

A PAIXÃO DO CIÚME EM *DOM CASMURRO*, DE MACHADO DE ASSIS, E *OTELO*, DE WILLIAM SHAKESPEARE

THE PASSION OF JEALOUSY IN DOM CASMURRO, BY MACHADO DE ASSIS, AND OTELO, BY WILLIAM SHAKESPEARE

Silvana Regina Martins Brixner

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul –UFMS

Geraldo Vicente Martins

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS

Resumo: Com este trabalho, foi nossa pretensão analisar, recorrendo ao arcabouço teórico da semiótica discursiva, em sua abordagem inicial das paixões, a configuração patêmica do ciúme em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e *Otelo*, de William Shakespeare, comparando, nas obras em questão, o contexto em que se encontram as paixões reguladas pela micro e a macrossintaxe. Assim, buscamos evidenciar contrastes e semelhanças relacionados à configuração do ciúme em *Dom Casmurro* e *Otelo*, a partir da análise da sintaxe passional do ciúme nas duas obras.

Palavras- chave: Semiótica Discursiva. Paixões. Ciúme. Literatura.

Abstract: With this work, it was our intention to analyze, drawing on the theoretical framework of discourse semiotics, in its initial approach to the passions, the patemic configuration of jealousy in *Dom Casmurro*, by Machado de Assis, and *Otelo*, by William Shakespeare, comparing, in the works in question, the context in which the passions regulated by micro and macrosyntax are found. Thus, we seek to highlight contrasts and similarities related to the configuration of jealousy in *Dom Casmurro* and *Othello*, based on the analysis of the passionate syntax of jealousy in both works.

Key-words: Discourse Semiotics. Passions. Jealousy. Literature.

1. Configurações do ciúme

Com o propósito de verificar como traços da paixão do ciúme se fazem presentes em obras da literatura mundial, bastante conhecidas por abordar aspectos e consequências dessa paixão na vida de seus protagonistas, *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e *Otelo*, de William Shakespeare, recorreremos ao entendimento que dela constrói uma teoria contemporânea para a análise dos textos, a semiótica discursiva. É por meio dessa vertente dos estudos que nos aproximamos desse objetivo nas linhas que seguem.

Na perspectiva da semiótica, em sua abordagem inicial das paixões, a partir da qual trabalhamos neste artigo, o ciúme adquire vários formatos passionais, dependendo

do sujeito a focalizá-lo, que pode ser o rival, o objeto do ciúme, o sujeito ciumento ou um observador externo que descreve a cena e a julga de acordo com as suas concepções. Dessa forma, segundo Greimas e Fontanille, considerando-se o modo como o lexema responsável por designar a paixão é encontrado em várias línguas, as diferentes configurações do ciúme são vistas sob ótica diversa:

Podemos perguntar-nos por que, a partir de um semema comum, o do “apego intenso”, obtém-se, por um lado, uma paixão moralizada positivamente, bem como todos os seus correlatos (o zelo), e, por outro, uma paixão moralizada negativamente (o ciúme). A coisa é ainda mais surpreendente porque, em várias línguas europeias, todas essas figuras passionais estão perfeitamente unificadas em torno do étimo zelos, do qual derivam ao mesmo tempo o “zelo” e o “ciúme”; observar-se-á, além disso, que zêlôsis, derivado do verbo zêlô, reagruparia, sem distinguir os significados, “emulação, rivalidade, ciúme”. (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p.185).

Partindo das implicações mencionadas, para estudar o ciúme na “intersecção da rivalidade e do apego”, precisamos distinguir várias tarefas, como apontam os autores:

Primeiro, enquanto figura mista, o ciúme poderia ser o objeto de um estudo que se apegaria às variações de equilíbrio entre a rivalidade e o apego, sobre o mesmo princípio que as variações de dominância no interior do termo complexo; seria então um estudo intercultural, em que as mudanças na representação cultural do ciúme, tanto nos lugares como nas épocas, seriam função do peso respectivo de cada uma das configurações. (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 190)

É com base em tais considerações preliminares, a respeito da intersecção entre a rivalidade e o apego, que Greimas e Fontanille acrescentam:

