



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Pedro Sette Câmara e Silva

**Ler e usar a literatura: alguns artifícios para o envolvimento do
leitor**

Rio de Janeiro
2015

Pedro Sette Câmara e Silva

**Ler e usar a literatura:
alguns artifícios para o envolvimento do leitor**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S586 Silva, Pedro Sette Câmara e
Ler e usar a literatura: alguns artifícios para o envolvimento
do leitor / Pedro Sette Câmara e Silva. – 2015.
87 f.

Orientador: João Cezar de Castro Rocha.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Literatura – História e crítica – Teses. 2. Leitores –
Reação crítica – Teses. 3. Estética literária – Teses. 4.
Hermenêutica – Teses. 5. Romances de cavalaria – Teses. 6.
Crítica – Teses. 7. Mimese na literatura – Teses. 8. Heróis na
literatura – Teses. I. Rocha, João Cezar de Castro. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III.
Título.

CDU 82.01

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta dissertação desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Pedro Sette Câmara e Silva

Ler e usar a literatura: alguns artifícios para o envolvimento do leitor

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 26 de fevereiro de 2015.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Marcus Vinicius Nogueira Soares
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Regina Lúcia de Faria
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2015

RESUMO

SILVA, Pedro Sette Câmara e. *Ler e usar a literatura: alguns artifícios para o envolvimento do leitor*. 2015. 87 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

Nesta dissertação investigamos como a ficção envolve o leitor. Para isso, partimos da rejeição a Homero declarada por Calímaco, observando que a suposta diferença entre a literatura preferida pelo público e a literatura preferida pela crítica depende de dois fatores distintos. O primeiro é o simples fato de a crítica ler profissionalmente e o público ler por prazer. O segundo está relacionado à distinção entre recepção e uso da literatura proposta por C.S. Lewis. Na recepção, a obra tende a ser admirada por si; no uso, tende a ser instrumentalizada como suporte para um devaneio em que os desejos do próprio leitor são vicariamente satisfeitos. Observamos que esse devaneio, que Lewis chama de construção egoísta de castelos, e que inclui uma variante “mórbida”, tem um paralelo na noção girardiana do “duplo angélico”. Contudo, o devaneio depende da simpatia como definida por Adam Smith, a qual por sua vez depende de certa aprovação moral. Investigamos portanto o tipo de personagem que conquista a aprovação moral do leitor, contrastando os heróis homéricos com os cavaleiros cristãos a fim de verificar como o cristianismo dirige a aprovação moral para as vítimas, fazendo com que os heróis da ficção sejam pessoas perseguidas ou marginalizadas.

Palavras-chave: Adam Smith. Bovarismo. Calímaco. Cervantes. C. S. Lewis. Desejo. Devaneio. Duplo angélico. Entretenimento. José de Alencar. René Girard. Romances de Cavalaria. Teoria mimética.

ABSTRACT

SILVA, Pedro Sette Câmara e. *Reading and using literature: some artifices for engaging the reader*. 2015. 87 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015

In this dissertation we investigate how fiction involves the reader. Starting Callimachus's rejection of Homer, we note that the supposed difference between the literature favoured by the public at large and the literature preferred by critics is actually twofold. First, critics read for business and the public reads for pleasure. Second, as proposed by C.S. Lewis, there is a distinction between the reception and use of literature. In reception, a work tends to be admired in itself, whereas in use it becomes a mere support for a sort of daydreaming in which the reader's own desires are vicariously satisfied. We discuss this daydreaming called 'egotistic castle-building' by Lewis, highlighting its 'morbid' variant, which finds a parallel in the Girardian notion of the 'angelic double', developed from a reading of Proust. Now, as 'egotistic castle-building' in its turn depends on sympathy as defined by Adam Smith, a concept which includes moral approval, we investigate the types of characters who obtain the moral approval of readers, contrasting the warriors from Homer's poems with Christian knights in order to show that Christianity directs moral approval towards the victims. In a Christian society, fictional heroes must be people who are persecuted or at least marginalised.

Keywords: Adam Smith. Angelic Double. Bovarism. Callimachus. Cervantes. Chivalric romance. C.S. Lewis. Daydreaming. Desire. Entertainment. José de Alencar. Mimetic Theory. René Girard.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: CALÍMACO	7
1 Como a literatura nos envolve	14
1.1 O estilo homérico	15
1.2 Um comentário antecipatório: o folhetim oitocentista.....	17
1.3 Uma nota sobre o suspense.....	19
1.4 A simpatia segundo Adam Smith	20
2 USOS DA FICÇÃO	28
2.1 A construção egoísta de castelos: “A atraente fantasmagoria das realidades sentimentais”	28
2.2 A construção mórbida de castelos	34
2.3 O bovarismo antes de Quixote.....	37
2.4 O devaneio	40
3 SOBRE O DUPLO ANGÉLICO: A MEDIAÇÃO EXTERNA EGOÍSTA	42
3.1 Breve recapitulação dos pontos essenciais	42
3.2 O desejo não é deste mundo.....	43
3.3 O desejo mimético	44
3.4 O duplo angélico	48
3.5 Mediação externa egoísta.....	51
4 “MUDAM-SE OS TEMPOS, MUDAM-SE AS VONTADES”	54
4.1 Simpatia pelos <i>spoudaios</i>	54
4.2 Aquiles e Ulisses	57
4.3 <i>La Quête du Graal</i> , ou <i>A demanda do Santo Graal</i>	59
4.4 Breve descrição do início e da estrutura da <i>Demanda do Santo Graal</i> francesa: <i>spoudaioi</i> em busca do Graal	61
4.5 Percival e a recusa explícita da violência: “por medo de ser tomado por vilão”	63
4.6 Bohort: “Se defendo minha vida, não me imputeis um pecado”	65
4.7 Galaad	66
5 Heróis (porque) perseguidos	69
5.1 A dignidade de ser maltratado	72
5.2 <i>Lucíola</i>	74

5.3	Prólogo a <i>O Guarani</i>: desvalorização e valorização do índio	76
5.4	O Guarani	78
	CONCLUSÃO	82
	REFERÊNCIAS	85

INTRODUÇÃO: CALÍMACO

Detesto o poema que é cíclico, e também não gosto das estradas com muita gente, nem de quem nelas trafega, odeio o amante rodado, não bebo da fonte comum: tenho aversão a todas as coisas popularescas. Lisânias, sim, és belo belo — mas antes de eu falar isso claramente, Eco diz: “outro o possui”.

(Ἐχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικόν, οὐδὲ κελεύθῳ
χαίρω τίς πολλοὺς ὧδε καὶ ὧδε φέρει,
μισέω καὶ περίφοιτον ἐρώμενον, οὐδ' ἀπὸ κρήνης
πίνω: σικχαίνω πάντα τὰ δημόσια.
Λυσανίη σὺ δὲ ναιχὶ καλὸς καλός — ἀλλὰ πρὶν εἰπεῖν
τοῦτο σαφῶς, Ἦχώ φησὶ τις ἄλλος ἔχει'.)

Calímaco de Cirene (310 a.C — 240 a.C.), Epigrama XXVIII¹

Dois milênios antes que Felipe Pena organizasse, em 2012, a antologia intitulada *Geração Subzero*, que prometia, segundo o subtítulo, *20 autores congelados pela crítica, mas adorados pelos leitores*, o poeta Calímaco de Cirene, funcionário do Museu de Alexandria, parecia encarnar a atitude de esnobismo que, no mundo das Letras, costuma ser atribuída ao país acadêmico.

De fato, existe um curioso paralelo entre o que diz Calímaco em seu epigrama XXVIII, a forma da expressão do que ele diz, e aquilo que Felipe Pena atribui à produção brasileira atual:

“A literatura brasileira contemporânea tem poucos autores dispostos a contar uma boa história, sem a preocupação de produzir experimentalismos e jogos de linguagem.”²

Atendo-nos primeiro à forma, o poema de Calímaco tem algo de “experimental”, e sem a menor dúvida está cheio de “jogos de linguagem”. Com meros seis versos, os dois últimos, um terço da obra, parecem conter uma digressão, como se fosse um anacoluto, em que o poeta, após arrolar aquilo de que não gosta, subitamente revela sua preferência por Lisânias e medita sobre situação em relação ao rapaz. Ao revelá-la, repete o adjetivo *καλός* (*kalós*, belo), criando um eco. No verso seguinte, reproduz o eco em *ἄλλος* (*allos*, outro), que fica entre o

¹ CALLIMAQUE 1972. Tradução nossa. Todas as traduções sem indicação do tradutor são de nossa autoria.

