

APORIAS DA VERDADE E DA MENTIRA

Carlinda Fragale Pate Nuñez (UERJ)

RESUMO

Excessos de verdade ou de mentira sufocam a mentira, que requer, para se desenvolver, de medidas preventivas. Essas medidas são eficazes, quando mascaradas pelos inúmeros elementos da verdade que sagazmente ditos com intenção de enganar. A verdade desconcerta, porque pode ser imprevisível e irreversível. A mentira, em contrapartida, é mais flexível, pode tornar-se natural, evidente, até mesmo “humano”, sobretudo se é consolidado por elementos de verdade. Essa comunicação tecerá comentários sobre a correlação entre os dois conceitos e proporrá um estudo de caso que é fornecido pela trapaça indireta de Iago, na tragédia de Shakespeare (1662). A personagem maldita refaz a representação bíblica do demônio, referida por João como “pai da mentira” (Jo 8, 44), mas também serve de paradigma para uma estética tributária dos atributos do falso.

Palavras-chave: Aporias, Filosofia da Linguagem, Mentira, Verdade

A MENTIRA TEM PERNAS CURTAS

Toda a filosofia ocidental se desenvolveu a partir de um compromisso com a busca da verdade. O pacto firmado pelo pensamento já nasce sob o signo da complexidade, uma vez que toda análise do conhecimento passa pela análise da linguagem, esse instrumento da inteligência humana protético, multiforme, polissêmico e mais propenso à discórdia que à concórdia. Uma verdade a partir daí já se constitui: de que o conhecimento se **modela** na linguagem. É uma **modelação** da linguagem. Vem acompanhada subsidiariamente, por conseguinte, de **ficcionalidade**, de **sensibilidade**, de **estetização**. Essa é a razão pela qual nem mesmo Platão, inimigo número um de *pseudos* (o falso, a mentira), não abriu mão dos mitos (que ele tanto condenou) e da poesia (eliminada de Calípolis, a cidade justa).

A história filosófica da verdade passa pela convicção de que a justiça e o bem são verazes, enquanto a injustiça e o mal são mentazes (Platão), pela obrigação espiritual de não pecar (Agostinho), pelo apriorismo do dever (Kant), mas também pelo pragmatismo de agir com a esperteza da raposa e a força do leão, para não se perder nos negócios (Maquiavel), pela detecção de correlações entre a verdade e a mentira, pela permeabilidade e até permuta de suas propriedades

(Nietzsche). No território da estética, a ficcionalização é uma prerrogativa.

O dever da veracidade é, todavia, relativizado já por Platão, que compara sua aplicação ao uso que o médico faz da sonegação da verdade e do uso do veneno, com finalidade curativa. Na *República*, o filósofo aponta duas espécies de mentira: uma moralmente sancionada (mentira útil) pelo "interesse do Estado", e outra absolutamente condenável, quando se destina ao benefício particular.

Santo Agostinho se coloca frontalmente contra qualquer atenuante ao ato de mentir. As oito espécies, hierarquizadas da pior para a menos grave pelo bispo de Hipona, no *De Mendatio*, são: 1) a que leva a erro religioso, a mais grave; 2) a mentira gratuita, que prejudica alguém, sem que o mal traga algum benefício a quem quer que seja; 3) a que favorece a um, mas prejudica a outro; 4) a que se comete sem outra intenção que não o prazer de mentir; 5) a que se comete por diversão; 6) a que prejudica, mas é útil; 7) a que não prejudica ninguém, podendo até favorecer alguém, mas continua maculando o mentiroso, do ponto de vista da doutrina cristã, e 8) a que, sem prejudicar ninguém, previne de um atentado impuro contra seu corpo.

Na mesma linha se situa Kant, para quem "*A mentira é um crime que o homem comete contra si mesmo; é uma indignidade, que o faz desprezível a seus próprios olhos*".