A intersecção das duas configurações não consiste em simples justaposição, mas engendra, como já sugerimos, múltiplas interações: conviria quanto a isso, por um lado, examinar os efeitos do apego sobre a rivalidade, e os da rivalidade sobre o apego, e, por outro lado, numa perspectiva sintática, estudar a distribuição dos respectivos componentes das duas configurações em torno do ciúme propriamente dito. (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 190)

Ao levarmos em conta os apontamentos feitos pelos dois semioticistas, é impossível não se convencer da complexidade que ronda a paixão do ciúme, a qual também pode ser assimilada pela categorização que a semiótica estabelece entre paixões simples e complexas. No que interessa ao presente texto, segundo Barros (1990), as paixões complexas são descritas a partir do estado inicial de espera, em que um sujeito do querer-ser, para entrar em conjunção com o objeto-valor, nada faz para transformar seu estado inicial, apenas espera e acredita que outro sujeito fará isso para ele.

Se a espera envolve o outro nesse processo de construção passional, explicam Greimas e Fontanille que “o sujeito tensivo desdobra-se em um ‘outro’ e interioriza o corpo outro como ‘intersujeito’ com base da fidiúcia” (1993, p. 59). A respeito dessa fidiúcia, eles esclarecem:

A dimensão fidiúciária inscreve-se, ao mesmo tempo na definição modal do apego e na definição da exclusividade de uma parte, o dever ser determina uma espera fidiúciária que restringe o horizonte do sujeito a um único objeto; de outra, o dever não ser determina outra forma de espera fidiúciária – desta vez, negativa -, graças a qual o sujeito protege seu território. Mas a desconfiança emerge da fidiúcia, esse conjunto de modulações tensivas em que delineiam as valências. (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 190)

Se voltarmos ao *Dicionário de semiótica*, veremos que, para Greimas e Courtés (1989), o contrato fidiúciário coloca em jogo o fazer interpretativo por parte do destinador e da adesão do destinatário. Nesse caso, a potencialização se associa ao universo do que eles acreditam ser verdadeiro; a virtualização está nas motivações que desencadeiam a ação que corresponde à fase da manipulação. Em *Otelo*, por exemplo, o modo veridictório aplicado à mensagem de Iago definirá a manifestação de Otelo, atribuindo-lhe, assim, o estatuto da imanência - momento em que ele decidirá sobre o seu ser ou o seu não-ser. Como atestam ainda Greimas e Courtés (1989), é nesse momento também que se apresentam as atitudes referentes à interpretação veridictória dos discursos. Esse fazer interpretativo é um fazer cognitivo que modaliza um enunciado pelo parecer e pelo ser, correlacionando os planos da manifestação e da imanência.

Na obra de Shakespeare, manipulado por um querer-fazer, Iago convence Otelo; utiliza, além do querer, o poder, pois, com um lenço de moranginhos, consegue intensificar o ciúme do mouro. Constatamos que Iago também é modalizado pelo saber, pois sabe como usar as situações para que o sujeito Otelo não consiga manter-se em conjunção com seu objeto-valor (ficar com Desdêmona). Assim, Iago realiza uma performance a partir da qual Otelo é dominado pela angústia, passando a viver em uma crise constante, perturbadora causada pela manipulação que o martiriza.

A propósito de tais atos manipulatórios, fundamentados na obra shakespeariana, convém observar o que segue:

A possibilidade de considerar, como aqui, a colocação de uma disposição passional por manipulação mostra bem que a competência passional não diz respeito a uma psicologia individual. Dois atores são aqui convocados para constituir um sujeito apaixonado e fazem eclodir os sincretismos habituais. A repartição dos papéis modais e das etapas da microsequência permite afirmar que Iago é o sujeito cognitivo, sujeito operador do fazer tímico, enquanto Otelo é o sujeito de estado tímico, conjunto aos resultados disfóricos do fazer de Iago; ele se tornará sujeito de fazer apenas no momento da reativação, que assume nele a forma de

um ódio mortal. A distribuição dos papéis traz à luz o funcionamento canônico do ciúme, que os sincretismos dissimulam a maior parte do tempo; um sujeito tímico-cognitivo tortura um sujeito de estado tímico. Além disso, verifica-se aqui que os dispositivos modais sensibilizados não são propriedades intrínsecas dos sujeitos individuais, mas simulacros que trocam entre si verdadeiros sintagmas intersubjetivos. (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 261)

