

# O CIÚME NO CONTO “OS DOZE PARAFUSOS”, DE MOREIRA CAMPOS

## JEALOUSY IN THE SHORT STORY “OS DOZE PARAFUSOS”, BY MOREIRA CAMPOS

Gustavo de OLIVEIRA<sup>1</sup>

José LEITE JR.<sup>2</sup>

Como ciumento, sofro quatro vezes: porque sou ciumento, porque me reprovo por sê-lo, porque temo que meu ciúme fira o outro, porque me deixo sujeitar por uma banalidade: sofro por ser excluído, por ser agressivo, por ser louco e por ser comum.

(Roland Barthes, *Fragmentos de um discurso amoroso*.)

**Resumo:** O presente trabalho tem o objetivo de analisar a paixão do ciúme em um conto do escritor cearense Moreira Campos, intitulado “Os doze parafusos”. Ao analisar como uma paixão aparece discursivizada em um texto específico, mostraremos assim a principal característica da abordagem semiótica de paixões: a sintagmatização destas no discurso. Para tanto, utilizar-nos-emos do aporte teórico de Greimas e Fontanille (1993) e das contribuições da vertente tensiva, a partir de Fontanille (1993, 2015), Fontanille e Zilberberg (2001), Zilberberg (2006, 2011) e Tatit (2010a, 2010b). Ao fim deste percurso de análise, acreditamos poder mostrar não só a “imagem” que Moreira Campos cria do ciúme em seu conto, mas também o quanto as sutilezas do estilo moreiriano, e do discurso literário em geral, estão a serviço da abordagem de paixões.

**Palavras-chave:** Semiótica das paixões. Ciúme. Moreira Campos. Literatura.

**Abstract:** The present work aims to analyze the passion of jealousy in a short story by the Ceará writer Moreira Campos, entitled “Os doze parafusos”. By analyzing how a passion appears discursive in a specific text, we will thus be showing the main characteristic of the semiotic approach to passions: the syntagmatization of these in the discourse.

---

<sup>1</sup> Doutorando da USP – Universidade de São Paulo. E-mail: gustavomaciel08@hotmail.com

<sup>2</sup> Docente da UFC – Universidade Federal do Ceará. E-mail: leiteufc@gmail.com

For that, we will use the theoretical contribution of Greimas and Fontanille (1993) and the contributions of the tensive aspect from Fontanille (1993, 2015), Fontanille and Zilberberg (2001), Zilberberg (2006, 2011), and Tatit (2010a, 2010b). At the end of this path of analysis, we believe that we can show not only the “image” that Moreira Campos creates of jealousy in his short story but also how the subtleties of the Moreirian style, and literary discourse in general, are at the service of approaching passions.

**Keywords:** Semiotic of passion. Jealousy. Moreira Campos. Literature.

## 1. Introdução

Podemos dizer que, dentre outros fatores, foi também pelo contato constante com o texto literário, que possui uma dimensão estética, artística, que a semiótica passou, principalmente a partir da última década do século XX, a buscar lidar com aspectos mais da ordem do *sensível* no que concerne ao sentido, tais como: intensidade, estesia, paixões. Para perceber isso, basta ver o quanto a presença de poetas como Baudelaire, Rimbaud e Paul Valéry se faz constante na obra de um autor como Claude Zilberberg, ou de como se fazem presentes, no livro *Semiótica das Paixões* (1993), autores como Shakespeare, Alain Robbe-Grillet e Marcel Proust.

Os três últimos autores citados, por sinal, servem, na referida obra, justamente como meio para a reflexão sobre uma paixão: o ciúme. É assumindo uma postura similar à de Greimas e Fontanille que estaremos aqui também inquirindo tal paixão em um texto literário. Para nossa empreitada, escolhemos um texto do escritor cearense Moreira Campos (1914-1994), o conto “Os doze parafusos”, a princípio, incluído no livro homônimo, de 1978, e depois presente também na coletânea de contos reunidos no volume *Dizem que os cães veem coisas* (2002).

Não ignoramos que já há até uma tradição de trabalhos sobre o ciúme em semiótica, o que se pode constatar nos trabalhos de Baldan (2007) e Cortina (2004) e, obviamente, em Greimas e Fontanille (1993). Por ser o discurso o lugar da singularidade e das “seleções” do enunciador (GREIMAS; COURTÉS, 2016), abordaremos a paixão do ciúme a partir da análise de um outro texto que não os analisados pelos referidos autores, a bem de ver como a paixão se comporta de modo específico na materialidade discursiva engendrada por Moreira Campos.

Ao analisar como uma paixão aparece discursivizada em um texto específico, mostramos a principal característica da abordagem semiótica das paixões: a sintagmatização destas no discurso. Antes de passar à análise do conto, porém, traremos alguns elementos elencados por Greimas e Fontanille (1993) sobre o ciúme, e, de nossa parte, algumas questões relativas à tensividade, necessárias também para abordar tal paixão.

## 2. A configuração do ciúme: perspectiva semiótica

Um primeiro ponto a frisar, em nossa discussão, é que as paixões são vistas, na semiótica, como um produto da práxis enunciativa, situadas no nível semionarrativo do percurso gerativo do sentido, “local” onde se depositam os produtos estereotipados, potencializados e *conotados* pelos usos de uma língua e de uma cultura (GREIMAS; FONTANILLE, 1993). A partir do percurso gerativo do sentido, um simulacro teórico que serve para a descrição da significação e que dá coerência e acomoda os componentes da teoria semiótica, as paixões são vistas como dispositivos modais e como disposições, possuidoras de uma aspectualização e ligadas a *estilos semióticos* (tensivos), estes últimos convocados somente após a discursivização.

