

A RECONFIGURAÇÃO DO CIÚME EM A MULHER SEM PECADO

THE RECONFIGURATION OF JEALOUSY IN A MULHER SEM PECADO

Ana Érica Reis da SILVA *

Elza Kioko Nakayama Nenoki MURATA **

Resumo: No âmbito literário, podemos afirmar que é a paixão que movimenta a história, podendo contribuir algumas vezes para o seu desfecho. Na peça *A mulher sem pecado*, Nelson Rodrigues aborda a paixão do ciúme de forma diferenciada, pois o papel de ciumento cabe ao homem. A fim de investigar como ocorre a reconfiguração dessa paixão na peça, será realizado um cotejo com as obras *Otelo e Dom Casmurro*, que evidenciam o ciúme masculino, bem como seus respectivos personagens principais Lídia e Olegário, Capitu e Bentinho, Desdêmona e Otelo, apontando as semelhanças e divergências.

Palavras-chave: Paixão; Ciúme; Reconfiguração.

Abstract: In literature, we can say that is the passion that drives the story and can sometimes contribute to its outcome. In the play *A mulher sem pecado*, Nelson Rodrigues discusses the passion of jealousy in the different way, because the role of the jealous one is up to man. In order to investigate how the reconfiguration of this passion occurs in the play, it will be done a comparison with the plays *Otelo* and *Dom Casmurro*, which show the male jealousy, as well as their respective main characters Lídia and Olegário, Capitu and Bentinho, Desdêmona and Otelo, pointing their similarities and differences.

Keywords: Passion; Jealousy; Reconfiguration.

A paixão é um estado da alma e está relacionada a uma ação que move alguém a fazer algo por outra pessoa. No âmbito literário, podemos afirmar que é a paixão que movimenta a história/ enredo/ fábula, podendo contribuir algumas vezes para o desenrolar dos fatos e

* Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Área de Estudos Literários Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. Bolsista CAPES/REUNI. Contato: anaerica86@gmail.com.

** Pós-doutorado e Doutora em Língua Portuguesa. Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. Contato: elzakm@terra.com.br.

para o seu desfecho, a partir de uma paixão específica que pode ser do ciúme, da inveja, da avareza e assim por diante.

A respeito da área que se ocupa de tratar sobre as emoções humanas, é a Semiótica que realiza estudos sobre as paixões, compreendendo-a como “estados de alma” (MELLO, 2005, p. 49) que passa pela modalização do ser e do fazer, estruturando sujeito, objeto e valor, a partir de situações de conjunção e disjunção. Sobre como a Semiótica passou a se interessar pelo estudo das paixões, Luiz Carlos Migliozzi Ferreira de Mello (2005, p. 49) afirma:

A Semiótica, durante muito tempo, deixou de lado os estudos sobre as emoções humanas, temendo cair no subjetivismo da análise. Porém, com o aprofundamento nos estudos sobre a modalização do ser, o caminho tornou-se mais seguro. Ao estudar os valores investidos pelos sujeitos no objeto, foi possível detectar certos estados de alma desses sujeitos. É nesse momento que a Semiótica dedica-se ao estudo das paixões.

A partir de tais apontamentos, pretendemos analisar como a paixão na obra *A mulher sem pecado* de Nelson Rodrigues, nesse caso a do ciúme, é preponderante para o andamento e desfecho da história. Buscamos também entender as influências míticas na peça, a partir do mito clássico sobre o ciúme no casamento que é o de Hera e Zeus; investigar como ocorre uma reconfiguração dessa paixão, uma vez que o papel do ciumento agora não pertence somente ao feminino, mas também ao masculino, além de verificar a posição da mulher que não é mais vítima da vingança do sexo oposto. Para isso, realizaremos um cotejo da peça de Nelson Rodrigues com as obras *Dom Casmurro* e *Otelo*, clássicos exemplos literários sobre ciúme, e seus respectivos personagens principais Lídia e Olegário, Capitu e Bentinho, Desdêmona e Otelo, a fim de fazer uma comparação a respeito do ciúme, bem como verificar como esta paixão pode influenciar no comportamento das personagens.

A partir dos estudos realizados pela Semiótica, foi possível estruturar e definir paixões como a do ciúme. Esta é consagrada como paixão, a partir da relação que o sujeito, o ciumento, estabelece com seu objeto de valor que tanto pode pertencer a ele como não e com um rival que também pode de fato existir ou ser imaginário. O percurso passional faz parte de relações duais entre três actantes que constituem

o triângulo do ciúme (sujeito – objeto – rival), e a depender do ponto de vista do ciumento esse percurso pode resultar em sofrimento, temor ou angústia. O ciúme é uma paixão complexa, oriunda de uma organização narrativa patêmica anterior, em que o sujeito teme perder seu objeto de valor para um rival existente ou não. De acordo com Greimas e Fontanille (1993, p. 171):

O ciúme aparece de súbito no fundo de uma relação intersubjetiva complexa e variável, presente por definição ao longo de todo o percurso passional: o temor de perder o objeto só se compreende aqui em presença de um rival ao menos potencial ou imaginário, e o temor do rival nasce da presença do objeto de valor que funciona como pivô.