² PENA 2012, p. 12.

nome da ninfa Ἠχώ (*Ekho*, Eco) e o verbo ἔχει (*ékhei*, possui). O jogo de ecos e aliterações, que sequer foi discutido por completo, reflete o que está sendo dito: o belo, Lisânias, é posse de outro; quando algo é possuído, torna-se parte de nós, e o eco pode ser tanto uma representação de como nós mesmos nos repetimos para nós mesmos, procurando nos outros as nossas próprias preferências, quanto um eco sonoro que, distanciando-se, vai ficando cada vez mais difícil de ser apreendido. Mais ainda, o próprio nome de Lisânias pode ser visto não simplesmente como o nome de alguém, como a pura referência a uma pessoa, que, podendo ser substituída, permitiria que cada leitor tivesse o seu Lisânias. Isso porque, no poema, o nome aparece em sua forma vocativa, *Λυσανίη*, mas a palavra grega *λυσανίας* (*lysanías*) significa “aquilo que acaba com a tristeza”. O belo, enfim, ecoa em nós, repete-se por aí, e o poema é capaz de reproduzir tudo isso.

Depois dessa reflexão, o que parecia anacoluto revela estar intimamente relacionado com o que veio antes: o poeta já andou pelas estradas de tráfego intenso, já leu o poema que é cíclico — essencialmente, os poemas épicos que narram os ciclos de aventuras de heróis, atribuídos a Homero — e o belo continua a escapar-lhe. Isso parece reforçado pelo uso da partícula *δέ*, aqui usada de maneira enfática, e por isso traduzida como “sim”: “Lisânias, sim, és belo belo”. Se pensarmos em Lisânias como “aquilo que acaba com a tristeza” e ainda identificarmos isso ao belo, podemos imaginar que Calímaco foi depurando sua ideia de beleza, encontrando-a em lugares cada vez mais rarefeitos, e preferindo escrever uma poesia extremamente concentrada, mais capaz de dar prazer a quem, de tanto ler, já não fica impressionado com a mesma facilidade de antes.

Mal começamos a contemplar esta pequena joia que é o epigrama XXVIII de Calímaco — os ecos e as aliterações dos primeiros versos nem foram mencionados, por exemplo —, o mais reproduzido em antologias de poesia helenística, selecionado inclusive para o *Oxford Book of Classical Verse in Translation*. Contudo, uma tradução que de fato desse conta de sua riqueza demandaria esforços ou talentos incríveis, como o comentário acima espera ter deixado claro. Comentário brevíssimo, mas que poderia alongar-se bastante, recordando toda a riqueza que pode haver em “experimentalismos e jogos de linguagem”.

Desse comentário a Calímaco sai um dos principais fios condutores deste trabalho, que pretende discutir algumas características essenciais da literatura que seria a preferida pelos leitores, na visão de Felipe Pena. Uma literatura que se pode

chamar comercial, de entretenimento³, ou, como será proposto mais adiante, *do devaneio*, submetido a um certo uso. Almejaremos ainda explicar um dos motivos da diferença entre as preferências de leitores como Calímaco, experientes, quiçá especializados, e as preferências de leitores que preferem absorver as obras sem questionar-se tanto sobre sua composição.

Calímaco de Cirene foi, como se disse, um homem de letras profissional, funcionário do Museu, ou Instituto das Musas, de Alexandria, conhecido por sua biblioteca, que reuniria o saber e as realizações literárias do mundo antigo. Calímaco era um dos responsáveis por ler o material recebido pela biblioteca e catalogá-lo. Se no epigrama XXVIII é o talento propriamente poético ou artístico de Calímaco que fica evidenciado, em seus hinos a deuses transparece sua erudição. Os hinos são verdadeiros *tours de force* dos detalhes coletados por um bibliotecário.

Assim, a situação profissional de funcionário do Museu permite a Calímaco olhar a cultura como algo entre parênteses, catalogável e catalogado, e falar de um gosto popular, relacionado ao “poema que é cíclico”.

Ora, o poema cíclico é o longo poema épico que conta os ciclos de episódios de heróis; é, em primeiro lugar, dos poemas homéricos que Calímaco está falando. Aliás, a famosa rixa entre Calímaco de Cirene e Apolônio de Rodes teria sua origem justamente no fato de Apolônio ter escrito *Os argonautas*, poema épico que, apesar de não ser tão longo quanto a *Ilíada* ou a *Odisseia*, era “cíclico”, contando histórias de heróis. O rei Ptolomeu Sóter, patrono do Museu de Alexandria, teria então promovido Apolônio a uma posição superior à de Calímaco.

Mas Calímaco parece estar falando não apenas de Homero em seu poema. Na sociedade rica e cosmopolita da Alexandria helenística havia uma literatura voltada para o gosto do público, que circulava por meio de cópias manuscritas. Vale a pena reproduzir, a esse respeito, as palavras do historiador literário F. A. Wright:

Uma das principais diferenças entre os autores atenienses e os alexandrinos é que os alexandrinos eram homens de letras profissionais, escrevendo com um propósito claro – instruir ou divertir. Os atenienses, ainda que dotados de maior talento, eram amadores, e seus textos eram parte de sua vida pública, não de sua vida privada. Eles não tentavam

³ Impossível não citar o importante ensaio “Por uma literatura brasileira de entretenimento”, de José Paulo Paes (São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 25-38). No entanto, no ensaio, Paes opera dentro de um contexto de “cultura de massas”, opondo “literatura de entretenimento” e “literatura de proposta” a partir de noções de Umberto Eco. Pretendemos trabalhar num campo mais básico, até mesmo porque nos parece que muitas obras literárias que talvez fossem consideradas “de proposta” podem ser perfeitamente lidas como entretenimento, o que depende do leitor.

divertir; na verdade, eles mantêm seus leitores à distância e raramente lhes dão confiança. Em Alexandria a literatura se movia numa esfera mais ampla, e também mais baixa: ela perdeu em profundidade, mas ganhou em difusão, e autores como Herodes e Sátiro, ainda que não tivessem nenhuma ideia muito elevada de suas funções, sem dúvida atingiam um público que nunca teria apreciado Tucídides ou Ésquilo. Muitos livros eram escritos simplesmente para agradar; e, com a ajuda de Ateneu e dos papiros, hoje podemos formar alguma ideia dessa literatura popular, e classificá-la de várias maneiras.

Em primeiro lugar temos as biografias íntimas, repletas de detalhes pessoais, como aquelas escritas por Hermipo e por Antígono, assim como as cartas imaginárias atribuídas a mortos ilustres; depois, as histórias melodramáticas, como a de Alexandre, escrita por Clitarco; as coleções informativas de prodígios e de acontecimentos estranhos conhecidas como paródica; e, intimamente relacionadas a elas, as histórias de viagens ao estrangeiro, de que temos um exemplo nas aventuras munchauseanas de Iambo mencionadas por Diodoro Sículo.⁴ (...)

Pela citação, parece que não há muita diferença entre a literatura popular de mais de dois mil anos atrás e a contemporânea, o que reforça a atualidade — esse valor tão prezado — do poema de Calímaco. De um lado, uma literatura para poucos, que chama a atenção para seu processo de composição, que *depende* de uma leitura atenta para ser apreciada, uma literatura que incita discussões sobre temas filosóficos e sobre a própria literatura. De outro, uma literatura que entretém chamando a atenção para o conteúdo daquilo que está sendo dito.

É preciso observar que o primeiro gênero que Calímaco diz rejeitar — mas antes de enxergar um esnobismo gratuito nessa rejeição lembremos que, se o poeta diz que Lisânias é que é belo, então ele já se impressionou com outras belezas antes... — é o “poema que é cíclico” e, por conseguinte, o primeiro autor que Calímaco despreza é ninguém menos do que *Homero*, hoje visto como ninguém menos do que o fundador da literatura ocidental. Um relato como a *Odisséia* certamente tem elementos sensacionais para agradar ao público: é uma “história de viagem ao estrangeiro”, ou melhor, por terras estrangeiras, repleta “de prodígios e de acontecimentos estranhos”. E, mesmo que as duas mais longas obras atribuídas a Homero estejam escritas em verso, é transferido para a literatura popular, escrita eminentemente em prosa, o seu caráter épico, de sequenciação de acontecimentos.

