

O monstro de olhos vários: o ciúme na literatura

Yara Frateschi Vieira

Os ciúmes, como a tristeza, estão entre aqueles estados afetivos que devemos considerar normais: com essa frase abre Freud o seu ensaio sobre os mecanismos neuróticos nos ciúmes, na paranóia e na homossexualidade.¹ Sem discutir a natureza dos parâmetros dessa normalidade e os limites que, provavelmente, os balizariam² - matéria que extravasa de longe a minha competência, forçando-me a entrar em seara alheia -, a pergunta que me move, neste texto, incide sobre a questão do ciúme enquanto construção literária: ou seja, no âmbito da literatura, como se constitui a configuração desse sentimento, ao longo da história e segundo as circunstâncias de gênero e contexto cultural?

O ponto de partida para este estudo foi-me sugerido pela releitura da novela de José Régio, *O Vestido Cor de Fogo*, publicada pela primeira vez em 1946:³ nela, o narrador rememora, analisando-a, a experiência do seu casamento fracassado e dos ciúmes que sentira da sua mulher. A narrativa em primeira pessoa de uma história de ciúmes despertou-me imediatamente outra memória textual forte: a da leitura do *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, romance que antecede cronologicamente o texto regiano⁴ e que tem com ele alguns pontos comuns. Naturalmente, uma coisa puxa outra e acabaram vindo-me à lembrança outros textos mais ou menos contemporâneos e que tratam do mesmo tema: em literatura estrangeira (isto é, não em língua portuguesa), *Un Amour de Swann*,⁵ de Proust, e a *Sonata a Kreutzer*,⁶ de Tolstoi; no âmbito da língua portuguesa, e publicado apenas doze anos antes do *Vestido Cor de Fogo*, o *São Bernardo*, de Graciliano Ramos.⁷ Assim, entre 1889 e 1946, cinco obras narrativas de indiscutível relevância no contexto das literaturas do Ocidente – e, obviamente, não são as únicas - trataram do tema do ciúme e, como ve-

remos em seguida, podem ser aproximadas por algumas características em comum. Pareceu-me, portanto, adequado ler esse texto de José Régio contra o pano de fundo de outros que lhe são mais ou menos contemporâneos e dos quais se aproxima, se não por um diálogo intertextual claro, pelo menos por um “ar de família”, ainda mais que o próprio autor reconheceu a sua relação com um deles, a *Sonata a Kreutzer* - o que, aliás, já fora apontado pela crítica.⁸ Acresce que Proust era, reconhecidamente, um dos autores mais freqüentados por Régio; com Graciliano Ramos teve contacto direto, conforme o comprova a dedicatória aposta a um exemplar da primeira edição de *Uma Gota de Sangue*;⁹ quanto ao *Dom Casmurro*, dada a importância de Machado de Assis no panorama da literatura brasileira da primeira metade do século, é possível que o conhecesse.

Não creio, porém, que se possa falar com tranqüilidade da configuração do ciúme no discurso literário ocidental sem pelo menos mencionar o seu texto talvez fundacional, mas com certeza mais emblemático: o *Othello*, de Shakespeare.¹⁰ Entre a primeira representação do drama shakespeariano e a publicação do primeiro dos textos mencionados, em ordem cronológica, a *Sonata a Kreutzer*, passaram-se, contudo, quase trezentos anos.

E se, movidos por essa vontade de apreender os contornos do ciúme na literatura, procuramos discernir a sua fisionomia antes do *Othello* (de forma bastante esquemática, como é fatal neste caso), o que encontramos na tragédia grega são os ciúmes femininos, encarnados exemplarmente em Medéia, capaz do crime considerado mais hediondo para vingar-se do amante traidor.¹¹ Ao contrário do que sucederá nas obras posteriores, porém, não vemos Medéia consumida pela desconfiança e pela dúvida: está certa da infidelidade de Jasão, que aliás não lhe esconde o seu novo casamento; a tragédia concentra-se na vingança, que, embora se explique, no universo da peça, pelo descontrole característico da natureza feminina, ultrapassa os limites da humanidade, no que ela possui de fundamental, nomeadamente a proteção e preservação dos filhos.

Na comédia clássica e no teatro medieval e renascentista, por sua vez, o ciumento é figura cômica e desprezível. Na poesia trovadoresca provençal (que ensinou os ocidentais a amar, segundo a interpretação corrente), o *gilos* é o marido, enquanto o amante, que pode lamentar-se da falta de correspondência amorosa, não deve, contudo, apresentar-se como ciumento: pois, segundo as convenções do amor cortês, o ciúme é característico do vilão, manifestação doentia ou ridícula de uma certa forma de orgulho e de cobiça. Ciúme e avareza são vícios que vão juntos, e um não é menos anti-social que o outro. Sentir ciúmes, ser ciumento, equivale para o amante cortês a isolar-se da sociedade humana, comparar-se a um leproso. A condenação (utópica aliás) do ciúme por essa sociedade só pode ser entendida no contexto da estrutura psicológica e filosófica de uma camada social ainda não integrada totalmente à classe dominante e que, por isso mesmo, vê toda propriedade como comunitária e rejeita a propriedade privada, mesmo aquela que se refere ao direito do senhor de dispor da sua mulher legítima.¹² Na lírica medieval galego-portuguesa, fortemente influenciada pela provençal, o ciúme tampouco entra como um componente da *coita* amorosa, naturalmente pelos mesmos motivos derivados do cânone do amor cortês. A própria palavra *ciúme* só é registrada a partir do século XV.¹³

O excuro rápido pelo tratamento do tema na literatura predis põe-me a levantar a hipótese de que a figuração literária do ciúme constitui um núcleo representativo do ancoramento histórico desse discurso, adquirindo grande poder de aglutinação e produção discursiva em determinados textos, como veremos em seguida. Isso não elimina, porém, nem o seu efeito de realidade nem a própria possibilidade de recriar a literatura um sentimento que é, pelo menos como o discurso ocidental o tem entendido, a partir do século XVIII, universal – no sentido tanto da generalização social como da histórica.¹⁴

Contrastando as imagens que lhe são anteriores com a que se projeta a partir do *Othello*, fica claro que este passou a constituir, no imaginário ocidental, o arquétipo do ciumento – isto é, está mais próximo

das personagens do século XIX e da primeira metade do XX do que aquelas. Não é indiferente que Bentinho, o narrador-protagonista de *Dom Casmurro*, acabe por assistir, num momento de predisposição suicida, provocada pelo ciúme, a uma representação teatral do *Othello*.¹⁵

No entanto, é preciso reconhecer que a intriga do *Othello* e a caracterização do protagonista têm algumas propriedades que o tornam distinto das obras posteriores. Quanto às anteriores, diria que o aparecimento da dúvida e dos mecanismos obsessivos que desencadeia marcam a modernidade do ciúme na peça shakespeariana. É verdade, porém, que Otelo é levado a desconfiar da mulher por influência de Iago, o qual, movido pelo desejo de vingança contra o mouro, cria circunstâncias incriminatórias para Desdêmona. Depois do assassinato de Desdêmona por Otelo, a inocência dela é comprovada e o marido, arrependido, mata-se. A ênfase da peça está mais na manipulação do mouro por Iago, do que no esmiuçamento do ciúme, enquanto máquina automotora. A desconfiança não vem do próprio amante, mas é criada por alguém de fora. E um dos elementos que utiliza a peça para criar no público a impressão de verossimilhança é o fato de o marido ser, literalmente, o Outro, para as demais personagens e para o público – um mouro, do qual quase nada se sabe, do qual se suspeitam coisas que nascem dos preconceitos ocidentais sobre os africanos: excessiva sensualidade, credulidade, superstições, falta de controle emocional. A facilidade com que Otelo sucumbe às maquinações de Iago e as reelabora por conta própria encontra, portanto, aceitação mais fácil entre a audiência do que se se tratasse de um marido europeu. Ainda, o foco não se concentra apenas nas percepções de Otelo; e, como ele se mata, depois de matar Desdêmona, não podemos saber como perceberia ou representaria os seus ciúmes, passado algum tempo, como ocorre nos outros textos: isto é, como se confessaria, revisitando o seu ciúme, infatigavelmente, ao reinterpretá-lo para si e para outrem. As descrições dos mecanismos psicológicos que, já cristalizados no imaginário contemporâneo, caracterizariam o ciumento são enunciadas, então, pelo próprio Iago - a quem devemos a metáfora do

