylock. *Shy-lock* alude ao desejo de Antônio de ser aberto a

Bassanio. Vale notar que *unlocked* ecoa *shy lock*, o que evoca constantemente a fantasia de Antônio de abrir seu coração e revelar seus sentimentos a Bassanio. Deveriam existir conotações eróticas implícitas no trocadilho *unlock/shylock*. Então, a fantasia sexual de Antônio é ecoada através da peça pelo trocadilho inscrito no nome Shylock. Lembremos que o nome Shylock é repetido constantemente durante a peça, em particular na cena do julgamento, quando Antônio satisfaria seu desejo de ser aberto a Bassanio.⁸ Portanto, *unlocked* e *shy-lock* reiteram uma constelação simbólica de motivos eróticos na peça, o que representa e espelha o desejo de Antônio na ação de Shylock de circuncisão/castração.

*Interioridade,
fantasias
afetivas
e figurações
simbólicas
paternas
em “O
mercador
de Veneza”*

Relações afetivas e fiscais e o enfrentamento da figura paterna

Quando Shylock aparece pela primeira vez em cena, ele conta a estória de Jacob e Labão a fim de justificar sua prática usurária. Mas imaginariamente incorpora traços da figura paterna primordial epitomada em Jacob. Ele comete um ato falho ao proferir a estória de Jacob e Labão:

mark what Jacob did.

When Laban and himself were compromised

That all the earlings which were streaked and pied

Should fall as Jacob's hire, the ewes, being rank,

In the end of autumn turned to the rams,

And, when the work of generation was

Between these woolly breeders in the act,

The skilful shepherd *pilled me* certain wands,

And, in the doing of the deed of kind,

He stuck them up before the fulsome ewes,

Who then conceiving did in eaning time

Fall parti-coloured lambs, and those were Jacob's.

This was a way to thrive, and he was blest:

And thrift is blessing, if men steal it not.

(p. 210-211, I, iii, 71-84, grifos nossos).

8 O que resta é descobrir se a palavra *lock* tinha qualquer conotação sexual na Era Elisabetana, como, por exemplo, a palavra *ring* tinha. Esta palavra vai sugerir conotações sexuais no último ato da peça, quando Portia e Nerissa brigam com Bassanio e Gratiano, que entregaram seus anéis. Em vão tentei descobrir alguma fonte para ilustrar tal conexão; nenhum crítico aponta se *lock* tinha qualquer conotação sexual, como *ring* tinha naquele período. Contudo, se tal sentido for verificado, a palavra destaca a complexa rede de associações sexuais, eróticas e homoeróticas cristalizadas no nome Shylock.

Ao recontar a estória de Jacó e Labão, enuncia *pilled me* (tirou-me algumas ovelhas), inscrevendo-se imaginariamente na estória bíblica. Embora Adelman (2008) e outros críticos não mencionem esse detalhe, tal ato falho realça seu argumento de que Shylock representa o pai primordial da peça e dos cristãos. Imagina-se uma espécie de patriarca da peça. De fato, os judeus e o judaísmo eram vistos como espelhos dos cristãos e da cristandade. James Shapiro argumenta, em sua obra *Shakespeare and the Jews* (1996, p. 132), que “o Judaísmo era frequentemente imaginado como uma ‘imagem-espelho da cristandade’, uma ‘crença’ religiosa, cujos sacramentos (tais como a circuncisão) eram comparados aos cristãos (como o batismo) que os substituíram”.

Nessa fala, Shylock não só tenta justificar seus ganhos, mas também mostra a similaridade entre ele, Antônio e os cristãos da peça. Consoante Norman Nathan (1950),⁹ Shylock revela similaridades que ele quer incorporar e recuperar. Ele associa a carne de Antônio com a carne de cordeiros e ovelhas. Consequentemente, Nathan (1950, p. 257) aponta que “Shylock se identifica com Jacob e Antônio tornou-se Labão”. Shylock fantasia ser um patriarca cuja libra de carne que deseja tomar de Antônio seria justificada por desígnios divinos.