As paixões complexas como a do ciúme são aquelas que um agente fiduciário impediria/ facilitaria o sujeito de alcançar o alvo pretendido. São apresentadas através de um estado inicial de espera, que pode ser simples ou fiduciário. O sujeito da espera é assinalado pelas modalizações do *querer ser* e do *crer ser*.

Na espera simples o sujeito deseja estar em conjunção ou disjunção com um objeto de valor, sem, no entanto, nada fazer para isso [...] Na espera, o sujeito de estado deseja que a conjunção se realize, mas não quer ser o sujeito do fazer [...] Na espera fiduciária, o sujeito do estado mantém com o sujeito do fazer uma relação fundamental na confiança. O sujeito de estado pensa poder contar com o sujeito do fazer para realizar suas esperanças ou direitos, ou seja, atribui ao sujeito do fazer, um dever/fazer (GREIMAS *apud* BARROS, 2001, p. 63-64).

O ciúme ocorre quando a união entre o objeto e o rival ainda não aconteceu, o sujeito ciumento capta antes esta se concretize, e é estabelecida uma relação de rivalidade – S_1/S_2 . No entanto, se houve a união entre o objeto e o rival, cabe ao sujeito ciumento ou a vingança ou não fazer nada. Se optar por não fazer nada, resta apenas manter uma relação de apego com o objeto amado – $S_1/o, S_3$ – e passar a sofrer com as relações fiduciárias e epistêmicas que nutre. Sobre a configuração do ciúme, Greimas e Fontanille (1993, p. 172) afirmam: “O ciúme está na interseção da configuração apego e rivalidade, que

correspondem respectivamente à relação entre o ciumento e seu objeto – S_1/O , S_3 - e a relação entre o ciumento e seu rival – S_1/S_2 .”.

O sujeito ciumento pode ser definido como alguém que está apegado a algo ou alguém. Esse apego é alimentado pela existência de um sujeito rival que pode ser ou não potencial, e aí o ciumento assume uma postura de rivalidade, consequência de seu apego/ zelo /ou desejo compulsivo pelo outro. A rivalidade é para o ciumento algo doloroso e que impede sua felicidade, pois implica na perda do objeto de valor, que na relação amorosa corresponde a pessoa amada.

A única relação que o ciumento deseja de fato estabelecer com o objeto de valor é a de exclusividade, com a qual ele não lida com nenhum rival, e mantém uma relação de conjunção e estabilidade com a pessoa amada, assim, pode se dedicar ao outro sem nenhuma tensão, porém algumas vezes, o ciumento pode adquirir um papel patêmico, no qual sempre acha que tem um rival mesmo em potencial, daí então, muitas vezes passa a vigiar o objeto amado ou mesmo motivar a traição devido ao ciúme excessivo, caso que ocorre na peça *A mulher sem pecado*.

A peça de Nelson Rodrigues, *A Mulher sem pecado*, tem como tema o ciúme excessivo que o personagem Olegário sente por sua esposa Lídia, e é esta paixão que move a ação das persoangens, e colabora para o desfecho da história. A peça é dividida em três atos, faz parte do conjunto das Peças Psicológicas¹. É a primeira peça do autor e constitui um drama que tem uma característica peculiar do teatro rodriguiano: o desfecho trágico. Apresenta diálogos rápidos e coloquiais, o que contribui para o ritmo acelerado e conturbado. A respeito desse gênero literário e mais especificamente na obra de Nelson Rodrigues, Maria Zaira Turchi (2003, p. 242) afirma:

Antes de se tornar uma forma tradicional de literatura, o teatro é uma expressão da vida estritamente ligada ao mito por ser representação dos atos divinos. Os dramas rodriguianos parecem pôr em cena personagens anteriores à história e à civilização, no instante da queda original, com as degenerações todas de exilados do convívio com os

¹ O crítico Sábato Magaldi (2004) agrupou as peças de Nelson Rodrigues conforme as características que tinham em comum. *A mulher sem pecado* faz parte das Peças Psicológicas que agrupa ainda obras como: *Vestido de noiva*, *Valsa nº 6*, *Viúva, porém honesta* e *Anti-Nelson Rodrigues*.

deuses ou do paraíso terrestre, sozinhos, abandonados a um destino implacável. As convenções impostas pela sociedade a uma existência civil ainda não existiam para encobrir e atenuar os efeitos da queda. A civilização castra os impulsos naturais e as convenções sociais e disfarçam as taras em valores culturais da raça para possibilitar a continuidade da vida.