ciúme como “the green-eyed monster, which doth mock the meat it feeds on”, e pela criada, Emília, que, à observação de Desdêmona: “*Alas the day, I never gave him cause*, responde: But jealous souls will not be answered so:/ They are not ever jealous for the cause,/ But jealous for they’re jealous. It is a monster/ Begot upon itself, born on itself”.¹⁶ A morte de Otelo impede, portanto, que ele se torne o que serão depois os ciumentos dos séculos XIX e XX: sobreviventes, para sempre voltados para o passado, obsessivamente procurando nele a resposta que justificaria o seu ciúme e que daria um sentido integral e indubitável aos atos de outrem. Uso a palavra *indubitável* porque ela é o ponto de fuga na representação dos mecanismos exegéticos do ciumento nesses textos contemporâneos, como o expressa, por exemplo, Graciliano Ramos em *São Bernardo*: a certa altura, devorado pela angústia de esbarrar sempre na alteridade de Madalena, Paulo Honório diz: “Quando as dúvidas se tornavam insuportáveis, vinha-me a necessidade de afirmar. Madalena tinha manha encoberta, indubitavelmente. – Indubitavelmente, indubitavelmente, compreendem? Indubitavelmente. As repetições continuadas traziam-me uma espécie de certeza”.¹⁷ A morte de Otelo interrompe a elaboração interpretativa dos fatos, uma vez que sela para sempre a certeza da inocência de Desdêmona. O espectador sai da peça dizendo, juntamente com o Bentinho de *Dom Casmurro*: *E era inocente, vinha eu dizendo rua abaixo*”.¹⁸

É também Bentinho quem chama a atenção para outro elemento importante na construção do enredo da peça: “...por causa de um lenço, - um simples lenço!”¹⁹ pensa, comparando o comportamento de Desdêmona ao de Capitu. Mas, afinal, o lenço não é tão simples assim: torna-se o objeto de cristalização do ciúme, objeto que supostamente confirma as suspeitas de traição; é exterior às personagens envolvidas na relação de ciúme e, ainda por cima, mágico: fora dado a Otelo pela mãe, que o recebera por sua vez de uma egípcia, uma bruxa que podia ler os pensamentos das pessoas. Enquanto a mãe de Otelo o possuísse, seria amada pelo pai e o dominaria. Se o perdesse ou o desse a alguém, perderia o

amor do pai. Uma sibila bordara o lenço; bichos sagrados produziram a seda de que era feito; e um líquido medicinal, usado para conservar as múmias, o tingira. Pode investir-se, dessa forma, de significados metonímicos e metafóricos: por um lado, projeta-se para o passado, ligando Otelo aos pais, assegurando a legitimidade do seu nascimento e atribuindo à fidelidade entre os esposos caráter de “lei natural”; por outro, para o futuro, pelo “furor profético” da sibila que lhe cosera os bordados: esses podem ser vistos então como sinais que se referem também à ordem cósmica, e que têm significado verdadeiro e unívoco. Confere ainda ao possuidor o poder de “ler” os pensamentos de outrem, o que é uma das obsessões do ciumento: “O curse of marriage/ That we can call these delicate creatures ours/ And not their appetites!”²⁰. O lenço não é, portanto, um mero objeto circunstancial. Tem a função de ligar profundamente dois seres e a sua perda mergulha um deles no caos das relações promíscuas, ao mesmo tempo fora da natureza e da cultura. É como se o possuidor do lenço fosse também o guardador da alma do outro. Parece estranho, porém, que o lenço tivesse sido entregue à mãe de Otelo, como objeto mágico de domínio sobre o pai, e não o contrário. O texto refere explicitamente o afastamento do pai, que se entregará a “outras fantasias” (podendo, assim, produzir uma prole bastarda?). A mudança de comportamento provocada pela perda do lenço - a infidelidade masculina - justifica-se, no entanto, como decorrente de uma falta feminina. No caso de Desdêmona, é penhor da fidelidade da mulher e, portanto, da legitimidade da prole. Visto dessa forma, o objeto poderia exemplificar a explicação freudiana de que o ciúme é uma *projeção* da própria infidelidade do sujeito ou do impulso a cometê-la, relegado, pela repressão, ao inconsciente.²¹

O lenço de Otelo, ao criar vínculos geracionais tão explícitos, permite muito claramente incluir o seu ciúme dentro do contexto dos mecanismos coercitivos da sexualidade que Foucault denomina *dispositivo de aliança*: sistema de matrimônio, de fixação e desenvolvimento do parentesco, de transmissão de nomes e bens. Por outro lado, os bordados

que pedem interpretação cabal e verdadeira apontariam (se quisermos fazer uma acrobacia hermenêutica) para o *dispositivo de sexualidade* que, ainda segundo Foucault, caracteriza as sociedades ocidentais modernas, a partir do século XVII, para o qual são pertinentes “as sensações do corpo, a qualidade dos prazeres, a natureza das impressões, por tênues ou imperceptíveis que sejam”.²² Foucault entende que não houve uma substituição, na sociedade contemporânea, do *dispositivo de aliança* pelo *dispositivo de sexualidade*, mas que a prática da confissão, preocupada em esmiuçar os segredos do corpo, da sensação, da natureza do prazer, e os movimentos mais íntimos da concupiscência, do deleite e do consentimento, possibilitou o trânsito do último (anteriormente situado nas margens das instituições familiares) para a célula familiar. No século XIX, a família torna-se assim o intercambiador da sexualidade e da aliança: “transporta a lei e a dimensão do jurídico para o dispositivo de sexualidade; e transporta a economia do prazer e a intensidade das sensações para o regime da aliança”.²³

Othello, lido dessa forma, coloca-se como obra de juntura entre dois tempos: voltado para a lei do passado (e mais remotamente ainda, do bárbaro), por um lado, e inaugurando, por outro, o florescimento moderno do *monstro de olhos verdes*.

Podemos, agora, munidos dessa espécie de parâmetro para mediolos, dar o salto de trezentos anos e aproximar-nos dos textos oitocentistas e novecentistas que mencionei antes.

Em primeiro lugar, alguns pontos comuns desses textos entre si e com o *Othello* saltam à vista: todos tratam do ciúme masculino, todos terminam com o repúdio e a eliminação da mulher - de forma absoluta, através da morte, em *Othello*, *Sonata a Kreutzer* e *São Bernardo*, ou de forma menos cruenta, através do esquecimento, do abandono e do divórcio, em *Un Amour de Swann*, *Dom Casmurro* e *O Vestido Cor de Fogo*.

