

PAIXÃO EM SEGREDO

*Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento**

Quem espera, está vivendo.

(Rosa, J.G. *Tutaméia*, 1967: 83)

O melhor remédio para a cólera é o adiamento. Pede-lhe de início para não perdoar, mas para refletir. São os primeiros ímpetos que são graves: ela cessará, se houver espera. Não tentes suprimi-la de uma só vez; tu a vencerás inteira, arrancando-a por pedaços.

(Sêneca. *Diálogos*, 1987:54)

RESUMO: *Recentemente, Fontanille (Jalousie. 2003) postula que o “esquema passional canônico” do ciúme compreende as seguintes fases: a) “constituição” do sujeito apaixonado, em que se define essencialmente seu estilo rítmico, caracterizado pelo abalo e pela inquietude; b) “disposição”, onde se define sua competência principal e se instala a suspeita e a competição aberta com o rival; c) “patemização”, o pivô passional propriamente dito; d) “emoção”, manifestação pública do estado afetivo induzido; e) “moralização” por meio da qual o sujeito apaixonado reestabelece o espaço social, as normas e os usos em curso. Tendo por base, principalmente, esse “esquema passional canônico”, analisamos o conto “Se eu seria personagem” de Guimarães Rosa.*

PALAVRAS-CHAVE: *semiótica da paixão; ciúme; papel temático; papel patêmico; ator.*

* Universidade Estadual Paulista-UNESP-Araraquara.

Sempre nos chamou a atenção o título do conto “Se eu seria personagem” de João Guimarães Rosa, um dos 40 pequenos textos enfiados sob o título *Tutaméia*, termo que significa *nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; mea omnia*, segundo escreve o autor (Rosa, 1967:166) em um glosário desse mesmo livro, no final de um quarto prefácio de nome bastante sugestivo “Sobre a escova e a dúvida”.

A curiosidade de saber a razão do título se intensifica no primeiro parágrafo do texto quando o narrador arditamente se autodenomina *anônimo* e convida-nos a refletir sobre o porquê desse qualificativo.

Para se construir como anônimo e poder se dar a conhecer e se conhecer, inicia uma narrativa que poderia ser assim sintetizada: um caso de amor bem sucedido. Mas, de quantos casos de amor bem sucedidos já tratou a literatura... O que faz esse caso de amor bem sucedido ser diferente dos outros e instigar o próprio narrador a repensá-lo, entendê-lo? E mais: convidar o outro a interpretá-lo, como acontece no *Grande sertão: veredas*, quando o narrador, o jagunço Riobaldo, ao contar as suas andanças pelo sertão pede ajuda ao ouvinte doutor para poder entender o que sucedeu com ele. Porém, Riobaldo não quer que o homem letrado lhe explique *o raso*, deseja saber *o real vivido, a sobrecoisa*. Aguçando a nossa curiosidade, fisingando-nos pelo desejo de saber o que sucedeu, o narrador instala-nos como enunciatários ativos que devem tentar chegar a uma resposta, como fica claro no contrato de leitura:

Note-se e medite-se. Para mim mesmo, sou anônimo; o mais fundo de meus pensamentos não entende minhas palavras; só sabemos de nós mesmos com muita confusão. (Rosa, 1967:138)

Fisgados pela proposta do enunciador, aceitamos o contrato de leitura a partir da teoria semiótica das paixões de base

greimasiana. As paixões humanas são muitas, avareza, cólera, medo, piedade, ciúme, para lembrar algumas. Cada uma delas apresenta dispositivos que são invariantes, modelos apreendidos das ocorrências passionais. Determinar esses modelos e verificar como eles são reatualizados em diferentes textos tem sido uma das preocupações da semiótica greimasiana. A que paixão reporta o conto “Se eu seria personagem?”

Três são os atores, Titolívio Sérvulo, Orlanda e o anônimo enunciador-narrador. Os dois primeiros atores têm nome demarcados e sugestivos.

