

## A DESCONSTRUÇÃO DA MENTIRA ROMÂNTICA

*José Nunes de Oliveira Filho*

Para o desenvolvimento da sua tese do desejo mimético, René Girard<sup>(1)</sup> estabelece uma distinção básica entre os textos literários. Sob o nome de românticos, está a maioria dos textos ficcionais, os quais interpretam como absolutamente autêntica a relação existente entre o sujeito desejante e o objeto desejado. A espontaneidade desse desejo pressupõe um *pathos* livre de qualquer influência exterior e se resolve na conquista do objeto desejado, símbolo de felicidade alcançada. Os ciúmes do sujeito em relação ao objeto, bem como a inveja e o ódio em relação ao Outro que possui ou pode possuir esse objeto, são representados como sentimentos humanos normais e comuns, sendo todos os excessos considerados ligeiras distorções do maravilhoso estado anímico da paixão humana. Nesses textos, a presença do mediador é refletida, mas jamais é revelada.

Em contraposição a essa interpretação demasiadamente humana (mentira romântica), estão alguns dos maiores escritores da literatura mundial. Stendhal, Flaubert, Proust, Dostoiévski e Shakespeare revolvem a fundo a estrutura do desejo e, reinterpretando-a, desvelam o que jaz escondido na ilusão romântica do desejo espontâneo, instituindo o que Girard denomina como verdade romanésca.

Essa reinterpretação, diferente no procedimento peculiar de cada escritor, é sempre a mesma: o desejo é provocado pelo desejo de um outro, é a imitação de um desejo já existente, ou é a provocação do aparecimento de um outro desejo para concorrer consigo próprio. O objeto desejado é um mero pretexto, destituído de valor real, que, apenas aparentemente, é o causador da rivalidade entre o sujeito e o seu modelo (mediador). Esses escritores, denunciando e desmascarando a mentira romântica, contribuem decisivamente para uma melhor compreensão do

processo desagregador do mimetismo antagônico, pois que rendem ao mediador o lugar usurpado pelo objeto, revertendo a hierarquia do desejo comumente admitida. Eles revelam, por inteiro, a presença totalizante desse mediador, assim como a zona intermediária na qual jaz o sujeito, zona angustiosa entre o verdadeiro desapego e o contato íntimo com o objeto desejado, fronteira entre a solidão e a comunhão.

## Flaubert

Emma Bovary é o símbolo por excelência do sujeito que deseja segundo o Outro. Emma deseja através das heroínas românticas presentes nas obras medíocres que ela leu durante a adolescência e que destruíram toda a sua espontaneidade. O bovarismo torna-se o conceito que retrata a obediência às sugestões do meio exterior em detrimento da auto-sugestão vinda do interior. O que diferencia Emma dos outros personagens do universo flaubertiano é o modelo escolhido. Ele vem dos textos ficcionais e não pode ser um rival, pois não há contato real entre sujeito e modelo. É esse processo que Girard designa como mediação externa.

Como heroína da mediação externa, Emma proclama, em alto e bom som, a verdadeira natureza do seu desejo. Ela venera abertamente o seu modelo e se declara, em suas confidências líricas, sua discípula. Emma, como de resto os personagens flaubertianos, em virtude de uma falta essencial de caráter e originalidade, considerada nada por ela mesma, torna-se qualquer coisa em função da sugestão exterior a que obedece. O autodesprezo é o fator preponderante na metamorfose do desejo, que começa sempre por um projeto de autodivinização mais ou menos consciente.

O problema que Flaubert se coloca é revelar, sem ajuda exterior, a nulidade das oposições. Para resolvê-lo, Flaubert inventa o estilo das falsas enumerações e das falsas antíteses. Entre os diversos elementos do universo romanesco, nenhuma operação real é possível, pois esses elementos não se adicionam e nem se opõem de forma concreta. Eles se afrontam simetricamente e retombam no nada. É a justaposição impassível que revela a absurdidade dessas relações. O inventário se estende, mas a soma é sempre igual a zero. São sempre as mesmas oposições vazias entre aristocratas e burgueses, devotos e ateus, reacionários e republicanos, amantes, pais e filhos, ricos e pobres. Seu universo romanesco é um palácio repleto

de ornamentos absurdos e de falsas janelas que lá estão em função da simetria.

Em *Bouvard et Pécuchet*, o pensamento moderno perde o que restava de dignidade e força, ao perder a duração e a estabilidade, pois o ritmo das mediações se precipita e idéias e sistemas, teorias e princípios se confrontam em pares opostos, sempre determinados negativamente. As oposições são devoradas pela simetria e passam a desempenhar um papel decorativo. O individualismo pequeno-burguês se extingue pela apoteose bufa do idêntico e do permutável.