Comportamentos que mais tarde se cristalizarão como representativos da psicologia do ciumento estão já presentes no *Othello*. Como se disse antes, o ciúme é ali referido como um monstro que nasce e vive

dentro do próprio sujeito, independentemente do objeto. Também o ciúme de Swann, diz-nos o narrador, parecia ter “une vitalité indépendante, égoïste, vorace de tout ce qui la nourrirait, fût-ce aux dépens de lui-même”;²⁴ e mais adiante, observa que “son cerveau fonctionnait à vide”;²⁵ já que Odette, não lhe dando nenhuma informação sobre as coisas que a ocupavam quando não estava com ele, impedia-o de poder imaginá-las. Bentinho, por sua vez, vale-se da metáfora das éguas ibéricas, que concebiam pelo vento, para descrever o mecanismo da sua própria imaginação: “a minha imaginação era uma grande égua ibera; a menor brisa lhe dava um potro, que saía logo cavalo de Alexandre”.²⁶ De maneira indireta, o narrador de *O Vestido Cor de Fogo* alude à mesma autoalimentação do ciumento, ao confiar que “tudo isto o fui vendo fechado no meu gabinete, quando, tendo-se-me revelado a torva disposição ao ciúme [...] naturalmente me recurvei sobre mim mesmo, a interrogar a minha própria personalidade e a minha própria vida, [...]”.²⁷ O ciúme dispensa a confirmação externa dos fatos, e às vezes recusa-se mesmo a interpretá-los da forma adequada, quando ela parece saltar aos olhos – o que nos levaria a representar o ciumento como um detetive, sim, mas incompetente, que perseguisse implacavelmente uma solução estabelecida *a priori* e se negasse a examinar pistas que o levariam a hipóteses alternativas.²⁸ Será por acaso irrelevante o fato de os romances de mistério terem] conhecido o seu primeiro impulso exatamente na mesma altura em que os autores mencionados começaram a ficcionalizar dessa maneira o ciúme?

Como o ciumento se alimenta das suas próprias cavilações, embora aparentemente esteja voltado para o exterior - o objeto do ciúme e as suas possíveis relações com os outros –, é natural que a questão da culpa ou inocência da mulher, aos olhos do narrador ou do leitor, possa ser irrelevante ou deixada em aberto. No caso do *Othello*, a inocência de Desdêmona é indubitável; no de *Un Amour de Swann*, as múltiplas “traições” de Odette não deixam dúvida ao leitor; em *São Bernardo*, o leitor também não duvida da inocência de Madalena, atribuindo as acusações

de Paulo Honório ao seu evidente desequilíbrio. Na *Sonata a Kreutzer*, porém, o leitor pode ficar em dúvida sobre o envolvimento da mulher de Pozdnichev com o músico, e Tolstoi procurou mesmo, na última versão da obra, apagar as evidências de adultério que apareciam claras em outras.²⁹ Da mesma forma, o narrador de *O Vestido Cor de Fogo* não consegue convencer o leitor de que a sua mulher é de fato adúltera, e ele mesmo parece ter dúvidas, no momento em que escreve o texto, acerca do fundamento da sua interpretação; confessa assim sentir, além da revolta, ou indignação, pela traição de que fora vítima (pergunta: *que traição, porém?*), o remorso “dum crime de que me sinto culpado sem saber qual, sem saber porquê”.³⁰ E finalmente, na obra que consegue levar a indefinição ao seu ponto máximo – tanto que durante anos a crítica se engalfinhou para decidir se Capitu tinha ou não traído Bentinho –, Machado de Assis põe na boca do protagonista um relato que, ao revelar ao leitor a história do seu amor e ciúme por Capitu, deixa também entrever a sua extrema perícia em manipular, insidiosamente, pistas extraídas do passado, percebidas *a posteriori*, como justificação da sua hipótese incriminatória.³¹

Excetuando-se *Un Amour de Swann*, em terceira pessoa, todos os demais são narrados em primeira – embora a *Sonata a Kreutzer* tenha um segundo narrador, também em primeira pessoa, que reconta ao leitor a história ouvida do próprio protagonista da história, durante uma viagem de comboio. O caso de *Un Amour de Swann*, porém, não será uma exceção completa, se nos lembrarmos de que a personagem Swann funciona às vezes como um duplo do narrador de *A la Recherche du Temps Perdu* e tem, confessadamente, o papel de seu “pai espiritual”.³²

Narrativas em primeira pessoa, sabemos do narrador e da sua parceira o que ele nos conta. Além do filtro da pessoa, há também, em todos os textos (novamente com a aparente exceção do proustiano³³), o filtro do tempo. O ciumento, depois de ter tentado estabelecer as relações de causa e efeito entre os atos vividos durante a crise de ciúmes propriamente dita, vai tentar redescobrir o “sentido” da sua própria vida,

num momento posterior: fazer o que Bentinho apresenta como *atar as duas pontas da vida*, tentar ver se na Capitu da rua Mata-cavalos já estava a Capitu da Praia da Glória; embora declare não ter conseguido reatar na velhice a adolescência, concluirá, para o benefício do leitor, no último capítulo do livro: “se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca”.³⁴ A sua história passa assim para um patamar mais alto, inscreve-se na ordem geral e cosmológica, como o insinua a linguagem genesíaca que utiliza, logo no princípio do romance: “Conto estas minúcias para que melhor se entenda aquela manhã da minha amiga; logo virá a tarde, e da manhã se fará o primeiro dia, como no Gênesis, onde se fizeram sucessivamente sete”³⁵ (não esquecer que Bentinho, além de ser advogado, freqüentou durante algum tempo o seminário...). De um lado, a metáfora natural: a traidora que já traz dentro de si a traição, desde menina, como o fruto está dentro da casca; de outro, a metáfora mítica, que alude à criação da mulher a partir do homem e à perda deste, por sedução daquela. A motivação do ato traidor passa pela natureza e a transcende, para encontrar o seu lugar na cosmologia. É significativo que todos esses textos tentem reatar as duas pontas da vida, reinterpretando no presente aquilo que já tinha sido matéria de interpretação no passado. A metáfora de Machado de Assis: *uma coisa está dentro da outra como um fruto na casca* é retomada, aliás, pelo narrador de *São Bernardo*, que confessa dedicar-se ao labor de *descascar fatos*.³⁶ A figura da espiral representaria bem esse movimento discursivo: tematicamente, é uma espiral que se volta para o passado; discursivamente, porém, para o futuro, uma vez que o trabalho interpretativo não se conclui, as duas pontas afinal não se encontram e o resultado insatisfatório parece exigir um novo ciclo.

A escrita do ciumento, assim como a sua atividade “detetivesca”, tem a função de revelar, de desvendar, desmascarar o outro; essa intenção é explícita na *Sonata a Kreutzer*, onde Pozdnichev está tomado pela paixão de revelar a verdade aos outros, com intuito nitidamente didático: “desmascarar” os mecanismos sociais corruptos que presidem às

uniões matrimoniais e as perversões que provocam. Esse comportamento aproxima-se, também, da mania de *causalidade* característica do paranóico e do tirano, que os leva a reduzir sempre o desconhecido ao conhecido, o outro ao mesmo, isto é, ao inimigo que é preciso desmascarar e vencer – no caso de Bentinho, por exemplo, a figura de Eva traidora.³⁷ O ciumento aproxima-se do paranóico, portanto, ao considerar que nada é indiferente na conduta dos demais, e ao ser conduzido, pelo “delírio de referência”, a valorizar os mais pequenos sinais produzidos pelas pessoas com quem tropeça.³⁸ Por esse processo, não admira que o ciumento estenda a sua suspeita a todas as pessoas, indiferenciadamente, que possam estar ou ter estado em contacto com o objeto do ciúme (amigos, colegas, vizinhos, criados e mesmo, no caso de Swann, as amigas de Odette). Já referi também a tendência que o ciumento tem para sobreviver ao objeto do seu ciúme: nos casos examinados, Otelo, Pozdnichev, Bentinho, Paulo Honório e o narrador de *Vestido Cor de Fogo* sobrevivem, de modo concreto ou simbólico, às suas companheiras. Em *Dom Casmurro* e *Vestido Cor de Fogo*, o drama resolve-se por uma separação física, que é intensificada, no caso de *Dom Casmurro*, pela morte de Capitu e mais tarde do filho, Ezequiel (muito embora nos dois casos tenha havido momentos em que os narradores pensaram em provocar a morte da mulher e mesmo do filho). No caso de *Vestido Cor de Fogo*, o caráter de sobrevivente do narrador é assegurado pela condição de inferioridade da mulher depois da separação, pois continuou a ser “uma mulher da moda, embora num meio já inferior (no meu entender) ao que fora nosso”.³⁹ Assim, a sobrevivência é mitigada pelas circunstâncias, pouco propícias ao trágico, do meio burguês, mas não deixa de ser intensificada pela alegada degradação moral de Maria Eugênia: “parece-me que teve amantes; parece-me nem sei que mais”.⁴⁰ A sobrevivência assegura, do ponto de vista do sujeito, a sua justiça e superioridade moral, ao mesmo tempo que indicia, para os demais, o seu canibalismo megalômano.