Vamos buscar no nosso dicionário discursivo, denominação utilizada por Greimas (1977:191) para designar o estoque de temas e de motivos, isto é, configurações discursivas que são os diferentes discursos em que uma figura lexemática ocorre, os percursos que podemos estabelecer para esses nomes próprios e as relações que eles podem ter com os atores desse conto. Ou como sugere Guimarães Rosa, em outra passagem de *Tutaméia*, busquemos a relação *Nome e homem* (1967: 108).

Para Greimas, o dicionário discursivo tem o papel de memória cultural, ele armazena figuras lexemáticas e percursos antigos e incorpora novos. No trecho abaixo, Greimas (1977:191) diferencia dicionário frásico, que equivale a dicionário lexicográfico, de dicionário discursivo:

Estes dois tipos de percurso, todavia, ainda que sejam de certa maneira paralelos e previsíveis, são de natureza diferentes. O primeiro é um programa deliberadamente escolhido no quadro de uma gramática narrativa; o segundo decorre de um *dicionário discursivo*, de um inventário feito de configurações constituídas a partir de universos coletivos e/ou individuais fechados. De fato, do mesmo modo que um dicionário frasal é uma lista de figuras lexemáticas, que comportam, cada uma delas a enumeração de suas possibilidades semêmicas de contextualização em número finito, é lícito conceber também um dicionário discursivo como um estoque de

“temas” e de “motivos” constituído para o uso e pelo uso dos participantes de um universo semântico (e onde a originalidade consistiria no traçado de percursos neológicos, possíveis mas ainda não realizados). (grifo do autor)

Tito Lívio é também o nome de um historiador romano (Pádua 59 a. C.- Roma 17 d. C.) que freqüentou a corte de Augusto e se consagrou a escrever a *História de Roma* em 142 livros. Exaltando a Roma primitiva, compilou e explorou os arquivos das velhas famílias. Seu ideal como estilista foi Cícero. A despeito das críticas à sua obra e, eventualmente, à sua falta de espírito crítico em suas pesquisas, foi um narrador de estilo vivo e brilhante, muito imitado por historiadores da Renascença.

Orlanda, por sua vez, é o feminino de Orlando, ator principal do poema de Boiardo *Orlando enamorado* ou *Rolando¹ enamorado* de 69 cantos distribuídos em três livros. Os dois primeiros livros foram publicados em 1487. A obra, inacabada, inspirou-se na época carolíngia e nos romances bretões, mas junta à narrativa dos combates contra os infiéis episódios maravilhosos (encantamentos, anéis mágicos, castelos encantados) e o relato da paixão de Orlando por Angélica. *Orlando* ou *Rolando furioso* é também um poema de Ariosto, em 40 cantos publicado em 1516 e, mais tarde, sob forma definitiva, em 146 cantos, em 1532. Ariosto retoma *Orlando enamorado* onde Boiardo o havia interrompido e narra sobretudo a loucura de Orlando, desdenhado por Angélica e a viagem de Astolfo à lua, montado no hipogrifo, para trazer a poção que deveria curar Orlando. Mais recentemente Virgínia Wolf (1928) escreveu o romance *Orlando* inspirado na vida e personalidade fascinante de Vita Sackeville-West, sua amiga. Orlando, uma estranha personagem, duplamente homem e mulher, vive durante três séculos procurando desfrutar o máximo das sensações e fixá-las por escrito.

¹ Rolando é variante de Orlando, por metátese. (Guérios, R.F.M. *Dicionário de nomes e sobrenomes*. 1981)

T., como também passa a ser tratado Titolívio, a lembrar o estilo vivo e brilhante do historiador romano (*Ativo, atilado em ações, néscio nos atos, réu de grandes dotes faladores* (Rosa, 1967:138), apresenta verbalmente Orlanda para o ator anônimo, primeiramente com qualidades disfóricas *Feia, frívola, antipática* (Rosa, 1967: 138), e este, que nunca a notara, agora só tem olhos para ela: *Só ela me saltava aos olhos.* (Rosa, 1967:138) Já tendo conseguido chamar a atenção do nosso ator anônimo para a moça, o “historiador” destaca as suas qualidades eufóricas *Boa, fina, elegante.* (1967:138) Construído o objeto da paixão, pergunta-nos o narrador *Onde há uma borboleta, está pronta a paisagem?* (Rosa, 1967:138)

Estava montada a paisagem, o ator anônimo amava Orlanda, assim como Orlando ama Angélica em *Orlando enamorado* de Boiardo. Mas não apenas ele, também o sujeito destinador desse amor, o “historiador” Titolívio, apaixona-se pelo objeto que construiu para o outro. O triângulo amoroso se faz, como bem comenta o narrador: *Já éramos ambos e três.* (Rosa, 1967:139) Como no poema de Ariosto *Orlando furioso*, espera-se que o desdenhado, nesse triângulo amoroso, chegue à loucura.