Dessa maneira, os dispositivos modais permeiam as ações que esboçam os estados de alma dos atores, bem como os desequilíbrios emocionais advindos de um querer. Esse desequilíbrio emocional estende-se para uma tensividade fórica, gerando um aumento na intensidade da disforia; assim, podemos observar que esses dispositivos patêmicos apresentam as modulações passionais que excedem as combinações dos conteúdos modais, pois apresentam o estado de alma dos sujeitos presentes nas ações.

Nesse percurso, percebe-se, por exemplo, a presença da inveja, paixão despertada no destinador-manipulador, em um momento específico. Portanto, temos por parte do enunciador e enunciatário, um querer ou um dever e um saber e/ou poder fazer-fazer, e essa organização modal leva, segundo Greimas e Fontanille, a duas constatações, a primeira sobre as relações estabelecidas entre as modalizações que dependem umas das outras, e a segunda sobre a sensibilização passional (presença da paixão) no discurso, que não pertence aos sujeitos, mas sim engloba os efeitos de sentido postos no discurso como um todo.

Ao contrapormos a obra de Shakespeare à de Machado, notamos que a acusação de infidelidade aproxima *Capitu de Desdêmona*, e ambas se encontram envolvidas numa situação dramática que culmina com trágico desfecho. Em relação à *Capitu*, a trama se torna ainda mais complexa, pois esta vê o próprio filho ser usado como suposta prova do adultério. A tensão em direção à conjunção é sobredeterminada por uma necessidade: o sujeito é totalmente semantizado por seu objeto; este é necessário para a estabilidade de sua identidade. Assim, para Bentinho, é importante que mantenha essa postura em relação a *Capitu* e a *Escobar*, uma vez que, assim, ele preserva a identidade simulando ao mundo essa identidade sob o jugo da ‘aparência’.

2. Sintaxes modais no ciúme

Como afirma Fontanille, “não são os arranjos modais que produzem um efeito passional. A configuração passional apresenta-se ora como uma conexão englobada na macrossintaxe, ora como um sintagma que engloba a microssintaxe” (1986, p.20) ¹.

Percebemos a conexão entre a microssintaxe e a macrossintaxe passionais. A configuração do ciúme nesses trechos começa a partir da microssintaxe do apego, em que vemos, no caso de *Dom Casmurro*, uma posição modal do sujeito Bentinho que gera outras posições modais, a da inquietude e a da desconfiança – e, quando se passa de uma paixão à outra, vislumbra-se a regulação feita pela macrossintaxe.

1. “*Ils ne se convertissent en configurations passionnelles que dans la mesure où une micro-syntaxe peut y être projetée*”.

Essas relações entre micro e macrossintaxe passionais revestem-se de nuances às vezes difíceis de serem determinadas. A esse propósito, na inquietude que se apossa de Bentinho, tudo parece ir contra Capitu, até mesmo a natureza – o menino assemelha-se a Escobar: ‘mas, haja ou não testemunhas alugadas, a minha era verdadeira; a própria natureza jurava por si, e eu não queria duvidar dela’ (MACHADO DE ASSIS, 1997, p.132). Tomando-o como sujeito passional, o querer de Bentinho resume-se à uma ilusão sem direito à dúvida, agrupando elementos que somente contribuem para alimentar a desconfiança do que sente, vendo-se impedido de confiar no(s) outro(s), ainda que este(s) seja(m) o ser amado.