Estamos cientes do possível anacronismo potencial de nosso projeto. Entre Calímaco e seus leitores havia uma certa comunhão de códigos, assim como existe uma certa comunhão, diferente, entre autores e leitores contemporâneos. No entanto, desejamos investigar elementos bastante básicos, que possam subjazer às

⁴ WRIGHT 1932, p. 123.

experiências de uso e recepção da obra literária, como apresentaremos nos próximos capítulos.

Além disso, vale ressaltar que não é a questão de “o que é bom”, complexa e inevitável, a que motiva este trabalho, e sim a tentativa de encontrar elementos comuns a obras que fazem parte do gosto do público, mostrando inclusive o que sucede quando a literatura hoje canonizada assume conscientemente esses elementos e tenta dar conta deles.

Roteiro da dissertação

Todavia, estamos ainda bem longe da literatura adorada pelo público brasileiro do século XXI e defendida por Felipe Pena. Para chegarmos aos elementos gerais que definiriam essa literatura preferida pelo público, vamos ter de passar por alguns pontos, pontos esses que constituirão as escalas de nossa trajetória.

Nossa discussão começará por uma rememoração das características essenciais do estilo homérico tal como apresentadas por Erich Auerbach em “A cicatriz de Ulisses”, primeiro capítulo do incontornável *Mimesis*. Essa rememoração, por sua vez, será complementada pela teoria da simpatia de Adam Smith. O filósofo do iluminismo escocês, apesar de conhecido por *A riqueza das nações*, publicou antes sua *Teoria dos sentimentos morais*. A maneira como surge em nós a simpatia — que hoje alguns talvez preferissem chamar “empatia” — por outro ser humano também explica como surge a simpatia por personagens de ficção. Um dos pontos ressaltados por Smith, que será relevante para discussões posteriores, é a necessidade de aprovação moral. Assim, teremos uma pequena teoria do envolvimento do leitor.

Em seguida, traremos o irlandês C. S. Lewis, que, em *An Experiment in Criticism*, buscou distinguir dois públicos leitores, um “literário” e outro “não-literário”, divisão que não corresponde à “erudito” e “popular”⁵. Lewis tenta definir a

⁵ A verdade é que Lewis sequer trabalha com essa distinção. Para ele, o que está em jogo é a questão do uso e da capacidade de recepção de uma obra de arte. Na única instância em que a palavra inglesa *popular* é usada de maneira negativa, ela vem entre aspas: “Aqueles que estão no nível ‘popular’ em relação a uma arte podem apreciar outra em profundidade; os músicos às vezes têm preferências deploráveis em poesia.” Mais ainda, na mesma página, Lewis faz uma ressalva quanto àqueles que nós chamaríamos de eruditos: “O que mais admira e consterna é o fato de que aqueles que se poderia esperar terem ex officio uma apreciação profunda e permanente da literatura talvez não a tenham absolutamente.” (LEWIS, p. 6.)

experiência de leitura do público “não-literário” a partir da noção de “construção egoísta de castelos no ar”. Veremos como a literatura já dava conta desse fenômeno de “construção de castelos” considerando *Dom Quixote* e *Madame Bovary*.

Por essa noção de Lewis chegaremos à de “duplo angélico”⁶, proposta pelo pensador francês René Girard, inspirador, em última instância, deste trabalho. A noção de duplo angélico, criada por Girard como uma projeção do autor e não do leitor, pode no entanto servir como projeção do leitor, segundo o uso que este faz da obra.

Retomando a questão da aprovação moral, precisaremos recordar que o leitor contemporâneo ocidental pertence a um ambiente cristão ou ao menos cristianizado. A própria literatura ocidental, como observa Auerbach, vem de um cruzamento entre o estilo homérico e o estilo bíblico. Só que os heróis cristãos não podem ser como os heróis pagãos. Surge a necessidade de criar heróis que correspondam aos ideais cristãos, para que não seja gerada simpatia por figuras que poderiam ser vistas como perniciosas. Assim, verificaremos a diferença entre Aquiles e Ulisses — os heróis ou *spoudaioi* na terminologia de Aristóteles — e os cavaleiros que aparecem na versão francesa da *Demanda do Santo Graal* (na versão em francês moderno de Albert Béguin e Yves Bonnefoy), destacando os três que encontram o Graal: Percival, Bohort e Galaad, este último um perfeito duplo angélico de um autor cristão.

O século XIX, então, testemunha o nascimento de uma galeria peculiar de heróis. Num texto jocoso⁷, Jane Austen explica que, a julgar pelas sugestões de seus parentes, a protagonista ideal de um romance será uma moça inocente que é perseguida de maneira implacável. Essa ideia de perseguição é ampliada para os rejeitados da sociedade, e assim surgem personagens como o órfão Oliver Twist e o ex-presidiário Jean Valjean. Examinaremos pois duas obras do Brasil oitocentista: *Lucíola* e *O Guarani*, de José de Alencar, que tratam de duas figuras marginalizadas: a prostituta e o índio. No entanto, mesmo essas figuras marginalizadas ainda terão algo do duplo evangélico, e por mais que pareçam ser

⁶ A noção, proposta por Girard ao contrapor o narrador proustiano de *Jean Santeuil* com o narrador da *Recherche*, aparece no ensaio “From the Novelistic Experience to the Oedipal Myth” (GIRARD 2004), que discutiremos posteriormente.

⁷ “Plan of a Novel According to Hints from Various Quarters” (1816), em AUSTEN 2007, p. 54-56.

fruto de uma sensibilidade bíblica, é no estilo homérico que suas aventuras e desventuras devem ser narradas.

Comecemos, pois, discutindo alguns aspectos importantes da experiência de leitura.

1 COMO A LITERATURA NOS ENVOLVE

Ao ler o poema de Calímaco com que abrimos esta dissertação, com seus “experimentalismos e jogos de linguagem”, somos tomados de um certo estranhamento e então convocados a estudá-lo. É com esse estudo que vem a fruição. Portanto, o poema pede um certo compromisso, um certo empenho, para só depois entregar o gozo. É preciso relê-lo, tendo notado que sua primeira chave está no eco; do eco, notar as aliterações; perceber como a estrutura sonora espelha o que está sendo dito; dar-se conta de que a primeira parte, em que o poeta fala do que não gosta, está na verdade profundamente relacionada com a segunda; e, por fim, ficar com a pergunta sobre o nome de Lisânias. Terá sido alguém? Seu nome terá sido escolhido por seu significado no nominativo? As duas possibilidades ao mesmo tempo? Cada vez que repetimos esses passos, recuperamos o mesmo prazer, que vem misturado com admiração. Só é possível deixar-se levar pelo epigrama XXVIII depois de tê-lo examinado detidamente, depois até de, talvez, sabê-lo de cor. Esse exame, essa fruição, são experiências eminentemente solitárias, que podem ser enriquecidas por conversas e até por debates, mas que se dão antes de tudo na consciência individual.

Já os poemas de Homero a que Calímaco se referia, como bem sabemos, são originalmente literatura oral, enunciada diante de uma coletividade. Hoje nós os lemos em livros (em quase todos os casos, traduzidos), mas o costume era que as aventuras dos heróis fossem cantadas em público, com grande teatralidade, como nos dá testemunho o *Íon* de Platão⁸. Ainda estamos distantes da experiência de fruição da prosa narrativa moderna, ou, a bem da verdade, nem tão distantes: no Brasil oitocentista, cada novo capítulo de *O Guarani* era declamado em voz alta na rua, e numerosos textos mencionam o hábito de a família reunir-se, normalmente após o jantar, para ouvir a leitura de uma história — como aliás o próprio Alencar menciona no opúsculo *Como e porque sou romancista*.