Está formado o dispositivo do ciúme, o triângulo actancial: sujeito ciumento, objeto desejado e rival (Fontanille, 2003:1). Para Fontanille (2003:1), a fonte do ciúme amoroso é o desejo de ter, um desejo, portanto, de possessão. Essa estrutura do ciúme torna o sujeito vingativo e problemático. O desejo de possessão é atrapalhado pela relação de rivalidade, porque, no lugar de se consagrar ao gozo de seu objeto, o sujeito é levado a desenvolver estratégias de identificação ou distinção que modificam inevitavelmente sua relação com o ser amado. Segundo Fontanille (2003:1), o ciúme é uma paixão aflitiva: o sujeito ciumento não sabe a qual “outro” se dedicar: de um lado, o objeto desejado é o objeto de uma perseguição e, do outro, o rival o conduz a desenvolver estratégias de proteção e de defesa. Estabelece-se, conforme esse autor, uma tensão insolúvel entre duas relações que não podem ser conciliadas.

O ciúme contém uma poderosa força dramática que instala numerosas possibilidades de mudança de situações que desencadeiam um processo que somente pode acabar com o desaparecimento de um dos três papéis, ou mais precisamente, pelo desaparecimento de uma das relações: fim do desejo de ter ou fim do desejo de ser.

O ciúme se intensifica, tanto Titolívio quanto o anônimo querem Orlanda só para si o que caracteriza o apego exclusivo e, conseqüentemente, a não apreensão da amada, figurativizada como *a andorinha do abstrato*. (Rosa, 1967:139)

Para Fontanille, o objeto amado pode ser percebido por várias óticas, mas a ligação possessiva do ciumento quer uma apreensão que acumula sistematicamente todos os aspectos que compõem o objeto e isso acontece em relação a um objeto que é, por constituição, um ser múltiplo:

O ciúme não está então somente no sujeito, mas também na morfologia do objeto, na maneira pela qual ele se oferece ao sujeito. (Fontanille, 2003: 3. tradução nossa)

Sendo o objeto, pela sua própria natureza, inapreensível em todos seus aspectos, não existe apreensão total, ou seja, a sua saturação. A necessidade de saturação e a visada exaustiva se traduzem no ciumento por uma compulsão permanente: preencher o hiato, ajuntar as partes, confrontar os aspectos. O ideal seria que este objeto fosse indivisível, um objeto maciço. As muitas leituras do objeto causam a sensação de fragmentação, gerando a inquietude para o anônimo apaixonado e a questão: *cada presença é um perigo?* (Rosa, 1967:139)

Movido pelo desejo de reter o objeto de paixão para si, mesmo que não haja um rival instalado como ator - este está sempre presente no dispositivo do ciúme -, o apaixonado sofre. Para o apaixonado ciumento, a casa vazia do ator-rival está sempre cheia: ele é uma presença mesmo que não exista e é esse o comportamento que caracteriza o ciumento. Como comenta Fontanille (2003: 2):

O ciumento não necessita de rival: o ciúme o inventa e o multiplica. (tradução nossa)

O ciumento, poderíamos dizer crônico, deixa de exercer um papel temático de ciumento para “enlouquecer de amor”, como *Orlando furioso*, e passa a desempenhar um papel patêmico.