Em *Dom Casmurro*, porém, alguns escolhos antepõem-se intencionalmente à *fúria causativa* de Bentinho: o seu filho, Ezequiel, é a imagem

viva de Escobar, o amigo morto e suspeito de adultério com Capitu. Cria-se, porém, dentro do romance, a possibilidade da dúvida, isto é, de a semelhança física não se dever à herança genética: uns capítulos antes, o pai de Sancha chamara a atenção de Bentinho para a semelhança entre Capitu e a mãe de Sancha, já morta. É um fenômeno corrente, que participa da natureza caótica das coincidências não-motivadas, “misteriosas”.⁴¹ Ora, como pode mover-se o ciumento num mundo onde certas analogias são, aparentemente, imotivadas – como a semelhança entre duas mulheres sem nenhuma relação sanguínea? Escolhendo a aparência física de Ezequiel como um dos argumentos que convencem Bentinho da traição de Capitu, ao mesmo tempo que o faz sabedor dessas relações fortuitas mas reais, Machado alerta para a complexa máquina de produção de sentidos do ciumento, e para a sua peculiar relação com um mundo que quer homogêneo e ordenado, mas que, resvaladiço e multiforme, oferece armadilhas ao seu intérprete.

Enfim, o estabelecimento de relações de causa e efeito pelo ciumento é, graças à sua distorção básica (o ciumento quer e não quer saber a verdade), aleatória e infinita. Constrói-se cumulativamente e parece portanto fadado ao fracasso – a conclusão, positiva ou negativa, escapa, porque há sempre algum outro dado a considerar. Ainda quando ela parece justificada (no caso de Pozdnichev, por exemplo, inocentado pela justiça), o ciumento perguntar-se-á ainda e sempre se realmente estava certo ou, segundo o mesmo Pozdnichev, se o problema não seria outro. O narrador do *Vestido Cor de Fogo* tem, por sua vez, a incômoda sensação de sentir remorso de um crime que não sabe qual é, nem por quê. O ciumento encarna assim a nostalgia do mundo regido por relações analógicas, onde tudo se corresponderia especularmente, refletindo a ordem perdida da justificação tirânica: Otelo está certo ao matar Desdêmona, em nome da honra conspurcada; erra, porém, ao interpretar equivocadamente os sinais do seu suposto adultério. Essa nova geração de ciumentos – que vemos passear a sua paranóia nos textos do fim do XIX e primeira metade do XX – nasce do conflito entre a necessidade de um

mundo coesamente regulado, onde a culpa e a inocência se decidem por julgamentos unívocos e inapeláveis, e a consciência de que essa superfície lisa e homogênea se esfacelou, de que o sentido das ações já não responde ao julgamento único e irrefutável, embora às vezes imediatamente incompreensível, de um ser que lhe garanta a unidade e a lisura. A sua utopia, mas também o seu terror, seria submeter o suspeito de traição ao julgamento da *ordalia*.

A verdade final que os ciumentos perseguem, com pavor de encontrá-la, a prova decisiva da traição é, naturalmente, aquela que Paulo Honório enuncia, com a brutalidade que lhe é característica: “entrar no quarto de supetão e vê-la na cama com outro”.⁴² De forma mais ou menos explícita, os ciumentos invocam e exorcizam essa cena, tornam-se os seus *voyeurs* privilegiados, já que estão emocionalmente identificados com um dos seus protagonistas. Swann, espiando através da janela equivocada, é um emblema do duplo movimento do ciúme: querer e não querer ver.⁴³ Pozdnichev, na longa viagem de volta a casa, tortura-se, imaginando “as cenas de cinismo, as cenas de lúbrica volúpia que [ele] via sucederem-se durante a [sua] ausência”.⁴⁴ O narrador de *Vestido Cor de Fogo* representa-se não a cena de amor *real* entre a sua mulher e outro, mas a cena *imaginada, desejada* por ela, com outro homem: “Em pensamento, em imaginação, e ao menos por uns segundos, praticara com ele aquilo que lhe eu ensinara a ela...”⁴⁵ Bentinho, no capítulo intitulado “Uma ponta de Iago”, conta como, estimulado pela sugestão de José Dias, põe-se a imaginar Capitu trocando beijos com *algum peralta da vizinhança*; mais tarde, depois da morte de Ezequiel, ao ler o texto do profeta Ezequiel: “Tu eras perfeito nos teus caminhos, desde o dia da tua criação”, anota: “Parei e perguntei calado: ‘Quando seria o dia da criação de Ezequiel?’”. Mas completa: “Ninguém me respondeu. Eis aí mais um mistério para ajuntar aos tantos deste mundo”⁴⁶. Em *Othello*, porém, é Iago quem põe diante dos olhos de Otelo a suposta cena de amor entre Desdêmona e Cassio que, a partir de então, adquire vida própria na imaginação do mouro.⁴⁷

Nos textos aqui examinados, embora o ciúme se revista de importância capital no desenvolvimento da ação e na própria estrutura discursiva, pode encaixar-se num discurso de outra natureza, que o utiliza, de maneira bastante explícita, como argumento justificativo de uma tese demonstrável.

Assim, no caso da *Sonata a Kreutzer*, o protagonista narra a sua história para desvendar aos eventuais interlocutores (e, no caso, ao leitor) a sua tese sobre o casamento. Não apresenta circunstâncias atenuadoras, que tornassem mais aceitável o seu comportamento aparentemente anormal. É um homem culto, um advogado. Ambos, ele a mulher, eram fidalgos, embora o pai da mulher estivesse arruinado e o casamento seja apresentado como o resultado de armadilha criada pela mãe. Os primeiros catorze capítulos (ou seja, metade da novela) são predominantemente argumentativos: Pozdnichev procura convencer o seu interlocutor da imoralidade do casamento, tal como é praticado na sociedade contemporânea, que vê na mulher o objeto de gozo sexual do homem. “Há muito quem se queixe da forma porque a mulher é educada. Há muito quem deseje dar-lhe outra orientação. Pura retórica! Para educar a mulher, é necessário, primeiro do que tudo, fazer compreender ao homem a verdadeira missão da mulher”.⁴⁸ No capítulo XIV, aparece pela primeira vez a menção ao ciúme, como um sentimento normal em todo marido fiel. A origem do ciúme é interpretada, analiticamente, como resultado da falta de obstáculos morais em ambos os cônjuges, que violam, diariamente, *com as suas relações*, os princípios da moral. Pozdnichev distingue entre o ciúme motivado e o inconsciente, “acólito fatal de todo o casamento desonesto, e que não tem fim, porque não tem causa”.⁴⁹

Aliás, a análise que Freud faz dos ciúmes que chama *projetados* acompanha muito de perto a do protagonista da *Sonata a Kreutzer* (e, para evitar anacronismos, é preciso lembrar aqui as datas de composição de ambas as obras, já que a de Tolstoi é de 1889, enquanto a de Freud foi publicada em 1922): “Os ciúmes do segundo grau, ou ciúmes projetados, nascem, tanto no homem como na mulher, das próprias infidelidades do

sujeito ou do impulso a cometê-las, relegado, pela repressão, ao inconsciente. [...] Os costumes sociais tiveram prudentemente em conta esses fatos e deram certa margem ao desejo de agradar da mulher casada e ao desejo de conquistar do homem casado, esperando derivar assim facilmente a indubitável inclinação à infidelidade e torná-la inofensiva. Determinam que ambas as partes devem tolerar-se mutuamente esses pequenos avanços para a infidelidade e conseguem, em geral, que o desejo aceso por um objeto alheio seja satisfeito no objeto próprio, o que equivale a um certo retorno à fidelidade. O ciumento, porém, nega-se a reconhecer essa tolerância convencional”.⁵⁰ O capítulo XV da *Sonata a Kreutzer* apresenta exatamente Pozdnichev como alguém que se recusa a aceitar essas rotinas sociais derivativas, supostas válvulas de segurança da fidelidade, interpretando-as ao contrário como ocasiões de infidelidade.