A mulher sem pecado segue a vertente de tentar desmascarar a realidade da vida e da sociedade, julgando os valores hipócritas que surgem até mesmo numa relação conjugal, onde marido e mulher expõem seus desejos em meio ao ciúme, a desconfiança e o adultério. Nelson Rodrigues tinha a intenção de escrever uma peça com caráter que desvendasse a realidade mascarada da sociedade e para isso mergulha nos temas considerados subliterários, como afirma Sábado Magaldi (2004) ao comentar sobre a estreia da peça:

Escrito em 1939, o “drama em três atos” subiu à cena no dia 28 de dezembro de 1941, no Teatro Carlos Gomes do Rio de Janeiro. Crítica e público reservaram-lhe um sucesso de estima. Nenhuma grande efusão, mas a certeza de que se tratava de alguém dotado para o diálogo e com a personalidade própria. Eu me pergunto se o receio de não atingir o público, familiarizado apenas com as comédias de costumes e o dramalhão, não determinou aqui, e em muitas outras peças, o caráter folhetinesco da narrativa. A real intuição do ficcionista resgatou *A mulher sem pecado* da sublitteratura (MAGALDI, 2004, p.11).

A história se passa na casa onde mora Olegário, Lídia, o chofer Umberto, D. Aninha, a mãe de Olegário, Maurício, irmão de criação de Lídia, e que também será acusado de amante, e ainda D. Márcia, a mãe de Lídia, e a criada Inézia. Toda a ação da peça gira em torno do ciúme possessivo de Olegário que vive apenas em função de pensar se a mulher é realmente fiel: “A única coisa que me interessa é ser ou não ser traído” (RODRIGUES, 2003, p. 338). Para isso, o marido contrata as pessoas que trabalham em sua casa para vigiar Lídia, desde a ida à modista até a padaria perto de casa, controla os telefonemas, qual o cômodo da casa ela se encontra e o que está fazendo.

Olegário (*parando a cadeira no meio do palco*) - Então? O que há?
Inézia - Nada, doutor, nada de novo. Quer dizer...

Olegário (*impaciente*) - Quer dizer o quê? Alguém telefonou para minha mulher?

Inézia - Telefonaram, doutor. A manicura, perguntando se podia vir hoje. D. Lídia disse que hoje não. Marcou para amanhã.

Olegário (*atento*) - Quem mais?

Inézia - A modista. D. Lídia foi lá. Ah, também telefonou uma voz de mulher que eu não conheço.

Olegário (*com o maior interesse*) - Hum! Voz de mulher, mesmo? (*aproxima-se*) Tem certeza que não era voz de homem disfarçada?

Inézia (*hesitante*) - Não. Pelo menos, não parecia. Não, era voz de mulher, sim.

Olegário - Você perguntou quem queria falar com ela?

(*Inézia desconcerta-se.*)

Olegário (*ríspido*) - Eu não lhe disse para perguntar sempre?

Inézia (*contrita*) - Disse sim, doutor, mas...

Olegário (*interrompendo*) - Mas. ... quê? Ela recebeu alguma carta?

Inézia (*tirando do avental*) - Só um telegrama.

Olegário (*curioso*) - Um telegrama. Deixe ver.

Inézia (*entregando o telegrama*) - Se D. Lídia souber!...

(RODRIGUES, 2003, p. 299-300).

A obsessão e o ciúme de Olegário são tamanhos que qualquer homem que tenha o mínimo de contato com Lídia pode ser seu amante, até uma pessoa coxa ou um transeunte qualquer que mora nas ruas. Para saber de tudo o que acontece com a esposa quando não está em casa, uma das pessoas que a vigia é o chofer Umberto, como podemos aferir no fragmento abaixo:

Olegário (*embolsando o telegrama*) - O que é que há? A senhora saiu, aonde foi?

Umberto (*mascando qualquer coisa*) - Saiu depois do almoço. Mais ou menos umas duas horas. Voltou às cinco horas.

[...]

Olegário - E você viu o quê? (*com desconfiança*) Eu acho que você me esconde as coisas! Eu pago para obter informações! (*noutro tom*)

Ela foi aonde?

Umberto - À modista.

Olegário - À modista. Qual?

Umberto - Aquela francesa. Aquela!

Olegário - Sim, sim, sei. Continue.

Umberto - Demorou lá...

Olegário (*em movimento*) - Quanto tempo?

Umberto - Quase uma hora.

Olegário (*parando a cadeira. De costas para Umberto*) - Uma hora?

Umberto - Sim, senhor.

Olegário - E depois?