Para Greimas (1983:240), o papel temático está relacionado a um fazer, enquanto o patêmico configura-se como uma parada da ação para fazer emergir um estado comportamental:

Entretanto, é preciso sublinhar que o sintagma passional, assim construído, está longe de se constituir como um encaqueamento causal. Com efeito, os elementos que o compõem não se seguem necessariamente: bem ao contrário, o desenvolvimento sintagmático da seqüência pode parar a todo momento, dando lugar, a cada parada, a um estado passional prolongado: a insatisfação se atenua em “resignação”, a malevolência pode se perseverar como “hostilidade” e o desejo de vingança tornar-se estado de “rancor”, sem que entretanto essa montagem passional conduza a um fazer. (tradução nossa)

O papel patêmico é, então, por sua vez, um estado de alma da ordem do sentir e revela um traço comportamental, como vemos, no trecho acima e no de baixo em que continuamos citando Greimas no mesmo passo:

Acrescentaremos também que tais estados passionais, por pouco que seu caráter iterativo seja reconhecido e que eles possam se inserir como unidades autônomas, à maneira de motivos, no desenvolvimento dos diferentes discursos, estão prestes a se fixar em papéis patêmicos (ou psicológicos) e se constituir em seguida, para cada um dos domínios culturais, em tipologias conotativas sugeridas por L. Hjelmslev. (tradução nossa)

E como o papel temático, o papel patêmico constitui o ator, segundo Greimas e Courtés (1986: 165):

Diferentemente do papel temático, lugar do fazer, o papel patêmico – é convocado também para fazer parte do ator – diz respeito ao ser do sujeito, seu “estado”. Função do investimento do nível profundo, o papel patêmico aparece, em um plano mais superficial de representação, como uma organização hierárquica modal, convocada a se desenvolver sintagmaticamente, no nível discursivo sob a forma de configurações ditas patêmicas. (tradução nossa)

O *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II* (Greimas e Coutés, 1986, 162,163), no verbete paixão, esclarece que, por oposição à ação, a paixão pode ser considerada como uma organização sintagmática dos “estados de alma”, entendendo-se com isso a vestimenta discursiva do ser modalizado dos sujeitos narrativos. Lemos no mesmo verbete que as paixões e os “estados de alma” que as compõem são exclusivamente de um ator e contribuem com suas ações para determinar os papéis de que ele é o suporte. Essa oposição representa a conversão sobre o plano discursivo da oposição mais profunda e abstrata entre *ser* e *fazer*, ou, mais precisamente, entre ser modalizado e fazer modalizado. A paixão torna-se um dos elementos que contribuem para a individualização actorial capaz de oferecer denominações para os papéis temáticos reconhecíveis (por exemplo, o avaro, o colérico, no nosso caso, o ciumento). A paixão, seja qual for, comentam Fontanille e Zilberbeg (2001, 294), opõe-se à ação, de vez que a perturba, confunde o seu sentido, ou a perverte.

A distinção do papel patêmico, no *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II* completa a definição de ator do *Dicionário de semiótica* (s.d.).

Nesse primeiro dicionário, o ator é o lugar de convergência e de investimento de dois componentes, sintático e semântico. Para ser chamado de ator, um lexema deve ser portador de pelo menos um papel actancial (nível narrativo, várias funções, sujeito, objeto etc) e de no mínimo um papel temático (nível discursivo, várias categorizações temáticas, pai, filho etc).

No segundo dicionário, o ator ganhando mais um componente, aquele que prevê o seu comportamento, recebe mais um revestimento que o individua. Com esse componente, o modelo actancial, do nível narrativo, ganha, no nível discursivo, consistência, massa carnal, corpo, não somente por sua competência, mas também por seu comportamento. O revestimento passional torna o ator mais humano.

Greimas e Fontanille, refletindo sobre o componente passional do discurso, em *Semiótica das paixões* (1993:264-265), estabelecem a diferença entre esses dois tipos de papéis a partir da análise do comportamento de Odette no livro *Em busca do tempo perdido* de Proust:

O papel patêmico se reconhece no nível da manifestação discursiva na canonicidade da microseqüência que ele engendra; em compensação, o papel temático se reconhece na recorrência sistemática da mesma competência e do mesmo comportamento numa circunstância dada. A particularidade das mentiras de Odette é justamente que elas não são sistemáticas, pois, se pode escolher entre a verdade e a mentira, ela prefere sempre a verdade. Ela não é, portanto, “mentirosa” (papel temático), está apenas treinada passionalmente na mentira (papel patêmico) quando a sensibilização da interação a ela se presta, por causa de sua intensidade.

