

O ESQUEMA PASSIONAL DO CIÚME CONFIGURADO NAS OBRAS *DOM CASMURRO*, DE MACHADO DE ASSIS, E *OTELO*, DE WILLIAM SHAKESPEARE

SILVANA REGINA MARTINS BRIXNER*

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL), Campo Grande, MS, Brasil.


Recebido em: 18 abr. 2021. Aprovado em: 28 maio 2021.

Como citar este artigo: BRIXNER, S. R. M. o esquema passional do ciúme configurado nas obras *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e *Otelo*, de William Shakespeare. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 21, n. 2, p. 94-111, maio/ago. 2021. doi: 10.5935/cadernosletras.v21n2p94-111

Resumo

Na literatura universal, temos um discurso ficcional que nos revela uma conjunção dialógica ressignificada a partir de textos anteriores, que nos permitem apontar uma intersecção literária. Nesse processo, encontramos *Dom Casmurro* (1997) em um jogo repleto de similitudes com reverberações da obra *Otelo, o mouro de Veneza* (1956). Ambas, já vistas e revistas a partir de ângulos diversos, são aqui vislumbradas sob a ótica da Semiótica das Paixões, analisando-se a paixão do ciúme como mola propulsora dessas produções literárias.

* E-mail: silvanamb28@hotmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-5163-9985>

Palavras-chave

Semiótica das Paixões. Ciúme. Literatura.

O SUJEITO CIUMENTO E O OBJETO DO CIÚME

Para analisar a configuração patêmica do ciúme nas obras *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e *Otelo, o mouro de Veneza*, de William Shakespeare, a partir do referencial teórico da semiótica de linha francesa, resgatou-se o conceito de paixão na perspectiva dessa teoria. O estudo da sintaxe passional do ciúme e sua relação com outras paixões, como a inquietude e o medo do rival, possibilita um trabalho cuidadoso sobre o discurso dos atores centrais das duas obras.

Bentinho e Otelo, ao demonstrarem que o medo da perda é que os torna sujeitos do fazer, agem a partir do medo, que lhes propicia uma sensação de desconforto e insegurança, sempre se remetendo a sentimentos de inferioridade, desprezo, desonra e abandono. Em seu livro *Ciúme: o medo da perda*, Santos (1996, p. 35) relaciona o ciúme com o medo e acrescenta que a característica marcante do ciúme “é o imaginário, pois é na incerteza e na dúvida que ele se instala”.

Percebemos sentimentos diferentes diante da crise passional: Bentinho se isola, fica depressivo e casmurro, enquanto Otelo torna-se angustiado, temeroso.

Independentemente do valor dos respectivos adversários, Otelo evidencia em sua fala os valores éticos dispostos nessa configuração:

Otelo - Feliz teria sido, muito embora todo o campo, inclusive a recovagem, lhe tivesse provado o doce corpo, sem que eu conhecimento houvesse disso. Oh! Adeus, contentamento! Para sempre. Adeus tropas de penacho, exércitos altivos, que em virtude mudam toda ambição! Adeus! Adeus! Adeus cavalos relinchantes, trompas belicosas, tambores animosos, pífaros estridentes, reais bandeiras, tudo o que o orgulho constitui, a pompa e a aparelhagem da gloriosa guerra. E a vós também, adeus, mortais engenhos, cujas rudes gargantas os estrondos terrorantes imitam do alto Jove, adeus: a obra de Otelo já não tem sentido (SHAKESPEARE, 1956, Ato III, cena III, p. 92).

Também observamos, em *Dom Casmurro*, a presença de rivais que abalam seus valores éticos.

Estive quase a perguntar a José Dias que me explicasse a alegria de Capitu, o que é que ela fazia, se vivia rindo, cantando ou pulando, mas retive-me a tempo, e depois outra idéia...

Outra idéia, não, – um sentimento cruel e desconhecido, o puro ciúme, leitor das minhas entranhas. Tal foi o que me mordeu, ao repetir comigo as palavras de José Dias: Algum peralta da vizinhança. Em verdade, nunca pensara em tal desastre. Vivia tão nela... e para ela, que a intervenção de um peralta era como uma noção sem realidade, nunca me acudiu que havia peraltas na vizinhança... Há um instante tinha eu desejo de lhe perguntar... José Dias viu no meu rosto algum sinal diferente da expressão habitual... Para não fitá-lo... eu saí correndo (ASSIS, 1997, p. 67).

O sujeito apaixonado Bentinho cria o papel actancial que emerge de Dom Casmurro. Na encenação discursiva da paixão, ele é o duplo do narrador. Reconstituído pela memória de Dom Casmurro, é trazido do passado para o presente. A forma como o discurso é desencadeado configura e reconstitui sua vida como frutos da memória desse actante, que ora realiza ora sofre os atos que lhe servem de interesse pessoal no papel de narrador.