Dada tal configuração, fazem todo sentido as considerações dos autores de *Semiótica das Paixões*:

A dúvida, a suspeita e o temor repousam todos numa perturbação fiduciária que modifica os dados originais do apego. Este último, efetivamente, pressupõe um *dever-ser* que fundamenta a confiança [...]. A emergência da rivalidade no horizonte do apego questiona essa confiança, a ponto de a relação com o objeto amado pode ser afetada: sob a influência da rivalidade, o apego transforma-se, pois, em dúvida. [...] As distorções trazidas a cada uma das duas configurações por aquela que a sobredetermina engendram figuras específicas de sua intersecção, que são as próprias figuras do ciúme. A construção do ciúme passará, pois, pelo estudo das representações de sobredeterminação. (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 192)

Os autores consideram quatro dispositivos retidos pela macrossequência, porém delimitam seus estudos ao dispositivo “do ciúme no sentido restrito, situado no momento da crise passional”. Na sequência, eles se referem à “microsequência” como sendo “ao mesmo tempo pressuponente com relação aos antecedentes e pressuposta com relação aos subsequentes”, a qual será denominada “constitutiva da paixão estudada, na medida em que contém a transformação tímica específica, identificada até o presente como crise passional” (Greimas; Fontanille, 1993, p. 233).

Desse modo, estando abalada a condição de crença no sujeito, nas obras em tela, tanto o lenço de Desdêmona como os trejeitos de Ezequiel podem servir como provas condenatórias para um suposto adultério, e um querer-fazer assume o papel de modalidade inerente aos sujeitos virtuais, Bentinho e Otelo. Todavia, de acordo com Greimas e Fontanille, os sujeitos, ao se precipitarem com as provas, estão inferindo “a partir de um parecer manifesto, (que) reconstitui um ser imanente”. Tanto é assim que ver o lenço dado a Desdêmona nas mãos de Cássio configura-se, para Otelo, uma manifestação inequívoca da traição da esposa. Para os autores, tal inferência poderia ser decomposta da seguinte forma:

a) reconstituir o itinerário desse lenço (percurso figurativo); b) imaginar o encontro entre S2 e S3 (dispositivo actancial); c) adquirir a certeza, a partir de um *não-poder-não-ser* (modalização epistêmica e fiduciária); d) supor, finalmente, em Desdêmona, o abandono de todos os valores sobre os quais repousava seu amor; pureza, nitidez entre outros. (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 268)

Temos, portanto, o lenço de Desdêmona como prova que atesta o adultério, surgida a partir de uma inferência de Otelo. E de nada adianta, como bem nos mostra o texto, que ela se esforce para tentar convencê-lo do contrário:

Desdêmona: – Sede também piedoso. Em toda a vida jamais vos ofendi. Nunca amei Cássio, só lhe tendo dicado essa amizade que o céu permite, e nunca o presenteei.

Otelo: – Pelo céu, vi meu lenço na mão dele. Mulher perjura, em pedra me transmudas o coração e o nome dás de crime ao que eu pensava ser um sacrifício. Vi o lenço! Eu mesmo!

(SHAKESPEARE, 1956, Ato V, cena 2, p.141)

Na última etapa da macrosequência, os quereres dos sujeitos passionais “pressupõem uma mobilização global do sujeito apaixonado; todos os papéis que o ator pode recobrir — tímicos pragmáticos — são afetados em bloco, o que se traduz, entre outros, pelo caráter figurativo misto da atitude ou do comportamento em questão, ao mesmo tempo somático e psíquico” (Greimas; Fontanille, 1993, p. 234).

Confrontemos tal assertiva com uma passagem de *Dom Casmurro*:

‘A voz era a mesma de Escobar, o sotaque era afrancesado...Mas isto mesmo dava animação à cara dele, e o meu colega do seminário ia ressurgindo cada vez mais do cemitério. Ei-lo aqui, diante de mim, com igual riso e maior respeito; total, o mesmo obséquio e a mesma graça, a princípio doeu-me que Ezequiel não fosse realmente meu filho, que me não completasse e continuasse. (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 137)

No trecho destacado, o que se percebe é “a rivalidade: é ela que adquire a forma patêmica da inquietude e da sombra, no contato com o apego, a rivalidade sofre assim, um exemplo das mutações que se operam no interior dos macrodispositivos passionais” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 191).