No *Vestido Cor de Fogo*, não existe a tese do “casamento casto” que sustenta o discurso de Pozdnichev. De fato, as próprias circunstâncias históricas e biográficas de ambos os autores levá-los-iam a adotar posições diversas quanto a essa tese, na sua formulação explícita. No entanto, o narrador da novela regiana (cujo nome desconhecemos) manifesta, repetidamente, a suspeita de que a sua vida matrimonial com Maria Eugênia não fosse honesta: “as minhas pungentes meditações sobre a *moralidade* do nosso gênero de casamento”.⁵¹ Narra sucintamente as suas experiências com mulheres, antes do casamento, e os sentimentos que elas lhe provocavam: “Decerto me não tinham inspirado grande ternura ou respeito as que até então fisicamente amara”.⁵² É tomado de um zelo⁵³ humanitário: “Mas até essas não pudera amar (amar da maneira que qualifiquei) sem uma ponta de afectividade e umas veleidades de moralista regenerador [...] claro que não existiriam, estas, numa sociedade mais bem organizada. Preparava-me eu para colaborar, com as minhas fracas forças, no advento de tal sociedade”.⁵⁴ Esse zelo manifesta-se também na profissão de médico por ele escolhida e, mais tarde, na missão que se impõe de *educar* a sua mulher – “fazer dela minha amiga e companheira”.⁵⁵ Aqui é preciso ressaltar os papéis em que o narrador se vê ou que

sonha representar em relação a Maria Eugênia: recorrentemente, refere-se a si mesmo como “pai”, “irmão mais velho”, “professor”, “educador” (inclusive no campo da sensualidade). Em relação às demais pessoas, o narrador confessa (“com a sinceridade que, neste pequeno depoimento, procurarei manter em tudo que diga”⁵⁶) que alguns o acusaram, no entanto, de ser *duro, autoritário e caprichoso*.⁵⁷ Por outro lado, Maria Eugênia é vista por ele como “pequenina”, “infantil”: “[...] o que nela havia de inquietantemente feminino aliado a não sei quê de criancice”.⁵⁸ Os papéis estão portanto claros na cabeça do narrador: ele é o grande, o forte, o adulto, o que sabe; ela é a pequena, a frágil, a criança, a que não sabe. Quando esses papéis são ameaçados pela revelação de que Maria Eugênia, embora de pequena estatura, não é frágil, e, além disso, não é uma criança, mas uma mulher, com desejos sexuais próprios, instaura-se o conflito e o conseqüente ciúme por parte do marido e narrador. A narração em primeira pessoa naturalmente tende a obliterar a visão crítica, de fora, da interpretação a que o narrador submete os fatos, apesar da sua pretendida sinceridade e honestidade. Nalguns momentos, porém, o discurso narrativo permite que se insinuem percepções externas, como ao infiltrar o julgamento, anteriormente citado, do narrador como *duro, autoritário e caprichoso*, e no final da narrativa, quando este mesmo confessa sentir remorso, ao refletir sobre o seu casamento fracassado. O ciumento de Régio, ao contrário do de Tolstoi, não está tomado da fúria castradora generalizada, que advoga o casamento casto para todos e a virgindade como o estado ideal para as mulheres, mas de uma sua versão burguesa, provinciana e machista: é preciso sufocar o desejo das mulheres, transformá-las em “meninas” dóceis, e “mães” competentes. Entre a menina e a mãe, o vazio. Suponho que será talvez por causa disso, por poder ser essa representação lida como mais “realista” ou mais corriqueira – tanto em termos do contexto histórico, como no de uma concepção da sexualidade masculina –, que Eugénio Lisboa afirma, sem nos explicitar os motivos para fazê-lo, que *Régio triunfa ali mesmo onde soçobrou o Tolstoi de A Sonata a Kreutzer*.⁵⁹ Embora a crítica tenha hesitado um pouco em levar

ao pé da letra a tese proposta pelo protagonista de Tolstói, na novela, e depois desenvolvida com voz autoral no posfácio,⁶⁰ creio justificável dizer que em ambos os textos o ciumento é extraído da casta dos líderes e dos profetas: no de Tolstói, adquire uma estatura hiperbólica, que o afasta do comum dos mortais, enquanto no de Régio, pertence à mediania dos cidadãos com os quais tropeçamos todos os dias, sem nos apercebermos, como nos diz o narrador a respeito de Swann, “des actions inconnues des êtres, de celles qui sont sans liens visibles avec leurs propos”.⁶¹ No entanto, Régio não deixa de oferecer indícios - que o próprio narrador percebe em si, aterrorizado -, desses comportamentos perturbadores (pedofílicos e sado-masoquistas?) em que prazer e dor se tornam simultâneos e mutuamente estimulantes e que Tolstói já identificara: “Eu não notara ainda a correlação que existia entre os períodos de ódio e os períodos de amor. A um seguia-se o outro. Um período de amor, mais demorado, trazia um maior período de ódio. Após um amor de pouca duração, o ódio apagava-se mais depressa. Não compreendia que esse amor, esse ódio, tinham origem no mesmo sentimento, do qual eram como que os dois pólos”.⁶² O narrador regiano, depois de uma crise particularmente violenta de ciúme (provocada precisamente pelo vestido cor de fogo que dá o título à novela), na qual termina por agredir fisicamente a Maria Eugênia, ao mesmo tempo em que se excitam ambos com a violência, observa: “[...] que poderia ser, de ora em diante, a nossa vida? [...] Eu habituar-me-ia a bater-lhe, tratando-a, nesses momentos, como um carroceiro ou um souteneur trata a amante. Ela habituar-se-ia a que eu lhe batesse. [...] E depois viriam as reconciliações, as lágrimas, as promessas, as carícias, o delírio no leito comum. O nosso prazer complicar-se-ia, exasperar-se-ia pela própria lembrança das brutalidades anteriores...”⁶³ O terreno mais amplo, então, onde encontra o seu lugar o ciúme, no texto regiano, são *os sonhos, os estados penumbrosos, os devaneios obscuros, os recalques e reservas não ou mal clarificados*⁶⁴ que constituem, aqui como em outras obras suas, a matéria formadora das suas personagens e o objeto do seu discurso analítico.

São Bernardo também trata o ciúme dentro de um contexto mais amplo do que o do comportamento individual.⁶⁵ O ciúme só aparece a partir do capítulo 24; a desavença de Paulo Honório com a sua mulher, Madalena, começa por desentendimentos de natureza econômica e financeira: observações de Madalena sobre o baixo salário dos empregados de Paulo Honório, presentes oferecidos por ela às famílias dos trabalhadores, gastos *exorbitantes* com a escola da fazenda, finalmente as suspeitas de que Madalena fosse *comunista*. Essa última suspeita é o estopim do ciúme: “e comecei a sentir ciúme”.⁶⁶ Por causa do ciúme, Paulo Honório começa a examinar o passado de Madalena: os anos na Escola Normal, o comportamento dela na casa do Dr. Magalhães, quando a conheceu, os comentários dos outros homens sobre ela, tudo isso à luz dos seus preconceitos sobre *mulher intelectual, normalistas, mulher sabida*. O seu comportamento torna-se, então, canônico: remexe nas malas, livros, abre a correspondência, tudo com a intenção de surpreendê-la e encontrar a prova: *entrar no quarto de supetão e vê-la na cama com outro*.⁶⁷ O drama de Paulo Honório é não *possuir* totalmente Madalena, não a conhecer absolutamente: “Viver com uma pessoa na mesma casa, comendo na mesma mesa, dormindo na mesma cama, e perceber ao cabo de anos que ela é uma estranha!”⁶⁸ Embora o ciúme e o seu desenlace (o suicídio de Madalena) ocupem pequena parte no livro (cap. 25 a 31, p. 134 a 169), produzem mudança significativa no comportamento e nos valores de Paulo Honório. Desinteressa-se, depois da morte de Madalena, daquilo que fora o móvel de toda a sua vida: a posse de São Bernardo, a sua exploração como propriedade economicamente produtiva. O amor por Madalena, o contacto com os seus pontos de vista (ainda que totalmente rechaçados, durante a vida dela), dão a Paulo Honório a consciência de ter jogado fora a vida. A consciência do erro leva-o também a procurar-lhe a causa, que encontra fora de si, na *atividade profissional*, ou seja, em algo que não surgiu do seu próprio ser, mas de uma “classe” que, sendo-lhe exterior, lhe ditara o comportamento e os sentimentos ou a falta deles: “Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins.