Ademais, existe uma relação não somente imaginária entre o mercador e o judeu, mas também uma proximidade física. Nessa cena, Antônio não nega que chutou Shylock e que repetiria sua ação agressora. A revelação de Antônio de ter chutado Shylock pega a plateia completamente de surpresa que, até o momento, via no mercador uma figura pacífica e submissa. Como aponta Cohen (2003), não se trata de um homem violento, mas sua violência contra Shylock é exclusiva. Sua tristeza, passividade, generosidade e melancolia

deixam-nos completamente despreparados para a caracterização de Shylock como um brigão violento e vil. O discurso de Shylock revela um Antônio que não tínhamos visto, um homem que parece incapaz de se conter de atacar publicamente um outro homem com que até o momento não tinha tido contato crítico. Antônio parece ter sido estimulado por algumas forças sombrias nele a atacar um homem cuja simples presença evoca sentimentos de raiva e violência. (COHEN, 2003, p. 73).

9 Veja o ensaio de Norman Nathan (1950), *Shylock, Jacob, and God's judgment*.

De acordo com Cohen (2003), seu ato violento de chutar Shylock alude a algo muito particular sobre ele: essas violações estabelecem, paradoxalmente, uma relação de “intimidade física entre os dois homens” (p. 72). A relação deles é determinada pelo ódio e contato físico como uma forma de intimidade e proximidade. Além do mais, o contato físico ao chutá-lo sugere muito mais a íntima ligação psíquica, para Antônio, com as representações fantasmáticas da figura paterna, do que tão somente um ato de violência e agressão física. Se esse contato físico revela sua reação inconsciente à figura paterna, então reimagina em Shylock tal representação e projeta suas angústias e raiva no judeu. Não há menção alguma dos feitos de Shylock que fazem Antônio odiá-lo tanto assim. A causa aparente é seu desdém moralista para com a usura praticada pelo judeu. Contudo, seus sentimentos contraditórios afloram sempre que encontra Shylock e projeta nele sua raiva, ressentimento e angústia. Embora Cohen não estabeleça a relação, e levando em consideração que Shylock é uma representação simbólica do pai primordial e da figura paterna na peça, esse ato demonstra que Shylock simboliza um espelho dos fantasmas de Antônio e, conseqüentemente, seu ódio e sentimento reprimidos para com a figura paterna afloram ao encontrar Shylock.

A agressão de Antônio revela detalhes inconscientes na caracterização do mercador. É estranho que Shylock expresse as razões de seu ódio por Antônio. Contudo, não há causa evidente do ódio de Antônio pelo judeu. Nesse sentido, Harold Goddard (1969) questiona “por que então Antônio não declara seu ódio a ele como um ser racional ao invés de brigar com coices e saliva?”¹⁰ (p. 148). Sua violência é disfarçada com sua pretenciosa bondade para com Bassanio e os outros mercadores da peça. Para Goddard (1969, p. 148),

Antônio, como Shylock, é uma vítima das forças muito abaixo do limiar da consciência. [...] Shakespeare é cuidadoso para não deixar dúvidas sobre esse ponto, mas, apropriadamente, enterra essa evidência um pouco abaixo da superfície: Antônio abomina Shylock, porque ele capta seu próprio reflexo nessa face. [...] É o protesto do inconsciente de Antônio contra a verdade humilhante de que é o segredo de sua antipatia.

¹⁰ Veja o ensaio de Goddard, *The Three Caskets*, em **Shakespeare: *The Merchant of Venice***, de John Wilders, 1969.

Esta é uma interessante sugestão para o problema da violência de Antônio para com Shylock. Contudo, o problema é muito mais profundo. Goddard sugere psicanaliticamente que os sentimentos de Antônio podem ser causados por uma pessoa desconhecida em seu passado:

Aqueles que se aprofundam em negócios ou em outro trabalho a fim de esquecer o que se recusa a ser esquecido são geralmente caracterizados por uma melancolia quieta, interrompida por períodos de irritação ou espasmos repentinos de paixão direcionados a alguma pessoa ou coisa que, se analisada, descobri-se que é o símbolo do erro que destruiu suas vidas. (GODDARD, 1969, p. 152).