Quanto às figuras de Escobar e Cássio, ambos representam, respectivamente, para *Dom Casmurro* e *Otelo*, a hipocrisia. Em *Otelo*, essa ideia perdura até que é aclarado o engano do mouro e toda a intriga elaborada por Iago vem à tona; em *Dom Casmurro*, esse pensamento é sustentado pelo narrador até o final. As suposições de adultério, uma causada pelas falsas acusações de Iago, e a outra pelos fantasmas do ciúme da mente de Bentinho, conferem um clima tenso às obras nas quais participam. Não é sem razão que, para Greimas e Fontanille, o sentimento de desconfiança é definido como a sombra que é construída “na perspectiva daquele que é suscetível de ser ultrapassado” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 177).

De natureza complexa, a paixão do ciúme articula-se na confluência de várias ações que envolvem o sujeito apaixonado; entre estas, as que atuam como sombras, impossibilitando ao sujeito uma visão autêntica do que se passa, conforme assinala o breve episódio a seguir:

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 pervertido. 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 2, p. 146)

Por sua vez, em *Dom Casmurro*, lemos: ‘Parei e perguntei calado: “Quando seria o dia da criação de Ezequiel?” Ninguém me respondeu’. (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 139). A espera de um poder sensibilizante encoraja a emprestar ao objeto o papel de sujeito resistente; assim percebemos Bentinho com suas inquietações, posto que se transforma, ou melhor, se constitui como um ser que espera meticulosa e inquietamente, sendo que “a inquietude introduz, com a permanência e a iteração, um papel patêmico estereotipado, uma constante da competência passional do sujeito” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 193). Desse modo, se as lágrimas de Capitu no velório de Escobar, amigo do casal, não chegam a configurar um caso de adultério, o discurso emotivo de Bento Santiago e a deliberada ambiguidade do texto machadiano fazem do ato uma prova porque essas poucas lágrimas instalam, definitivamente, em Bentinho, a inquietude e a desconfiança, que o levarão, muitos anos depois de transcorrido o drama, à escritura do romance com a intenção não declarada, mas depreensível, de persuadir o leitor e a si mesmo do fundamento do seu ciúme e da suspeita de adultério.

É como se o sujeito apaixonado presenciasse um importante espetáculo na vivência de sua paixão:

Se o espetáculo fundamental do ciúme é o da junção modalizada do rival e do objeto, o ciumento é, enquanto observador, excluído da relação de junção. É por isso que o sujeito ciumento se acha na impossibilidade de segmentar de outra forma o dispositivo actancial, e a cena odiada ou apreendida se lhe impõe; ele mesmo se apresenta, com relação a seu próprio simulacro passional, como sujeito virtualizado, sujeito sem corpo que não pode ter acesso à cena [...]. O observador do ciúme será efetivamente um ‘espectador’, isto é, observador cujas coordenadas espaço-temporais referem-se às do espetáculo que lhe é oferecido, mas que não pode, em caso algum, figurar como ator nessa mesma cena. (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 181)

As lágrimas de Capitu no velório assemelham-se às lágrimas de Desdêmona durante a acusação de Otelo, quando ela se sentia ameaçada pela ira injustificada do mouro. Temos uma reação disfórica dos sujeitos ciumentos, cujos estados de alma são revelados em suas ações e variam tanto na intensidade quanto na extensidade, acolhendo um forte estado momentâneo que se prolonga nas acusações. Assim, as duas heroínas são acusadas de

suposto adultério, e suas lágrimas assemelham-se por acentuarem os sentimentos negativos de seus maridos.

Aqui se delinea o saber ou o poder-fazer nessa organização modal, tornando os sujeitos atualizados, ou competentes para o fazer.

Desdêmona: – Confessou quê, senhor?

Otelo: - Que te possuiu.

Desdêmona: – Como? Ilicitamente?

Otelo: – Sim.

Desdêmona: – Absurdo. Não dirá isso.

Otelo: – Não, porque tapada já tem a boca, pois o honesto Iago tomou suas providências.

Desdêmona:- Oh! Meu medo tinha razão de ser! Então, morreu?

Otelo: – Se seus cabelos todos vivos fossem, minha grande vingança os devorara.

Desdêmona: – Ai de mim ! Foi traído e eu estou perdida.

Otelo: – Sai, prostituta infame! Vais chorá-lo na minha frente?

(SHAKESPEARE, 1956, Ato V, cena 2, p.142)

‘A confusão era geral. No meio dela, Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas... Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar o nadador da manhã.’