As "idéias" dos personagens flaubertianos lembram os órgãos inúteis, freqüentes no mundo animal, os apêndices monstruosos que ninguém sabe dizer porque aparecem numa espécie e não em outra. Elas se parecem com esses chifres imensos que servem a certos herbívoros apenas para se afrontarem interminavelmente em combates estéreis. A oposição se alimenta de uma dupla nulidade, de uma indigência espiritual de ambas as partes. À medida que o gênio romanesco de Flaubert amadurece, as oposições tornam-se mais fúteis e vazias e a identidade dos contrários se afirma sempre mais forte.

## Stendhal

Na galeria dos personagens stendhalianos, encontramos sempre o desejo mediado pelo desejo do Outro. Mathilde de La Mole toma os seus modelos da história de sua família. Julien Sorel imita Napoleão. O príncipe de Parma imita Luís XIV. Todas as formas de cópia e de imitação são designadas, por Stendhal, como vaidade, uma vez que o vaidoso não pode sacar os seus desejos de seu próprio fundo, tomando-os emprestados dos outros.

Em *O Vermelho e o Negro*, Julien Sorel, para tentar reconquistar Mathilde, faz a corte à marechala de Fervacques na intenção de despertar o desejo desta última e oferecê-lo em espetáculo a Mathilde, sugerindo-lhe a imitação. O objeto (a marechala) é o pretexto para que o sujeito (Julien) desperte o desejo do mediador (Mathilde). É esse processo que Stendhal chama de vaidade, quer se trate de ambição, de comércio ou de amor. Para que um vaidoso deseje um objeto, é preciso de que ele se convença que esse objeto já é desejado por um terceiro munido de algum prestígio.

Diferentemente de Emma Bovary, os personagens de Stendhal estabelecem relações de rivalidade, pois os modelos estão geográfica e espiritualmente próximos do sujeito e os seus desejos são concorrentes. O mediador, além de ser modelo, assume também a postura de obstáculo. A distância que separa o sujeito do mediador, e destes do objeto, tende a se modificar no esquema triangular de Girard. A forma equilátera dá lugar à forma isóscele. Esse encurtamento da distância entre o sujeito e o mediador e o conseqüente alongamento da distância entre os dois e o objeto são característicos da mediação interna.

Enquanto Emma Bovary confessa sem restrições a sua admiração pelo modelo, no universo stendhaliano, os personagens, longe de fazerem tal confissão, dissimulam-na cuidadosamente, pois o vaidoso romântico não se vê como discípulo de ninguém. Ele se persuade de que é infinitivamente original. Essa dissimulação é o resultado da união de dois sentimentos contrários: a veneração mais submissa pelo mediador enquanto modelo e o rancor mais intenso pelo mediador enquanto obstáculo. Tal reunião resulta naquilo que conhecemos como ódio. E, por andarem juntos esses sentimentos opostos, esse ódio é impotente, provocando, naquele que o alimenta e mantém, um auto-venenamento psicológico.

Em *Mémoires d'un Touriste*, Stendhal coloca os seus leitores em alerta contra o que ele chama de sentimentos modernos, frutos da vaidade universal: "a inveja, o ciúme, o ódio impotente". Esses sentimentos são todos triangulares, já que todo objeto desejado nessas relações é suplantado pela presença do mediador. Por trás da devoção, do altruísmo adocicado, do engajamento hipócrita, Stendhal, ao mostrar os movimentos dos vaidosos, fazendo com que eles ajam e falem, desvela o impulso centrífugo de um Eu impotente em desejar por si mesmo. Toda a arte stendhaliana visa nos convencer de que os valores da vaidade, isto é, nobreza, dinheiro, poder e reputação, só aparentemente são concretos.

A desvalorização do objeto aparece em Stendhal quando o herói, percebendo que a posse do objeto não preencheu o seu vazio, exclama: "não passa disso!". A decepção e a desilusão pela posse do objeto refletem a verdadeira hierarquia do desejo e o absurdo do desejo triangular. O fracasso do herói revela o objeto metamorfoseado no desejo do Outro.

Em *O Vermelho e o Negro*, a mediação recíproca se apresenta na curiosa contratação de Julien Sorel para preceptor. M. de Rênal, imaginando que Valenod pretende ter Julien a seu serviço, propõe ao velho Sorel uma colocação para o filho. Valenod, não tendo antes sequer pensado em contratar Julien, imediatamente começa a desejar a ida deste para a sua casa. Rênal acreditava imitar o desejo de Valenod e é Valenod que agora

imita o desejo de Rênal. A rivalidade foi estabelecida, primariamente, na não existência concreta do objeto.