[...] Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes”.⁶⁹ É para entender agora o seu próprio passado que Paulo Honório decide escrever o livro, *descascar os fatos*, isto é, chegar-lhes ao cerne não aparente que os sustenta e lhes dá sentido.

Em *São Bernardo*, novamente lemos os fatos filtrados pelo narrador. No entanto, o leitor não duvida de que estão distorcidos pela óptica do ciumento. Em nenhum momento se inclina a crer na infidelidade de Madalena, como ocorre em *Dom Casmurro*⁷⁰ e talvez em *Sonata a Kreutzer* ou *Vestido Cor de Fogo*. O ciúme é aqui aproximado muito claramente do sentimento de poder, mas como Paulo Honório afinal se torna consciente do seu erro, a narrativa que nos oferece já não nos procura iludir. Nesse sentido, o narrador poderia ter sido substituído por uma terceira voz, que veria com distanciamento e objetividade as relações entre os atos de Paulo Honório e os comportamentos paranóicos do tirano, sob a pele do capitalista moderno.

Chegando até aqui, posso resistir à tentação de esgotar pistas – que aliás só puderam ser seguidas parcialmente, na medida em que não mergulhei na individualidade de cada uma das obras – e procurar apreender os contornos desse discurso inaugurador de uma personagem que conviveu intimamente com o nosso imaginário, no último século. Já propus que o ciumento, tal como essas obras nos ajudaram a conhecê-lo, não existe desde sempre na cultura ocidental. É, obviamente, uma criação recente, do fim do século XIX, embora possamos vislumbrar alguns dos seus traços já no *Othello*, de Shakespeare. E parece-me adequado entender a sua emergência por meio do furor confessional, que Foucault identifica na origem do discurso sobre a sexualidade dominante nos três últimos séculos ocidentais, e do qual diz explicitamente: “Daí, sem dúvida, uma metamorfose literária: do prazer de contar e ouvir, centrado no relato heróico ou maravilhoso das “provas” de valentia ou santidade, passou-se a uma literatura dirigida à infinita tarefa de tirar do fundo de si

mesmo, entre as palavras, uma verdade que a própria forma da confissão faz espelhar como o inacessível”.⁷¹ Só na literatura confessional é que o nosso ciumento encontra o seu lugar e a sua justificação.⁷²

O que já disseram outros acerca do interesse que a literatura romântica experimentou pela representação da loucura, graças, por um lado, à ênfase colocada na experiência subjetiva e, por outro, aos desenvolvimentos contemporâneos em medicina e psicologia,⁷³ pode ser estendido também ao caso do ciúme. Além disso, mudanças nas relações entre homens e mulheres, dentro e fora do casamento, os movimentos feministas de reivindicação de direitos civis, a entrada da mulher no mercado de trabalho, tudo isso forçou o homem a rever a sua posição de poder, o seu papel e a sua auto-imagem: o protagonista da *Sonata a Kreutzer* faz referência a esse debate, propondo-lhe uma solução (que dificilmente seria aceita pelas feministas da época).⁷⁴ Não por acaso, todos os textos examinados aqui se centram no ciúme masculino. E também se deve notar que em todos os textos existe uma diferença explícita ou aludida entre o *status* social mais alto do homem e o mais baixo da mulher: a situação inferior dessa condicionaria talvez um casamento de interesse e conferiria eventualmente a todas, mulheres legítimas ou amantes, o caráter de *femme entretenue* da Odette proustiana.

Um outro fator, esse de natureza intrínseca e estrutural, parece-me também atuar no fascínio dos escritores tardo-oitocentistas e novecentistas pelo ciúme. Já falei da compulsão que o ciumento tem pela acumulação de dados e também da sua tendência a considerar que não há signos imotivados. O mundo ideal do ciumento pode ser comparado ao mundo ficcional, onde tudo se circunscreve e se resolve dentro de limites precisos, à maneira da antiga metáfora do universo como um livro, onde Deus escreveu os seus sinais para instrução do homem. O mundo ficcional oscila entre ser um todo significativo e fechado, onde qualquer parte contribui para iluminar o todo, e um objeto significativo aberto a múltiplas interpretações. Escrever a experiência passada a fim de *entender* a vida responde a essa necessidade de criar um mundo ordenado,

fazer calar as vozes variadas que o habitam e o interpretam diversamente, impor-lhe a sua verdade. O narrador de *Un Amour de Swann* observa como este, ao tornar-se ciumento, retornara a uma antiga paixão da juventude, a paixão da verdade, só que agora limitada à pessoa da amante. O saber, esclarece ele em outro momento, “ne permet pas toujours d’empêcher, mais du moins les choses que nous savons, nous les tenons, sinon entre nos mains, du moins dans notre pensée où nous les disposons à notre gré, ce qui donne l’illusion d’une sorte de pouvoir sur elles”.⁷⁵ Não é menos certo, porém, que esses ciumentos terminam a vida e a obra com a sensação de não terem conseguido alcançar essa verdade nem convencer o leitor. O ciumento abre mão de persegui-la, por um lado, enquanto Verdade total e absoluta, ao centrar a sua atenção num único objeto; mas não renuncia, por outro lado, ao absoluto no que se refere a esse objeto, tornando-se por isso incapaz de selecionar o que é relevante do que não o é.

O discurso posto na boca desses ciumentos acaba por revelar, assim, aspectos que desbordam da sua obsessão, ou mesmo a contradizem; temos que ver aqui, portanto, um processo de seleção e manipulação autorial, que se move entre o fascínio da codificação absoluta e a consciência da sua impossibilidade. Assim, o discurso do narrador de Tolstói, argumentativo, deixa vir à tona, no entanto, a violência da paixão; o de Proust acompanha os movimentos ondulantes do psiquismo de Swann, que espelham, em quiasmo cronológico, os seus próprios; o de Régio acompanha, contraditoriamente, a perspicácia lúcida com que tenta iluminar os recantos tenebrosos e aparentemente irreduzíveis da alma; o de Graciliano Ramos oferece em estado quase bruto (*este grande livro é curto, direto e bruto*, resume A. Candido⁷⁶), o “sentimento de propriedade” de Paulo Honório; e o de Machado, finalmente, manipulador insidioso, é ainda aquele que deixa entrever (além de tudo o mais que outros já disseram⁷⁷), por entre os meandros do seu discurso, a única figura de mulher⁷⁸ desse conjunto de textos que, a despeito e em detrimento do seu enciumado perseguidor, conseguiu adquirir vida própria na leitura e tor-

nar-se um arquétipo da dissimulação sedutora: Capitu, a dos *olhos de resaca, dissimulados e oblíquos*.

Notas

1 Os casos de ciúmes anormalmente intensos serão depois analisados e categorizados em três casos, dos quais interessam especialmente os ciúmes *projetados* e os ciúmes *delirantes*. “Sobre algunos mecanismos neuróticos en los celos, la paranoia e la homosexualidad” (1921, 1922). In *Obras Completas*. Tomo III (1916-1938) [1945]. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981⁴, 2611-18.