Greimas e Fontanille (1993), após fazerem uma reflexão epistemológica sobre a temática, e sobre a paixão da avareza, no primeiro e segundo capítulo do livro *Semiótica das Paixões*, respectivamente, fazem uma série de considerações sobre o modo como se organiza o ciúme. A reflexão dos autores se tece sobre a paixão vista como configuração sintática e semântica – ou intersecção de configurações semânticas – e estabilizada numa cultura, o que se expressa no “discurso” lexicográfico e em discursos de filósofos e pensadores. Neste último caso, um exemplo é a figura de Roland Barthes e sua obra sobre o discurso amoroso.

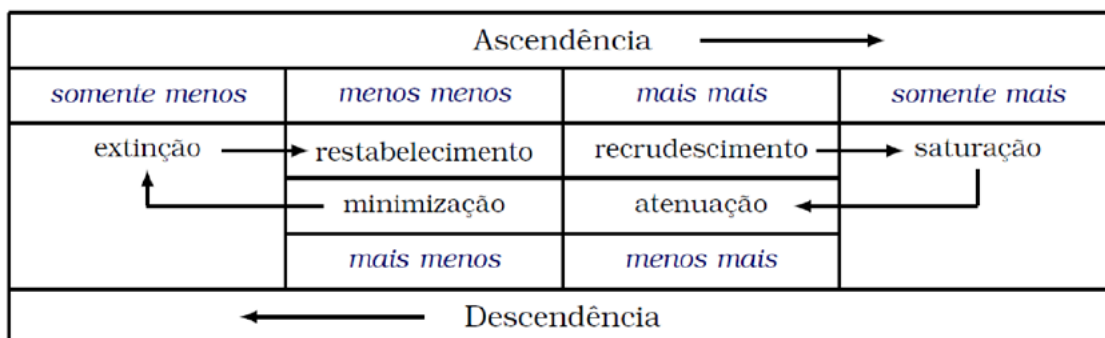
O primeiro ponto abordado pelos autores é o fato de o ciúme estar entre as configurações da rivalidade e a do apego. Desse modo, o sujeito ciumento se encontra entre uma relação de apego intenso em relação ao objeto desejado, ao mesmo tempo em que se sente ameaçado pela “sombra” de um rival, ou seja, um terceiro actante que representa uma ameaça ao programa de conjunção do sujeito ciumento. Não obstante, a relação entre essas duas configurações, a do apego e a da rivalidade, não se coloca como uma mera conexão de isotopias, mas a partir de uma modificação que as duas exercem entre si, sendo “o apego reforçado pela rivalidade”, bem como “a rivalidade se aguça pelo apego que a motiva” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 173).

Essa relação entre as duas configurações nos leva a pensar em uma espécie de relação de *aumentos* e *diminuições*, o que demonstra estarmos em um território de oscilações de intensidade. Com o tempo, ao perceber esses elementos nos textos, a semiótica foi tratando desses pontos, já que a dimensão passional do discurso sempre estava aliada a oscilações desse teor. Foi assim que Zilberberg (2006, 2011) cunhou termos como *mais* e *menos*, chamados “células tensivas”, o que estabeleceu, assim, um “refinamento” da abordagem semiótica dos discursos em sua dimensão *patêmica*, “passional”.

Quanto aos *mais* e aos *menos*, eles possuem a função de “mensurar” o encadeamento de uma grandeza contínua e, no caso de nossa análise, podem servir como formas de lidar com as oscilações tensivas dos “estados de alma” do sujeito ciumento. No esquema abaixo, expresso em Tatit (2010), podemos ver, em termos gerais, como se pode analisar

essas possíveis oscilações de intensidade, que não se aplicam somente à correlação entre as configurações da rivalidade e do apego, mas a qualquer grandeza que solicite uma abordagem tensiva:

**Figura 1** – Direções tensivas



**Fonte:** Tatit (2010b, p. 15)

Diante disso, no que tange à relação entre a configuração da rivalidade e do apego na paixão do ciúme, o que podemos depreender é que teremos uma correlação, de ordem conversa (ZILBERBERG, 2011) aqui entre um *aumento* do apego (acréscimo de *mais*) e um *aumento* da rivalidade. Isto, porém, pensando-se em uma orientação ascendente, ou seja, marcada por aumentos. O inverso também pode se dar, ou seja, ainda em correlação conversa, mas em uma orientação em termos de *descendência*, e não de *ascendência*, uma *diminuição* (retirada de um *mais*) implica a *diminuição* do outro. Uma mensuração como essa já aponta para uma previsibilidade relativa às reações do sujeito ciumento ante a ameaça “impactante” de um rival<sup>3</sup>.

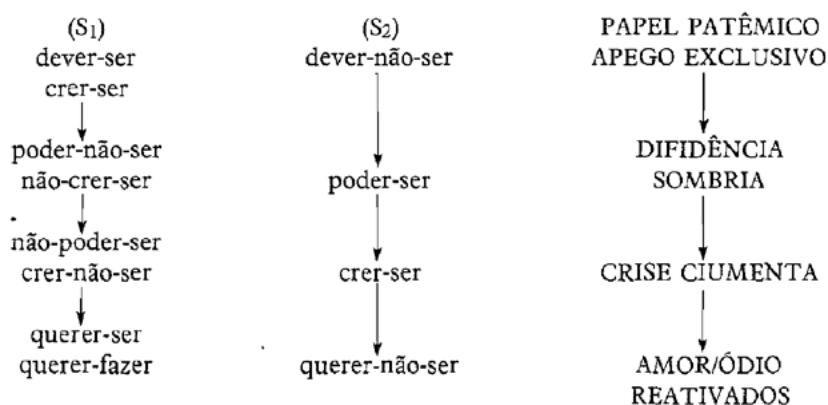
Esses dados nos mostram as possíveis relações entre as configurações semânticas, mas ainda há outros elementos sobre o ciúme apontados por Greimas e Fontanille (1993): a sua dimensão eminentemente sintática e intersubjetiva. Segundo os autores, na “trama ciumenta”, há uma *interação* entre diferentes actantes, marcada por simulacros, acordos fiduciários, quebras de contratos, manipulações, contramanipulações. Nesse contexto, a paixão do ciúme, altamente calcada em uma dimensão fiduciária, põe sempre em jogo as relações de confiança entre os diferentes actantes envolvidos em seu desenrolar, representados no triângulo S1/S2/O-S3.