Na narração de *Dom Casmurro*, podemos observar, na sintaxe discursiva, diferentes posições actanciais; primeiramente, temos o sujeito enunciador como instância pressuposta ao enunciado. Esse sujeito da enunciação também é tido como actante interlocutor, que toma para si turnos de fala em cenas organizadas segundo o discurso direto. Ao longo de todo o enunciado do romance, ocorre a instauração da categoria de pessoa, tendo o narrador criado um re(construto) do vivido.

Ao destacar o actante dessa enunciação por meio do papel daquele que conta a própria história, o narrador legitima seu passado enquanto relata os sentimentos que remetem aos acontecimentos veiculados pelo enunciado.

Os ciúmes são agravados em ambas as histórias: em uma, pela lembrança do amigo no filho e, na outra, pelas palavras do “amigo” Iago. O sujeito ciumentoso e o objeto do ciúme, segundo Fontanille (2005, p. 72), caracterizam-se por

[...] uma tensão em direção à conjunção, sobredeterminada por uma necessidade: o sujeito é totalmente semantizado por seu objeto, o objeto é necessário para a estabilidade de sua identidade. O ideal seria então que esse objeto fosse um todo indivisível, um objeto “massivo”, cuja posse seria também do tipo “tudo ou nada”; em outros termos, a confiabilidade da ligação possessiva tem por correlato o fechamento e a compacidade do objeto.

Otelo diz que teria sido feliz mesmo se traído por um batalhão, desde que não o soubesse, e Bentinho sentia-se traído (“nunca me acudiu que havia peraltas na vizinhança”). Ambos são inquietos. A inquietude conserva também uma posição genérica, pois a suspeita não passa de fase efêmera do ciúme ou da inquietude, aquela apenas em que se perfila a sombra do rival. Do ponto de vista da sintaxe, conseqüentemente, “a inquietude rege toda a cadeia e traduz-se passageiramente, seja ela pela sombra quando o rival se manifesta, seja pelo temor, quando o acontecimento disfórico é esperado” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 194).

IMBRICAMENTOS DIALÓGICOS

Nas duas obras, o poder da palavra assume especial relevo. Em *Otelo*, a fala pérfida de Iago macula a honestidade de Desdêmona aos olhos do mouro; na relação Otelo/Desdêmona, é o poder da palavra do guerreiro que seduz a filha do senador de Veneza (Brabâncio) e determina o desequilíbrio da ordem familiar – a jovem foge para se casar com o herói.

No romance *Dom Casmurro*, o poder da palavra é dirigido para fins ego-cêntricos. A audácia das duas mulheres é ponto comum; em “Capitu já tinha ideias atrevidas”, Bentinho se coloca como “vítima”, tudo gira em torno do ponto de vista dele; e Desdêmona enganou o pai, o que incute mais a dúvida sobre o comportamento dela em *Otelo*.

Nas considerações de Greimas e Fontanille (1993, p. 259):

Em *Otelo* também, mas com a particularidade de que o metasaber se apresenta, neste caso, como um saber que tem por objeto a própria paixão. Por exemplo, lembrando-se de que Desdêmona deixou de lado a hostilidade declarada de seu pai a Otelo, e que ela chegou até a achincalhá-lo publicamente, o mouro saberá reconhecer nela uma disposição para viver paixões intensas e a elas se submeter. O saber sobre a paixão, e mais precisamente o conhecimento dos papéis patêmicos de outrem, tem, no entanto, o mais das vezes, um papel regulador exatamente por permitir, na inter-subjetividade, prever os comportamentos e as estratégias; mas, no caso do ciúme, ao contrário, todo saber sobre a paixão – e basta para isso que o ciumento se examine a si próprio ou examine o ser amado – é desregulador e alimenta a própria paixão.

Shakespeare retrata o processo de instauração do ciúme, uma vez que Otelo vai concretizando, em sua mente, uma suposta relação entre Desdêmona e Cássio, devido às ardilosas mentiras que Iago lhe conta. Toda a ação constrói-se a partir da instauração da suspeita de que Desdêmona tem o poder e o saber para realizar a traição. Os excertos transcritos demonstram sujeitos proativos, que conservam lembranças das experiências passadas “*Brabâncio – Cuidado, Mouro! Se olhos tens, abre-os bem em toda a parte, se o pai ela enganou, pode enganar-te*” (SHAKESPEARE, 1956, Ato I, cena III, p. 42). Suspeita que também se insinua nas palavras de Bentinho sobre Capitu:

Como vês, Capitu, aos quatorze anos, tinha já idéias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos (ASSIS, 1997, p. 21).

Fontanille afirma que a suspeita é uma estratégia particularizante, que faz do menor detalhe o sintoma do todo. Trata-se da suspeita ciumenta: o que era suspeita se atualiza, e o narrador exterioriza sua inquietude. Junto com Greimas, o autor distingue “três fases modais na suspeita; primeiro, a especificação cognitiva da inquietude; em seguida, a modalização epistêmica das fases da investigação e, para terminar, a modalização veridictiva e a paixão pela verdade” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 259).