Rousseau é tão sensível à prerrogativa da verdade, que constrói as suas *Confissões* em paralelo às de Agostinho (Puate: 2005) e ainda o retorna ao problema da mentira no 4º passeio de seus *Revêries du Promeneur Solitaire*". Nesse texto, o filósofo retorna a uma cena do passado, em que mentiu. Ao revê-la, descobre sutilezas nas circunstâncias em que a mentira surge, como o fato de nem todos terem direito à verdade (por exemplo, a pessoa desleal), ou a existência de casos de engano inocente.

Espinosa, em sua *Ética*, via no mentiroso alguém desprovido do sentimento de liberdade: "*O homem livre não age nunca com fraude, mas sempre de boa fé*". Diderot e Voltaire também encontraram na mentira uma saída pouco ética para o comportamento humano.

Condenar a mentira não é, todavia, uma conquista do pensamento civilizado. Entre os povos ditos primitivos a impostura é exe-

crada. Mentir, imperdoável e motivo de vexame (cf. *I Juca Pirama* de Gonçalves Dias). Nas religiões do Livro, a interdição à mentira também é severa: "*Não levantarás falso testemunho*", dizem as *Tábuas da Lei*, e mais tarde Jesus asseverou: "*O pai da mentira é o demônio*" (Jo 8, 44).

Numa perspectiva diametralmente oposta, pensadores como Benjamin Constant, Schopenhauer e Nietzsche, apenas para citar alguns, percebem a positividade da mentira, como expressão da fantasia, da imaginação, do desejo, do afeto e do inconsciente humano. Com a vertente de filósofos idealistas do século XIX alemão, recuperou-se a contradição inerente ao princípio de mentir.

AS PALAVRAS NÃO MENTEM JAMAIS

Mentir tem a mesma raiz de *mens, mentis* (mente). Em sua origem, é produto do pensamento e da atividade mental, não confinada pelos limites das racionalidades legitimadas (o direito, a religião, a moral), mas atravessada pelas contradições e sombras do imaginário individual. Há, por conseguinte, algo de essencial, de fantasmático, que se desdobra em presença, graças à mentira. O conceito grego de *pseudos* dá conta dessa positividade da fantasia, por significar também torção, ou seja, aquilo que se alcança através de um desvio. A desviação não implica falsificação do objeto alcançado, mas o caminho sinuoso que levou a ele. Tal dimensionamento do conceito recicla a noção de mentira, do falso e da mendacidade, ao menos no âmbito da criação literária e estética. Pode-se mesmo dizer que o objeto artístico é tanto melhor, quanto mais habilmente mente e recebe a flâmula da inverdade verossímil.

O termo que em grego aponta para uma torção engenhosa que se opera no discurso e não remete, por conseguinte, exatamente ao falso, mas ao que resvala do campo transparente, retilíneo e pretensamente unívoco da verdade, pelo étimo latino se liga a uma atividade mental (*mens, mentis*), ou a uma comunicação turvada, manchada, quando cruza com *menda, -ae* (mancha) ou *mendus, -a, -um* (manchado), dos quais derivam mendacidade, mendaz.

No imaginário da língua latina, mentir pertence ao âmbito do *fin gere* e, por isso, perde aí também, ao menos etimologicamente, a

negatividade semântica que a moral lhe imputa. Na constelação de *finger*, a noção de modelação é fundamental (o que explica os vocábulos *finger*, do inglês e do alemão: “o que se faz com os dedos”); irradia-se em outras significações: formar (na acepção de educar), instruir (como escolarizar) e somente numa última acepção, fingir, como ficcionalizar (Castro: 1982: 65-70).

Mentira e verdade constituem, pois, um par dialético sempre presente na intimidade do psiquismo e no curso do desenvolvimento humano. *Pseudos* remete, efetivamente, ao encoberto, à parte que se retrai e se mostra apenas parcialmente; que se volta para nós. Entretanto o olhar sobre ele é desviado, despistado, e esta viragem permanece oculta, para manter-nos atraídos por ele e por sua natureza revirada. Algo na mentira funciona como a face da lua nova (Heidegger: 2001: 153-167), que sabemos que se encontra no firmamento, mas não se deixa contemplar. A lua nova, como a mentira, é uma presença oculta, uma existência inequívoca, exatamente em sua ausência. Nesse caso, *pseudos* é a existência que não se vê; não exatamente a inexistência de um ser (do bem, da justiça ou da verdade). É o desvelamento de algo essencial que não se pode mostrar às claras.