Umberto - Depois foi à Confeitaria Colombo. Lá demorou mais ou menos uma hora e meia.

Olegário- Então, como foi? Sentou-se com d. Bárbara e d. Sandra.

Umberto (*displícite*) - E só?

Olegário (*ríspido*)- Que só, o quê? O que houve na Colombo? Quero saber de tudo!

Umberto- Eu fiz como o senhor disse: fiquei vendo se ela olhava para fora.

Olegário (*com atenção concentrada*)- E então?

Umberto (*com certa intenção*)- Bem, de vez em quando ela olhava para fora.

[...]

Olegário- D. Lídia estava olhando para alguém, para alguém... “particularmente”? Olhar sem querer, por acaso, ela podia olhar. Mas eu quero saber é se olhava para alguém com insistência.

Umberto (*depois de um silêncio, em voz baixa*)- Na calçada estava aquele sujeito coxo.

Olegário (*virando a cadeira para Umberto com espanto*) - Que sujeito coxo é esse?

Umberto - É um que sempre está na calçada quando D. Lídia vai à Colombo.

Olegário (*ainda espantado*) - E é coxo? Você nunca me falou dele! Mas que espécie de sujeito?

Umberto - Anda mancando. Tem uma perna mais curta do que a outra.

Olegário (*apreensivo*) - D. Lídia olha para ele?

Umberto (*sintético*) - Não.

Olegário (*noutro tom, com certo alívio*) - Ele olha para D. Lídia?

Umberto - Não.

(RODRIGUES, 2003, p. 301; 302).

Umberto é contratado para vigiar Lídia, e também passa a ser suspeito, já que para Olegário qualquer homem que mantenha alguma aproximação com a esposa pode ser um possível amante, mas o marido se tranqüiliza ao saber que o chofer é emasculado devido a uma mutilação ocorrida na infância por um inimigo do pai, e isso, portanto,

não significaria ameaça. Porém, na verdade, a história contada pelo chofer não passa de uma mentira para despistar o ciúme de Olegário que jamais permitiria um homem viril perto de Lídia.

Não contente em somente o chofer vigiar a esposa, outro empregado que trabalha na empresa de Olegário, Joel, também vigia Lídia e revela que na época de solteira era conhecida no bairro do Grajaú como “V-8”², a notícia deixa Olegário atordoado e a partir de então começa a acreditar na infidelidade da esposa.

A situação que começa a ocorrer a partir da revelação de Joel entre Olegário e Lídia é de muitas brigas, insinuações e acusações, pois o marido fica cada vez mais obcecado sobre a fidelidade da esposa, e com isso cada vez mais desconfiado, faz insultos que deixam Lídia sempre mais impaciente com o ciúme do marido:

Olegário (*com rancor e com voz surda*)- V-8! V-8, sim! Não adianta olhar pra mim dessa maneira, (*com escárnio*) V-8! No Grajaú era assim que todo o mundo chamava você. Ou vai dizer que não?

Lídia (*desesperada*)- Você está vendo? É por isso que eu evito vir aqui! Para não ouvir o que você me diz! Para não aguentar seus ciúmes!

Olegário (*com insistência cruel*) – Mas chamavam ou não você de V-8?

Lídia (*sem lhe dar atenção às palavras*)- Engraçado, você não era assim!

Olegário (*obcecado*)- V-8!

(RODRIGUES, 2003, p. 314)

Porém, o que pode deixar o leitor mais surpreso, é que Olegário vive uma situação arquitetada por ele, finge estar paralisado a sete meses para testar se Lídia lhe seria fiel mesmo estando em uma cadeira de rodas. Após uma discussão com Maurício, irmão de Lídia, Olegário revela que não é paralisado e que sempre fingiu, fizera apenas para ter certeza de que a esposa era fiel:

Olegário - Foi uma experiência... Uma experiência que eu fiz com Lídia... Precisava saber, ter uma certeza absoluta, mortal... Agora sei, agora tenho a certeza... Há, no mundo, uma mulher fiel... É a minha...

² Na peça, a expressão “V-8” que aparece na página 311, significa mulher namorada.

E perdão, Maurício... Chama a tua mãe... Ela que me perdoe também... Vou me ajoelhar diante de Lúdia... (*exaltado*) Milhões de homens são traídos... Poucos maridos podem dizer: "Minha mulher"... eu posso dizer - minha! (*riso soluçante*) Minha mulher (*corta o riso, senta-se na cadeira*) (*grita*) Lúdia! Lúdia! (RODRIGUES, 2003, p. 343).