3 Um bom exemplo que se aplicaria aqui estaria no modo como Luís da Silva, no romance *Angústia*, de Graciliano Ramos, narra as aparições de Julião Tavares em seu campo de presença. O impacto da aparição do rival (Julião Tavares) se dá na mesma orientação de intensidade do apego de Luís da Silva ao sujeito-objeto amado (Marina), apego de ordem sobretudo sexual, e que é tão intenso ao modo de virar uma dependência (/dever-ser/, “necessidade”) em relação ao objeto.

Desdobrando a relação desse “triângulo”, vemos que a relação entre S1 (sujeito ciumento) e o O-S3 (objeto-sujeito amado) é de apego e a relação S1 com S2 (rival) é de rivalidade. S1 busca estar conjunto a um objeto, mas sente-se *inquieto* e preocupado ante a ameaça, ainda que possa ser somente imaginária, do rival. A inquietude, nessa configuração, se apresenta como o pressuposto *fórico* do ciumento, e, ligada ao apego, aparece como preocupação relativa à *possibilidade* de S1 não estar mais conjunto com O, S3 e ser o S2, ou seja, o rival, a estar conjunto com o objeto-sujeito amado por S1.

É a partir das mudanças da relação de confiança do sujeito que se tece a “história modal” do sujeito ciumento. É neste ponto que Greimas e Fontanille (1993) afirmam que o sujeito do ciúme passa por duas transformações fiduciárias: ele passa da confiança à deferência, ou seja, o que marca o seu cessar de ser um sujeito confiante, surgindo a mencionada preocupação, inquietude; e da dúvida à desconfiança, já que o sujeito ciumento (S1) começa a vislumbrar provas (reais ou imaginárias) da relação entre sujeito-objeto amado (O, S3) e sujeito rival (S2). Esse “jogo” é assim expresso pelos autores, em um esquema presente na página 231:

**Figura 2** – “Projeções” modais do sujeito ciumento



**Fonte:** Greimas e Fontanille (1993, p. 231)

Os autores dão ênfase aqui ao ponto de vista do sujeito ciumento, já que é o que interessa. Por sinal, este é um elemento importante a se frisar: a paixão do ciúme é demarcada por uma variedade de jogos actanciais, mas o que vai caracterizá-la como ciúme, além de tudo o que já foi dito, é o fato de se considerar o ponto de vista de S1, ou seja, do sujeito ciumento, uma vez que o ciúme se dá a partir da óptica do ciumento. Ainda que em um determinado texto, haja, por exemplo, uma ênfase no ponto de vista do objeto-S3, como diz Baldan (2007), ainda assim o ciúme provém de S1, estando esse ponto relacionado a questões de discursivização do ciúme<sup>4</sup>.

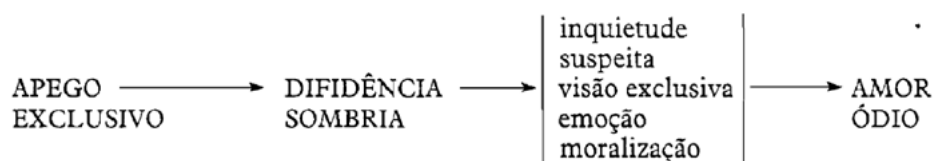
4 Importante não confundir aqui a noção de ponto de vista relacionada à enunciação e a noção de ponto de vista como consideração da “visão” do ciumento. Interessante também lembrar o que desse ponto se pode depreender, ou seja, que estas questões de ponto de vista podem ser levadas em conta por um enunciador e isso delimitar toda a veridicção do texto, como no caso de Bentinho, em Dom Casmurro.

Voltando às modalidades apresentadas no esquema acima, vemos que elas mostram justamente um processo de “projeções modais”, simulacros imaginários, que o sujeito ciumento tece. É assim que, numa fase inicial do processo, caracterizada como de apego exclusivo, o /dever-ser/ do apego com o objeto pressupõe um /dever-não-ser/ de S2 em relação a esse objeto. Já numa fase de desconfiança, depois que o ciumento passa a ser um difidente, sua relação com o objeto já é caracterizada, por exemplo, por um /poder-não-ser/ e, simultaneamente, a relação de S2 com S3 passa a ser marcada por um /poder-ser/. A fase da crise ciumenta é justamente a do momento em que S1 passa a se ver ante a impossibilidade de conjunção com o objeto (/não-poder-ser/, /crer-não-ser/) e a crença (/crer-ser/) da conjunção do objeto (O, S3) com S2, o rival.