A análise das paixões, utilizando a transformação da modalização do /fazer/ para a modalização do /ser/, revela os conflitos potenciais nos enunciados modalizados. Como afirma Barros (1988, p. 98), o sujeito responsável pela alteração das qualidades do sujeito da ação é denominado, na teoria semiótica, destinador – aquele que determina a competência e os valores do sujeito que age, aquele que, em suma, estabelece as regras do jogo.

José Dias, em *Dom Casmurro*, aproxima-se, de maneira menos ardilosa, ao personagem Iago, de *Otelo*; ambos atuam como destinadores capazes de manipular os sentimentos alheios:

Há algum tempo estou para lhe dizer isto, mas não me atrevia. Não me parece bonito que o nosso Bentinho ande metido nos cantos com a filha do Tartaruga, e esta é a dificuldade, porque se eles pegam de namoro, a senhora terá muito que lutar para separá-los (ASSIS, 1997, p. 4).

Fontanille explica que Greimas, ao tratar dos arranjos modais, faz das paixões a emanção temática e figurativa das modalizações do ser e distingue quatro modalidades diferentes: o querer-ser, o dever-ser, o saber-ser e o poder-ser. Essas modalidades, porém, são passíveis de desdobramentos modais, que negam cada um dos predicados ou os dois ao mesmo tempo (dever-ser, não-dever-ser, dever-não-ser e não-dever-não-ser). Para Fontanille, uma paixão raramente é o efeito de uma só modalização.

Otelo, o destinatário-sujeito, já manipulado, adquire um /saber/ que o faz agir. Esse /saber/ com o /poder-fazer/ constituem-se em modalidades atualizantes, e, em seguida, o sujeito atualizado para a ação (competência) promove a transformação central da narrativa, constituindo, assim, o percurso narrativo de *performance*. Iago, o modalizador, efetiva o seu percurso com a intenção de estabelecer o percurso do sujeito, que é composto pela competência e pela *performance*. Verificamos como Iago cria uma predisposição para o fazer, instituindo o percurso do sujeito e modalizando-o para a *performance*.

Na obra de Shakespeare, a manipulação por persuasão é um contrato fiduciário que ocorre a partir do instante em que Iago faz Otelo crer e aceitar os valores apresentados por ele. Logo, esse destinador-manipulador transmite os valores modais necessários para sua junção com o objeto (o /dever/ e o /querer/, modalidades virtualizantes).

A seguir, estão trechos das duas obras por nós consideradas:

Iago – Disse-lhe o que pensava, sem que houvesse contado nada além do que ele próprio julgará natural e verdadeiro.

Emília – Mas dissestes-lhe que ela fora infiel?

Iago – Disse.

Emília – Dissestes uma infâmia, infâmia odiosa. Por minha alma, ele mente; é um perverso. Ela, falsa com Cássio? É assim? Com Cássio?

Iago – Com Cássio, sim senhora. Retirai-vos daqui, e ponde cobro nessa língua (SHAKESPEARE, 1956, Ato V, cena II, p. 146).

Pelo dia adiante, e nos outros dias, Ezequiel ia ter comigo ao gabinete, e as feições do pequeno davam idéia clara do outro, ou eu ia atentando mais nelas. De envolta, lembravam – e episódios vagos e remotos, palavras, encontros e incidentes, tudo em que a minha cegueira não pôs malícia, e a que faltou o meu velho ciúme. Uma vez em que os fui achar sozinhos e calados, um segredo que me fez rir, uma palavra dela sonhando, todas essas reminiscências vieram vindo agora, em tal atropelo que me atordoaram (ASSIS, 1997, p. 133).

As sombras dos mundos imaginários, das reminiscências dos sujeitos aumentam a intensidade da projeção dos supostos adultérios, gerando elementos potenciais de repulsão em relação aos objetos-valor. Nesse contexto, a protensividade dos sujeitos determinou os seus comportamentos no decorrer da história.

REVERBERAÇÕES

Otelo e Dom Casmurro começam a ser frios e evasivos com suas esposas. Otelo trata Desdêmona de forma agressiva, mas esta, tão paciente, pensa tratar-se de problemas relacionados ao Estado. Bentinho, por ser extremamente inseguro, tinha ciúme de tudo e de todos. Enquanto Desdêmona pensa que o “monstro do ciúme” ocorre devido a assuntos de Estado, em Dom Casmurro, tudo e todos o incomodam, e observa-se que a pura fantasia e o ciúme são características determinantes nas duas citações.

Emilia – Então este homem não será ciumento?

Desdêmona – Nunca o vi assim antes. [...]

Emilia – Praza aos céus que só sejam, mesmo, assuntos de estado, como credes, não caprichos nem veneta de ciúme, que vos digam respeito mui de perto.

Desdêmona – Oh dia infausto! Nunca lhe dei motivo para tanto!

Emilia – Mas os ciumentos não atendem a isso; não precisam de causa para o ciúme: tem ciúme, nada mais. O ciúme é monstro que se gera em si mesmo e de si nasce.