2 Roland Barthes, ironicamente, cita Freud como o parâmetro da normalidade para o caso em pauta: ‘Quand j’aime, je suis très exclusif’, dit Freud (qu’on prendra ici pour le parangon de la normalité)”. In *Fragments d’un discours amoureux*. Paris: Seuil, 1977, p. 172.

3 Na coletânea de contos *Histórias de Mulheres*. Porto, s.d. Cito aqui da edição *O Vestido Cor de Fogo e outras histórias*. Lisboa: Editorial Verbo, s.d.

4 Publicado pela primeira vez em 1899. Edição citada: *Obra Completa*. Organizada por Afrânio Coutinho. Vol. I. Rio de Janeiro: Aguilar, 1997, pp. 807-944.

5 Publicado em 1913. Edição citada: *Un Amour de Swann*. Paris: Gallimard, 1954 (Col. Folio, 780).

6 Primeira edição em 1889. Edição citada: *A Sonata de Kreutzer*. Tradução de Maria Benedicta Pinho. 2^a ed. Lisboa: Guimarães Eds., 1916.

7 Rio, 1934. Edição citada: Graciliano Ramos, *São Bernardo*. 67^a ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1997.

8 Cf., por exemplo, as palavras de Régio, segundo o depoimento de Manuel Poppe: “Houve quem comparasse *O Vestido Cor de Fogo* à *Sonata a Kreutzer* de Tolstói [...]”. Mais adiante, acrescenta Poppe: “De Tolstói, *O Vestido Cor de Fogo* tem, sobretudo, a obsessão da inevitabilidade do adultério no casamento; da impossibilidade de a mulher ultrapassar o seu limite (*a sua natureza*) [...]”. In Manuel Poppe, *Memórias, José Régio e Outros Escritores*. Vila do Conde: Edições Quasi [2001], p. 164. Veja-se, também, Eugénio Lisboa: “Na verdade, *O Vestido Cor de Fogo* é uma notabilíssima novela e dela se pode dizer, sem exagero, que Régio triunfa ali mesmo onde soçobrou o Tolstói de *A Sonata a Kreutzer*”. In *José Régio – Uma literatura viva*. Lisboa: ICP, 1978, p. 60 (Col. Biblioteca Breve).

9 Agora no Espólio da Biblioteca Pública Municipal do Porto: “Ao grande romancista Graciliano Ramos. José Régio. Portalegre, 1949”. *José Régio: Espólio Manuscrito na B.P.M.P.* Porto: Biblioteca Pública Municipal, 2001, p. 35 [n. 50, M-Ser-1118].

10 *Othello* parece ter sido representado pela primeira vez em 1602. Edição utilizada: *Othello*. Edited by E.A.J. Honigmann. Thomas Nelson, 1998 (The Arden Shakespeare).

11 Foucault vincula a ira de Medéia, desencadeada pela infidelidade de Jasão, à perda dos privilégios reconhecidos à mulher pelo matrimônio: *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*. Trad. de Martí Soler. Madrid: Siglo Veinteuno, 1987, p. 152.

12 Cf., a esse respeito, Erich Köhler, “Les troubadours et la jalousie.” In *Mélanges de langue et de littérature du moyen âge et de la renaissance offerts à Jean Frappier*. Tomo I. Genève: Droz, 1970, pp. 543-559.

13 Cf. José Pedro Machado, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, 1990⁶.) A forma *ceoso*, com o sentido de *ciumento*, segundo o mesmo J.P. Machado, aparece num documento talvez do séc. XIV e a forma *ceos* (lat. *zelu-*) ocorre na tenção de amigo de Pedro Amigo de Sevilha “Par Deus, amiga, podedes saber” (B 1216): *Amiga, per ceos e quanti’eu ey/ De mal, mais nunca o já cearei*. Interessa observar que nessa cantiga, porém, a amiga dispõe-se a aceitar que o amigo trove para outra, a fim de, ocultando o objeto real do seu amor, possibilitar-lhe o encontro com ela (é o tema, mais tarde também usado por Dante, da *donna schermo*).

14 Rousseau, no *Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité parmi les hommes* (*Oeuvres Complètes*, vol. 2. Paris: Seuil, 1971, pp. 204-267) rejeitando a “naturalidade” do ciúme, por exemplo entre os povos considerados próximos ainda da natureza (pp. 225-6), relaciona-o contudo ao desenvolvimento da vida social: “Un voisinage permanent ne peut manquer d’engendrer enfin quelque liaison entre diverses familles. Des jeunes gens de différents sexes habitent des cabanes voisines; le commerce passager que demande la nature en amène bientôt un autre non moins doux et plus permanent par la fréquentation mutuelle. [...] A force de se voir, on ne peut se passer de se voir encore. Un sentiment tendre et doux devient une fureur impétueuse; la jalousie s’éveille avec l’amour; la discorde triomphe, et la plus douce des passions reçoit des sacrifices de sang humain” (p. 230). A esse respeito, ver também Mac Adam, Alfred, “The Rhetoric of Jealousy: *Dom Casmurro*”. *Hispanic Review*, 67 (Winter 1999), 1, 51-62: 52.

15 Cap. 35: “*otelo*”, pp. 934-35. A relação entre o romance de Machado e o *Othello*, de Shakespeare, foi objeto do estudo de Helen Caldwell, *The Brazilian Othello of Machado de Assis: a study of Dom Casmurro*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1960. Caldwell aponta as diversas correspondências entre as duas obras, estendendo ainda a presença da peça de Shakespeare a outros textos machadianos (28 contos, peças e artigos); registra também o interesse que a representação teatral de João Caetano, em 1870, teria despertado no público brasileiro, bem como o conhecimento que Machado tinha da obra de Shakespeare, tanto no original como na tradução de Vigny. Cf. também Eugênio Gomes, o capítulo “Otelos”, em *O Enigma de Capitu: ensaio de interpretação*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, pp. 118-123; e ainda Alfred Mac Adam, “The Rhetoric of Jealousy: *Dom Casmurro*”, citado acima.

16 *Othello*, op. cit., 3.3.167-69 e 3.4.158-62.

17 *São Bernardo*, op. cit., p. 151.

18 *Dom Casmurro*, op. cit., p. 935.

19 *Ibid.*, p. 934.

20 *Othello*, op. cit., 3.3. 272-74.

21 Freud, op. cit., p. 2611.

22 Michel Foucault, *Historia de la Sexualidad*. 1. *La Voluntad de Saber*. Traducción de Ulises Guinázú. Madrid: Siglo Veinteuno, 1989⁶, p. 129-130.

23 *Id.*, *ibid.*, pp. 132-134.

24 *Un Amour de Swann*, op. cit., p. 130.

25 *Ibid.*, p. 173.

26 *Dom Casmurro*, op. cit., p. 852.

27 *Vestido Cor de Fogo*, op. cit., p. 29. Esse caráter de mergulho interior que ao mesmo tempo é provocado pelo ciúme e o realimenta, encontra-se analisado de forma bastante explícita no romance do psiquiatra austríaco contemporâneo de Freud, A. Schnitzler, *Traumnovelle*, cuja versão cinematográfica se viu recentemente no filme *Eyes Wide Shut*, de S. Kubrick.

28 Cf. Déborah Levy-Bertherat, “De la lecture à l’invention des signes: la jalousie chez Tolstoï, Svevo et Proust?”. In *Le Jaloux: lecteur de signes: Proust, Svevo, Tolstoï*. Paris: SEDES, 1996, pp. 71-79.

29 “Dans certaines des variantes de la nouvelle, la situation dans laquelle il la surprend avec le violoniste ne laisse aucun doute sur son infidélité. Mais dans la version que Tolstoï a finalement retenue, la certitude qui le pousse au meurtre reste subjective, et il a lui-même conscience de sa fragilité.” Michel Aucouturier, “Sexus necans: La *Sonate à Kreutzer*”. In *Le Jaloux: lecteur de signes*, op. cit., p. 38.