O inconsciente monitora os usos e as aparições da mentira. Para explicar o mecanismo psicanalítico da mentira, Freud menciona o desejo, que não conhece caminhos morais ou amorais que autorizem sua realização ilibada, sem contradição no pensamento e na ação. Na análise de objetos estéticos, o mesmo impasse se verifica: o fingimento é o dispositivo indispensável através do qual *pseudos* produz a ficcionalidade e funda a lógica dos mundos e vidas impossíveis, tornados, porém, verossímeis e críveis. Graças ao fingimento artístico, superam-se os testemunhos da realidade possível, muitas vezes incríveis e inconvincentes. Legitima-se, no campo da arte, a máxima revirada e tumultuosa de Oscar Wilde: é a vida que imita a arte, e não o contrário.

O rendimento estético da mentira decorre, pois, de um tipo de exploração de *pseudos*, que converte o uso a sério, com fins não lúdicos (na política, na guerra, nos negócios etc.) do falso, do fingimento e da ficcionalidade em instrumento para outro tipo de torção – a que é operada pela linguagem.

Fatos narrados podem ser verdadeiros ou falsos. Os verdadei-

ros valem por si, refletem algo imutável, linear e simples; os falsos são mais ricos, mais elaborados, mais requintados; refletem a vontade e o interesse de quem as inventa, bem como o interesse de quem as transmite. A mentira é mais complexa, no retorcimento, na variabilidade que a partir dela se abre, na imaginação que a energiza. Não raro, há mais informações numa notícia falsa que numa verdadeira. Conhecer mentiras, por conseguinte, passa a ser instrutivo, pois torna presentes, de modo desviado, a verdade torcida.

A verdade, em muitos casos, é dura, insuportável. O ato de mentir envolve sutilezas, demanda uma noção de justa medida, a dosagem precisa dos elementos fictícios nele envolvidos. Excessos de verdade ou de mentira sufocam a mentira, que requer, para se desenvolver, medidas preventivas. Essas medidas são eficazes, quando mascaradas pelos inúmeros elementos da verdade, ditos com intenção de enganar.

A verdade desconcerta, porque pode ser imprevisível e irreversível. O falso, em contrapartida, é mais flexível, pode tornar-se natural, evidente, “humano”, sobretudo se é consolidado por elementos de verdade. Mentir é, em suma, fonte de prazer.

ÀS VOLTAS COM O MENTIROSO

Shakespeare fornece um estudo de caso sobre a amplitude da mentira e o espertezas do mentiroso, através da trapaça de Iago, na tragédia *Otelo* (encenada pela primeira vez em 1601 e publicada em 1622). Para tanto, empreende uma primeira torção, no roteiro original, a novela *O Mouro de Veneza*, de Giraldi Cinthi (1584): altera todos os nomes das personagens (à exceção de Desdêmona); modifica o caráter de Rodrigo e, sobretudo, de Iago; amplia o papel de Emília e dá nobreza a Otelo, tornando-o um dos protagonistas mais complexos da dramaturgia mundial. Não resta, todavia, a menor dúvida de que o antagonismo de Iago é fundamental, para que *pseudos* interfira de forma determinante, na dramaticidade textual e na concepção da trama.