Desse modo, é plausível caracterizar o ciúme excessivo de Olegário como um estado patêmico, uma vez que por temer perder sua esposa, para outro homem é capaz de mentir, e por isso, não consegue entrar em conjunção com seu objeto de valor por viver sob um sentimento de desconfiança e apego intenso. Segundo Greimas e Fontanille (1993, p. 183): “a intensidade do apego traduz-se pelo grau de investimento do sujeito por seu objeto.”. A intensidade do apego de Olegário por Lúdia fica explícito nas mentiras que conta e por pagar os próprios empregados para vigiar a esposa com a finalidade de descobrir uma possível traição.

Na história o rival funciona primeiramente como imaginário, já que Lúdia não traía, há uma relação de rivalidade – S_1/S_2 , pois a junção do rival com o objeto de valor é captada antes mesmo de acontecer, daí o que ocorre é o temor, por isso surge a necessidade de vigiar o outro, de frustrar suas abordagens, de tentar desviá-lo do objeto até que se consiga excluir o rival. É o que faz Olegário ao atormentar a esposa com questionamentos, acusações e chantagens pela possibilidade dela ter um amante. Para ele o que poderia motivar uma traição seria o fato de ser paráltico: “Lúdia (*numa explosão*)- Você não devia falar tanto na sua paralisia! Isso é quase - quase uma chantagem! Você me lança no rosto, todos os dias, essa paralisia! E eu não posso reagir!” (RODRIGUES, 2003, p. 309).

Sem dúvida, há uma configuração não só do apego propriamente dito, mas de exclusividade. Ainda de acordo com Greimas e Fontanille (1993, p. 189): “a exclusividade prepara o terreno da rivalidade”. No início, o rival era apenas virtual, não existia de fato, Olegário acusava a Lúdia sem certezas, mas devido a tantos insultos e acusações, o marido implanta a traição na mente da esposa que cansa de ser tolerante, aí sim a relação deixa de ser de simples rivalidade – S_1/S_2 , é quando ocorre a traição, o rival antes virtual passa a ser real.

Cansada de ser maltratada pelas acusações do marido e seduzida pelo chofer Umberto, Lúdia resolve com ele fugir para se

libertar dos ciúmes do marido, e assim viver uma vida feliz. Quando a traição ocorre de fato, pois Lídia fugiu com o amante, o que se configura é a questão do orgulho, o marido não formula um *dever-ser*, não atualiza que foi traído e abandonado, o que mais temia, se sente demoralizado e arrependido, pois no momento que decide contar a verdade, não é mais possível, já que a esposa fugiu deixando apenas uma carta. Sente então que se não tivesse fingido ser paralítico, talvez Lídia não tivesse ido embora.

A única saída para Olegário que não viverá com a ideia de ter sido traído é o suicídio, pois não consegue aceitar seu objeto de valor em consonância com o rival, se caracteriza “a típica cena de exclusão em que o rival e o objeto de ciúme são colocados dentro dela e o sujeito apaixonado fora” (FONTANILLE, 2003, p. 20). O crítico Sábado Magaldi (2004) comenta os motivos da traição de Lídia:

O marido, com sua ideia fixa, meteu na cabeça de Lídia a noção do pecado: “Você me obriga a só pensar em homens, até em meninos de quatorze, quinze anos!” Foi de fato ele quem a empurrou para Umberto, o homem mais ousado que se encontrava à mão, e que serviu de fato para Lídia libertar-se daquele círculo opressor. (MAGALDI, 2004, p.15)

Toda a situação vivida por Olegário, desde a traição de Lídia até o suicídio, ocorre devido não só ao ciúme excessivo, mas também a sua ansiedade em saber se era ou não traído, por isso, se torna um sujeito agressivo e desconfiado. Já Lídia é uma mulher que tenta buscar a harmonia, não suporta as brigas provocadas pelo ciúme. Uma característica do seu comportamento é que está quase sempre na defensiva, pois não admite ser acusada de namorada, o que ela deseja é ser feliz, viver em quietude, por isso, abandona o marido para se libertar de toda aquela tirania. Sacrifica o casamento em prol da sua felicidade. Abandonar o marido não significa uma destruição, mas um recomeço que faz parte do movimento natural da vida. Ao resolver fugir Lídia pretende dar continuidade a sua vida, o que é uma consequência dos atos do marido que de tanto acusar a esposa de algo que ela não faz, praticamente implanta a ideia de traição em sua mente, daí “o destino não é mais uma fatalidade, mas consequência dos atos dos homens.” (PITTA, 2005, p. 33).

Na peça, a personagem Lídia não aparenta dependência sentimental do homem e do lar, por isso no final consegue ir em busca da própria felicidade sem remorso. No entanto, antigamente o comportamento da mulher sempre esteve associado como submissa do sexo oposto, e por ser vulnerável demonstrava ciúme. Essa caracterização da figura feminina provém desde a mitologia, onde o exemplo primordial de esposa dedicada ao marido e ao lar é o de Hera, que de acordo com Junito Brandão (1986, p. 35):

Hera é a esposa rabugenta de Zeus. A deusa que nunca sorriu! Penetrando nos desígnios do marido, vive a fazer-lhes exigências e irrita-se profundamente quando não atendida com presteza. Para ela os fins justificam os meios. Para atingi-los usa de todos os estratagemas a seu alcance: alia-se a outros deuses, bajula, ameaça, mente.