É claro que uma narrativa pode ter um grau de complexidade comparável ao dos melhores poemas. Também é claro que uma narrativa pode, da maneira mais

⁸ Diz Sócrates: “não somente exige essa arte que vos apresenteis ricamente vestidos” (530b). Diz Íon: “Quando declamo algo patético, encham-se-me de lágrimas os olhos; mas se se trata de passagem

escancarada, chamar a atenção para a maneira como foi composta. Mas, como observou Felipe Pena, isso, que é a preferência de um profissional das Letras como Calímaco de Cirene, não é a preferência do público. O público prefere Homero. Ou o estilo homérico. Uma obra pode prestar-se a quaisquer estudos, mas antes, muito antes, precisa seduzir. Mais ainda: a fruição não pode *depende*r de um estudo, que deve permanecer totalmente opcional. E é por dever permanecer opcional que alguns leitores podem surpreender-se ao descobrir que livros de que eles simplesmente gostaram são objeto de estudos e de ensaios, como se o livro morresse com o prazer proporcionado por sua leitura. Aqui, porém, aproximo-me das ideias de C. S. Lewis; vamos permanecer na discussão do estilo homérico, com a incontornável presença de Erich Auerbach.

1.1 O estilo homérico

Em seu clássico *Mimesis*, Erich Auerbach pretende explicar não como surgiu a literatura preferida pelo público moderno, mas como surgiu o estilo realista moderno. Segundo o crítico alemão, esse estilo vem, *grosso modo*, da fusão entre dois estilos: o homérico e o bíblico, que seriam opostos.

Como vamos nos deter mais longamente no primeiro, apresentemos brevemente o segundo.

É nos dois primeiros capítulos de *Mimesis* que Auerbach enfatiza a distância entre os dois estilos, especialmente no primeiro, *A cicatriz de Ulisses*.⁹ Os episódios que Auerbach escolhe para seu contraponto são o sacrifício de Isaac por Abraão e o momento em que, no Canto XIX da *Odisseia*, a serva Euricleia reconhece, graças a uma cicatriz na perna, o rei Ulisses, que retorna após vinte anos de ausência.

De acordo com Auerbach, o traço profundo e motivador do estilo bíblico é o anseio de mostrar os acontecimentos já com uma certa interpretação, o que seria obtido pela concisão extrema e pela omissão de diversos elementos, que seria impensável no estilo homérico.

terrível ou apavorante, só de medo os cabelos se me eriçam e o coração fica a saltar” (535c).
Tradução de Carlos Alberto Nunes.

⁹ AUERBACH 2003, p. 3-23.

A conhecida narrativa do sacrifício de Isaac — em que Deus chama Abraão, ordena-lhe que sacrifique o filho e manda um anjo na última hora para impedir o assassinato — ocupa apenas os primeiros dezoito versículos do capítulo 22 do livro do Gênesis. Praticamente toda a carga dramática do episódio, segundo Auerbach, vem de Deus especificar para Abraão que ele deve tomar o “único filho a quem tanto amas”, o que de certo modo individualiza o menino. No mais, as informações concretas são poucas: Abraão dirigiu-se para o monte acompanhado do filho, sem que saibamos se se trata de uma criança, de um adolescente ou de um adulto, e de dois servos, sem que saibamos sequer os nomes deles; sua viagem demorou três dias, e não sabemos nada do que sucedeu durante o trajeto; a única fala de Isaac consiste em perguntar onde está o novilho a ser sacrificado. Não sabemos se fazia sol, se chovia, se Abraão ficou contrariado com o pedido de Deus, se a voz do Senhor era retumbante ou se, como em 1 Reis 19, 13, estava “no sopro de uma branda viração”.

Segundo Auerbach, a omissão de tantos detalhes faz com que aqueles poucos que são oferecidos pareçam especialmente significativos; e, sendo especialmente significativos, sugerem a existência de uma interpretação da história. O leitor ou ouvinte tem contato com a história do sacrifício de Isaac para embeber-se da visão de mundo contida na história, para que sua vida seja interpretada por ela.

Graças a essa economia, o texto bíblico, ainda que não peça exatamente fruição, pediria, como o epigrama de Calímaco, para ser *estudado*. Estaríamos diante de uma curiosa e significativa semelhança entre o texto bíblico e a literatura preferida pelo profissional do Museu de Alexandria. (Certamente não por acaso veremos que Jesus, além de contar histórias — as parábolas — também costuma oferecer em seguida uma breve explicação.)

No outro polo está o texto de Homero, pleno de descrições, pleno de discursos eloquentes, pleno de detalhes. O episódio singularizado por Auerbach, o momento em que Ulisses é reconhecido pela serva Euricleia, tem sua força, como o sacrifício de Isaac, mas, na tradução do canto XIX empreendida por Frederico Lourenço,¹⁰ temos 155 versos (do 350 ao 505) desde o momento em que Euricleia se dirige pela primeira vez a Ulisses e o momento em que, após ter começado a lavar seus pés, ela deixa a água entornar com o susto da descoberta e vai pegar

¹⁰ HOMERO. Trad. LOURENÇO, Frederico. *Odisseia*. Lisboa: Cotovia, 2003.

outro balde. Desses 155 versos, 70 são tomados por uma digressão com a história de como Ulisses obteve a cicatriz, digressão essa que se inicia no momento em que Euricleia a descobre. Em vez de haver um grande momento de tensão, Homero recorre, segundo a correspondência entre Goethe e Schiller citada por Auerbach, a “elementos retardadores” que dão certa uniformidade à experiência de ouvir ou ler a história, amenizando esses pontos-chaves dramáticos com vívidas descrições. Por exemplo, Auerbach enfatiza que, no mundo de Homero, os deuses estão sempre vindo de algum lugar específico e assumindo uma certa forma para falar com os mortais; o Deus de Abraão vem de lugar nenhum, e nem mesmo sua “voz” é descrita. Abraão, “estendendo a mão, tomou a faca para imolar o filho”, mas não sabemos qual mão; já Homero nos diz que foi com a mão direita que Ulisses agarrou Euricleia, e com a esquerda que puxou-a para perto de si para ordenar que não revelasse sua identidade.

Os poemas homéricos, então, ainda que sua cultura intelectual, linguística e sobretudo sintática pareça muito mais amplamente desenvolvida [do que a do o Antigo Testamento], são comparativamente simples em sua maneira de retratar os seres humanos; e igualmente em sua relação à vida real, que descrevem de maneira geral. O deleite na existência física é tudo para eles, e seu maior objetivo é fazer com que esse deleite seja visível para nós. Entre batalhas e paixões, aventuras e perigos, eles nos mostram caçadas, banquetes, palácios e cabanas de pastores, disputas atléticas e dias de libações — para que possamos ver os heróis na sua vida comum, e, ao vê-los assim, sintamos prazer com sua maneira de gozar seu saboroso presente, presente esse que crava fundas raízes em costumes sociais, na paisagem e na vida cotidiana. E eles nos enfeitam e nos gratificam até que vivamos com eles na realidade de suas vidas; enquanto estamos lendo ou ouvindo os poemas, não importa se sabemos que tudo isso é só lenda, “faz de conta”.¹¹

De um lado, portanto, temos a complexidade da superfície do texto, com uma certa simplicidade daquilo que está sendo dito; de outro, um texto de construção simples, mas elíptica, que conclama o leitor a trabalhar para interpretá-lo.

1.2 Um comentário antecipatório: o folhetim oitocentista

¹¹ AUERBACH 2003, p. 13.

A estrutura episódica dos textos de Homero, sua linguagem elaborada, seu foco narrativo no presente e, como vimos ressaltando até agora, sua riqueza de detalhes vividamente apresentados, estão entre os principais elementos que vão colocar a literatura preferido pelo público do período moderno em sua linhagem.

Por exemplo, tendo em mente a observação de Auerbach de que o maior objetivo dos poemas homéricos é fazer com que o deleite dos personagens seja vívido para nós, além de gratificar-nos e enfeitiçar-nos, logo pensamos na fruição que o folhetim oitocentista buscava proporcionar a seus leitores. O salto temporal é grande, mas o elemento comum é básico o suficiente para ser unificador. Leiamos o trecho de Liliane Durant-Dessert citado por Marlyse Meyer em seu estudo, referência indispensável em nosso idioma, dessa literatura popular, e que se chama *Folhetim: uma história*:

E. Sue e Dumas [...] descobrem ou inventam um arsenal técnico de sedução, no qual o fragmento do texto cotidiano torna-se o sobredeterminado liame de um encontro poderosamente erotizado pelo autor e sentido como tal pelo leitor, no quadro de uma vasta estética do Desejo, em que Sue se tornou mestre: ele manipula com habilidade a dialética do desejo e do obstáculo, do algoz e da vítima, do mestre e do escravo... Refinado e seguro, o belo Eugênio considera seu leitor como se fosse uma mulher a ser seduzida e retida; com isso, preocupa-se mais em dar do que em receber prazer... O romance-folhetim de E. Sue põe em ação uma técnica de exacerbação do desejo — desejo de saber — num contexto sadomasoquista: o leitor fica preso, pela periodicidade, no “acme” de uma posição “sublime”, no sentido etimológico da palavra, isto é, encontra-se nos confins de um saber incessantemente prometido, mas sempre adiado: “Eu digo, para fazer esperar aquilo que eu escolhi não dizer”; donde o deleite, de certo modo masoquista, do leitor, que aceita ser sempre frustrado, sempre desconcertado, balançado ao bel-prazer do romancista entre a deliciosa angústia e a hipotética esperança: “E o desejo cresce quando se afasta o efeito”, esse verso do velho Corneille sugere muito bem como toda sua manipulação proteladora contém subentendidos eróticos.¹²

O fragmento assinala uma semelhança fundamental: a centralidade do desejo. A diferença assinalada, porém, não é de substância, mas apenas de grau: o desejo e a intensidade de experiência que eram apresentados de maneira simples no texto homérico agora são manipulados pelo autor para provocar e incrementar o suspense.