Desdêmona – Que o céu proteja o espírito de Otelo de semelhante monstro (SHAKESPEARE, 1956, Ato III, cena IV, p. 104).

Continuei a tal ponto que o menor gesto me afligia, a mais ínfima palavra, uma insistência qualquer; muita vez só a indiferença bastava. Cheguei a ter ciúmes de tudo e de todos. Um vizinho, um par de valsa, qualquer homem, moço ou maduro, me enchia de terror ou desconfiança... (ASSIS, 1997, p. 112).

Conforme afirmam Greimas e Fontanille (1993, p. 129):

Por intermédio da carga modal que o afeta, o sujeito apaixonado constrói, graças à primeira transformação, um cenário imaginário onde ele ocupa sucessivamente as posições de sujeito potencializado e de sujeito realizado. A sintaxe

intermodal daria conta da segunda transformação, sobre o fundo das modulações do devir. O percurso dos simulacros permite dar conta das trajetórias específicas de cada sujeito apaixonado, e em particular da maneira pela qual o imaginário passional põe em perspectiva as variedades da junção.

Otelo e Dom Casmurro estão inconscientemente gerando as ervas daninhas do ciúme; fazem elucubrações pelo simples fato de suas esposas conversarem com outro homem, não estando com eles. Eles enxergam apenas aspectos negativos; apegam-se a seus objetos de ciúme e desencadeiam uma relação de rivalidade. Eis configurada a dissidência dos sujeitos ciumentos. O fato de as duas esposas falarem com outro homem sem a presença dos maridos mostra o porquê, em ambos os casos, e acentuam o sentimento de ciúmes nos maridos.

Marcel Proust (2009, p. 78) aborda de maneira única essas aflições dos sujeitos ciumentos:

Passemos à questão do ciúme. O ciúme, decorrente da posse ou do desejo da posse, com as torturas e aflições que enseja em seus personagens, funciona como uma ideia fixa, conduz o amante a procurar mentiras e traições em quaisquer atitudes, torna o amor um sofrer poucas vezes apaziguado. Quem ama dificilmente escapa de um dos círculos do Inferno de Dante que ele próprio traça, com um destino ainda pior do que aquele imposto pelo Empíreo a Paolo e Francesca de Rimini, amor impuro que os condena ao sofrimento eterno, porém os amantes o sofrem juntos, abraçados em uma fusão de almas. Seus personagens, entretanto, são confinados em mundos solitários, onde as paixões sempre se transformam em tormentos, em um inferno em que só se é capaz de amar o que não se possui ou o que se teme perder; qualquer atitude ou um “pensamento” presumido desperta nos apaixonados o ciúme, que é o veneno a corroer o amor e a alma de quem ama.

Para Greimas e Fontanille (1993, p. 173), não se pode negligenciar a articulação de “duas configurações, se não parentes próximos, pelo menos cuidadosamente articuladas no ciúme; numa espécie de pressuposição alternada, o apego é reforçado pela rivalidade, e a rivalidade se aguça pelo apego que a motiva”.

A existência modal dos sujeitos é afetada pela alternância de valores dada aos seus objetos, ora amados, ora repudiados. Os valores são redimensionados e se resumem a dúvidas e inquietações, “[a]o valor comparativo de valores de inegável valor”, a “tensões de inegável importância”, a conflitos de valor.

No discurso, não há “sujeitos neutros, estados indiferentes, competência nula” (BERTRAND, 2003, p. 369).

Desdêmona – Podeis ficar tranquilo, meu bom Cássio; farei por vós o que me for possível.

Emília – Sim, bondosa senhora; meu marido se aborreceu tanto com isso, como se fosse dele o caso.

Desdêmona – Oh! Que homem de valor ! Não tenhais dúvida, Cássio, que hei de fazer que vós e Otelo vos torneis bons amigos como dantes.

Cássio – Generosa senhora, seja a sorte qual for de Miguel Cássio, nunca ele há de ser outra coisa, senão tão somente vosso leal servidor (SHAKESPEARE, 1956, Ato III, cena III, p. 78).

Para Greimas e Fontanille (1993, p. 259), o fato de os sujeitos ciumentos poderem decidir pela exclusividade do objeto de valor permeia “os simulacros passionais e os dispositivos sensibilizados, que continuam a circular e a ser trocados entre si”. Dependendo dos sujeitos ciumentos,

[...] o saber sobre a paixão, e em particular sobre as paixões do rival e do(a) amado(a), é pois, para um ciumento sequioso de exclusividade, um saber que recai sobre o caráter em grande parte imprevisível e incontrolável da circulação dos papéis patêmicos; tal saber pode apenas nutrir a inquietude (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 259-60).

Foi justamente por ocasião de uma lição de astronomia... Uma noite perdeu-se em fitar o mar, com tal força e concentração, que me deu ciúmes... Ergueu-se, foi ao quarto e voltou com dez libras esterlinas, na mão; eram as sobras do dinheiro que eu lhe dava mensalmente para as despesas.