Como se pode observar Hera é a esposa ciumenta, que deseja não só proteger seu lar, mas seu esposo, para isso persegue todas as amantes e seus respectivos filhos com Zeus. Vigia e vinga de quem quer que esteja em seu caminho. Zeus para se safar da esperteza da esposa, se metamorfoseia em qualquer coisa ou ser, um touro, uma chuva de ouro, no marido da amante, enfim algo que possa despertar Hera e seu ciúme possessivo.

Podemos notar que as características que definem Hera se aproximam de Olegário e não de Lídia. O que predomina no casamento tanto de Zeus e Hera como de Olegário e Lídia é o ciúme e o desejo de possessividade e exclusividade sobre o outro. Porém, sabemos que na mitologia não há narrativas que evidenciam o ciúme masculino, já que o homem é considerado superior a mulher e não pode demonstrar fraquezas. Assim, não há um personagem mítico que se aproximaria de Olegário, por ser o marido ciumento que comete suicídio ao saber da traição da esposa. O que ocorre é uma atualização do mito na contemporaneidade e, por isso, tanto o homem como a mulher podem apresentar as características de Hera no casamento, que é o modelo funcional para exemplificar a paixão do ciúme em *A mulher sem pecado*.

A atualização de um mito é algo totalmente plausível, uma vez que é ele quem vai fornecer os modelos e uma significação para o mundo, sendo um instrumento a mais na busca pela compreensão da

existência humana e da realidade. De acordo com Maria da Piedade Eça de Almeida (1988, p. 59; 60):

Estudando o mito, procurando refletir sobre seu sentido e significado, buscando sua constante atualização, procuramos ter em mente que ele é um dos ingredientes vitais da civilização humana e, apesar de ser uma realidade cultural extremamente complexa, pode e deve ser abordado e interpretado através de perspectivas múltiplas e complementares.

Conforme o mito de Hera que remonta a antiguidade, as personagens femininas ao longo do tempo, sempre foram esboçadas como ciumentas, possessivas, interesseiras e culpadas de causar aos homens suas maiores desgraças, como levá-los a cometer adultério e a própria morte.

A mulher sempre foi bem mais que uma figura de beleza e fetiche, algumas vezes era considerada pura e virgem, outras vezes acusadas de arquitetar planos de vingança e provocar a destruição de seus companheiros. Mas, até vir a ser uma figura distante de estereótipos, a mulher na literatura era representada como ser submisso à figura viril masculina e assinalada por cenas de ciúmes e passividade. A respeito da constituição do perfil da figura feminina na literatura, Ruth Silveira Brandão (1993, p. 297) afirma:

Se não há inscrição de um significante feminino no inconsciente em contrapartida, há múltiplas representações ou encenações da mulher na literatura. A representação se busca reduplicar a realidade, acaba denunciando, como nos textos da modernidade, a impossibilidade de uma verdade que preexista à linguagem. E é na linguagem que se constitui a feminilidade, com mais possibilidades e mais liberdade que as representações viris, fundadas na metáfora fechada do falo.

Com o passar do tempo, e as mudanças ocorridas na sociedade, o papel da mulher no século XX se modifica, pois ela se torna independente e capaz de tomar decisões sem precisar da permissão do homem. Assim como as mulheres, as personagens femininas sofreram mudanças derivadas da evolução da sociedade, passaram a ganhar mais espaço no decorrer do enredo, a exemplo da personagem Lídia que toma sozinha as próprias decisões sem precisar consultar o marido,

atitudes como essa, afirmam a identidade marcante que a figura feminina assume na contemporaneidade.

Outra abordagem plausível condiz com relação à reconfiguração do ciúme, em *A mulher sem pecado*, Lídia assume uma postura diferenciada no que diz respeito a não ser a típica esposa ciumenta, ao contrário agora é a mulher quem passa a ser vítima e não mais o marido, é o que também ocorre com outras personagens femininas da literatura como Desdêmona, da obra *Otelo* de William Shakespeare, e Capitu, da obra *Dom Casmurro* de Machado de Assis, o que muda entre essas três personagens é a atitude que cada uma toma com relação ao ciúme de seus maridos.