Essa ilustração, a partir do esquema, serve para mostrar tanto os dispositivos modais presentes na paixão do ciúme como para ilustrar como a semiótica se serve das modalidades (querer, dever, poder, saber, crer) para realizar uma análise das paixões no discurso. As paixões, portanto, são complexos modais, muitas vezes conflituais ou paradoxais, que se cifram a partir da relação dos sujeitos e os objetos-valor que eles buscam. A trajetória do sujeito patêmico, portanto, apresenta-se de modo diferente em relação a uma trajetória em vista de um fazer, pois, ainda que possa estar relacionada com o fazer, a busca do sujeito patêmico se dá em vista de sua *existência modal*, de uma imagem-fim, um simulacro existencial “criado” pelo sujeito.

Outro ponto interessante no dispositivo modal que colocamos anteriormente, e que é expresso por Greimas e Fontanille (1993, p. 242), é o fato de ele trazer, de certo modo, uma figuração do esquema passional canônico. Greimas e Fontanille (1993, p. 242) destacam uma das colunas do dispositivo, referente aos papéis patêmicos ligados às modalidades. Esses papéis patêmicos representam a macrossequência e a microssequência que caracterizam o ciúme. É nessa organização, formada por “inquietação, suspeita, visão exclusiva, emoção, moralização”, que se esboça a “lógica patêmica” que caracteriza o ciumento e que torna o ciúme específico, por isso “identificável” e também “narrável”.

**Figura 3** – Macrossequência e microssequência do ciúme



**Fonte:** Greimas e Fontanille (1993, p. 242)

Apontar que a paixão é “narrável” é indiciar que a esquematização da qual se serve o discurso mostra que as paixões — e o ciúme também se inclui nessa lógica — são frutos de, digamos, uma memorização discursiva e cultural, como já indicamos ao mencionar o efeito do uso e da práxis enunciativa. Essas fases da crise ciumenta se dão não só como crises individuais de um sujeito, mas como observáveis e *moralizáveis*. As paixões

são vistas, logo, como regidas por taxionomias de ordem cultural e discursiva, que delimitam o que há de esquematizado nas formas de “sentir” do humano. Além disso, elas estabelecem que as paixões podem se dar via percursos sintagmáticos:

A paixão em discurso remete-se ao “vivido”, ao sentir: com relação à presença, ela é uma intensidade que afeta o corpo próprio, eventualmente uma quantidade que se divide ou se une na emoção. No entanto, da mesma maneira que as outras dimensões do discurso, a dimensão passional é esquematizada pela práxis enunciativa, e essa esquematização permite-lhe escapar do puro sentir. A esquematização torna a dimensão passional inteligível e permite-lhe inscrever em formas culturais que lhe dão seu sentido. (FONTANILLE, 2015, p. 130).

É por isso que se pode pensar em um percurso canônico do sujeito ciumento, em uma “sintagmática canônica”, donde se pode extrair uma microssequência que expressa o ciúme em sua especificidade “modelar”. No último esquema mostrado, Greimas e Fontanille (1993, p. 243-245) apontam os elementos dessa microssequência do ciúme como sendo “inquietação” e “suspeita”, que caracterizam a “desconfiança”; a “visão exclusiva”, a indiciar a necessidade de o sujeito ciumento ter seu objeto somente para si, o que conflitua com a possibilidade de que outros o possam ter; isto o faz entrar em crise passional, o que se expressa na emoção e na provável identificação e moralização “conotada” de seu comportamento. O esquema ainda prevê, também, a possibilidade de o ciumento desdobrar-se em percursos de amor e ódio.

Em linhas gerais, o que temos é uma espécie de sintagmática “paradigmatizada”, que expressa o percurso do ciumento. Tendo esta esquematização uma feição de modelo, vejamos como esses conceitos, aliados à questão da tensividade – já que a oscilação fórica expressa e começada na “inquietação” passa a ser marca do percurso do sujeito (FONTANILLE, 2015) –, podem ser abordados em uma análise, ou seja, em uma discursivização específica. É por tal motivo, pois, que doravante, veremos como esses pontos elencados aparecem discursivizados no conto de Moreira Campos que enseja nosso desiderato. Continuemos.

#### 4. O conto “Os doze parafusos”

O conto “Os doze parafusos” começa de um modo que é bem comum em Moreira Campos: um universo debruado enunciativamente. Por sinal, chama-nos atenção o fato de que, na coletânea do livro *Dizem que os cães veem coisas*, muitos contos começam com o pronome de terceira pessoa, seja no plural, no singular ou flexionado em gênero. Há ainda uma ocorrência, no conto “A Mosca, a Pasta e os Sapatos”, em que somente um “quando” antecede o referido pronome: “Quando *ele* sentiu que ia morrer [...]” (CAMPOS, 2002, p. 95, *itálico* nosso).

Esse apontamento mostra a tendência do discurso de Moreira Campos de tentar estabelecer um efeito de afastamento do narrador em relação à instância do enunciado,



— ou seja, o narrador não se “enuncia” no discurso —, o que pode lhe dar mais “liberdade” para as manipulações dos mecanismos de ponto de vista (observador) em suas obras. Além disso, como veremos, tal escolha faz com que os direcionamentos que o narrador constrói na narração sejam sugeridos sutilmente, como se recuperados “cataliticamente”, o que gera o efeito de que há algo de *misterioso* na narrativa, algo nas entrelinhas ou marcado pela ambiguidade.

No conto “Os doze parafusos”, este início em terceira pessoa, além dessas possíveis questões, serve para pôr o leitor a par de uma figura, na verdade, em termos semióticos, um ator: a cunhada velha. Temos aqui um enfoque inicial nesta personagem justamente porque ela representa, ou sincretiza, alguns papéis actanciais importantes: o de uma espécie de destinador-julgador, uma vez que sanciona ao dizer “a cunhada nova era doida” (CAMPOS, 2002, p. 91), bem como parece representar o papel de uma espécie de antissujeito “velado”, ao ser denominada como “megera” e pela oposição “velha”, “nova”, o que, ao contrário do que a *igual*a à outra, ou seja, o termo “cunhada”, a diferencia, ponto que nos faz pensar até numa espécie de “duplo”.