À sensibilidade de Stendhal, não escapou o fato de que o recrudescimento do mal ontológico do mimetismo antagonico acompanha o desenvolvimento histórico moderno e, particularmente, o apelo irresistível da liberdade política que engendra ou agrava a vaidade. A antiga idéia de que é mais difícil viver como homem livre do que como escravo penetra todo o pensamento político e social de Stendhal. Só merecem a liberdade aqueles que são capazes de a conquistar, pois só os fortes podem viver sem vaidade. Num universo de iguais, os fracos são presas fáceis do desejo metafísico. Os homens que não podem olhar a liberdade na face são expostos à angústia. Não havendo mais nem Deus, nem rei, nem senhor para servirem de apoio, os homens, para escaparem ao sentimento de serem particulares, diferentes, voltam-se para o desejo do Outro, elegendo-o como o seu novo deus.

A farsa da igualdade que reduz todos os homens a uma identidade totalizante não engendra a harmonia, mas, sim, uma concorrência cada vez mais aguda. Fonte de benefícios materiais consideráveis, essa concorrência é uma fonte de sofrimentos espirituais ainda mais consideráveis, porque nada pode satisfazê-la. O mal ontológico arrasta as suas vítimas em direção às "soluções" mais favoráveis ao seu agravamento. A paixão de igualdade é uma loucura que não pode ser ultrapassada, a não ser pela paixão contrária e simétrica da desigualdade. Esta, sendo mais arbitrária ainda do que a primeira, é mais imediatamente tributária desse mal que suscita a liberdade entre todos os seres incapazes de a assumir virilmente. As ideologias rivais apenas refletem esse mal e essa incapacidade. Elas devem o seu poder de sedução ao apoio secreto que se dão umas às outras, já que são apenas pseudocontrárias, frutos da cisão ontológica que espelha a inumana geometria de sua dualidade.

Para Stendhal, é nobre o ser que deseja por si mesmo e se esforça para satisfazer esses desejos com toda a sua energia. Nobreza, no sentido espiritual do termo, é exatamente sinônimo de paixão, pois o ser nobre se eleva sobre os outros pela força de seu desejo. O contrário da vaidade é a paixão, isto é, o amor-paixão é a forma que os heróis stendhalianos têm de sair do universo regido pelo mimetismo antagonico. Nesse amor-paixão, não há transfiguração. A felicidade propiciada por esse amor não é ilusória, pois que ele é acompanhado de estima e se funda sobre um acordo perfeito entre a razão, a vontade e a sensibilidade. Stendhal, reconhecendo a força noturna da qual a mulher está naturalmente unvida, afirma que a mulher pode se tornar mediadora da paz e da serenidade.

Em Stendhal, todos os seres de paixão são seres religiosos. A religião autêntica do ser passional é oposta à religião hipócrita do vaidoso. O ser passional é um ser do passado, supersticiosamente religioso, ao contrário do vaidoso que é um ser do presente, pois que o triunfo da vaidade coincide com o enfraquecimento do universo tradicional.

O sofrimento aparece como o fundamento para a saída do mundo inautêntico. A conversão de Julien Sorel se dá pouco antes de sua morte. Nos momentos de agonia, ele renega a sua vontade de potência e a sua revolta, separando-se do mundo que até então o havia fascinado. O herói pronuncia as palavras que contradizem claramente as suas idéias anteriores. Renunciando à divindade, o herói renuncia à escravidão. Ao peso do desejo segundo o Outro, sobrevém a leveza do desejo espontâneo, figurada na conquista de sua solidão (que não é isolamento) através do sofrimento.

## **Proust**

As feições da vaidade stendhaliana aparecem reforçadas no desejo proustiano. A transfiguração ou a metamorfose do objeto desejado é mais radical, assim como o ciúme e a inveja são mais freqüentes e intensos. Pode-se dizer que em todos os personagens de *Em Busca do Tempo Perdido* o amor é estritamente subordinado ao ciúme, ou seja, à presença do rival. O amor-ciumento se confunde com o esnobismo. Proust afirma sem cessar a equivalência desses dois vícios. Para ele, o mundo não é mais que um reflexo do que se passa no amor. A necessidade que o esnoberado tem de um mediador é a mesma que o amante tem de um rival.

Eis porque a presentificação do esnobismo é privilegiada. O esnoberado copia servilmente aquele a quem ele inveja o nascimento ou a fortuna. Ele não ousa confiar em seu julgamento pessoal, sendo, assim, um eterno escravo da moda. Pode-se definir o esnobismo proustiano como a caricatura da vaidade stendhaliana ou como a hipérbole do bovarismo flaubertiano.

Contrariamente à tendência romântica de tomar a infância como a representação da espontaneidade perfeita, Girard mostra que, em Proust, o desejo é triangular tanto na criança quanto no esnoberado. A diferença reside no fato de que enquanto na infância não há propriamente rivalidade, esta está permanentemente presente na idade adulta.

Interrogando-se sobre o esnobismo, o romancista se interroga sobre a sobre a mola oculta da mecânica social. O esnoberado não procura nenhuma

vantagem concreta; os seus prazeres (e principalmente os seus sofrimentos) são puramente metafísicos. O esnobe deseja o nada. Assim que as diferenças concretas entre os homens desaparecem ou passam a segundo plano, a concorrência abstrata aparece. Proust se volta em direção do esnobe, porque o seu desejo (do esnobe) contém "mais nada" do que os desejos comuns.