Podemos considerar Lídia como um arquétipo da mulher contemporânea que firmou a sua independência e busca a própria felicidade. É a mulher autônoma, não consegue viver sob desconfianças e questionamentos que possam denegrir o seu caráter, vive com o olhar mirado no futuro e descarta a possibilidade de alienação ao sexo oposto. O arquétipo que simboliza Lídia difere em alguns pontos de Capitu e Desdêmona, personagens célebres que têm suas histórias como exemplos clássicos sobre o ciúme na literatura universal.

Lídia pode ser considerada uma representante da mulher que assumiu uma nova mudança de conduta diante dos impasses da vida, não é uma simples vítima de um ciúme ou vingança doentia. Já Capitu, personagem machadiana, é a mulher misteriosa, de olhos de ressaca dissimulados, e assim como Lídia e Desdêmona é suspeita de traição. No entanto, o adultério nunca foi de fato confirmado, o que é explícito é o ciúme que seu marido Bentinho sentia com relação ao amigo Escobar. No fragmento abaixo, fica claro o ciúme excessivo de Bentinho que se estendia também a outros homens:

Por falar nisto, é natural que me perguntasse, sendo antes tão cioso dela, não continuei a sê-lo apesar do filho e dos anos. Sim, senhor, continuei. Continuei, a tal ponto que o menor gesto me afligia, a mais ínfima palavra, uma insistência qualquer; muita vez só a indiferença bastava. Cheguei a ter ciúme de tudo e de todos. Um vizinho, um par de valsa, qualquer homem, moço ou maduro, me enchia de terror ou desconfiança. (...)

Capitu era tudo e mais que tudo; não vivia nem trabalhava que não fosse pensando nela. (ASSIS, 1997, p. 202).

O ciúme do marido de Capitu também se assemelha ao de Olegário, que desconfia de qualquer homem que possa se aproximar da esposa, e sendo uma relação que fica explícita a paixão do ciúme, o sujeito sente que pode perder seu objeto de valor para um rival. Já Desdêmona, personagem da tragédia de William Shakespeare, é casada com o general mouro e negro Otelo, e por isso assume um romance pouco convencional para o padrão de sua época, principalmente ao enfrentar o pai em favor de um marido da sua escolha.

A personagem shakesperiana é considerada como heroína por romper com os padrões de sua época. É a típica mulher que se pode notar em Hera no que condiz ser dedicada e fiel ao casamento e ao marido. Porém, na peça é explícito o discurso masculinizante que impera sobre as mulheres, e Desdêmona não se adapta a essa concepção. A personagem assim como Lídia, sofre com as inúmeras desconfianças e acusações do marido que passa a acreditar no que as outras pessoas dizem a seu respeito. A partir de então, Desdêmona se transforma aos olhos do marido de esposa apaixonada e determinada por esse amor em mulher lasciva e promíscua como podemos verificar no trecho abaixo:

Desdêmona - Estou certa de que meu nobre esposo me considera honesta.

Otelo - Oh, sim! Sem dúvida! Como as moscas no açougue, que recebem vida da podridão. Ó erva daninha, tão bela ao parecer e tão cheirosa que ofendes os sentidos! Oh! Se nunca tivesses vindo ao mundo!

Desdêmona - Que pecado cheguei a cometer, sem que o soubesse?

Otelo - Teria sido feito um tão formoso papel, tão belo livro, para nele ficar escrito o nome "Prostituta"? Que cometeste? Como! Cometeste, mulher pública? Destas minhas faces faria fráguas que reduziriam a cinzas a modéstia, se eu chegasse a dizer o que fazes. Cometeste? Tapa o nariz o céu; a lua, os olhos; o zéfiro lascivo que, à passagem, beija tudo o que encontra, se acomoda no oco das minas para que não saiba tudo o que fazes. Como! Que fizeste, rameira descarada?

Desdêmona - Injustamente me acusais, pelo céu.

Otelo - Não sois rameira?

Desdêmona - Não; tão verdade, como eu ser cristã. Se este vaso guardar para o meu dono imune de qualquer contato impuro for não ser prostituta, não sou isso Otelo.

Otelo - Como! Não sois rameira?

Desdêmona - Não; tão certo como quero ser salva.

(SHAKESPEARE, 2007, p. 53-54).

As acusações de infidelidade aproximam Lídia, Capitu e Desdêmona, que se encontram submersas em uma situação dramática, mas somente em *Mulher sem pecado* e *Otelo* o desfecho será trágico. É importante perceber que mesmo apresentando algumas semelhanças por serem vítimas da desconfiança de seus maridos, as personagens têm atitudes e reações bem diferentes com relação à acusação de adultério.

No caso de Lídia, a personagem decide ir embora e não é vítima de nenhum tipo vingança do marido, que bem diferente do que acontece em *Dom Casmurro* e *Otelo*, não é a mulher a vítima e sim o próprio marido que se suicida, por não conseguir imaginar a própria vida sem a esposa amada, um típico comportamento do ciumento que perdeu seu objeto de valor e se sente desmoralizado. Se compararmos ainda, com as obras cotejadas, a história se inverte, já que a figura feminina não foi submetida à ira do esposo traído.