Como dissemos, esse fazer sancionador se volta para outro actante do enunciado, este que representará o sujeito acometido pelo ciúme na trama. No terceiro parágrafo do texto, já vemos indícios, inquietações, desta personagem, a partir da observação da cunhada velha: “Referia-se aos ciúmes da outra, que era agitada. Atirava-se numa cadeira, tremia desesperadamente a perna, roendo as unhas: cuspiam pedaços de esmalte” (CAMPOS, 2002, p. 91). O que podemos ver é que, neste início do conto, já encontramos indícios da identificação da paixão (moralização, portanto), já que ela é denominada por um observador (a cunhada velha) e de crises passionais marcadas pelo comportamento excessivo “observável”, no caso, os termos “agitada”, “tremia desesperadamente”, “roendo as unhas”.

O interessante dos termos “agitada” e das tremuras é o fato de eles expressarem uma espécie de oscilação fórica, de aceleração. Tal momento é aquele em que o sujeito demonstra certa “imersão” na tensividade fórica, caracterizado pelos autores do *Semiótica das Paixões* como *reembreagem sobre o sujeito tensivo*, espécie de “volta” do sujeito para uma dimensão similar a das precondições do sentido, marcada pela tensividade e que se caracterizaria por apresentar uma oscilação rítmica, tal como uma aceleração do *andamento* (nos termos de ZILBERBERG, 2011), como aparece no trecho, ou por certa falta de polarização da foria. Segundo os autores, é o momento em que o sujeito lembra que tem um “corpo”.

Mas há outro ponto interessante a ser frisado ligado ao elemento “agitada”: ele vem precedido do verbo “ser”, e não do verbo “estar”, bem como aparece no pretérito imperfeito, o que significa que as crises passionais eram algo marcado pela “duratividade” e pela “iteratividade”, algo cotidiano, pois. Além disso, o que se pinta é que tal iteratividade pode se alçar ao grau de atributo da personagem, e não somente a um estado momentâneo. É a repetição constante desses acentos, as inúmeras ocorrências, que faz que os



momentos de crise alcem a imagem de uma “desequilibrada”, de uma “doida”, termos estes que aparecem lexicalizados no começo do conto e que, obviamente, remetem a um observador.

Depois, com a utilização de um verbo em mais-que-perfeito (“encontrara-a”), ou seja, um “passado do passado”, vemos a “história” que *gera* isso, bem como a aparição dos outros actantes da trama: o marido (O, S3, objeto-sujeito amado) e a amante recente (S2, rival). Quando vamos ao seguinte enunciado: “A frase envolvia o marido e a amante recente”, vemos a configuração da paixão do ciúme, que já fora mencionada em linhas anteriores, começar a se delinear de modo mais claro em sua dimensão interacional. É neste ponto que vemos aparecer outros atores e se prenunciar também a difidência e a desconfiança, até mesmo uma sanção negativa: a cunhada nova, que chamaremos de S1, tem *certeza* (/crer-ser/) de que seu marido, O, S3, tem uma amante, S2.

Sendo as crises algo durativo e iterativo, o conto, que começou pela *moralização* e pelos indícios de crise passional, se organizará justamente a partir do pressuposto relatividade à iteratividade dessas crises no passado marcado pelo imperfeito, mostrando indícios dessas fases precedentes da microsequência do sujeito ciumento, ou seja, quando a cunhada nova “crê” estar S2 conjunto com O, S3, mas também dos desdobramentos posteriores, calcados na relação “amor e ódio”. A iteratividade parece se indiciar, ou ficar subentendida, também no adjetivo “recente”, que especifica a amante. Dizer que é recente é apontar que já houve outras e que esta é somente a mais nova.

Nesse ponto da narrativa, a cena no escritório, em que o marido apresenta a esposa à possível amante, e o diálogo respondido de modo vago por S1, expresso em debreagem de segundo grau (discurso direto), parecem ser um momento em que de alguma forma S1 teve contato com a possível amante. Esse ponto é também um momento a se erigir a imagem do marido como um manipulador por excelência, ao pegar o cigarro para ela (S1). Importante lembrar também, voltando à mencionada debreagem de segundo grau, que a utilização de um tal mecanismo enunciativo “figurativiza”, “teatraliza” o diálogo de S1 e expressa a sua conduta, ou “suspeita”.

O interessante também é que a figura do marido, que estamos chamando de S3, passa a ser vista em uma espécie de “híbrido” do ponto de vista do narrador com o de S1, algo como um discurso indireto livre, que representa uma fusão entre a fala do narrador e o pensamento da personagem. Essa artimanha discursiva é importante para mostrar o seguinte ponto: no prosseguimento da narração, o narrador manipula o observador — a partir dessa utilização do discurso indireto livre — sincretizando-o com o sujeito ciumento, o que faz com que, por alguns momentos, os elementos da narrativa sejam vistos do ponto de vista do ciumento.

No trecho “O marido tinha muitas manhas, cavilações, improvisava-se rápido. Depois tornara-se *cínico*” (CAMPOS, 2002, p. 91, *itálico nosso*), vemos isso, em que o marido é tachado por S1 como um sujeito que não se preocupa com as possíveis

incompatibilidades entre /ser/ e /parecer/ nem com a sua fidelidade. Esse ser cínico de S3 se coloca até mesmo como uma estratégia manipulatória em relação a S1, como no seguinte trecho “Fitava-se desafiador e irônico, contendo na boca aberta a fumaça azulada do cigarro: uma *provocação*. Apanhava a outra no automóvel, iam ao cinema, jantavam no restaurante da praia.” (CAMPOS, 2002, p. 91-92, *itálico nosso*). Além disso, ainda vemos no trecho a aparição desse “*crer*” do sujeito ciumento, que fica “*vendo*” a conjunção do rival com o sujeito amado.