- Tudo isto?

- Não é muito, dez libras só, é o que a avarenta de sua mulher pôde arranjar em alguns meses, concluiu fazendo tinir o ouro na mão.

- Quem foi o corretor?

- O seu amigo Escobar.

- Como é que ele não me disse nada?

- Foi hoje mesmo.

- Ele esteve cá (ASSIS, 1997, p. 105).

Conforme se vê nesse último fragmento, as mínimas razões servirão para que, de repente, surja um sinal de traição na perspectiva do ciumento, o que vai ao encontro do que assinalam os autores de *Semiótica das Paixões*:

O ciúme aparece de súbito no fundo de uma relação intersubjetiva complexa e variável, presente por definição ao longo de todo o percurso passionnal: o temor de perder o objeto só se compreende aqui com a presença de um rival ao menos potencial ou imaginário, e o temor do rival nasce da presença do objeto de valor que funciona como pivô (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 171).

Dessa forma, os autores destacam:

O ciumento volta-se, então, para o objeto sobre o qual nos perguntamos quem ele ama realmente e até que ponto podemos confiar nele. É apenas então que o sofrimento se nutre de variações fiduciárias e epistêmicas. Mas isso não passa de uma variação de perspectiva, no eixo da anterioridade e da posterioridade, que pressupõe um dispositivo actancial único e concerne à colocação em discurso; por um lado, e ela focaliza os efeitos de uma sintaxe, pois as formas do ciúme evoluem ao mesmo tempo que as da junção; por outro, ela pressupõe a constância de uma configuração. A descrição da paixão enquanto tal começa pela das constantes subjacentes à colocação em discurso e a suas variações. Ademais, tendo a análise lexical revelado seus limites e seus pressupostos, ela será agora estritamente ancilar, e a construção do ciúme se nutrirá, em essência, da contribuição dos moralistas, dos dramaturgos e dos romancistas. De fato, graças a um estudo “em expansão” da paixão, e na base de dados textuais mais numerosos e mais variados, visa-se enriquecer os modelos sintáticos e captar a organização de uma configuração inteira (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 172).

Greimas e Fontanille (1993, p. 171) também tratam de uma possível vantagem da análise da manifestação do ciúme, a de mostrar “desde a manifestação lexical da configuração, e *a fortiori* nos discursos, uma cena passionnal com vários papéis, emaranhado de estratégias, verdadeira interação dotada de história e de devir”. Contudo, se temos nos esforçado por mostrar tal dimensão do ciúme, que ocupa toda a narrativa, é preciso, por fim, considerá-la no âmbito restrito dos que o sentem. É o que se verá na seção a seguir.

O ESQUEMA PASSIONAL CANÔNICO DO CIÚME

Bento Santiago, no decorrer da narrativa, encontra-se envolto em uma dúvida constante: “De envolta, lembravam-me episódios vagos e remotos,

palavras, encontros e incidentes, tudo em que a minha cegueira não pôs malícia, e a que faltou o meu velho ciúme” (ASSIS, 1997, p. 133). Capitu é considerada adúltera na ótica de Bentinho, que se apresenta como vítima; por isso, o romance adquire traços de uma verdadeira acusação – “Parei e perguntei calado: Quando seria o dia da criação de Ezequiel? Ninguém me respondeu” (ASSIS, 1997, p. 245). Em certa medida, Bento Santiago desenvolve seus primeiros sinais de ciúme para Escobar, que serve somente como alvo mais conveniente, e Bentinho não está ciente de que está aprendendo a odiar Escobar e não o transeunte, a exemplo de Otelo, que não percebe o mal avassalador que está sendo fomentado por Iago – “[...] farei tal ciúme despertar no Mouro, que não possa curá-lo o raciocínio” (SHAKESPEARE, 1956, Ato II, cena I, p. 58). Em Otelo, observamos os primeiros indícios de ciúme, instigado pela fala de Iago, diante de fatos simples, como a conversa de Desdêmona com Cássio.

Segundo Fontanille (2005), o “esquema passional canônico” do ciúme compreende diferentes fases. A “constituição” do sujeito apaixonado é a primeira que nos possibilita perceber seu estilo rítmico, assinalando o tipo de abalo e inquietude gerado em cada sujeito. A fase de constituição da paixão é marcada pela inquietude do ciumento, gerada pela suspeita de um rival que o ciúme inventa e multiplica. “Apego e rivalidade são configurações que se articulam para dirimir as atitudes dos sujeitos ciumentos” (FONTANILLE, 2005, p. 142).

Para Greimas e Fontanille (1993, p. 237), “o ciumento era agitado, preocupado, inquieto, isto é, inteiramente absorvido pela oscilação fórica, engendrada pela tensão insolúvel, que por sua vez sustenta o conjunto da configuração tensão entre o apego e a rivalidade”.