Desde o prólogo, o despeito do “honesto Iago” é colocado às claras, em contraste à correção e honradez de Otelo, que renuncia a uma tradição mourisca de encantamentos e sortilégios, mas é visto

como “*seio escuro de um ser feito para inspirar medo e não deleite*” por Brabâncio, que se sente traído com o casamento às escondidas da filha. A abertura dita o método, que avança na exploração de modos diferenciados de *pseudos*. Vejamos algumas modelações de *pseudos*:

- a) Como transgressão: Desdêmona trai o pai, fugindo com Otelo; Otelo trai a hospitalidade e a confiança de Brabâncio, casando-se furtivamente com Desdêmona; Iago presta serviços de maior confiança a Otelo, quanto mais dele deseja vingar-se. A linguagem se vai tornando rude, a sutileza desaparece da retórica do mentiroso, que instila inverdades (“*Que direi?... É impossível que visses tal coisa, mesmo que estivessem tão excitados quanto os bodes ou os macacos, tão orgulhosos quanto os lobos no cio e tão tontos quanto os ignorantes embriagados. Mas, reconheço, se a probabilidade, se as fortes circunstâncias que levam direto à porta da verdade sejam suficientes para darem a certeza, vós podeis consegui-la*”, III, 2) e recita versos populares, na indução de Cássio à bebedeira; o próprio amor é transgredido pelo ciúme, que turva a visão de Otelo e o faz ver a mulher como deixou ele mesmo de ser visto, graças a seus méritos e caráter ilibado: “*O nome dela, que era puro como o rosto de Diana, está agora como meu negro rosto*” (III, 3).
- b) Como mentira, fingimento: Iago, o mentiroso, passa das alterações paulatinas da verdade às ações fatais e às mentiras totalmente ficcionadas (para obter de Rodrigo a participação no atentado contra Cássio, inventa que Otelo fora transferido para a Mauritânia – Desdêmona só não seria levada ao marido, se Cássio, o encarregado de fazê-lo, desaparecesse; assassino de Rodrigo e golpeador de Cássio, empresta a própria camisa para o ferido e atribui a cilada à vingança de uma rameira).
- c) Como desvio: o cargo de tenente, a que Iago aspirava, é atribuído a Cássio; Rodrigo, que deseja afogar-se e à sua paixão por Desdêmona, é convencido por Iago a continuar a cortejá-la (com jóias e disfarces); Emília desvia o lenço para as mãos de Iago; Cássio, em vez de dirigir-se diretamente a Otelo, vale-se da amiga Desdêmona, na tentativa de ser reintegrado ao cargo perdido; Otelo é desviado da sincera fidelidade da esposa, através das insinuações de Iago e da instigação ao ciúme (“*Quero que o*

mouro me agradeça, goste de mim e recompense-me por haver feito dele um asno insigne e perturbado sua paz e paciência até a loucura... A velhacaria só é vista inteira quando está em ação!" (II, 1). Otelo, que já fantasiara a origem do lenço, desvia-se rapidamente do discernimento da verdade e da mentira, e fantasia encontros da mulher com o tenente (IV, 1). Mas há também cartas que chegam para reverter a fraude e fazer justiça (a primeira vem de Veneza, nomeando Cássio governador de Chipre; a outra, encontrada junto ao corpo de Rodrigo, incrimina Iago).

- d) Como jogo de antíteses: Desdêmona se apaixona por aquele *"a quem temia olhar"*; Otelo, *"negro como a noite infernal"*, é honrado (*"tornarei público que minha vida se origina, bem como meu ser, de homens de descendência real e, quanto a meus méritos, saberão, mesmo não possuindo outros títulos, estar à altura da posição que conquistei"*, II); o honesto Iago age como o mais desleal traidor; Cássio, fiel tenente e auxiliar de Desdêmona, é acusado de concupiscência.
- e) Como falso engano/presença oculta: Iago declara o plano de trabalhar transformando a confiança em suspeita; Otelo, vítima da patifaria, diagnostica sua própria situação de logrado: *"porque sei que estás cheio de afeto e de honestidade e que pesas tuas palavras antes de dizê-las, é por isto que tuas reticências me assustam mais ainda: pois tais modos de conduzir-se são truques de rotina em um patife desleal e mentiroso; mas, em um homem justo, são revelações veladas que escapam de um coração incapaz de disfarçar a própria emoção"* (III, 3). Emília, que age como alcoviteira, decifra o jogo estipulado pelo marido, sem saber que é ele o infamante que primeiro chamou à Desdêmona meretriz (*"Quero que me enforcem, se não há algum vil velhaco, algum patife bajulador, algum canalha sórdido e mentiroso, que lhe meteu semelhante idéia na cabeça para arranjar um cargo! Quero morrer, se não for verdade!"*, IV); Desdêmona, ao evocar o canto de uma antiga criada, entoa seu próprio treno; os lençóis nupciais que revestem o leito, no ato IV, lhe servirão de mortalha. O grande enganado terá, pelas palavras do enganador, o desvelamento da própria identidade: *"(Otelo) é o que é"* (*idem*).