A análise de Goddard nos leva a algumas suposições mais profundas. Antônio projeta sua raiva em Shylock, porque Shylock é o espelho do que é mais repugnante para ele e não quer ver: a representação da figura paterna reimaginada e projetada em Shylock. Esse fato é corroborado pela definição conclusiva de Adelman de que Shylock é o pai primordial da peça. Como já mencionado, para Janet Adelman (2008), Shylock representa o pai primordial, codificado como uma figura hiper-masculina: “ele é o avatar do terrível patriarca com sua faca, o pai primordial não apenas de Jessica, mas de todos os cristãos e da cristandade” (p. 131). Sua proposta do contrato de uma libra de carne possibilita fantasmática e simbolicamente a vingança da figura paterna, do pai primordial que retorna para puni-lo. O contrato de Shylock satisfaz potencialmente o medo e o desejo masoquista de Antônio pela castração.¹¹ A figura de Antônio como masoquista, conforme é realçado pela psicanálise, é enfatizada porque sente um melancólico prazer da rejeição de Bassanio e do ato potencial de Shylock de circuncisão/castração. Nesse sentido, Luke Wilson (2010) também afirma que “para Antônio tristeza e felicidade são indistinguíveis, assim como prazer e dor tendem a ser para o masoquista.” (p. 130). Sente satisfação em sua infelicidade e em seus pendores masoquistas.

Ora, é notável que Shakespeare criou o artifício de espelhamento¹² para duplicar sentimentos e angústias na peça. Através desse

11 Sobre o desejo masoquista de castração de Antônio, veja Adelman (2008, p. 99-133).

12 Para o problema do espelhamento ou jogos especulares em Shakespeare, veja a tese de Lawrence Flores Pereira (2000). Nessa tese, o autor apresenta o engodo especular que se assemelha ao que eu

artifício, é possível notar algumas similaridades com Portia, por exemplo. Ela começa a cena lamentando de que está presa ao testamento de seu pai e, por isso, sente enfado (*weariness*). Contiguamente, a melancolia e o enfado inexplicável de Antônio são duplicados e espelhados em Portia, cuja causa é sua angústia para com a ausência presente da figura paterna.

A ambiguidade para com a figura paterna é igualmente espelhada na cômica deliberação de Lancelot quando decide deixar a casa de Shylock. Lancelot sente culpa, indecisão e teme porque está prestes a deixar Shylock para servir Bassanio. Ora, é estranho que o servo tenha sentimentos ambíguos para com seu mestre Shylock, mas não sente angústia para com seu pai cego, o velho Gobbo. Quando seu pai o procura para levar um prato de pombos assados para o mestre de seu filho, Lancelot debocha de seu pai biológico dizendo que seu pai está morto. Nota-se então a substituição da figura paterna biológica pela figura paterna simbólica da peça, na medida em que sente angústia por deixar a casa do judeu, mas não sente o menor escrúpulo ao brincar com seu pai, afirmando a morte de seu único filho. Sua angústia se intensifica e é duplicada pela sugestiva trama de Esaú e Jacó, reimaginada aqui com seu pai.¹³ Contudo ele precisa, nesse momento, da bênção de seu pai biológico para deixar a casa do pai simbólico. Apesar de Lancelot ser uma figura cômica, ele é a personagem que conscientemente desloca e substitui simbolicamente suas fantasias paternas para Shylock. Por contiguidade, podemos imaginar que Antônio também substitui, embora inconscientemente, seu medo e angústia em relação à figura paterna em Shylock. Shakespeare deliberadamente colocou essa confusão e troca do pai biológico por uma figura paterna simbólica para sugerir que a angústia de Antônio se deve à confusão, ou à projeção da figura paterna em Shylock, mas a causa originária de sua angústia é ausente em seu inconsciente, que retorna do externo como uma ameaça, um espasmo alucinatório que ele encara violentamente na peça. Nesse sentido, Drakakis (2010) apresenta um detalhe interessante sobre isso: “Shylock é parte do próprio inconsciente de Veneza que ela só pode lidar pela repressão.” (p. 200). Drakakis parte do conceito freudiano de “matar o pai primordial”, em sua obra *O mal-estar na civilização* (1938).

*Interioridade,
fantasias
afetivas
e figurações
simbólicas
paternas
em “O
mercador
de Veneza”*

237

chamo de artifício mimético do espelhamento.