(MACHADO DE ASSIS, 1997, p.121)

A cena actancial é vista como se Bentinho quisesse aquelas lágrimas de Capitu para si; delinea-se uma “confusão geral” para os papeis actanciais de Bento Santiago. Em *Dom Casmurro*, pelo discurso do narrador-personagem, revela-se que sua retórica é uma retórica do provável e não do provado, uma vez que são provas circunstanciais e argumentos que podem ser facilmente revertidos os responsáveis por fundamentar sua longa exposição.

Por sua vez, em *Otelo*, a honestidade de Desdêmona é contraposta com os arroubos de fúria e palavras depreciativas, enquanto em *Dom Casmurro* é feita por gestos – um olhar. Constata-se um misto de sentimentos enfeixados, escondidos, enviesados que criam,

em seu conjunto, um tumulto passional que complexifica os papéis desempenhados pelos sujeitos no triângulo actancial padrão.

Enredados em meio a esse tumulto, tanto Otelo quanto Bentinho se deixam levar pela aparência das coisas, esquecendo-se do quanto esse parecer é ilusório, e recebem o sofrimento advindo desse estado de coisas. Greimas e Fontanille tratam do investimento figurativo do sofrimento, do apego regido pelo dever-ser que nada possui de subjetivo em Otelo, que com o “apego amoroso inspira aqui a confiança em uma ordem humana, e seu enfraquecimento não pode levar senão ao caos animal, a contingência, antes de aniquilar-se no conflito com o não vivo” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 285).

Se Otelo estava dominado pelo ciúme, pela ilusão de que Desdêmona o traía com outro homem, em *Dom Casmurro*, Bentinho estava tomado pela dor que queimava a sua alma e o consumia, aquele (pre)ssentimento trazido desde a infância, pelo qual o pensamento construía cenas a todo momento, como a de que algum peralta da vizinhança estivesse enamorando-se de Capitu. Em razão desse senti, Bentinho sentida necessidade de fazer Capitu sofrer com seu desprezo:

‘Escapei ao agregado, escapei a minha mãe não indo ao quarto dela, mas não escapei a mim mesmo. Corri ao meu quarto, e entrei atrás de mim. Eu falava-me, eu perseguia-me, eu atirava-me à cama, e rolava comigo, e chorava, e abafava os soluços com a ponta do lençol. Jurei não ir ver Capitu aquela tarde... Duas vezes dei por mim mordendo os dentes, como se a tivesse entre eles. Da cama ouvi a voz dela... Capitu ria alto, falava alto, como se me avisasse; eu continuava surdo, a sós comigo e o meu desprezo. A vontade que me dava era cravar-lhe as unhas no pescoço, enterrá-las bem, até ver-lhe sair a vida com o sangue. (MACHADO DE ASSIS, 1997, p.79)

Barros (1990) explica que o sentimento de possessão, a falta de confiança produz, nas paixões tensas da falta, malevolência, “estado de alma” que é responsável pela instauração do sujeito do fazer. A malevolência e a hostilidade, definidas pelo /querer-fazer/ mal a alguém, apontam para a modalização que dá início à competência do sujeito reparador da falta, que o instaura como tal; assim, o /querer-fazer/ que instala o sujeito reparador define-se como querer fazer mal a outro sujeito, considerado o responsável pela falta. Também Otelo já não conseguia nem conter sua emoção porque aquele sentimento o tornara insano; a cada momento, ele ia se desintegrando, já não conseguia dominar o sentimento odioso, e, ao mesmo tempo, terno e sereno, mas avassalador. Sujeitos passionais conscientes de suas rivalidades, Otelo e Bentinho alimentavam seus ódios e desejo de assassinar as companheiras.

Em *Dom Casmurro*, o personagem-narrador fala de sua ida ao teatro, quando foi assistir à tragédia shakespeariana; identifica-se, da plateia, com a ira do mouro e mentalmente aproxima Desdêmona de Capitu pelo contraste: Desdêmona é a amorosa e pura esposa, vítima de uma punição injusta a que é instigado Otelo pelas calúnias de Iago; Capitu, pelo contrário, como quer nos fazer acreditar o narrador, é falsa, merece, por isso, punição mais cruel do que o asfixiamento praticado pelo mouro para tirar a vida de Desdêmona. Mas o

impulso de violência física que a decisão do mouro lhe inspira é abrandado, uma vez que não há, para o sujeito, evidência do acontecimento decisivo.