30 *Vestido Cor de Fogo*, op. cit., p. 57.

31 A esse respeito, Silvano Santiago, “Retórica da Verossimilhança”, in *Uma Literatura nos Trópicos*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 27-46; John Gledson, *Machado de Assis: impostura e realismo. Uma reinterpretação de Dom Casmurro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. Acerca da manipulação das relações de causa e efeito no texto machadiano, ver Hélder Macedo, “Machado de Assis: entre o lusco e o fusco”. *Colóquio/Letras*, nº 121/122, Julho-Dezembro 1991, pp. 7-24.

32 Cf. Annik Bouillaguet, “*Un Amour de Swann: nécessité de la jalousie*”. In *La Jalousie: Tolstoï, Svevo, Proust. Études recueillies par Jean Bessière*. Paris: Champion, 1996, pp. 105-156: 107-109.

33 Novamente temos que considerar a identificação do narrador com Swann e o fato de aquele narrar acontecimentos que sucederam antes de que tivesse conhecido a Swann.

34 *Dom Casmurro*, op. cit., p. 944.

35 *Ib.*, *ibid.*, p. 830.

36 *São Bernardo*, op. cit., p. 183.

37 Cf. Elias Canetti: “Aquí hay que remitirse a una manía de *causalidad* que se coloca como fin en sí y que en este grado no se da sino en los filósofos. Nada sucede sin causa, basta preguntarse por ella. Siempre se encuentra una causa. [...] Todo lo desconocido se reduce a algo conocido. Lo extraño que se acerca es desenmascarado como una propiedad secreta. Tras la máscara de lo nuevo siempre hay algo viejo, sólo debe calársela sin ningún temor y arrancarla.” *Masa y poder*. Vol. II. Trad. Horst Vogel. Madrid: Alianza, 1983, p. 449.

38 Freud, op. cit., pp. 2612-13.

39 Op. cit., p. 56.

40 Op. cit., p. 56.

41 Cf.: “The alleged resemblance between Bento’s son Ezequiel and the putative father Escobar has often been noted as a close parallel to the resemblance in Goethe’s novel [*Die Wahlverwandtschaften*] between the infant Otto and the four principal characters caught up in a spiritual adultery, and cited as internal evidence of ‘influence.’” Patricia D. Zecevic, “The Beloved as Male Projection: a Comparative Study of *Die Wahlverwandtschaften* and *Dom Casmurro*”. In *German Life and Letters*, 47:4 (October 1994) 469-476, que examina o paralelo entre o romance machadiano e as *Afinidades Eletivas* de Goethe.

42 *São Bernardo*, op. cit., p. 139.

43 *Un Amour de Swann*, op. cit., pp. 116-120.

44 Tolstoi, op. cit., p. 111.

45 *Vestido Cor de Fogo*, op. cit., p. 25. O desejo confessado, ainda que não realizado, de Albertine por outro que não o marido, é suficiente para desencadear toda a ação do romance de Schnitzler, *Trammovelle*, já mencionado.

46 *Dom Casmurro*, op. cit., p. 944.

47 *Othello*, op. cit., 3.3.416-428.

48 Tolstoi, op. cit., p. 59.

49 *Ib.*, *ibid.*, p. 63.

50 *Op. cit.*, pp. 2611-12. Cf., também, Jean-Pierre Morel, “*La Sonate à Kreutzer*: morale et littérature”. In Jean Bessière (ed.), *La Jalousie: Tolstoï, Svevo, Proust*. Paris: Champion, 1996, pp. 40-73.

51 *Vestido Cor de Fogo*, op. cit., p. 24.

52 *Ibid.*, p. 10.

53 Aqui conviria lembrar o étimo dos nomes que, em diversas línguas, se usam para designar o ciúme e a inveja, do grego tardio e poético *zēlotypia* com o correspondente adjetivo *zēlosus*. Os termos derivados (fr. *jaloux*, prov. *gelos*, it. *geloso*, esp. *celoso*, ingl. *jealous*) parecem refletir, não diretamente a cultura greco-romana, mas o termo bíblico *zēlotes*, o que implicaria proximidade entre o amor religioso e o erótico. (Cf. Rosemary Lloyd, *Closer & closer apart: jealousy in literature*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1995, p. 4.) O português *ciúme* parece provir de uma forma latina **zēlumen*, por

sua vez do latim *zelu-*. (Cf. José Pedro Machado, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, que remete para Serafim da Silva Neto, *Fontes do Latim Vulgar*, p. 138, ed. 1946.)

54 *Vestido Cor de Fogo*, op. cit., p. 10.

55 Ibid., p. 28. Sobre o “complexo de Pigmalião” do ciumento, v. D. Levy-Bertherat, op. cit., pp. 76-79.

56 Id., ibid., p. 10.

57 Id., ibid., p. 10.

58 Id., ibid., p. 13.

59 V. nota 8.

60 Cf. Jean-Pierre Morel, op. cit.

61 *Un Amour de Swann*, op. cit., p. 222.

62 Tolstoi, op. cit., p. 79.

63 *Vestido Cor de Fogo*, op. cit., p. 51.

64 José Régio, *Confissão dum Homem Religioso*. [Porto]: Brasília Editora, 1971, p. 73.

65 Cf. as palavras de Antonio Candido: *Paulo Honório é modalidade de uma força que o transcende e em função da qual vive: o sentimento de propriedade. [...] São Bernardo é centralizado pela irrupção duma personalidade forte, e esta, a seu turno, pela tirania de um sentimento dominante. Como um herói de Balzac, Paulo Honório corporifica uma paixão, de que tudo o mais, até o ciúme, não passa de variante. (Ficção e Confissão. Rio: José Olympio, 1956, pp. 25 e 30). V., ainda, João Luiz Lafetá, “O mundo à revelia”, posfácio a G. Ramos, *São Bernardo*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1997⁶⁷.*

66 *São Bernardo*, op. cit., cap. 24, p. 133.

67 Ibid., p. 139.

68 Ibid., p. 150.

69 *São Bernardo*, op. cit., p. 190.

70 Cf. Celso Lemos de Oliveira, *Understanding Graciliano Ramos*. South Carolina: University of South Carolina Press, 1988, pp. 62-64.

71 Foucault, op. cit., I, p. 75. No que se refere a Régio, remito para a análise da relação entre o seu discurso ficcional e a prática ocidental da confissão, em: Yara Frateschi Vieira, “Relendo o *Jogo da Cabra Cega*”. In G. Santos, J. Fernandes da Silveira e T. C.

Cedeira da Silva (orgs.), *Cleonice. Clara em sua geração*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995, pp. 671-680.

72 Diria que o ciumento vive da auto-análise e da confissão, numa simbiose perfeita, como este outro animal de Ferreira Gullar no seu *habitat*: “Vai o animal no campo; ele é o campo como o capim, que é o campo se dando para que haja sempre boi e campo; que campo e boi é o boi andar no campo e comer do sempre novo chão. Vai o boi, árvore que muge, [...]”. Ferreira Gullar, “Um Programa de Homicídio, 5”. In *Toda Poesia (1950-1999)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 26.

73 Cf. Frederick Burwick, *Poetic Madness and the Romantic Imagination*. The Pennsylvania State University Press, 1996, p. 12.

74 V. o capítulo IX do romance, dedicado a essa discussão.

75 *Un Amour de Swann*, op. cit., p. 170.

76 Op. cit., p. 25.

77 Remeto, naturalmente, aos estudos de Roberto Schwarz e de John Gledson.

78 Cf. a observação de Helder Macedo: “E se fosse possível ou necessário identificar Machado de Assis com alguma das suas personagens, não seria certamente com o senhorial Bento Santiago, seria com a marginalizada Capitu, mesmo quando – e sobretudo quando – maliciosamente caracterizada como uma ‘cigana oblíqua e dissimulada’”. Op. cit., p. 24.