As interações, o foco na relação entre S1 e O, S3, nos aponta para o fato de que, dentre as possibilidades de discursivização no texto das relações intersubjetivas do ciúme, o conto parece dar mais ênfase à relação entre esses dois actantes. Não temos aqui, logo, um foco na relação de rivalidade entre S1 e S2, por exemplo. Constatando isso, vemos que o marido, de certo modo, exerce um “fazer-sofrer” dirigido a S1, marcado pela sua ironia e provocação. Isto se configura como indícios de manipulação de caráter passional, segundo termos de Greimas e Fontanille (1993, p. 216): “Em vez de incitar o sujeito manipulado a realizar um programa pragmático, o manipulador o ‘apaixona’ de maneira a fazê-lo realizar um programa tímico”.

Podemos dizer que a conduta do marido, marcada pela ironia, pelo parecer ou até por certa indiferença, é que motiva (faz-fazer) S1 a começar o seu próprio programa de fazer *tímico*, contramanipulatório, numa espécie de *querer-fazer-sofrer* o próprio marido. O S1, portanto, vai em busca de inverter os papéis e dá indícios de que é um sujeito de alguma forma “ativado” (atualizado), o que já se indiciava no enunciado “— Acho-te uma graça, acho-te uma graça!” (CAMPOS, 2002, p. 91), em que S1 ironiza a figura do marido, como a insinuar que ele “esperasse” algo, alguma forma de “retribuição”, algo como uma vingança. Vejamos, no trecho a seguir, o momento da iniciativa de contramanipular o marido:

Ela também agora ia dar uma de doida, de vampe. Entregava a cozinha à empregada nova, livrava-se do avental, o resto de roupa ensaboada das crianças ficava esquecido no tanque. Ele fosse comer no inferno! Não era criada dele, não. Então, só servia para criada? [...] Metia o vestido que lhe parecia o melhor, embora fosse um pouco espalhafatoso. Queria-o assim, o início dos seios à mostra, a carne alva pelo desuso. Teimava em puxar o decote frente ao espelho: os seios de fora, num começo de sedução. Tentar os homens, embora soubesse, por antecipação, que sempre os temeria. Provocá-los. (CAMPOS, 2002, p. 92).

Neste trecho, marcado pela utilização do discurso indireto livre, já aparecem lexicalizadas duas palavras que remetem a tipos de tentativa de manipulação: sedução – não necessariamente no sentido semiótico – e provocação. O componente de sedução é munido de um viés sensual e erótico, por causa de termos como os “seios de fora”, “calcinhas” – que trazem semas de teor sexual que podem até se transferir para o termo “chupam” –, uma vez que S1 quer conquistar os possíveis *rivals* que ela projeta para seu marido. Não obstante, essa projeção, típica do imaginário passional, fica bem demarcada

quando aparecem uma marca de verbo no futuro do pretérito, que assinala situações hipotéticas em que S1 exerceria o seu fazer: “Iria ao cinema ou à sorveteria da praia” (CAMPOS, 2002, p. 92).

O sujeito projeta uma série de programas narrativos em vista de um fazer geral, que é “virar o jogo”, estabelecer a contramanipulação a que temos aludido. Todavia, o programa de fazer se apresenta somente como uma projeção, uma vez que S1 não persevera em seus atos “sedutores”. O intento de inverter os papéis, ou seja, de fazer-se de si o sujeito-objeto do ciúme, e do marido, o sujeito ciumento, não continua. Além disso, no parágrafo posterior, quando busca refúgio nos próprios filhos, intentando agora outro programa, também não prossegue.

Tal “desistência” vem logo após a seguinte frase “Provocar os homens... ou seu próprio homem?”, acompanhada de um querer: “Queria desistir, tirar o vestido.” (CAMPOS, 2002, p. 92). O sujeito oscila, então, entre um estado de intensidade de querer, um *aumento* do querer instaurar uma busca, e um estado de desistir desse programa de fazer, abdicando da estratégia de manipulação em relação a S3, o que demarca uma *atenuação* rápida. É neste ponto que a cunhada nova vai ao psiquiatra, onde, para a causa da sua oscilação emocional, a personagem busca uma *atenuação*: “Contorcia as mãos junto à porta. Pousar as mãos trêmulas, aqueles dedos terrivelmente incontrollados, sobre o aparelho de choque, e aliviar-se.” (CAMPOS, 2002, p. 92).

Os sucedâneos do conto também vão demarcando que os programas “aliviadores” se configuram como inúteis: “Inútil a sorveteria na manhã de sol, absurdo o cinema, como num túnel, ausente.” (CAMPOS, 2002, p. 93) e desembocam na própria visão constante do simulacro de conjunção entre S2 e S3, que se figurativiza na tela do cinema, justamente nos momentos em que ela tentava amenizar o sofrimento: “O marido e a amante se interpunham na tela, ocupavam o lugar dos artistas, cancelavam o enredo. Estariam num quarto qualquer de apartamento, num motel.” (CAMPOS, 2002, p. 93).