¹² DURAND-DESSERT, Liliane. “Introdução a *Les Mystères du Peuple*” apud MEYER, Marlyse (1996). *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 78–9.

Não se trata do mesmo procedimento que está em jogo no epigrama XXVIII e na literatura preferida pelos leitores profissionais, para quem a fruição do texto depende de uma certa percepção da maneira como ele foi composto.

1.3 Uma nota sobre o suspense

Um salto temporal tão grande pede também que se marque uma diferença entre o texto homérico e o folhetim.

Auerbach adverte, logo à página 4, que, em Homero, os elementos retardadores da ação, como a longa digressão sobre como Ulisses adquiriu a cicatriz, não possuem, como poderia pensar o leitor moderno, essa mesma função de incrementação do suspense. Pelo contrário, “nada nos estilo deles [os poemas homéricos] é calculado para prender o fôlego do leitor ou do ouvinte. As digressões não pretendem manter o leitor em suspense, mas sim relaxar a tensão.” Auerbach fala de como a digressão é autossuficiente e pretende nos conquistar para si por si própria, em vez de ser apenas uma mera engrenagem no maquinário dramático da *Odisseia*.

O suspense calculado do romance folhetim de Eugène Sue e de Alexandre Dumas, como diz Durant-Dessert, vem de um tratamento mais maquiavélico do desejo, que visa a seduzir o leitor um pouco menos pelo prazer proporcionado e muito mais pelo prazer prometido; o leitor pode sentir como é vívida a experiência dos personagens, mas a satisfação de seus desejos finais — desejos dos personagens e dos leitores — fica protelada para que a história se mantenha.

Já um dos principais recursos do folhetim é o “gancho”; deixa-se o leitor parado num ponto de tensão particular e aquela história é interrompida para que outro fio narrativo venha à tona. Esse fio, é claro, vai enriquecer de algum modo aquele primeiro, interrompido, mas também vai prolongar o prazer da leitura, preservando o envolvimento do leitor. O gancho, portanto, retarda o suspense, mas com o fim de torná-lo mais intenso. Em Homero, como diz Auerbach, o retardamento não amplia o suspense porque, para haver suspense, seria preciso haver um trama de fundo, mas “em Homero não há fundo”.

Talvez possamos neste ponto discordar levemente do grande mestre alemão. Todos os episódios da *Odisséia* dão-se tendo como pano de fundo a dilapidação do patrimônio de Ulisses, a expectativa de seu filho Telêmaco, a fidelidade de sua esposa. Mesmo a *Iliada* tem como pano de fundo a cólera — a birra — de Aquiles por Agamemnon e o conselho dos guerreiros terem-lhe tomado a escrava, filha do sacerdote de Apolo. Mas é verdade que nessas narrativas esse fundo é quase uma moldura, e que os episódios parecem facilmente destacáveis da trama geral. O fato de Diomedes destacar-se entre os guerreiros que sitiavam Troia não contribui para o desfecho da narrativa, com a morte de Heitor. Alguma das aventuras de Ulisses poderia ser removida e ainda assim o herói poderia voltar à Ítaca. Na verdade, os três primeiros cantos, conhecidos como “Telemaquia”, poderiam ser juntados diretamente aos cantos finais, que trazem Ulisses disfarçado. Mas o suspense é retardado, prolongado: no texto homérico, de maneira atenuada, e, no folhetim, de maneira intensificada.

(E talvez agora seja o bom momento para observar que, se considerarmos muitos dos livros favoritos do público, veremos que eles, sendo bastante compridos, proporcionam justamente esse prazer do suspense: *O senhor dos anéis*, de J.R.R. Tolkien, cada volume da série *Harry Potter*; e mesmo *Reinações de Narizinho*, o clássico infantil de Monteiro Lobato, com sua natureza episódica e “homérica”, não é exatamente curto.)

Tendo apresentado o lado do texto, é hora de apresentar o lado do leitor, para tentarmos entender o ato de leitura de maneira mais complexa. De um lado, temos, portanto, um estilo cujo propósito é tornar os episódios o mais vívidos possível para o leitor. Segundo a teoria da simpatia de Adam Smith, isso é exatamente o que é necessário para envolvê-lo.

1.4 A simpatia segundo Adam Smith

O filósofo iluminista escocês Adam Smith (1723–1790) é conhecido como pai filosófico do capitalismo por ter publicado *Uma investigação sobre a natureza e as causas da riqueza das nações* em 1776, ano da independência do país capitalista arquetipal: os Estados Unidos. Certas passagens deslocadas, fora de contexto, fizeram de Smith, no imaginário popular, uma espécie de profeta do egoísmo.

Nada mais distante das intenções originais do escocês. *A riqueza das nações* deve ser entendida à luz de uma obra sua anterior, *A teoria dos sentimentos morais*, publicada em 1759.¹³ O livro inicia-se com nada menos do que uma frase que minimiza o papel do egoísmo:

Por mais egoísta que se possa supor que seja o homem, há evidentemente alguns princípios em sua natureza que fazem com que ele se interesse pela ventura alheia, e tornem a felicidade dos outros necessária para ele, mesmo que ele nada obtenha dela além do prazer de vê-la¹⁴.

Smith fala em “alguns princípios”, e logo começa a depurá-los para chegar a um dos princípios-chaves de *A teoria dos sentimentos morais*, sobre o qual versa toda a primeira parte da obra: *sympathy*.

Antes de traduzir *sympathy* por simpatia, termo que iremos preferir, vale observar que Smith usa *sympathy* de maneira intercambiável com *fellow feeling*, termo ambíguo cuja definição, mesmo constando em diversos dicionários ingleses, como o Oxford e o Merriam-Webster, sempre começa com a palavra *sympathy*. No American Oxford, por exemplo, temos: “*sympathy and fellowship existing between people based on shared experiences or feelings* [simpatia e associação que há entre pessoas baseada em experiências ou sentimentos compartilhados]”.

Mais interessante é que, se quisermos ir à origem grega da palavra *sympathy* e buscarmos *συμπάθεια* (*sympátheia*) no dicionário grego-inglês Liddell-Scott, a primeira definição que encontramos é... *fellow feeling*.

Fellow feeling é uma expressão difícil de traduzir por sua ambiguidade. Pode significar tanto “sentimento semelhante” quanto “sentimento por um semelhante”. Os dois sentidos se completam na medida em que o *fellow feeling* ou a simpatia surgem sempre na relação com um semelhante. Não se trata nunca de comparar dois sentimentos de duas pessoas que não tenham uma relação entre si, mas sempre de

¹³ Utilizamos a edição de 1982 do Liberty Fund, indicada na bibliografia. Toda a nossa discussão baseia-se na primeira parte do livro, “Of the Sense of Propriety” [“Sobre o Senso de Adequação”].

¹⁴ SMITH 1982, p. 9.

verificar a semelhança do sentimento dentro da relação. A definição de *συμπάθεια* dada pelo dicionário Bailly Abrégé, “*communauté de sentiments ou d'impressions*” (“comunhão de sentimentos ou de impressões”) de certo modo confirma isso.