13 Sobre essa leitura, veja Adelman (2008, p. 38-65).

Então os venezianos, em particular Antônio, projetam em Shylock seu ressentimento e sua angústia.

Portanto, a causa e a angústia em relação à figura paterna são espelhadas e duplicadas nos sentimentos, emoções e angústias de outras personagens da peça. Esse espelhamento é nítido pela seguinte relação de contiguidade apresentada na peça: de um lado, a tristeza de Antônio é apresentada como se não tivesse uma causa aparente em seu primeiro discurso; de outro lado, a tristeza, medo, consciência e infelicidade de Portia, Lancelot e Jéssica são causadas pela presença (ao menos imaginária) da figura paterna na peça. Logo, se o enfado de Portia, a infelicidade e o tédio de Jessica e a consciência e o medo de Lancelot são causados pela figura paterna, contiguamente a melancolia de Antônio pode, pelo artifício de espelhamento, ser causada pela figura paterna reimaginada em Shylock. O que é negado por Antônio é duplicado e espelhado em outras personagens da peça. Shakespeare construiu esse recurso mimético para representar a angústia em relação à figura paterna e a projeção fantasmática em Shylock.

Seu ódio inexplicável para com Shylock toca no ódio primitivo projetado na figura do pai. Holland (1966) sugere que Portia e Antônio fazem um par que simboliza o estrato edípico ou fálico, que é partilhado por cada criança: a amável mãe, Portia, que protege e salva Antônio de seu pai que quer castrá-lo, Shylock. Essa relação e o desejo masoquista de castração realça sua angústia para com sua figura paterna.

No final da cena, Shylock propõe o contrato de uma libra de carne como fingindo que ele tivesse esquecido seu ódio por Antônio. Então, afirma enganosamente que quer ser amigo de Antônio e propõe um contrato de brincadeira:

This kindness will I show.
Go with me to a notary, seal me there
Your single bond; and, in a merry sport,
If you repay me not on such a day,
In such a place, such sum or sums as are
Expressed in the condition, let the forfeit
Be nominated for an equal pound
Of your fair flesh, to be cut off and taken
In what part of your body pleaseth me. (p. 218, I, iii, 139-144).

Em seu contrato, é estranho que Shylock afirme que quer tirar uma libra de carne da parte que lhe aprazer. Apenas na cena do julgamento fica evidente que o contrato determina que a libra de carne deve ser tirada do peito de Antônio. Ninguém sabe, até essa altura da peça, qual pedaço de carne será tirado de Antônio. Nesse sentido, James Shapiro (1996) sugere o sentido implícito de castração nesse contrato. Argumenta que o verbo usado por Shylock – “cut off” – provoca angústias da castração real no mito judaico do assassinato ritualístico:

Cortado [*cut off*] poderia naturalmente sugerir o ato de pegar uma faca para cortar as genitais de uma vítima masculina. De fato, a sentença lida para homens traidores e criminosos sentenciados na época de Shakespeare incluía o decreto de que ‘no local da execução [...] você deve ser pendurado pelo pescoço e, ainda vivo, ser executado e *seus membros internos serem cortados*’ (SHAPIRO, 1996, p. 81, grifos do autor).

Então, o *phrasal verb cut off* significa então dilacerar e castrar no discurso de Shylock. Além disso, a palavra *flesh* era um “eufemismo padrão para pênis, não apenas nas Bíblias elisabetanas, mas nos escritos populares” (SHAPIRO, 1996, p. 81). O medo da castração não é uma angústia que está longe da peça, de acordo com Shapiro. Aliás, está disseminada fantasmaticamente por toda ela. Essa disseminação é sugerida não apenas pela própria descrição de Antônio, na cena do julgamento, como um “I am a tainted wether” (p. 341, IV, ii, 112), ou seja, um carneiro castrado doente, mas também na piada de Salerio de que Jéssica tem as pedras de Shylock, considerando que *stones* era uma gíria para testículos na época (SHAPIRO, 1996, p. 81). Além disso, para Janet Adelman (2008), a circuncisão é análoga à castração na peça. Portanto, tomando esses dados que disseminam o medo e desejo de castração, Shylock potencializa a fantasia da castração de Antônio em sua tentativa de circuncidá-lo na peça. Shakespeare utiliza ambiguidades para sugerir sentimentos, desejos, medos e angústias interiores de Antônio que são linguisticamente incrustradas na textura da peça.