No desejo proustiano, triunfa sempre a sugestão sobre a impressão. Em seu nascimento, encontra-se sempre o Outro, instalado vitoriosamente. Quando esse Outro (sempre munido de algum prestígio) indica o que deve ser desejado, o sujeito se apressa em prestar atenção e em desejar o objeto indicado.

Proust afirma, em *O Tempo Redescoberto*, que o amor-próprio nos faz viver "afastados de nós mesmos" e associa a esse amor-próprio o espírito de imitação. O orgulho da subjetividade centrada em si mesma é inseparável de um movimento desesperado em direção ao Outro. A mentira da auto-suficiência do Eu conduz diretamente à uma dependência acrítica (e, por isso mesmo, bizarra) do desejo do Outro. A essência do esnobismo proustiano é, portanto, a absurdidade. O arbitrário da imitação do esnobe irrita-nos, por este não apresentar nenhuma inferioridade real. Ele se abaixa e comete mil vulgaridades perante os modelos a quem dota de um prestígio irreal.

No romance proustiano, a ascese pelo desejo é uma exigência universal. A estratégia mundana e amorosa está conforme a lei que reza que a recompensa será dada a quem melhor esconder o seu desejo. Somente a indiferença pode abrir ao esnobe as portas de um salão. O herói de *Em Busca do Tempo Perdido* está condenado à escravidão, porque ele é incapaz de praticar, até o final, a privação pelo desejo.

Essa incapacidade atrai o herói aos pés dos que confirmam o desgosto-por-si-mesmo que o caracteriza. Quanto maior for o desprezo demonstrado, maior será também o desejo de se acercar do modelo-que-despreza. O herói sente um desejo furioso de se fazer receber entre os Guermantes, justamente por estes não lhe demonstrarem a menor consideração, pois o obstáculo maior denota a presença do modelo mais divino. A isso se chama masoquismo.

O masoquista é mais lúcido do que as outras vítimas do desejo metafísico, porque ele percebe a ligação existente entre a mediação interna e o obstáculo. Mas, ao mesmo tempo, é mais cego, pois que ao invés de tentar escapar dessa transcendência desviada, ele se esforça, paradoxalmente, em satisfazer o seu desejo, precipitando-se sobre o obstáculo, indo de encontro à desgraça e ao fracasso.

Por outro lado, o sádico é o escravo que se tornou senhor. Tendo em vista o modelo que o desprezou, o sádico, para continuar imitando-o, dispõe-se a fazer sofrer um terceiro e, assim fazendo, supõe estar próximo da imagem do ídolo. As cenas cotidianas dos indivíduos que, ao serem humilhados e ofendidos, humilham e ofendem os mais fracos que lhe estão mais próximos, confirmam esta descrição.

No romance proustiano, só o romancista onisciente e onipresente pode reunir os fragmentos de duração e, aproximando-os, revelar as contradições que escapam aos próprios personagens. A revelação romanesca necessita, em Proust, de uma nova dimensão: a dimensão temporal. No mundo inconstante das conversões súbitas, só o inventário dessas meias-voltas proporciona uma visão clara da multiplicação dos mediadores e das modalidades particulares da mediação. A arte essencialmente histórica de Proust nos mostra as pseudotransformações dos personagens sob a ótica da verdadeira permanência de todos eles: a permanência no nada que os conduz ao esquecimento, à desgraça e à morte.

A memória afetiva reencontra o impulso para o verdadeiro sagrado (a transcendência vertical) e esse impulso é puro gozo, porque ele não é mais tocado pelo mediador. A lembrança não é mais envenenada como havia sido o desejo pelo desejo rival. Ela dissocia os elementos contraditórios do desejo e, compreendendo o papel do mediador, nos revela a mecânica infernal do desejo. A memória é a saúde, pois ela não mais transfigura o objeto.

Proust afirmava sempre que a revolução estética do *Tempo Redescoberto* foi antes uma revolução espiritual e moral. Redescobrir o tempo é redescobrir a impressão autêntica acobertada sob a opinião dos outros; é reconhecer essa opinião como sendo estrangeira; é compreender que o processo da mediação nos traz uma impressão muito viva de autonomia e de espontaneidade no momento preciso onde cessamos de ser autônomos e espontâneos; é acolher uma verdade da qual a maioria dos homens passa a existência a fugir: é abolir um pouco do próprio egoísmo. A experiência de *O Tempo Redescoberto* é uma morte do orgulho, um nascimento para a humildade que é também um nascimento para a verdade.