Como se forma a *sympathy* ou *fellow feeling*? Diz Smith:

Como não temos experiência imediata daquilo que outras pessoas sentem, só podemos formar uma ideia da maneira como elas são afetadas imaginando aquilo que nós mesmos sentiríamos numa situação semelhante.¹⁵

Após dar essa explicação, Smith propõe vários exemplos, todos ligados a alguma espécie de sofrimento, e salienta que não é preciso fazer um esforço concentrado para sentir *sympathy*. Basta ver alguém padecendo algo, como uma vergastada no braço, para retrair o próprio braço.

Algumas linhas depois, Smith começa a ampliar o conceito:

Nossa alegria com o salvamento daqueles heróis de tragédias ou de romances que nos interessam é tão sincero quanto nossa aflição por seus infortúnios, e nosso *fellow feeling* com sua tristeza não é menos real do que o que temos com sua felicidade. Ficamos gratos para com aqueles amigos fiéis que não os desertaram no momento de suas dificuldades; e de bom grado acompanhamos seu ressentimento contra aqueles pérfidos traidores que os feriram, abandonaram ou enganaram.¹⁶

E assim Smith propõe, após ter dado os exemplos de sofrimento e o exemplo da nossa relação com obras literárias, se não uma definição, ao menos um modo de usar o termo *sympathy*, que agora passaremos a traduzir como “simpatia”:

Pena e compaixão são palavras apropriadas para significar nosso *fellow feeling* com a tristeza alheia. Simpatia, ainda que seu sentido fosse talvez originalmente o mesmo, agora pode, sem grande impropriedade, ser usada para denotar nosso *fellow-feeling* com qualquer paixão que seja.¹⁷

Em português, dizemos “minhas simpatias” para designar condolências, palavra que, em suas raízes latinas, pareceria pura e simplesmente reproduzir o sentido do termo de origem grega. Além disso, hoje o termo “empatia” está em voga, e parece indicar algo mais próximo do que estamos discutindo, a “comunhão de sentimentos”.

¹⁵ SMITH 1982, p. 9.

¹⁶ SMITH 1982, p. 10.

¹⁷ SMITH 1982, p. 10.

Todavia, uma consulta ao Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa nos diz que empatia, apesar de, na terceira acepção, ser a “capacidade de se identificar com outra pessoa, de sentir o que ela sente, de querer o que ela quer, de apreender do modo como ela apreende etc.”, só entrou no idioma em 1958. O dicionário Grand Robert diz que *empathie* só entrou no francês no século XX, e o American Oxford diz que *empathy* só surgiu no inglês no começo do mesmo século. Por outro lado, o Grand Robert data *sympathie* de 1420, e o American Oxford data *sympathy* de fins do século XVI. Para nosso idioma, o Houaiss data “simpatia” de 1600, e logo na primeira acepção o vocábulo é definido como “afinidade moral, similitude no sentir e no pensar que aproxima duas ou mais pessoas”. A palavra “moral” obviamente nos aproxima de *A teoria dos sentimentos morais*, e, a bem da verdade, é difícil detectar no verbete “empatia” algo que já não estivesse contido no verbete “simpatia”. Além disso, como não só o termo “empatia” parece ter ganhado força em teorias psicológicas contemporâneas, mas também desejamos ser fiéis a Adam Smith, preservaremos seu termo e utilizaremos “simpatia”, a fim de distinguir uma experiência que ainda não acabou de ser definida.

Smith continua a desenvolver a noção de simpatia explicando que:

Mesmo nossa simpatia pela tristeza ou pela alegria de outrem, antes que sejamos informados de sua respectiva causa, é sempre extremamente imperfeita. Reclamações genéricas, que nada expressam além da aflição de quem sofre, geram mais uma curiosidade em relação à situação, junto com uma certa disposição de simpatizar com a pessoa, do que qualquer simpatia efetivamente sensível. A primeira pergunta que fazemos é: o que te aconteceu? Até que isso seja resolvido, ainda que fiquemos desconfortáveis com a vaga ideia de seu infortúnio e, mais ainda, com torturar-nos sobre qual seja, nossa simpatia não é muito considerável. A simpatia, portanto, não surge tanto da visão da paixão¹⁸ quanto da situação que a suscita.¹⁹

Falta um último elemento para que tenhamos uma definição completa da simpatia segundo Adam Smith. Como a obra trata de filosofia moral, é inevitável discutir a *aprovação* e a *justificação*. No início do capítulo III deste primeiro livro, Smith explica:

Quando as paixões originais da pessoa em questão estão em perfeita concórdia com as emoções simpáticas do espectador, elas

¹⁸ Preferimos traduzir o inglês “*passion*” por “paixão” não apenas para preservar a raiz, mas para preservar o sentido daquilo que é padecido, sofrido, sentido.

¹⁹ SMITH 1982, p. 11.

necessariamente parecem justas e devidas a este último, e adequadas a seus objetos; e, pelo contrário, quando, considerando o caso em seu seio, ele verifica que elas não coincidem com aquilo que ele sente, elas necessariamente lhe parecem injustas e indevidas, e inadequadas em relação às causas que as suscitam. Aprovar as paixões alheias, portanto, como adequadas a seus objetos, é a mesma coisa que observar que simpatizamos inteiramente com elas; e não aprová-las enquanto tais é a mesma coisa que observar que não simpatizamos inteiramente com elas.²⁰

Smith usa neste trecho um termo importante, *espectador*, já subentendido num dos trechos citados acima, em que falava da ventura dos heróis de tragédias e romances. O espectador precisa então estar de acordo com a proporção da paixão que observa no sujeito paciente, seja ele uma pessoa real ou um personagem de ficção; mais ainda, a simpatia será tanto maior quanto maior for o conhecimento das causas que suscitaram essa paixão.

No capítulo IV, Smith menciona “objetos que se considera não ter qualquer relação peculiar conosco ou com os sentimentos da pessoa que julgamos”²¹, e que seriam, por exemplo, “a beleza de uma planície, a grandeza de uma montanha...”²², observando que consideramos que a pessoa possui as “qualidades do bom gosto e do bem julgar”²³ quando a opinião dela concorda com a nossa. Um pouco mais adiante, afirma que, mesmo assim, somos afetados de maneiras diferentes pelas “várias aparências que a grande máquina do universo perpetuamente exhibe”²⁴, e que essa diferença vem “ou dos diferentes graus de atenção (...) ou dos graus diferentes da acuidade natural da faculdade da mente”²⁵. Assim, para Smith, o comum da experiência é os homens serem afetados de maneira igual por certas experiências impessoais, e que não merece “louvor nem admiração”²⁶ o homem que é afetado de maneira idêntica à maneira como somos afetados. Incomum, porém, é os homens serem afetados de maneiras diferentes, segundo o grau.

Mas quando eles [os sentimentos do outro] não apenas coincidem com os nossos, mas lideram a conduzem os nossos; quando, ao formá-los, ele parece ter cuidado de muitas coisas que negligenciamos, e tê-los ajustado a todas as várias circunstâncias de seus objetos, não apenas aprovamos esses sentimentos, mas nos maravilhamos, surpresos, diante de sua acuidade e abrangência incomuns e inesperadas, e ele parece merecer um

²⁰ SMITH 1982, p. 16.

²¹ SMITH 1982, p. 19.

²² SMITH 1982, p. 19.

²³ SMITH 1982, p. 19.

²⁴ SMITH 1982, p. 19.

²⁵ SMITH 1982, p. 19.

²⁶ SMITH 1982, p. 20.

grau altíssimo de admiração e de aplauso. (...) A decisão do homem que julga que a beleza invulgar é preferível à deformidade grosseira, ou que dois e dois são quatro, certamente há de ser aprovada pelo mundo inteiro, mas certamente não será muito admirada. É o discernimento agudo e delicado do homem de gosto, que distingue as diferenças mínimas e quase imperceptíveis da beleza e da deformidade (...) que suscita nossa admiração, e parece merecer nosso aplauso (...).²⁷

É o exemplo do “homem de gosto” que possui um “discernimento agudo e delicado” que nos faz pensar no ficcionista. É ele que é capaz de distinguir “diferenças mínimas e imperceptíveis” não apenas da beleza, mas também das situações capazes de gerar simpatia no espectador — ou no leitor. Como a simpatia aumenta com a percepção mais nítida das causas da paixão, maior será a simpatia do espectador diante de uma situação bem representada, em que o personagem age de maneira adequada e justificada em relação aos objetos, merecendo a aprovação do espectador.