Assim se equaciona complexamente a trama, colocando em

paralelo situações antitéticas, invertendo ou permutando seus termos, operando desvios e enganos

A personagem maldita refaz a representação bíblica do demônio, referida pelo evangelista João como “*pai da mentira*”. A principal habilidade da personagem reside em levar Otelo à loucura por ciúme, sublinhando fatos realmente acontecidos: 1) a perda do lenço por Desdêmona; 2) a narrativa lasciva de Cássio, ao evocar Bianca em seus sonhos; 3) a intervenção da mulher de Iago, Emília, a favor de Cássio.

A única mentira grosseira de Iago é o relato de uma noite durante a qual, em sonho, Cássio teria revelado suas pretensões amorosas por Desdêmona: uma mentira inútil, ao fim do Ato III, que é apresentada como prova concreta a Otelo, mas minimizada pelo próprio Iago (“*Não passa de um sonho*”).

Iago é a encarnação da malignidade, que se revela emblemática do grande mentiroso. Como *pai da mentira*, mente, sem fazer uso da mentira mesma, mas do discurso tido como verdadeiro e, a partir do estatuto da verdade, constrói a situação de ludíbrio (como Satanás, nas tentações do deserto, em Lc 4, 1-13, citando Salmo 90: “*Se és filho de Deus, afasta-te daqui, pois está escrito ‘Deus comandará a seus anjos, que te protegerão’*”).

O teatro de Shakespeare pode ser definido pela afirmação de Hamlet (III, 2): o *espelho da realidade*. À representação não falta a astúcia do *mal absoluto*, que ultrapassa a inveja, o ciúme, a vingança, reais motivações de Iago.

Hamlet é o homem do raciocínio sutil, da manipulação das palavras, ao contrário de Iago (“*palavras são só palavras; eu não entendo até agora que um coração ferido possa ser socorrido por palavras*”, I, 3). Iago esquece que Desdêmona se apaixonara por Otelo graças ao poder das narrativas de sua vida aventureira, assim como Dido se enamorara das narrativas de Enéias e, antes delas, Nausícaa, estremeceu por Ulisses, o estrangeiro retornado de viagens e perigos.

Já no Ato I, notam-se os pressentimentos do papel trágico da trapaça: o pai de Desdêmona considera pouco crível que a filha esteja enamorada pelo Mouro, por considerar o fato antinatural. Por sua vez, Otelo só é capaz de distinguir com clareza os bons dos maldo-

sos, os amigos dos inimigos, sem ambigüidades e, para seu infortúnio, sem questionar suas próprias convicções.

O trabalho de Iago, por isso, é simples – trata-se de produzir fatos incontestáveis e insinuar em seguida interpretações mentirosas, sem jamais se expor.

Iago incita Cássio a se embriagar e o predispõe à rixa, limitando-se, em seguida, a descrever, com toda a veracidade, o comportamento do tenente. Em companhia de Otelo, o falso amigo vê Cássio conversando com Desdêmona e se mostra preocupado, sem dizer por quê. Chega a despertar terríveis dúvidas no Mouro, propondo-lhe apenas perguntas, sem nada afirmar e mostrando-se reticente: “*Quando cortejavas tua dama, Cássio estava a par de teu amor?*” ou “*Ele sabia por que o demandavas a ele?*” Tais perguntas vinham acompanhadas sempre de declarações de desinteresse – “*Só para me esclarecer, nada de mal*” – que bem poderiam sinalizar as más intenções do argüidor, se ouvidas por um desconfiado.