Fontanille (2003:16) postula que a configuração patêmica do ciúme se desenvolve em uma dimensão sintática autônoma na qual ele se formaliza em um “esquema passional canônico” que compreende as fases: a) “constituição” do sujeito apaixonado, onde se define essencialmente seu “estilo” rítmico que se caracteriza pelo abalo e pela inquietude; b) “disposição”, onde se define a sua competência principal e se instala a suspeita e a competição aberta com o rival; c) “patemização”, o pivô passional propriamente dito; d) “emoção” que é a manifestação pública do estado afetivo induzido; e) “moralização” por meio da qual o sujeito apaixonado reestabelece com o espaço social normas e usos em curso.

Voltando à análise. Descrevemos até aqui as fases da “constituição” e da “disposição” do esquema passional do ator anônimo de “Se eu seria personagem”. A narrativa desenvolve a terceira fase, a patemização, o pivô passional propriamente dito, quando se lê *T sim saía-se, entretator* (Rosa, 1967:139), isto é, resolve casar-se com Orlanda. O rival sai vencedor. Há a perda do objeto amado, a possibilidade da exclusividade se esvai, instala-se a falta: *Noiva e de outro, Orlanda? Então ela não era a minha, era a de T. então.* (Rosa, 1967: 140) É a cena típica da exclusão que coloca o rival e o objeto dentro e o sujeito apaixonado fora dela, segundo Fontanille. (2003, 20) A cena transforma o estatuto do simulacro passional da perda do objeto amado: ela, que era pressentida e projetada, esboçada e imaginada, é agora representada, ancorada claramente no sistema de referência da narração.

O dispositivo passional se conclui, na fase da moralização, com o ódio: *Folguei-me por ambos, a isso obriguei-me. Coadunej nula raiva com esperança incógnita, nesse meu momento.* (Rosa, 1967:140) Acabou a história, houve um caso de amor bem sucedido cujo par amoroso é Titolívio e Orlanda e um perdedor que confessa *Sim soufri: como o músico atrás dos surdos ou o surdo atrás dos dançantes; mas com cadência.* (Rosa, 1967:140) A narrativa instala, com esses comentários, um compasso de espera como se a felicidade do par amoroso fosse efêmera. E o anônimo, diferentemente de Orlando enamorado, não se transforma em Orlando furioso, ele transforma-se em anônimo esperançoso. Comenta o narrador: *O tempo é que é matéria do entendimento* (Rosa, 1967:139).

O casamento não acontece, *Do modo, doeu-se, descreu-se, quando um grande acontecimento veio a não suceder* (Rosa, 1967:140). A estória tem, então, outro desfecho: *Pois foi o que ele fez, mudou de amar e de amor, ora agora mandar-se-á ao lado de uma outra mulher, certa a de Titolívio Sérvulo, a ele de antemão destinada, da grei do exato sentir.* (Rosa, 1967:140) A conjunção final é com a outra ponta do triângulo: a estória de amor mal sucedida

que havia se concluído com o ódio torna-se uma estória de amor bem sucedida. A cena da possessão é assim descrita:

Segue-se, enfim assim, nomeadamente Orlanda – de a um tempo rimar com rosa, astro e alabastro – aqui. Sou minha alma; seu umbigo de odalisca, sorriso de sou-boneca, a pele toda um cheiro murmurante, olheiras mais gratas azuis. Mesma e minha. (Rosa, 1967:140,141)

Como o Orlando de Virgínia Wolf, a nomeada Orlanda rosiana quer também experimentar o máximo das sensações: aceita a ser o par amoroso do ator anônimo.

Para quem lê essa narrativa, a quebra do dispositivo passional do ciúme é evidente e parece ser o acontecimento, o inesperado que o narrador nos convidou a decifrar no início do conto. Mas, esse fim inesperado, não responde à questão proposta no título “Se eu seria personagem”, nem a do qualificativo anônimo.