Ou seja: se o leitor busca envolver-se com uma obra literária, essa obra precisa ser capaz de, despertando sua simpatia, ser capaz de manipular seus sentimentos.

Represente-se vividamente um episódio para despertar uma emoção vívida. Retarde-se o suspense para prolongar as emoções. A tarefa do escritor que deseja conquistar o público nos faz pensar outra vez em Ulisses, também um contador de histórias que sempre desejava angariar a simpatia alheia. Após chegar a Ítaca, Ulisses diz-se apenas “um estrangeiro”, e hospeda-se na casa do porqueiro Eumeu. Penélope pede a Eumeu que fale sobre o estrangeiro, que teria muitas notícias a dar sobre o desaparecido Ulisses. E ele fala:

As coisas que ele diz! Enfeitiçará o teu querido coração.
Há três noites que ele está comigo; três dias passou comigo
no casebre, pois foi primeiro para junto de mim que chegou
quando fugiu da nau; mas não contou ainda as dores todas.
Ouvi-lo é olhar para um aedo, que para os mortais canta
palavras cheias de saudade, que os deuses lhe ensinaram,
e todos desejam ardentemente ouvi-lo, cada vez que canta —
assim o estrangeiro me enfeitiçou, sentado no meu casebre.²⁸

A *Odisseia*, esse “poema que é cíclico”, conta-nos portanto a história de um homem que conta histórias e assim enfeitiça os corações alheios, angariando-lhes a simpatia. O astuto Ulisses não se apresenta diretamente, não faz uma mera

²⁷ SMITH 1982, p. 20.

²⁸ HOMERO 2003, p. 289. (Tradução de Frederico Lourenço; Canto XVII, versos 514-21.)

enumeração de seus padecimentos. Em vez disso, fala durante “três dias” e mesmo assim não conta “as dores todas”. “E todos desejam ardentemente ouvi-lo, cada vez que canta” — todos desejam desfrutar desse prazer de vivenciar vicariamente as emoções de um personagem, narradas e descritas de maneira demorada, e não simplesmente apontadas.

Em outra obra, escrita milênios depois, o mesmo procedimento é narrado em maior detalhe, na qual o poder de manipulação do desejo da narrativa é, mais do que explicitado, absolutamente escancarado. Estamos falando de *Otelo*, de Shakespeare. Eis como o mouro, cercado pela assembleia dos anciãos da cidade, explica como conquistou Desdêmona, a filha do doge, ansiosa para acompanhá-lo na guerra (nossa tradução não pretende ser mais do que literal):

Seu pai me amava, e muitas vezes convidava-me,
perguntando-me sobre a história de minha vida,
sobre cada um dos anos; as batalhas, os sítios, as fortunas
por que passei:
contei tudo, inclusive desde os dias de menino,
até o momento mesmo em que ele me fez contar,
e ao contar falei dos maiores desastres,
de acidentes que comovem, em terra e água;
de fugas por um triz na situação de morte iminente;
de ser preso pelo insolente inimigo;
e vendido como escravo, e redimido,
e de todas as minhas viagens desde então,
de lugares vastos, e desertos imóveis,
duras pedreiras, rochedos e montanhas, cujos topos tocam o céu,
esperava-se que eu falasse, era esse o processo:
e dos canibais, que se comem uns aos outros...²⁹

Interrompemos aqui a explicação de Otelo por julgarmos que está claro que, por suas histórias, sua vida foi também uma verdadeira odisseia. Desdêmona sem dúvida gostaria de participar desse mundo. Otelo foi seu Ulisses: guerreiro e aedo.

Recordemos porém um detalhe que depois será importantíssimo, e que deve ser bem guardado: a simpatia do espectador, ouvinte ou leitor depende de ele aprovar um personagem que age de maneira que lhe pareça justificada, porque o ficcionista lhe apresentou nitidamente uma situação. Insistamos na diferença desse procedimento em relação àquele que leva ao gosto pela poesia de Calímaco: não é preciso realizar um estudo auerbachiano para deixar-se envolver por Homero ou por Ulisses, mas é preciso refletir sobre o poema de Calímaco, meditando sobre sua

²⁹ SHAKESPEARE 1984 (Arden Second Series). Ato I, Cena 2, 128-143.

composição, para apreciá-lo. Agora, porém, é o momento de discutir a ideia de uso e recepção da literatura.

2 USOS DA FICÇÃO

A simpatia pode envolver-nos. Mas não necessariamente vamos dar um passo adiante e estudar a obra que nos envolveu, aumentando (caso ela se preste a esse estudo) nossa apreciação por ela. Podemos permanecer no estágio de envolvimento, querendo apenas, talvez, pular de envolvimento em envolvimento, ou de narrativa em narrativa, de livro em livro. Podemos, enfim, apenas usar as obras. Mas isso não quer dizer que elas serão usadas apenas como passatempos. Elas podem ser usadas como apoio para devaneios, para a construção da própria identidade, ou para inúmeros fins.

2.1 A construção egoísta de castelos: “A atraente fantasmagoria das realidades sentimentais”³⁰

O ponto de partida pode ter sido Calímaco, mas esta dissertação pretende ser, em parte, um diálogo com o C. S. Lewis que escreveu *An Experiment in Criticism*³¹ e que também não deixa de ser o mesmo que escreveu uma das séries de livros mais vendidas da história: *As crônicas de Nárnia*. Esse ponto é importante para ressaltar que nem *An Experiment in Criticism* nem o presente trabalho fazem qualquer equiparação entre má literatura e a literatura preferida pelo público — e, por conseguinte, entre boa literatura e a literatura preferida pela crítica especializada.

Nessa obra, Lewis distingue dois tipos de leitores: o literário e o não-literário, insistindo que eles podem existir tanto no famoso público em geral quanto entre os profissionais de Letras. Ao distinguir a experiência de leitura dos “literários” (*literary*) e a dos “não-literários” (*unliterary*), que corresponderia a uma experiência em que a “recepção” da obra por parte do leitor tem precedência em relação a seu “uso”,³²

³⁰ FLAUBERT 2010, p. 88.

³¹ Publicado no Brasil pela Martins Fontes como *Um experimento crítico*; no entanto, a edição consultada foi a original, sem que isso implique um mau juízo da tradução, que desconhecemos.

³² LEWIS 2010. O livro inteiro é uma discussão dessas duas experiências; a distinção de Lewis começa a adquirir contornos definitivos no nono capítulo, à p. 88.

Lewis não se exime de iniciar suas considerações pela experiência de leitura do profissional de letras de seu tempo, que aparece sob a forma de um professor cansado de corrigir provas.³³ O professor, seu colega, pede que eles parem de conversar sobre literatura porque já não estão mais trabalhando àquela hora.

Lewis não chega a dizê-lo, mas está claro que, no caso do professor, o uso da literatura está relacionado à vida profissional antes de estar relacionado a um amor pessoal. É possível fazer uma carreira falando de literatura, usando-a como ganha-pão, sem “receber” as obras de que se fala.

Essa “recepção” da obra, por sua vez, seria uma atitude em que a obra mesma é colocada no centro. A obra não é, por exemplo, usada como pretexto para falar de outras ideias. O epigrama XXVIII de Calímaco não é usado como pretexto para falar da estrutura do desejo e do esnobismo, ainda que possa perfeitamente prestar-se a isso. Por essa visão, um estudo da literatura seria uma recepção profunda de obras individuais, as quais poderiam revelar por si traços que as aproximam ou distanciam. É claro, porém, que, sendo a literatura feita de palavras, as quais têm significados, é impossível fazer um estudo literário sem discutir algo dos sentidos e referências contidos nas obras.

É possível, contudo, ultrapassar os limites. Adiantando uma das obras a ser comentadas nesta dissertação, seria possível discutir *A demanda do Santo Graal* apenas como apoio à prática do catolicismo, e nesse caso a obra não estaria sendo “recebida”.

Algo análogo acontece no uso que se pode fazer de imagens. Falando, no terceiro capítulo, das toscas ilustrações que adornavam certos livros que preferia na infância, o Lewis adulto reconhece que elas estavam lá apenas para servir de apoio a sua imaginação. Um exame detalhado delas não rendia uma experiência estética que Lewis consideraria satisfatória — a da “recepção” da obra.