Nos fragmentos que seguem, verificamos o estado de preocupação dos sujeitos ciumentos. A preocupação, segundo Greimas e Fontanille (1993, p. 195), é “uma figura híbrida, que resulta do encontro entre o apego e a inquietude; em língua, esse termo tanto pode designar o objeto que absorve e preocupa o sujeito quanto a própria preocupação, e até o sofrimento moral que pode daí decorrer”.

Iago – Isso não me agrada!

Otelo – Como disseste?

Iago – Nada, meu senhor; ou, talvez... Já não sei.

Otelo – Não era Cássio que estava a conversar com minha esposa?

Iago – Cássio, senhor? Acreditar não posso que ele como culpado se esgueirasse, quando vos viu chegar.

Otelo – Creio que era ele.

Desdêmona – Oh, meu marido! Estive a conversar com um suplicante; que vosso desfavor faz definhar.

Otelo – A quem vos referis?

Desdêmona – Oh! A vosso tenente Cássio. Caro marido, se eu possuo graça ou força para vos comover, reconciliai-vos com ele desde já. Se não se trata de uma pessoa que vos é afeiçoada sinceramente, e errou mais por descuido do que por intenção, não sei, de fato, reconhecer uma feição honesta. Peço-te que o reintegres no seu posto.

Otelo – Daqui não saiu ele agora mesmo? (SHAKESPEARE, 1956, Ato III, cena III, p. 80).

Já em *Dom Casmurro*, com a passagem de um cavalheiro na rua, notamos o despertar do sentimento de ciúme no protagonista Bentinho. Greimas e Fontanille (1993, p. 236) referem-se ao metassaber reconhecido na suspeita:

[...] considerando os elos estreitos que unem o cognitivo e o tímico, o *saber-fazer* sofrer consistirá, pois, na maioria das vezes, em um querer-observar e um querer-investigar o conjunto da competência cognitiva do ciumento reduzir-se, às vezes, ao sentimento de que há alguma coisa para saber.

Ora, o *dandy* do cavalo baio não passou como os outros; era a trombeta do juízo final e soou a tempo; assim faz o Destino, que é seu próprio contra-regra. O cavaleiro não se contentou de ir andando, mas voltou a cabeça para o nosso lado, o lado de Capitu, e olhou para Capitu, e Capitu para ele; o cavalo andava, a cabeça do homem deixava-se ir voltando para trás. Tal foi o segundo dente de ciúme que me mordeu. A rigor, era natural admirar as belas figuras, mas aquele sujeito costumava passar ali, às tardes; morava no antigo Campo da Aclamação, e depois... Vão lá raciocinar com um coração de brasa, como era o meu!... (ASSIS, 1997, p. 78).

De acordo com Greimas e Fontanille (1993, p. 173), o sujeito apaixonado apega-se e sente como única a relação com o ser amado. Assim, de modo inquieto e preocupante “a rivalidade não será nunca, para o ciumento, alegre e conquistadora, mas se apresentará de preferência como dolorosa e amarga, tendo por perspectiva a perda do objeto”.

Por meio de suposições, Otelo e Bentinho julgam-se vítimas da infidelidade de suas esposas. Vemos a exclusão dos sujeitos da cena; para Greimas e Fontanille (1993, p. 181),

[...] seja qual for a posição espacial ou temporal do ciumento com relação à cena onde o rival e o objeto se conjugam, esta última está sempre 'presente' em sua imaginação – é a obra de suas determinações espaço-temporais – de que ele se acha sempre excluído.

Uma segunda fase do “esquema passional canônico” do ciúme, segundo Fontanille (2005, p. 142), é a “disposição”, na qual se delinea a competência principal e se instala a suspeita e a competição aberta com o rival.

A confrontação está implicada ao mesmo tempo pelo apego exclusivo e pela sombra, concebida como tomada de consciência da rivalidade e da ameaça. A difidência, ao desencadear a crise fiduciária, apresenta-se como uma forma da dominação; é nessa etapa que o ciumento reconhece eventualmente os méritos de seu rival e de seu direito ao objeto e até se desvaloriza, o que é outra maneira de considerar que o rival aí prevalece sobre ele (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 242).

Conforme sugerem Greimas e Fontanille (1993, p. 242), a “macrossequência é uma espécie de dispositivo patêmico”; enquanto a microssequência engloba de forma particular “os encadeamentos modais próprios da crise passional. A macrossequência adota globalmente o desenrolar de uma sequência polêmica, testemunhando o papel da rivalidade na configuração”.

Otelo – Porque sou negro e de fala melíflua não disponho qual petimetre, ora porque já me encontro no declive da idade – mas não tanto – ela se foi, havendo-me enganado. [...] Serem os grande sempre flagelados por ter quinhão menor que os dos pequenos, é coisa inevitável, como a morte. Esta peste farpada já se achava para nós destinada ao nascimento (SHAKESPEARE, 1956, Ato III, cena 2, p. 89).