## Dostoiévski

No romance dostoiévskiano, à exceção de alguns raros personagens que escapam ao desejo segundo o Outro, não há amor sem ciúme, ami-

zade sem inveja, atração sem repulsão. Insulta-se, somente para logo depois atirar-se aos pés do inimigo, abraçando-lhe os joelhos. Esse ódio que adora é a forma paroxística do conflito engendrado pela mediação interna e os sentimentos contraditórios são tão violentos que o herói dostoiévskiano não é capaz de os controlar.

Diferentemente de Stendhal (cujo domínio privilegiado é a vida pública e política minada pelo desejo mimético) e de Proust (cujo domínio privilegiado é a vida privada, excetuando-se o círculo familiar, afetada pelo domínio do Outro), Dostoiévski privilegia os círculos mais íntimos, para mostrar o estado de acentuada deteriorização em que eles se encontram. É nesses círculos que a distância entre modelo e sujeito é mínima, ou seja, é entre pai e filho, irmão e irmão, esposo e esposa, que as relações miméticas atingem pontos extremos.

Pode-se ver em *O Adolescente* e, de forma mais cabal, em *O Eterno Marido*, a mudança de centro de gravidade operada por Dostoiévski. O mediador é colocado em primeiro plano revelando a verdadeira hierarquia do desejo. Em torno a ele, voeja o herói como um planeta em volta do sol. Ele apresenta ao mediador os objetos, para que este os deseje e, desejando-os, atribua-lhes valor. Trata-se do ciúme desejado, provocado, dissimuladamente favorecido ao mediador munido de prestígio. Se o mediador decide conferir valor ao objeto apresentado, o herói, gozando desse reconhecimento dispensado, paradoxalmente, arvora-se em rival desse mediador. O paradoxo é apenas aparente, já que os dois movimentos provêm da mesma fonte doentia.

Em *Notas do Subterrâneo*, o herói sonha em absorver e assimilar o ser do mediador. Para se querer uma tal fundição, é necessário experimentar por si mesmo uma repugnância invencível, causada pela cisão do indivíduo. A prisão da subjetividade torna o herói susceptível a considerar mais importantes e mais preciosos os indivíduos a ele exteriores. Separado, desconectado da realidade vibrante da vida, o herói abdica do seu desejo espontâneo, passando a desejar de acordo com os que ele considera como superiores a si mesmo.

O homem do subsolo representa, com precisão, a história do romantismo moderno e contemporâneo. Como expressão do indivíduo que deseja segundo o Outro, ele incorpora o mito da solidão, alternando-o regularmente com o mito contrário do abandono sem reservas às formas sociais e coletivas da existência histórica. Incapaz de viver com autêntico despreendimento (uma solidão de fato mística), ele é também incapaz de promover verdadeiros contatos intersubjetivos com as coisas (comunhão). A fascinação pelo Outro, ora atira-o à solidão angustiante, ora à humi-

lhação a que se submete ao jogar-se aos pés do modelo. Esse movimento pendular, que se acelera com vertiginosa rapidez nos estados mais agudos da mediação interna, resulta da fragmentação causada pela potência dissipatória do orgulho monádico e que vai terminar com a desintegração do sujeito. A vontade de autodivinização se concretiza sempre em autodes-truição.

Em *Os Demônios*, Stavroguine é o mediador de todos os personagens. É dele que os possessos tiram as suas idéias e os seus desejos, rendendo-lhe culto. Todos experimentam por ele essa estranha mistura de veneração e de ódio que caracteriza a mediação interna. O universo dos possessos é a imagem invertida do universo cristão. Em substituição à mediação positiva do santo, temos a mediação negativa da angústia e do ódio. A necessidade da transcendência vertical é satisfeita na transcendência desviada.

Sendo o mediador um semideus, o objeto por ele designado e desejado tem um valor abstrato e temporário. O metafísico sobrepõe-se ao físico, provocando, por exemplo, um progressivo desaparecimento do desejo sexual nos estados em que o mal ontológico está mais desenvolvido. A "virtude" do mediador age como um veneno que paralisa, pouco a pouco, o herói. Em Dostoiévski, o prazer físico raramente é considerado, uma vez que as energias vitais estão subsumidas no império metafísico do mediador.

A questão da ascese pelo desejo, isto é, a supressão artificial das potências noturnas ligadas à terra, está estreitamente relacionada com o *dandismo*. O dandy se define pela afetação de frieza indiferente. Mas essa frieza não é aquela do estóico, é uma frieza calculada para inflamar o desejo, uma frieza que não cessa de repetir aos outros: "eu me basto a mim mesmo". O dandy quer fazer com que os outros copiem o desejo que ele pretende sentir por ele mesmo. Ele passeia a sua indiferença nos lugares públicos; ele universaliza e industrializa o ascetismo pelo desejo. Stavroguine é a mais monstruosa encarnação do dandismo romanesco. Ele está além de todo desejo. Não se sabe se ele deixou de desejar porque os outros o desejam ou se os outros o desejam porque ele deixou de desejar. Não havendo mediador para si, Stavroguine torna-se o pólo magnético do desejo e do ódio. Ele não tem necessidade de estender a mão para receber e é exatamente por isso que todos o adoram. Vítima da aridez existencial, Stavroguine se lança aos mais horríveis caprichos e termina por suicidar-se.