Em *Dom Casmurro*, Capitu também sofre com as suspeitas do marido, porém, a traição não fica esclarecida, já que o livro é narrado em primeira pessoa pelo próprio Bentinho, que pode não ter contado a suposta cena do adultério, por não ter visto e não ter certeza, e assim não confirmar que a esposa era adúltera, a história é construída com base nas desconfianças do marido.

Por vezes, Bentinho pensou em se suicidar e até mesmo matar a esposa e o filho que acreditava ser do amigo Escobar, mas Capitu não morre pela vingança do marido, é abandonada com o filho em uma viagem que faz com Bentinho à Europa, e morre na Velha Suíça. Podemos aproximar Bentinho de Olegário pelo ciúme excessivo que ambos sentiam por suas esposas, porém Bentinho não se suicida, se permite viver com as lembranças da amada e com a suposta ideia de traição.

Na peça *Otelo*, Desdêmona é a vítima do ciúme descomunal do marido, que enfrenta a sua ira com um amor incondicional, mesmo sendo forçada a admitir a culpa, a esposa só fala do amor que sente e nega que tenha traído, mesmo assim é acusada, e como Otelo não admite que seu objeto de valor possa ter estado em conjunção com um

rival, mata a esposa asfixiada, logo após descobre que ela era inocente, mas é tarde demais, Desdêmona tinha sido vítima do ciúme excessivo do marido.

Os personagens Olegário e Otelo se assemelham, pois além da desconfiança que os cercam, acusam suas esposas com xingamentos, porém Otelo encontra na morte de Desdêmona uma forma de se vingar, enquanto Olegário busca na própria morte o consolo, seja pela mentira contada seja traição da esposa que ele causara.

Com base no cotejo realizado entre as obras, podemos perceber que na peça *A mulher sem pecado*, Lídia assumiu uma postura diferenciada com relação a Desdêmona e Capitu. É a mulher que não suporta mais o ciúme e deseja viver a própria felicidade, mesmo que isso signifique o fim do casamento. É a partir da paixão do ciúme na peça que vai se desencadear todos os acontecimentos. O mito de Hera é retomado, mas evidenciado no sexo masculino, uma vez que assim como a esposa de Zeus, Olegário vive sob o sentimento da desconfiança, e sob o temor da traição, por isso, menti, vicia e chantageia a esposa, já que assim como os personagens Bentinho e Otelo deseja ter uma relação de exclusividade com a pessoa amada.

A mulher sem pecado é mais que uma simples peça sobre o ciúme, constitui uma reconfiguração deste, pois a mulher não é a mais a vítima do ciúme do marido, como acontece com Capitu e Desdêmona, ao contrário, cansada de ser acusada de traição Lídia decide fugir e reconstruir sua vida. Desse modo, percebemos que nessa reconfiguração da paixão do ciúme, a mulher assumiu uma nova postura de independência do sexo masculino, e que passa a ser colocada como capaz de superar as situações mais penosas e difíceis. Assim, a peça de Nelson Rodrigues é representativa nesse sentido, visto que, reproduz as condições de vida mulher brasileira inserida em uma sociedade que exige sua independência e postura crítica para tomar decisões.

Referências

ALMEIDA, Maria da Piedade Eça de. Mito: metáfora viva? In: MORAES, Regis de (Org.). *As razões do mito*. Campinas: Papyrus, 1988. p. 59- 67.

- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Indiana: Klick Editora, 1997.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Mikhail Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.
- BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega*. Volume I. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1993.
- FONTANILLE, Jacques. *Jalousie* (Texto impresso em forma de apostila), 2003.
- GREIMAS, Algidas Julien; FONTANILLE, Jacques. O ciúme. In:_____. *Semiótica das paixões: dos estados das coisas aos estados de alma*. Tradução de Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993. p. 171 -291.
- MAGALDI, Sábato. *Tetro da obsessão*: Nelson Rodrigues. São Paulo: Global Editora, 2004.
- MELLO, Luiz Carlos Migliozi Ferreira. Sobre a semiótica das paixões. *Signum*. Estud. Ling. N. 8/2. Londrina. Dezembro, 2005. p. 47-64.
- NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos. Paixão em segredo. *Revista Anpoll*. N. 16. São Paulo. Jan/ Jun. 2004. p. 27-41.
- RODRIGUES, Nelson. A mulher sem pecado. In:_____. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S. A., 2003.
- PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilberto Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.
- SHAKESPEARE, Willian. *Otelo*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007.
- TURCHI, Maria Zaíra. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

Recebido em 27/07/2011

Aceito em 03/11/2011