Se lermos por um outro prisma essa discursivização do dispositivo passional do ciúme, o da veridicção, da modalidade do parecer e do ser, vemos que o enunciador não firmou um contrato de fideducía com seu destinador no nível da aparência. Por ser tímido, não assume o papel patêmico de apaixonado, de rival; continua a ter seu papel temático de alferes. No nível do parecer, não constrói o simulacro do apaixonado, do ciumento, não aparenta o papel patêmico de apaixonado e de ciumento, continua a desempenhar o papel temático de alferes. Não estabelece o acordo de fideducía com o destinador. Não há paixão para o outro; portanto, o anônimo não é rival, não representa perigo. A paixão se instala no nível do ser, o anônimo só desempenha o papel patêmico de apaixonado e ciumento para ele próprio, o acordo com o destinador é estabelecido como segredo, é um acordo que ele faz com ele próprio:

Mais me emudeci. Abri-me a mim. De Orlanda eu, certo antes, me enamorara, secreto efervescente. Tímido, tímido. (Rosa, 1967:139)

E tugi-nem-mugi, nisso eu não tendo voto; só emoção, calada como baioneta (...) Às vezes a gente é mesmo de ferro. Recentreime, como peculiar aos tímidos e aos sensatos. Isto é, fui-me dormir, a ducentésima vez, nesse ano. (Rosa, 1967: 140)

O simulacro de apaixonado, a sua imagem-fim só se realiza no nível do ser, no nível do parecer ele é alferes. Por desenvolver o papel patêmico da timidez, não manifesta a paixão ciúme. O traço da timidez, que muitas vezes é disfórico nas paixões pelas regras estabelecidas no dispositivo passional, torna-se eufórico nessa narrativa. Por causa da aparente timidez, o alferes não consegue se realizar como ator no programa narrativo passional criado pelo "historiador" Titolívio, cujo o objeto é Orlanda. Ele não ocupa o lugar de rival, nem de pretendente. O seu dispositivo passional realiza-se no nível da essência, a crise do ciúme não é então manifestada. Ele não se torna personagem na primeira narrativa, naquela criada por Titolívio Sérvulo.

Jogando com as modalidades do ser/parecer, o tímido alferes, no nível do parecer, constrói uma outra narrativa: não é um sujeito passional realizado no modo do parecer, mas potencializado, só é um sujeito passional no modo do ser. Para ele, Titolívio foi rival no modo do ser, mas não no do parecer e Orlanda é sua amada no modo do ser, mas não no do parecer. Não sendo o outro no modo do parecer, mas somente do ser, não foi ator, personagem na história contada por Titolívio, foi anônimo. Ele não projeta para fora de si o simulacro do ciumento - a imagem-fim do ciumento só ele conhece -, mas o do tímido. E como lembra Greimas (1983:230), é com o simulacro que se estabelece o acordo fiduciário e não entre sujeitos, a paixão permanece um segredo, ele é apaixonado, mas não parece:

Nós estabelecemos aqui uma nova dimensão da atividade semiótica que até o presente chamou pouca a atenção dos analistas: trata-se, de fato, da construção dos simulacros, desses objetos imaginários que o sujeito projeta para fora de si e

que, embora não tendo nenhum fundamento intersubjetivo, determinam entretanto, de maneira eficaz, o comportamento intersubjetivo em si. Quer se trate da confiança em outrem (quando o sujeito de estado e o sujeito do fazer estão em sincretismo), nós tratamos com uma relação fiduciária que se estabelece entre o sujeito e o simulacro que ele construiu e não em uma relação intersubjetiva. (tradução nossa)

O ator anônimo mantém também em segredo os simulacros opostos à timidez, não é guerreiro e calculista no modo do parecer, mas do se,r:

Em segredo pondo eu minha toda concentrada energia passional tão pulsante; de bom guerreiro. (Rosa, 1967:139)

Sou da soldadesca de algum general. Todo soldado tem um pouquinho de chumbo. (Rosa, 1976:138)