Iago não deixava, entretanto, de recordar a Otelo as terríveis palavras do sogro sobre a possibilidade de Desdêmona enganá-lo, como havia enganado ao próprio pai (I, 3). O jogo astucioso da personagem tem tudo para dar certo, pois mais uma vez não mente, quando diz que recebeu das mãos de Cássio o lenço de Desdêmona. No entanto, sobre o sonho protagonizado por Bianca, Iago faz crer que Cássio sonhara com Desdêmona. Essas duas mentiras parciais se fazem acompanhar de contínuas declarações de honestidade da parte do “honesto Iago”.

É sabido como o mentiroso se protege com declarações de integridade, de boa intenção, de lealdade. Mesmo quando a tragédia já está consumada, Iago se defende das acusações da mulher Emília, declarando não ter outra culpa, a não ser ter expressado suas advertências: “*Eu lhe disse o que pensava e não disse nada que ele mesmo já não soubesse como justo e verdadeiro*” (V, 2).

Iago decide calar, quando a verdade aparece, à chegada de Ludovico, Montano e Cássio: “*Não me pergunteis nada; o que sabeis*”. Como no final de Hamlet, o mentiroso, consumada a mentira, é lacônico. A ele também caberiam as palavras finais de Hamlet: “*The rest is silence*”.

O silêncio de Iago é a arma que volta ao sabre, depois de ferir. Sem mentiras evidentes, a palavra insinuou, convenceu sobre o falso, mais crível após o enamoramento fiel de uma bela e nobre mulher por um mouro, em vez do atraente e jovem Cássio, “*que parecia feito precisamente para tornar mulheres infêis*” (I, 3).

Iago é o pai da mentira. Por isso invoca a noite e o inferno, que o ajudem a cumprir seu desejo (I. 3): “*O inferno e a escuridão devem trazer esta monstruosa concepção para a luz do mundo!*”.

Desacertos do demo. Acertos de pseudos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BETTETINI, Maria. *Petite histoire du mensonge*. Paris: Hachette, 2003.

CASSIN, Barbara (1995). *O Efeito sofisticado*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Ma. Cristina F. Ferraz, Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2005.

CASTRO, Manuel Antônio de. *O Acontecer poético*. A história literária. Rio de Janeiro: Antares, 1982.

ECO, Umberto. *Tra Mensogna e ironia*. Milano: Bompiani, 1998.

ERNOUT, Alfred & MEILLET, Antoine. *Dictionnaire Etymologique de la langue latine, Histoire des mots*. Paris: Klincksieck, 1994.

GILL, Chirstopher & WISSEMAN, Timothy Peter (ed.s). *Lies and fiction in the Ancient world*. Exeter: Exeter University Press, 1993.

FERRAZ, Maria Cristina Franco *Variações sobre Temas Nietzscheanos*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *De L'Essence de la vérité. Approche de l'Allégorie de la caverne et du Théétète de Platon*. Trad. Alain Boutot. Paris: Gallimard, 2001.

KOYRÉ, Alexandre. *Réflexions sur le mensonge* (1943).
http://aejcpp.free.fr/articles/koyre_mensonge.htm

NUÑEZ, Carlinda F. Pate. Verdades sobre a mentira. In: PINTO, Sílvia Regina (org.). *Tramas e mentiras: jogos de verossimilhança*.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Rio de Janeiro: 7letras, 2005, p. 31-70.

STIERLE, Karlheinz. *A Ficção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

PUENTE, Fernando Rey. (org.). *Os filósofos e a mentira*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

———. Confissões: A verdade e as mentiras. Notas para um confronto entre Agostinho e Rousseau. **In:** MARQUES, José Oscar de Almeida (org.). *Verdades e mentiras: 30 ensaios em torno de Jean-Jacques Rousseau*. Ijuí: Unijui, 2005, p. 61-71.

SHAKESPEARE, William. *Otelo*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2005.