Ao certo, ninguém sabe se há de manter ou não um juramento. Coisas futuras! Portanto, a nossa constituição política, transferindo o julgamento à afirmação simples, é profundamente moral. Acabou com um pecado terrível. Faltar ao compromisso é sempre infidelidade, mas a alguém que tenha mais temor a Deus que aos homens não lhe importa mentir, uma vez ou outra, desde que não meta a alma no purgatório... (ASSIS, 1997, p. 114).

Analisemos a terceira fase do esquema passional canônico caracterizada pela “patemização”, a do pivô passional propriamente dito. Os sujeitos tor-

nam-se sujeitos da falta, não se veem como exclusivos de seus objetos-valor; assim, o rival e o objeto do ciúme são colocados dentro da cena e o sujeito apaixonado, fora (FONTANILLE, 2005, p. 142).

Iago – [...] Ora dizei-me apenas o seguinte: não vistes porventura na mão de vossa esposa, algumas vezes, um lenço com bordados de morangos ?

Otelo – Dei-lhe um assim; foi meu primeiro mimo.

Iago – Ignorava esse fato; porém, tenho certeza plena de ter hoje visto Cássio passar na barba um lenço desses, que foi de vossa esposa.

Otelo – Se era o mesmo...

Iago – O mesmo, ou outro qualquer dos lenços dela, é prova muito forte, ao lado de outras (SHAKESPEARE, 1956, Ato III, cena 3, p. 96).

Nem só os olhos, mas as restantes feições, a cara, o corpo, a pessoa inteira, iam-se apurando com o tempo. Eram como um debuxo primitivo que o artista vai enchendo e colorindo aos poucos, e a figura entra a ver, sorrir, palpitar, falar quase, até que a família pendura o quadro na parede, em memória do que foi e já não pode ser e era [...]. Escobar vinha assim surgindo da sepultura, do seminário e do Flamengo para se sentar comigo à mesa, receber-me na escada, beijar-me no gabinete de manhã, ou pedir-me à noite a bênção do costume. Todas essas ações eram repulsivas, eu tolerava-as e praticava-as, para me não descobrir a mim mesmo e ao mundo. Mas o que pudesse dissimular ao mundo, não podia fazê-lo a mim, que vivia mais perto de mim que ninguém (ASSIS, 1997, p. 127).

Fontanille em parceria com Greimas afirma que

[...] há a desconfiança suscitada pelo ciúme, desconfiança acerca do ser amado de que se suspeita infidelidade, por exemplo. Ela resulta então, muito precisamente, de uma perturbação da confiança própria do apego; essa desconfiança implicada não é necessária ao ciúme; é apenas uma das variantes eventuais, que pode ser suspensa por exemplo, no caso de o ciumento, de súbito, ter acesso a certeza e contentar-se, se assim se pode dizer, em sofrer de traição (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 171).

Observam-se provas circunstanciais que acusaram Desdêmona e Capitu, incomodando os sujeitos actantes, que ficam intrigados. O lenço de Desdêmona tem muito a ver com a sua morte, mas a alma ardente e ciumenta de Otelo, a perfídia de Iago e a inocência de Desdêmona são os principais elementos da

ação. Bentinho, com uma imaginação fecunda, com infinitas conjeturas, condena Capitu.

A leitura do romance nos mostra que as pretensões de Bentinho relacionadas à própria morte e a de Capitu não ocorrem. O arrebatamento da violência física do mouro Otelo passa pelos pensamentos de Bentinho, mas este decide ignorar mãe e filho, enviando-os para o exílio.

Bentinho tem um discurso persuasivo, apenas ele fala, julga e condena. Num sentido alusivo à obra *Otelo*, podemos verificar o caráter inclemente de Bentinho, que compara Capitu à Desdêmona, menosprezando-a de maneira fria e calculista e encerrando o romance de forma sarcástica.

No encerramento do romance trágico e da tragédia romântica, percebemos que, enquanto Bentinho permanece frio e indiferente, Otelo se pronuncia em tom de arrependimento arrebatador. Transcorre-se, então, a quarta fase do esquema passional de Fontanille, a da “emoção”. Assim, temos uma emoção disfórica resultante de uma transformação tímica, “o sofrimento”, que, segundo Greimas e Fontanille (1993, p. 234), “corresponde, na sequência modal, à aquisição do *crer-não-ser*, que dá ao ciumento a certeza de sua convicção ou de seu fracasso; tendo chegado a esse ponto, este último atingiu a fase última do percurso fiduciário”.

Na fase da *emoção*, os sujeitos manifestam seu estado afetivo. A ela, seguir-se-á o estágio final das paixões:

A visão exclusiva e a aquisição da certeza, que recobrem a transformação tímica principal, poderiam ser generalizadas e denominadas patemização. O resultado da patemização será uma emoção, definida como estado patêmico que afeta e mobiliza todos os papéis do sujeito apaixonado. Enfim a emoção manifesta-se por um comportamento observável, que é objeto principal das avaliações éticas e estéticas que convencionamos chamar moralização (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 244).