Graças ao procedimento de esconder os sentimentos e revelar as palavras, Dostoiévski consegue mostrar as estranhas mudanças dos perso-

nagens, quando da aproximação do mediador. Somente através dessa aproximação e da comparação das cenas de confronto, pode o leitor tomar consciência das ações arbitrárias dos irmãos inimigos. Arriscando-se a ser mal interpretado, uma vez que o narrador pouco ou nada intervém, Dostoiévski força os gestos reveladores, sublinha os contrastes e multiplica as contradições.

Em Dostoiévski, cada geração incarna uma etapa do mal ontológico. A verdade dos pais permanece escondida por muito tempo, mas termina por se manifestar com uma força incomparável na agitação febril, na desordem e na libertinagem dos filhos. Os pais espantam-se por terem produzido tais monstros, pois vêem nos filhos a antítese daquilo que eles mesmos são. Eles não percebem o vínculo existente entre a árvore e os frutos. Dostoiévski insiste enormemente sobre esse vínculo e sobre a decorrente responsabilidade dos pais no processo de desagregação moral e espiritual dos filhos.

O retorno à terra natal se constitui, para Dostoiévski, na primeira e necessária etapa no caminho da saúde. Assim que o herói emerge, vitorioso, do subterrâneo, ele abraça o sol do seu nascimento. A conversão tanto pode ser de um herói solitário, reconciliando-se com os outros homens, quanto pode ser de um herói "gregário", conquistando a sua solidão. No primeiro caso (que é o de Raskolnikov), a reconciliação não resulta da abdicação de si mesmo. No segundo caso (que é o de Stepan Trofimovitch), a solidão não é a recusa dos outros. Em ambos os casos, a conversão autêntica engendra uma nova forma de relação com o Outro, bem como uma nova forma de relação consigo próprio. Ao dualismo antagônico do Eu e do Outro, sobrepõe-se uma verdadeira relação intersubjetiva, que é um novo nascimento, o começo de uma nova vida.

## Shakespeare

Em "Shakespeare's Theory of Mythology"<sup>(2)</sup>, René Girard nos mostra que a tendência ao desaparecimento das diferenças nas relações humanas é um fenômeno recorrente no desenvolvimento dos conflitos nas tragédias e nas comédias de Shakespeare.

*Troilus and Cressida* é uma longa e irônica meditação sobre a vingança e a rivalidade, bem como sobre o desejo humano nas suas aparentemente mais nobres e inocentes manifestações. Por que os gregos querem Helena de volta? Porque os troianos a levaram. Por que os troianos que-

rem manter Helena em seu poder? Porque os gregos a querem de volta. A mulher não tem valor intrínseco. Ela é pouco mais que uma prostituta em decadência. A ilusão do valor é criada pela rivalidade. Os rivais se modelam uns nos outros, abdicando de seus julgamentos individuais. A peça diz claramente que somente um inimigo com prestígio pode conferir um alto valor às ações gloriosas. Além disso, Shakespeare promove a destruição da ilusão de hierarquia, de estabilidade imutável. Uma crise cultural é descrita como se o próprio céu estivesse desabando. Mesmo parecendo um exagero, há uma verdade nessa linguagem cósmica, pois os membros da comunidade, acreditando na eternidade da hierarquia, sentem como se realmente o mundo estivesse chegando ao seu fim. Esse colapso aparece como sendo cósmico, porque existe a crença na unidade das ordens natural e cultural.

Em *Sonho de Uma Noite de Verão*, mais uma vez é dada uma repercussão cósmica à crise mimética. Ao passo que a violência aumenta, os quatro personagens tornam-se indistinguíveis, perdendo as suas características pessoais. Paralelo ao conflito dos personagens, há um mundo caótico, onde até as estações estão desordenadas, não se podendo afirmar quando é verão ou inverno, primavera ou outono. Shakespeare deixa claro que o verdadeiro problema não tem nada a ver com a natureza, mas, sim, com a rivalidade entre Titania e Oberon, modulados por uma paixão pela absoluta diferença. Quanto maior é a tentativa de se fazerem diferentes, maior é a indiferenciação resultante.