Já na obra shakesperiana, esse abrandamento não ocorre: temos a execução de Desdêmona por Otelo. A frieza e determinação com que este executa o assassinato de sua esposa, por conta do ciúme que se apossara dele, ecoa, por aproximação, no modo de agir premeditado e frio de Bentinho, que deixa delineada a distância que o separa do mouro – trágico e arrebatado:

Então eu perguntava a mim mesmo se alguma daquelas mulheres não teria amado alguém que jazesse agora no cemitério, e vinham outras incoerências, até que o pano subia e continuava a peça. O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer. Ouvi as súplicas de Desdêmona, as suas palavras amorosas e puras, e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público. - E era inocente, vinha eu dizendo rua abaixo: - que faria o público, se ela deveras fosse culpada, tão culpada como Capitu? E que morte lhe daria o mouro? Um travesseiro não bastaria, era preciso sangue e fogo, um fogo intenso e vasto, que a consumisse de todo, e a reduzisse a pó, e o pó seria lançado ao vento, como eterna extinção... (MACHADO DE ASSIS, 1997, p.129)

A insensibilidade é o tema central enfocado nesses trechos. Otelo diz ‘para trás’, pedindo o afastamento de Desdêmona; Bentinho delineia friamente a insensibilidade, o desapego por Capitu (pedia-me que a fosse ver. Embarquei um ano depois, mas não a procurei). Para Greimas e Fontanille, “o apego ainda está presente nos antônimos, em negativo desta vez: “indiferente” se glosa por “insensível” ou “desapegado”” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 173).

Aqui constatamos a mudança da relação existencial face aos objetos-valor. Como afirma Bertrand:

O sujeito possui uma existência modal que pode ser perturbada, a todo momento, quer pelas modificações que ele mesmo impõe aos valores dos objetos (que, de desejáveis, por exemplo, tornam-se subitamente odiáveis [...]), quer por aquelas que outros atores operam no mesmo ambiente que ele (como no caso do ciúme). A existência modal coloca, portanto, o valor em movimento e em jogo. Ela dá lugar a interrogações inquietantes sobre “o valor comparativo de valores de inegável valor”, a “tensões de inegável importância”, a conflitos de valor. É impossível, com efeito, no universo do discurso, haver “sujeitos neutros, estados indiferentes, competência nula”. (BERTRAND, 2003, p. 369).

Constatamos essa situação nos seguintes trechos:

Desdêmona: – De joelhos vos pergunto que é que exprime semelhante discurso. Entendo a cólera de vossas expressões, não as palavras.

Otelo: – Ora, que és tu ?

Desdêmona: – Senhor, sou vossa esposa, vossa esposa leal e verdadeira.

Otelo: –Vem jurar-me e condena- te, sim, para que, por um anjo te tomando, o diabo se tema de pegar-te.[...]

Desdêmona – O céu sabe de tudo.

Otelo – O céu bem sabe que és falsa como o inferno.

Desdêmona – Falsa como, meu senhor? Para quem? De que maneira vos tenho sido falsa?

(SHAKESPEARE, 1956,Ato IV, cena 2, p.107)

[...] pedia-me que a fosse ver. Embarquei um ano depois, mas não a procurei, e repeti a viagem com o mesmo resultado. Na volta, os que se lembravam dela, queriam notícias, e eu dava-lhes, como se acabasse de viver com ela'. (MACHADO DE ASSIS, 1997, p.134)

Sem pensar, Otelo (“minha necessidade é chorar, mas as minhas lágrimas são cruéis”) e Bentinho (“entre mim e Capitu naqueles dias sombrios”) tratam as esposas de maneira fria, desprezível; têm uma impressão vaga e pouco consciente de suas atitudes, o que acarretará, de modos distintos, na morte das duas amadas de outrora. Também podemos verificar a forte presença do homem com um papel social (e actancial) dominador inserido em uma sociedade patriarcal: Desdêmona e Capitu não se manifestam; a elas não é possibilitado o direito de se explicar.