Da emoção, passa-se à fase da “moralização”, caracterizada pelo restabelecimento do espaço social dos sujeitos apaixonados modalizados pelo /dever/, que se sobrepõe, em termos de intensidade, ao /querer/ e ao /poder-fazer/. Assim,

[...] numa mesma etapa, encontramos um estado tímico resultante de uma transformação (ao nível semionarrativo), uma emoção (ao nível discursivo) e um comportamento (o percurso figurativo). Nessa etapa se superpõem duas

modalizações: uma do ser (crer-não-ser) e outra do fazer (não-poder-fazer) –, mas esta última parece específica do exemplo examinado e decorre da inserção, no interior do percurso próprio do ciúme, de um bloco modal específico [...] a “impulsividade”. No que concerne ao ciúme propriamente dito, o sofrimento, a emoção e o comportamento repousam apenas sobre o crer-não-ser (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 236).

Temos, portanto, em última análise, o associar entre a sensibilização, etapa inicial, e a moralização, etapa final do percurso das paixões. A respeito delas, assinalam os autores de *Semiótica das Paixões*:

A sensibilização e a moralização não são, pois, apenas procedimentos de descrição; são verdadeiras operações disponíveis para os actantes do enunciado e da enunciação; também as taxonomias culturais, que elas contribuem para edificar, constituem uma das questões das estratégias de comunicação: são elas que presidem em grande parte à troca dos simulacros, e aquele que tem o domínio das taxonomias passionais numa interação pode agir a montante sobre essa troca (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 157).

Voltando nossa atenção para esse momento em *Otelo* e em *Dom Casmurro*, encontramos os seguintes fragmentos:

Otelo – Peço-vos por favor que em vossas cartas, ao relatardes estes tristes fatos, faleis de mim como sou [...]. Então a alguém tereis de referir-vos que amou bastante, embora sem prudência; a alguém que não sabia ser ciumento, mas, excitado, cometeu excessos e cuja mão, tal como vil judeu, jogou fora uma pérola mais rica do que toda sua tribo; a alguém com olhos vencidos e que embora pouco usados aos sentimentos moles, maior número de gotas derramaram [...] (SHAKESPEARE, 1956, Ato V, cena II, p. 155).

E bem, qualquer que seja a solução, uma coisa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... A terra lhes seja leve! Vamos à “História dos Subúrbios” (ASSIS, 1997, p. 139).

Encerrando o esquema, verifica-se a moralização, por meio da qual o sujeito apaixonado restabelece o espaço social, as normas e os usos em curso. Como já se afirmou, a moralização intervém no fim e recai sobre o conjunto da sequência do esquema passional canônico: Bentinho, após saber da morte

de Capitu, não esboça nenhum sentimento de afeição, apenas destaca, para Capitu e Escobar, o desejo que “a terra lhes seja leve” e retoma suas leituras para a “História dos Subúrbios”. De outra maneira, reage o general mouro quando, após matar Desdêmona, explica-se a todos os presentes na cena, sancionando o seu fracasso de enciumado, e, por fim, apunhala-se, comprovando mais uma vez o seu caráter impetuoso, arrebatador.

Delinear as configurações passionais engendradas pelo ciúme nas obras em questão aponta para outras relações semióticas, as quais, sabemos, sempre podem ser revistas sob outras perspectivas de leituras, lembrando-nos do caráter multifacetado e rico que enforma a questão sempre aberta dos sentidos, ainda mais quando se trata de obras literárias.

The passionate scheme of jealousy configured in *Dom Casmurro*, by Machado de Assis, and *Otelo*, by William Shakespeare

Abstract

In universal literature, we have a fictional discourse that reveals a dialogical conjunction resigned from previous texts, which allow us to point out a literary intersection. In this process, we find *Dom Casmurro* (1997) in a full game of similarities with reverberations from *Othello, the moor of Venice* (1956). Both, already seen and reviewed from different angles, are here glimpsed from the standpoint of the Semiotics of the Passions, analyzing the passion of jealousy as the driving force of these literary productions.

Keywords

Semiotics of the Passions. Jealousy. Literature.

REFERÊNCIAS

ASSIS, M. de J. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

BARROS, D. L. P. de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.

BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução Grupo Casa. Bauru: Edusc, 2003.

FONTANILLE, J. Jalousie. In: RALLO DITCHE, E.; FONTANILLE, J.; LOMBARDO, P. *Dictionnaire des passions littéraires*. Paris: Belin, 2005.

GREIMAS, A.; FONTANILLE, J. *Semiótica das Paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. Tradução Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

PROUST, M. *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swan*. Tradução Quintana e Matos. São Paulo: Globo, 2009. v. 1.

SANTOS, E. F. *Ciúme: o medo da perda*. São Paulo: Ática, 1996.

SHAKESPEARE, W. *Otelo, o mouro de Veneza*. Tradução Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1956.

ZILBERBERG, C. *Elementos de Semiótica Tensiva*. Tradução Ivã Carlos Lopes *et al.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.