Shakespeare mostra que a perda da ordem (hierarquia) está relacionada com os conflitos individuais internos à sociedade afetada. A ordem representa a manutenção das diferenças humanas e sua perda é, de fato, o triunfo da violência e da vingança. Quando as diferenças sociais e culturais se desintegram, o que sobra são seres destituídos de verdadeira identidade (diferença), uma vez que eles se mantêm, estupidamente, repetindo as mesmas ações violentas. "Todas as coisas se encontram em mera opugnação". Os executores da vingança não são diferentes de suas vítimas, porque, no tempo devido, eles também se tornarão vítimas. Numa sociedade desestruturada, a diferença é ilusória. Todos têm os mesmos pensamentos, recorrem às mesmas táticas, desempenham as mesmas ações. Quando a vingança prevalece, todos se tornam cópias perfeitas, como imagens de um espelho, de todos os outros. É isso que Shakespeare chama de indiferenciação. Quando uma comunidade inteira é tomada pela retaliação, as diferenças dão lugar às simetrias da vingança, à batalha de todos contra todos.

Os escritores "clássicos" sempre tomam emprestados os temas de seus predecessores, e estes da mitologia e do ritual. A relação trágica ou cômica é a interpretação que o escritor faz dos heróis míticos ou lendários. Com muita freqüência, são duplos divinos (Anfitrião e Júpiter, por exemplo) ou gêmeos idênticos (como Eteócles e Polinices, Rômulo e Remo ou Jacob e Esaú). Para que a vulnerabilidade da ordem não seja revelada, o conflito dos duplos, na mitologia, é freqüentemente reduzido a um malévolos truque de algum deus ou erroneamente imputado a um fenômeno natural como o nascimento de gêmeos idênticos. Isso se justifica, nas culturas "primitivas", pelo receio da propagação da vingança. Sendo a vingança mimética, ela se espraia mimeticamente, e termos como poluição e contaminação explicam porque a vingança é encarada exatamente como um contágio físico. Eis a razão que leva Shakespeare a se utilizar, tratando de rivalidade e vingança, de um rico vocabulário sobre infecções patológicas e doenças contagiosas.

Em Shakespeare, os duplos não são imagens sem substância, eles são antagonistas verdadeiros, envolvidos numa luta de vida e morte. São perfeitamente idênticos e tudo o que pode ser usado como arma é intercambiável, ou seja, aquilo que um usa, também será usado pelo outro. Reduzindo tudo e a si mesmos à violência recíproca, tornam-se indiferenciados. Os heróis trágicos não se matam um ao outro por terem diferenças, mas, sim, porque não as têm mais. Tudo isso parece escandaloso, uma vez que se busca a resolução dos conflitos humanos através, justamente, da remoção das diferenças entre os homens.

A natureza imitativa da rivalidade e da vingança não escapou a Shakespeare. Ele tinha perfeita consciência de que quando uma pessoa imita outra, a imitação abrange não somente as roupas, os modos, os hábitos de fala, as idéias e o gosto, mas também as ambições e os desejos. Se as ambições e os desejos são os mesmos, haverá, indubitavelmente, rivalidade (a luta por uma mesma posição ou pelo amor de uma mesma mulher seriam exemplos). Se assumimos que a violência é realmente mimética e auto-reforçadora, também temos que assumir que o objeto (que, pretensamente, causou a rivalidade) deve gradualmente passar a segundo plano. Tudo é rivalidade pelo amor da rivalidade. Se o impulso mimético se mantém essencial, haverá um momento em que esse impulso se afastará do já irrelevante objeto, para se fixar inteiramente nos rivais.

A resolução da crise mimética e a reordenação da comunidade afetada se dão no sacrifício de um bode expiatório que polariza, sobre si mesmo, a violência de todos contra todos. Shakespeare diz que a sua única escolha como poeta é prover a multidão com vítimas ou se tornar,

ele mesmo, uma vítima. Optando pela primeira alternativa, ele o faz, todavia, com uma manipulação irônica genial. Oferecendo a vítima, ele denuncia a arbitrariedade de tal escolha, bem como a falsidade da catarse provocada pela morte dessa vítima. Essa denúncia visa um reconhecimento, por parte dos espectadores, dos papéis destinados a cada um que se deixar governar pelo império da imitação e da rivalidade.

\*\*\*

Na literatura brasileira, podemos afirmar, sem medo de errar, que Machado de Assis é o desconstrutor-mor da mentira romântica do desejo espontâneo. Juntando-se à grande tradição descrita anteriormente, Machado de Assis torna manifesta em sua obra a verdade romanesca.

Em *Esau e Jacob*<sup>(3)</sup>, por exemplo, o procedimento machadiano, em relação aos personagens, consiste na eleição de elementos prototípicos que vão refletir as ações e os pensamentos de um grande número de indivíduos que compõem ou sonham compor a classe dominante. Por isso, a maior presença dos personagens abastados ou em via de assim se tornarem.

Sendo a ascensão social a mola mestra da sociedade capitalista, é esse processo que será privilegiado por Machado de Assis. Essa ascensão se dá sempre em função da competição, onde não faltam os golpes, as traições, a adulação, a inveja, o ciúme e o ódio. O modelo eleito, o mediador que estimula o "progresso", é um personagem cuja falta de escrúpulos está plenamente justificada em vista dos resultados pecuniários e do prestígio social obtidos. A caridade, o trabalho e o desejo de prestar serviços ao país são fachadas que o olho agudo de Machado de Assis faz desmoronar, mostrando a verdadeira mecânica das ações imitativas, bem como a esterilidade dos desejos concorrentes.