Além dessa própria enumeração de tentativas de lutar contra o ciúme, o que podemos constatar é que S1 “vê” “cenar”, “imagens” de conjunção entre o sujeito amado e o rival, em toda uma “criação” de *simulacros figurativos* que abundam nesses elementos do texto e que brotam da própria passionalidade de S1, que rebaixa o “mundo” (estado de coisas) aos seus “estados de alma”. A intensidade estabelece, portanto, uma *triagem* das ideias no eixo da extensidade, e o sujeito só consegue pensar em “uma coisa”: a conjunção da qual ele está excluído. Greimas e Fontanille (1993), no que se refere a esse ponto, citam um trecho dos *Fragmentos de um discurso amoroso*, para falar dessa característica do ciumento. Vejamos o trecho em Roland Barthes (2003, p. 211):

No campo amoroso, os ferimentos mais profundos vêm mais daquilo que vemos do que daquilo que sabemos [...] A imagem se destaca; é pura e nítida como uma letra: é a letra daquilo que me machuca. Precisa, completa, minuciosa, definitiva, não me deixa qualquer lugar: dela sou excluído como da cena primitiva, que

existe talvez apenas na medida em que recortada pelo contorno da fechadura. Eis aqui portanto, finalmente, a definição da imagem, de toda imagem: a imagem é aquilo de que sou excluído.

Os autores, ao ilustrarem essa reflexão de Roland Barthes, colocam esta cena como bem típica da paixão do ciúme, ou seja: o sujeito ciumento projeta, figurativiza uma imagem, uma cena de conjunção entre o rival e o objeto-sujeito amado, cena da qual ele, o sujeito ciumento, está excluído. Este momento em que o sujeito ciumento vê a conjunção temida entre o objeto e o rival é colocado, como afirmam os autores do *Semiótica das Paixões* — o que é expresso também por Roland Barthes — como a transformação passional central do ciúme, ou seja, que instaura a crise do sujeito ciumento.

É neste ponto que, por exemplo, fazendo referência novamente ao dispositivo modal presente em Greimas e Fontanille (1993, p. 231), o sujeito ciumento se vê constantemente ante a fase da crise ciumenta, cume da intensidade, quando ele se dá conta (/crer-não-ser/) da impossibilidade (/não-poder-ser/) de sua conjunção com o objeto, bem como quando projeta uma conjunção entre o rival e o objeto (/crer-ser/). A cena figurativizada no conto de Moreira Campos ilustra, portanto, que S1 não consegue escapar das crises intensas e repetitivas de ciúmes.

A constante reincidência em crises passionais nos aponta também para o próprio caráter “ativado”, ou “reativado” da cunhada nova. O que queremos dizer é que o sujeito ciumento, ao mesmo tempo que convive com as crises passionais, se encontra em programas que visam de alguma forma reparar a falta, retribuir a falta cotidiana gerada pelo marido. Estaríamos no âmbito do que, no esquema da figura 3, está representado como amor e ódio, o que se indicia quando, ao ver todo o tempo o simulacro de conjunção do sujeito 2 com o sujeito 3, o sujeito 1 adquire um *querer-ser* ou um *querer-fazer* que o faz reagir, ou ter intenções de fazer algo. Vemos isto expresso no ódio da cunhada nova contra o marido:

Um dia na sala do apartamento tentara cuspir-lhe na cara. Babava de ódio. Alcançou-o no peito da camisa imaculada. Ele recuara na sua elegância. [...] - - Louca!

- Cretino!

Tornara a trancar-se no quarto, onde mordida o travesseiro: ele era encontrado amassado na cabeceira da cama e grudado de baba... ou de lágrimas? (CAMPOS, 2002, p. 93, *itálicos nosso*).

Como sucedâneo final dessa “ativação” do sujeito, vemo-la se trancar no quarto. Mais um indício de iteratividade aparece no enunciado “numa dessas crises”, esta que aponta para as anteriores e agora para a “crise final”, já que estamos no final do conto, que é marcado por um desfecho trágico, em que a cunhada nova retira os parafusos — ao todo 12, daí o nome do conto — e se joga do oitavo andar do edifício. O ato é o desfecho da crise passional.

Considerando-se que o suicídio é um desdobramento do ciúme, ele também parece se configurar, pelo seu “exagero”, como uma espécie de estratégia de comunicação, a bem de que o culpado de tal ato visse a que grau de afetação ela chegara, a ponto de morrer de modo trágico, sofrido e exagerado: “O esforço deveria ter sido enorme. Os parafusos eram velhos e atarraxados. Alguém lhe examinara os dedos: dilacerados, feridos, sobras de esmalte nas unhas.” (CAMPOS, 2002, p. 94).

Nesse contexto final do conto, além desse suicídio “exagerado”, chama atenção o fato de que volta a aparecer a figura da “megera”, a cunhada velha. O interessante é o modo como este ator “cunhada velha” é pinçado: está num outro apartamento, ao lado do que é da cunhada nova, a colocar a boca na mão “com os dedos ricos de anéis”. É a mesma imagem do início do conto, a única coisa que muda é a fala dela dizendo que o irmão era um mártir, em discurso direto, marcada no início por um “é” (verbo no presente), e que, nesse final do conto, passa a ser marcada com um “foi” (pretérito perfeito), ou seja, temos a mesma imagem sendo colocada como um “antes” e um “depois”.

Essa série de sutilezas parece estabelecer um jogo de implícitos no conto, por isso mencionamos constantemente a figura do narrador, bem como a do observador, todos esses elementos relacionados às escolhas do enunciador também no conto, o que recuperamos por catálise. Quanto a isso, afirmamos: ao se dar ênfase a essa figura que, depois de ter aparecido no início da narrativa, ficara meio que com uma presença *potencializada*<sup>5</sup>, é dar ênfase à função que ela teve no começo da narrativa, ou seja, a de moralização e realçar a possibilidade de que, além disso, ela possa ser uma espécie de antissujeito da trama. Estaria aqui, portanto, um indício de que, “silenciosamente”, o narrador está a direcionar rumos interpretativos “misteriosos” para a narrativa?