Foi havendo amor. Entre mim tenho que aqui rir-me-ão, de no jogo omisso, constante timidejante, calando-me de demonstrações. Meu amor, luar da outra face, de Orlanda não ver. Do que o da gente vale a semente – o que acho ainda não foi dito. (Rosa, 1967:139)

Timidez paga devagar, mas paga. (Rosa, 1967:140)

E nem sabe o tímido quanto bem calcula. (Rosa, 1967:140)

Se o ator anônimo tivesse projetado o simulacro de apaixonado, de ciumento, de guerreiro, de calculista, na narrativa programada por Titolívio, não haveria, possivelmente, a segunda narrativa. Não haveria mais uma história de amor, aquela em que o anônimo deixou de ser anônimo ao narrar a sua história em *Se eu seria personagem*, passando de sujeito potencializado a realizado.

Em um primeira leitura, essa pequena estorinha de amor bem sucedida é uma tutaméia *nonada, бага, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada*; em uma segunda leitura, pode se transformar em *mea omnia*, expressão latina que significa “tudo o que tenho”, utilizada por Guima-

rões Rosa para dar continuidade a essa enumeração. Conforme essa acepção, *Tutaméia*, apesar de conter “estorinhas de pouco valor” em um primeiro momento, como “Se eu seria personagem”, pode ocultar a “profissão de fé” de um autor que tem como característica quebrar os modelos lingüísticos, em diferentes níveis, fonético, fonológico, sintático, semântico, narrativo, constituindo o que se pode chamar de um estilo, de uma poética rosiana.

RÉSUMÉ: *Récemment, Fontanille (Jalousie. 2003) postule que le “schéma passionnel canonique” de la jalousie comprend les phases suivantes: a) “constitution” du sujet passionné, où se définit essentiellement son style rythmique; b) “disposition”, où se définit sa compétence principale; c) “pathémisation”, le pivot passionnel proprement dit; d) “émotion”, la manifestation publique de l’état affectif induit; e) “moralisation”, par laquelle le sujet passionné renoue avec l’espace social des normes et des usages en cours. En prenant principalement pour base cette “séquence canonique passionnelle”, nous analysons le conte “Se eu seria personagem”, de Guimarães Rosa.*

MOTS-CLÉ: *sémiotique de la passion; jalousie; rôle thématique; rôle pathémique; acteur.*

BIBLIOGRAFIA

- BERTRAND, D. (2003) *Caminhos da semiótica literária*. Bauru:EDUSC.
- BERTRAND, D. (2000) *Germinal*. Émile Zola. Paris: Bertrand-Lacoste.
- COURTÉS, J. (1979) *Introdução à semiótica narrativa e discursiva*. Coimbra: Almedina.
- GUÉRIOS, R.F.M. (1981) *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. São Paulo: Ave Maria.
- Grande Enciclopédia Larousse Cultural*. (1998) São Paulo: Nova Cultural.
- GREIMAS, A.J. e Courtés, J. (s.d.) *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix.
- _____. (1977) Os atuantes, os atores e as figuras. In: CHABROL, C. (Apres.) *Semiótica narrativa e textual*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo.

- _____. (1983) *Du sens II*. Ensaaios de semiótica. Paris: Seuil.
- _____. Courtés, J. (1986) *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II*. Paris: Hachette.
- _____. Fontanille, J. (1993) *Semiótica das paixões*. São Paulo: Ática.
- GRUPE D'ENTREVERNES. (1984) *Analyse sémiotique des textes*. Introduction, théorie et pratique. Lyon: PUF.
- FONTANILLE, J.; Zilberbeg, C. (2001) *Tensão e significação*. São Paulo: Humanitas.
- FONTANILLE, J. (1998) *Sémiotique du discours*. Limoges: PULIM.
- _____. (2003) *Jalousie*. (texto impresso em forma de apostila)
- LEONEL, M.C.; NASCIMENTO, E.M.F.S. (2003) O amor tudo vence: invariantes e variantes da narrativa. *Itinerários*. número especial, Revista do Programa de Estudos Literários, FCL-Araraquara.
- ROSA, J.G. (1967) *Tutaméia*. Terceiras estórias. Rio de Janeiro: José Olympio.