Machado de Assis tinha plena consciência do grande símbolo da rivalidade mimética: os gêmeos idênticos. Daí, a sua escolha nada arbitrária para exemplificar o paroxismo decorrente da mediação recíproca ou dupla que, destituindo os indivíduos de suas características próprias e de seus atos espontâneos, torna-os seres indiferenciados, norteados unicamente pelo desejo de imitar. Os gêmeos idênticos representam a intensa rivalidade que se nutre a si mesma de infundável ódio por meio do desaparecimento das diferenças essenciais. Esse mal ontológico pode se tornar epidêmico, atingindo todas as pessoas em todos os lugares, inaugurando, assim, uma estranha confraria de irmãos inimigos, unidos pelos seus desejos concorrentes. Por isso, o título *Esau e Jacob*, irmãos gêmeos que dis-

putaram entre si a primogenitura e o legado de Isaac. Pela mesma razão, os nomes dos gêmeos, Pedro e Paulo, apóstolos que se confrontaram quanto aos procedimentos de divulgação da fé cristã.

A estrutura paradigmática da narrativa machadiana permite-nos estabelecer uma relação entre a rivalidade estéril dos gêmeos e a dos partidos políticos. Há dois movimentos básicos que são aparentemente distintos, mas que, no fundo, em nada diferem. O primeiro é a rivalidade estéril propriamente dita que aparece na luta insana dos partidos para se manterem no poder; nessa luta, o objeto a que foram destinados servir, isto é, o país, é abandonado. O segundo movimento são as conversões súbitas, produtos de um fisiologismo institucionalizado, onde a troca de posições reflete também o abandono do objeto. As ações e reações de conservadores e liberais e de monarquistas e republicanos retratam a simetria da indiferenciação violenta, já que tudo o que pode ser dito acerca de um lado, também o pode ser acerca do outro lado.

O contato com a obra de Machado de Assis nos revela uma atualidade espantosa. Os recentes acontecimentos políticos no Brasil (quando a classe dominante elegeu um presidente cujos lemas foram "ajuda aos des-camisados" e "caça aos corruptos") ilustram a veracidade profética da obra machadiana. A mudança do discurso coincide, invariavelmente, com a manutenção das práticas opressoras, do assassinato pela fome e pelo des-caso, da eleição de bodes expiatórios cuja eliminação justifica o interminável imobilismo, enfim, da contínua traição à esperança de vida melhor de todo um povo. Machado Assis, descartando as interpretações superficiais e românticas, mostra que o abandono da nação é o fruto do orgulho de subjetividades monádicas, incapaz de verem o e de se verem no Outro, Outro que já não é o modelo todo-poderoso do desejo mimético, mas, sim, Aquele que reconhecemos como igual a nós, mas que guarda a sua irreduzível diferença e com quem podemos ter um verdadeiro diálogo na busca de uma comunhão autêntica.

O conselheiro Aires, mais um personagem da galeria de defuntos-autores de Machado de Assis, representa o triunfo da verdade romanesca sobre o desconhecimento romântico-ilusionista da metafísica subterrânea dos humanismo modernos. O seu ponto de vista denuncia o mimetismo antagônico dos gêmeos e da sociedade em geral, não corroborando com as ações vitimárias que dele decorrem. No entanto, na qualidade de defunto-autor, Aires não nos permite pensar na existência de uma conversão propriamente dita. Os personagens do mundo machadiano não superam a barreira entre o Eu e o Outro. Não há, a rigor, uma abdicação da influência nefasta do Outro da mediação interna, nem uma reconciliação autên-

tica com o mundo. O que existe, efetivamente, é o espelhamento da inautenticidade individual e coletiva que pode levar o leitor a, reconhecendo-se nesse espelho, iniciar um processo de nadificação de sua existência anterior, partindo, então, para uma forma de vida mais autêntica, pois que a reciprocidade violenta aumenta na medida em que os participantes não a descobrem. Nesse sentido, Machado de Assis indica, para o início da conversão, a recusa dos elementos exteriores e apriorísticos que condicionam, deterministicamente, os nossos procedimentos.

#### NOTAS:

- (1) GIRARD, René. *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*. Paris, Pluriel, 1985.
- (2) GIRARD, René. Shakespeare's Theory of Mythology. In: *Proceedings of Comparative Literature Symposium-Classical Mythology in 20th. Century thought and Literature*. Texas, Texas Tech Press, 1980, p. 107-124.
- (3) ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Esau e Jacob*. Rio de Janeiro, I.N.L., 1977.

JOSÉ NUNES DE OLIVEIRA FILHO é mestre em Teoria da Literatura e Professor Substituto do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da UnB.