Shakespeare criou ambiguidades emocionais a fim de intensificar as tensões dramáticas da peça e os conflitos interiores insinuados em gestos e pequenas ações das personagens. Para tanto, Shakespeare construiu Antônio como uma figura muito enigmática, cujas atitudes,

*Interioridade,
fantasias
afetivas
e figurações
simbólicas
paternas
em “O
mercador
de Veneza”*

239

gestos e angústias permitem imaginar nas entrelinhas o que de fato está em jogo nos sentimentos de Antônio. O que é evidente na criação de Shakespeare é que tais ambiguidades apontam para o mistério da vida e o enigma dos sentimentos humanos, as angústias e dimensões inconscientes do humano.

Referências

Carlos Roberto
Ludwig

240

ADELMAN, Janet. **Blood relations: Christian and Jew in *The merchant of Venice***. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

COHEN, Derek. **Searching Shakespeare: studies in culture and authority**. Toronto: Toronto University Press, 2003.

DRAKAKIS, John. Introduction to *The merchant of Venice*. In: SHAKESPEARE, William. **The merchant of Venice**. Edited by John Drakakis. Londres: Methuen, 2010.

DUBOIS, Claude-Gilbert. Problems of “Representation” in the Sixteenth Century. Trad. de Monique Briand-Walker. **Poetics Today, Medieval and Renaissance Representation: New Reflections**, Duke University Press, v. 5, n. 3, p. 461-478, 1984. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1772374>>. Acesso em: 16 abr. 2012.

GODDARD, Harold. The three Caskets. In: WILDERS, John (Org.). **Shakespeare: *The merchant of Venice***. Londres: Macmillan, 1969. p. 143-162.

HOLLAND, Norman. **Psychoanalysis and Shakespeare**. New York: McGraw-Hill, 1966.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LEWIS, Cynthia. *Antonio and alienation in The merchant of Venice*. **South Atlantic Review**, v. 48, n. 4, p. 19-31, 1983. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3199668>>. Acesso em: 20 jan. 2011.

LOT, B. Introduction. In: SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Editado por Bernard Lot. Londres: Arden, 1984.

MCGINN, Colin. **Shakespeare's philosophy**: discovering the meaning behind the plays. New York: Harper, 2007.

NORMAN, Nathan. Shylock, Jacob, and God's judgment. **Shakespeare Quarterly** 1, p. 255-259, 1950.

NEWMAN, Karen. **Shakespeare's rhetoric of comic character**: dramatic convention in Classical and Renaissance Comedy. Londres: Routledge, 1985.

O'ROURKE, James. Racism and homophobia in "The merchant of Venice". **ELH**, The Johns Hopkins University Press, v. 70, n. 2, p. 375-397, Summer 2003. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/30029881>>. Acesso em: 20 jan. 2011.

PEREIRA, Lawrence Flores. O jogo especular nos sonetos de Shakespeare. In: _____. **De Shakespeare a Racine**: o engano especular e outros temas. 2000. Tese (Doutorado)-Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre 2000.

PATTERSON, Steve. The bankruptcy of homoerotic amity in Shakespeare's *Merchant of Venice*. **Shakespeare Quarterly**, Shakespeare Library in association with George Washington University, v. 50, n. 1, p. 9-32, Spring 1999. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2902109>>. Acesso em: 20 jan. 2011.

SHAKESPEARE, William. **The merchant of Venice**. Edited by John Drakakis. Londres: Methuen, 2010.

SHAPIRO, James. **Shakespeare and the Jews**. New York: Columbia University Press, 1996.

*Interioridade,
fantasias
afetivas
e figurações
simbólicas
paternas
em "O
mercador
de Veneza"*

241

WILSON, Luke. Drama and marine insurance. In: JORDAN, Constance; CUNNINGHAM, Karen (Org.). **The law in Shakespeare**. Londres: Macmillan, 2010.

*Carlos Roberto
Ludwig*

242