Há um ponto que queremos frisar: o fato de uma isotopia da loucura aparecer desde o começo no conto (“Já estivera internada no hospital para tratamento de choque”) (CAMPOS, 2002), assim como na página 93, em trecho citado por nós, no qual vemos o marido chamar sua esposa de louca, o que já aparecera no começo do conto, quando a cunhada velha a chamara de “doida”. Além disso, há o fato de ir ao médico (psiquiatra), o que dá indícios de patologia também, bem como as manias. Todavia, levando-se em conta a figura da cunhada velha e sua atribuição de loucura à cunhada nova, nos perguntamos: o excesso do comportamento passional do sujeito 1 (cunhada nova) é alcunhado como “louco” pelo seu excesso em si, ou isso está relacionado também ao modo como ela é observada?

Pensemos bem: sendo a cunhada velha o principal responsável pela moralização da cunhada nova, o que se depreender dessa contraposição entre “velha” e “nova”, que estabelece uma diferença, mas que, como já dissemos, também coloca as duas cunhadas

---

5 Termo retirado de Fontanille e Zilberberg (2001) e inspirado na formulação (explicação) de Tatit (2010a).

em relação?<sup>6</sup> O que pode haver aqui é uma contraposição entre o velho e o novo, que nos leva ao seguinte pensamento: não seria a cunhada nova uma nova “desequilibrada”, a qual a cunhada velha, também “desequilibrada”, vê? O que se configura como uma espécie de sanção guardaria, portanto, uma espécie de “ponto de vista” da “megera”, como se a cunhada velha fosse só uma versão “velha” da cunhada nova, e a cunhada nova, uma versão “projetada” da cunhada velha. Se isto procede, não haveria uma espécie de inveja, ou de ciúme por parte da cunhada velha, ciúme que tem como objeto-amado o seu irmão, ou mesmo uma repressão ante a figura da cunhada nova?

Estes pontos parecem ser indícios de uma estrutura “espelhada” entre as duas cunhadas, ou seja, a cunhada nova seria um “duplo” da cunhada velha, o que é delineado sutilmente pelo enunciador. Quanto a esse ponto, interessante é perceber que é comum nos duplos a “face outra” ser reprimida, daí que possamos depreender uma opressão por parte da cunhada velha frente a nova, o que se indicia pela sanção positiva a seu irmão e que poderia dar sentido até mesmo para o atributo dos “dedos ricos de anéis”, além do qualificativo “megera”. Isso poderia dar indícios até mesmo do porquê a cunhada nova se suicida com tanto exagero, afinal, seria um ato em prol de algo a ser comunicado?

Essa possibilidade de leitura só é possível por causa das sutilezas do narrador, que joga com implícitos, com ambiguidades, com “omissões”. Tudo isso fica, pois, no terreno do sutil, do implícito e da conjectura, o que acreditamos ser o efeito intentado pelo enunciador do texto. Neste ponto, por fim, vemos que a beleza do estilo moreiriano nos aponta para a consideração de que o observador, ou seja, aquele que identifica e moraliza a paixão, é sempre algo relevante a se considerar no universo do discurso passional. Podemos dizer ainda que o próprio observador também pode estar “apaixonado” ou, generalizando ainda mais, que qualquer observador é sempre de alguma forma “enviesado”, posto que é um narciso a enxergar e projetar no *outro* o que há ou não há do ponto de vista moral, seja algo de ordem cultural ou social, seja algo de ordem estritamente passional. É algo a se pensar.

## **| Referências**

BALDAN, M. L. O. G. O ciúme entre a semiótica e a literatura. In: CARMELINO, A. C.; PERNAMBUCO, J.; FERREIRA, L. Ao. (org.). *Nos caminhos do texto: atos de leitura*. Franca: Editora UNIFRAN, 2008. v. 2, p. 235-250.

BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CAMPOS, M. *Dizem que os cães veem coisas*. Fortaleza: Editora UFC, 2002.

---

6 Poderíamos ver aqui também a própria possibilidade de se extrair conotações sociais e culturais em relação a esses termos “velha” e “nova”.

- CAMPOS, M. *Os doze parafusos*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- CORTINA, A. A paixão do ciúme: análise semiótica do discurso. *Revista Alfa*, São Paulo, v. 48, n. 2, p. 79-94, 2004.
- FONTANILLE, J. Le schéma des passions. *Protée*, Québec, v. 21, n. 1, p. 33-41, dez. 1993.
- FONTANILLE, J. *Semiótica do Discurso*. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2015.
- FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e Significação*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beívidas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.
- GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Semiótica das Paixões: dos estados de coisa aos estados de alma*. São Paulo: Ática, 1993.
- GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido II: ensaios semióticos*. Tradução de Dílson Ferreira da Cruz. São Paulo: Nankin/EdUSP, 2014.
- RAMOS, G. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- TATIT, L. *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010a.
- TATIT, L. A canção e as oscilações tensivas. *Estudos Semióticos*, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 14-21, nov. 2010b. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Acesso em: 03 set. 2022.
- ZILBERBERG, C. *Elementos de semiótica tensiva*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beívidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- ZILBERBERG, C. *Razão e poética do sentido*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beívidas. São Paulo: EdUSP, 2006.

### Como citar este trabalho:

OLIVEIRA, Gustavo de; LEITE JR., José. O ciúme no conto “Os doze parafusos”, de Moreira Campos. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 170-184, dez. 2022. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/index>. Acesso em “dia/mês/ano”. <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v15i2.17165>.