Se retornamos à contraposição entre emoção e razão, permeando o modo de agir dos sujeitos tomados pelo ciúme, verificamos que enquanto Otelo é afetado pela emoção, Bentinho o é pela razão. Em comum, os dois desdenham da situação em que se encontram: o primeiro em tom de lamento, o segundo considera ‘dias sombrios’, sem delongar-se em comentários.

Em suas palavras, diz o mouro:

‘Oh, hálito balsâmico, quase consegues persuadir a Justiça a quebrar sua espada! Mais um! Mais um! Sê assim quando estiveres morta, e quero matar – te para depois te amar. Um mais, e este é o derradeiro. Tamaña doçura jamais foi tão fatal. Minha necessidade é chorar, mas as minhas são lágrimas cruéis; e celestial é o meu pesar, pois ele dói na fonte do amor’. (SHAKESPEARE,1956, Ato V, cena 2)

Já Bentinho dirá: “O que se passava entre mim e Capitu naqueles dias sombrios não se notará aqui, por ser tão miúdo e repetido, e já tão tarde que não se poderá dizê-lo sem falha nem canseira” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p.127).

Assumindo sua condição trágica, é como se os sujeitos, ainda que não se possam reconhecer como tomados por uma paixão, pusessem-se resignados diante do que sobre eles se abate, destruindo-lhes a própria existência, assim como as daqueles que amam.

3. Cenas finais do ciúme: entre o sensível e o inteligível

Observados os diversos elementos afeitos à configuração passional do ciúme que vimos analisando, faz-se necessário alinhar umas últimas considerações em torno das conotações afetivas que se apresentam nas obras escolhidas para a análise dessa paixão.

Tomemos como ponto de partida, para as palavras finais deste texto, a avaliação taxativa que Bentinho faz a respeito das semelhanças entre do filho com o amigo morto, em *Dom Casmurro*:

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 benção 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. (MACHADO DE ASSIS, 1997, p.127)

Por esse dissimular ao mundo, manter as aparências, Bentinho ensaia uma última tentativa de resistir ao ciúme, mas não encontra forças para tanto, logo cedendo a ele, buscando as razões “inequívocas” para a condenação de Capitu. É desse modo que tanto ele, Bentinho, ao mencionar ‘o que pudesse dissimular ao mundo’, quanto Otelo, ao falar dos ‘motivos justos’, conduzem ao posicionamento e à satisfação que a sociedade ‘exigia’. Assim, veem-se, inclusive, justificados pelo ciúme que sentiam.

Entretanto, como se buscou evidenciar nos tópicos anteriores, essa justificativa inexistente, e não deve ser buscada, senão na organização complexa que sustenta, como outras, a paixão do ciúme, a qual enreda, em suas tramas, os sujeitos que nela se encontram envolvidos.

Para concluir, observamos que delinear o estudo das paixões, entendidas como, um efeito de sentido, inscrito e codificado na linguagem, é um trabalho deveras instigante e nos permite estas considerações, que não podem ser finais, pois, apesar de postas no encerramento do texto, elas apontam 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.

4. REFERÊNCIAS

- ASSIS, MACHADO DE Joaquim Maria. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro. Ediouro. 1997.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Paixões e apaixonados: exame semiótico de alguns percursos**. Cruzeiro semiótico, Porto, n. 11/12, p. 60-73, 1990.
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Tradução do Grupo CASA. Bauru: EDUSC, 2003.
- FONTANILLE, Jacques.; ZILBERBERG, Claude. **Tensão e significação**. Tradução de Ivã Carlos Lopes et al. São Paulo: Discurso Editorial; Humanitas, 2001.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 1987.

GREIMAS, Algirdas; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões**. Dos estados de coisas aos estados de alma. Trad. Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

GREIMÁS, A. J.; COURTÉS. **Dicionário de Semiótica**. Trad. de Alceu Dias Lima e outros. São Paulo, Cultrix, 1989.

SHAKESPEARE, William. Tradução Carlos Alberto Nunes. **Otelo, o Mouro de Veneza**. São Paulo. Ed. Melhoramentos, 1956.