Vejamos um trecho em que Lewis descreve o uso que fazia das figuras dos livros:

Era importantíssimo aquilo que estava representado na imagem; a imagem mesma pouca importância tinha. Uma vez que ela tivesse colocado minhas emoções e minha imaginação para funcionar a partir das coisas representadas, ela tinha feito o que eu queria. A observação cuidadosa e

³³ LEWIS 2010, p. 7.

prolongada da imagem mesma não era necessária. Talvez tivesse até prejudicado a atividade subjetiva.³⁴

Contudo, a literatura, como sói acontecer, antecipa-se à crítica. Décadas antes das páginas de Lewis, um dos personagens mais famosos dos grandes romances canônicos age da mesma maneira. Eis como Flaubert, seu criador, descreve a relação do personagem Emma Bovary com as imagens:

Ela tinha frêmitos ao levantar com o hálito o papel de seda das gravuras, que se erguia, dobrando-se, e caía suavemente contra a página. Eram, atrás da balaustrada de um balcão, um rapaz de capa curta que abraçava uma moça de vestido branco, levando uma pequena bolsa na cintura; ou talvez os retratos anônimos das senhoras inglesas com caracóis louros (...).³⁵

Flaubert termina o parágrafo com mais uma série de elementos que excitavam a imaginação de Emma Bovary, então adolescente. Se Lewis admite que seu fascínio pelas imagens, principalmente as dos livros de Beatrix Potter, vinha de seu interesse por “animais humanizados”³⁶, o interesse de Emma Bovary se volta, numa expressão de Flaubert na mesma página, para a “atraente fantasmagoria das realidades sentimentais”³⁷.

Cabe-nos porém agora enfatizar a ideia de uso, por isso retomemos o fio da argumentação de Lewis, que ainda sugere que mesmo imagens religiosas toscas podem ser preferíveis para a prática religiosa, pois seu objetivo não seria chamar a atenção para si — como, no domínio da literatura, chama a atenção para si o epigrama XXVIII de Calímaco.

Certos usos, como o religioso, podem ser dotados de tanto prestígio em certos meios que podem perfeitamente tomar o lugar da recepção no sentido de Lewis. Por vezes, isso também sucede com critérios ideológicos, que se pretendem pedagógicos. Todavia, antes de cair numa crítica fácil, devemos recordar a visão, comum entre os gregos, do valor pedagógico das obras de Homero e dos tragediógrafos. E o comediógrafo Aristófanes, além de receber prêmios teatrais, foi condecorado pela pólis ateniense pelo aspecto político de algumas de suas peças.

³⁴ LEWIS 2010, p. 16.

³⁵ FLAUBERT 2001, p. 88.

³⁶ LEWIS 2010, p. 14-15.

³⁷ FLAUBERT 2001, p. 88.

Isso tudo apenas ressalta que, por mais que se possa tentar apenas receber uma obra, olhando-a como objeto dotado de certa autonomia, muitas obras prestam-se tão facilmente ao uso que cabe ao artista levar em conta essa dimensão, antecipando na obra o uso que será feito dela.

Lewis, porém, não está partindo do epigrama de Calímaco, e não fala da literatura preferida pelo “grande público”. Sua divisão, como mencionado, é entre um público “literário” e outro “não-literário”. Aqui é que pretendemos inserir algumas distinções.

A primeira delas é que algumas das características da literatura preferida pelo leitor não-literário podem certamente coincidir com aquelas preferidas pelo leitor literário, e esta dissertação vai tratar eminentemente das obras que ocupam essa interseção. Assim, se, de acordo com Lewis, os leitores não-literários “nunca leem nada que não seja narrativo”³⁸, nem por isso os leitores literários vão desdenhar da narrativa.

A segunda distinção é bem mais complexa.

Até agora evitamos usar a palavra “entretenimento”³⁹, antes de tudo por não vermos nenhuma razão para estigmatizar o entretenimento em si. É verdade que “entretenimento” talvez tenha sido uma das primeiras noções a ter ocorrido do leitor deste texto, assim como ocorreu a F. A. Wright, que falava em “Autores que escreviam com o propósito de (...)entreter...”⁴⁰ É perfeitamente possível entreter-se com inúmeras obras canônicas; aliás, não se deixar entreter por uma obra que tem essa dimensão é, de certo modo, não “recebê-la”. Ninguém disputaria o valor canônico de *Dom Quixote de la Mancha*; mas não é possível também divertir-se com o livro? Cervantes não o escreveu simplesmente para ser admirado por acadêmicos.

Lewis, por sua vez, ao falar das preferências dos leitores não-literários que fazem parte do grande público, evita a palavra “entretenimento” por considerar que ela tem muitos sentidos equívocos,⁴¹ que podem ser positivos, como acabamos de ressaltar, ou negativos, associados à ideia de desperdício de tempo.

³⁸ LEWIS 2010, p. 28.

³⁹ Mencionamos no início deste trabalho o ensaio “Por uma literatura brasileira de entretenimento”, de José Paulo Paes (PAES 1990). No entanto, logo em sua primeira página, Paes diz: “...como a literatura de entretenimento faz parte da cultura de massa...” Estamos falando de uma escala maior de tempo, avaliando o valor de entretenimento até dos poemas de Homero, que nunca fizeram parte diretamente de uma cultura “de massa”.

⁴⁰ WRIGHT 1932, p. 123.

⁴¹ LEWIS 2010, p. 91.

A noção proposta por Lewis, mais precisa e mais valiosa para nossa pesquisa, reforça a interseção entre a boa e a má leitura, que corresponderia a um conjunto de obras literárias que se prestariam tanto a uma quanto a outra. Um epigrama de Calímaco talvez só possa ser “bem” lido, como, digamos, certos textos em prosa de Samuel Beckett. Outros textos talvez só se prestem a uma leitura má ou superficial, e, mantendo a referência anglo-saxônica, podemos pensar na expressão *airplane reading* — a literatura vendida em aeroportos que não pretende muito mais do que manter os viajantes entretidos durante os voos.

Em “*The Meanings of Fantasy*” (“Os sentidos da fantasia”), sexto capítulo de seu livro, C.S. Lewis propõe, enfim, a noção de “construção egoísta de castelos”: “nesse tipo, a própria pessoa que devaneia é sempre o herói e tudo é visto através de seus olhos. É ele quem dá as respostas espirituosas, quem cativa as belas mulheres, possui o iate que cruza os oceanos, ou é aclamado como o maior poeta vivo.”⁴²

Observemos com atenção um detalhe: mesmo que Adam Smith, naquela primeira citação, tenha usado a palavra “egoísta”, aqui seu sentido está ligeiramente modificado. Smith falava de um egoísmo em sentido moral, da suposta ausência de simpatia pelos males alheios. Lewis está falando de um egoísmo formal, da identificação de si com o sujeito de uma fantasia, de um devaneio. Esses dois egoísmos podem até ser opostos. Primeiro, porque — e este sentido é crucial para nós — , para retomar palavras de Lewis, “ser aclamado como o maior poeta vivo” significa ser aclamado pelos outros; “cativar as belas mulheres” significa cativar outras pessoas. Nessa forma de egoísmo, o outro desempenha um papel fundamental, e mais do que meramente instrumental: o prestígio que se espera receber, mesmo na fantasia, precisa vir de alguém a quem também se atribua prestígio. Mais ainda, em outra acepção, caso essa construção egoísta contenha a identificação com uma figura altruísta, o resultado desse egoísmo formal pode perfeitamente ser um altruísmo moral.

Voltando a *Madame Bovary*, novamente verificamos o paralelo entre o caso de sua protagonista e as palavras de C.S. Lewis. Emma Bovary passou parte da sua juventude entregue à construção egoísta de castelos, tomada de simpatia pelos personagens de romances sentimentais. No sexto capítulo da primeira parte, em que

⁴² LEWIS 2010, p. 52.

são descritos os anos de formação da então recém-casada Emma Bovary, Flaubert fala de como ela se identificava com as heroínas dos romances que lia:

Havia no convento uma moça mais velha, dessas que já tinham passado da idade de casar, que vinha todos os meses, e ficava oito dias, trabalhando na rouparia. (...) Ela (...) emprestava às meninas mais velhas, às escondidas, algum romance que sempre tinha no bolso do avental, e de que a digna senhorita devorava ela própria longos capítulos, nos intervalos do trabalho. Eram amores, namorados, namoradas, damas perseguidas que iam sumindo pelos pavilhões solitários, postilhões assassinados em todas as paradas, cavalos que morriam de cansaço em todas as páginas, florestas sombrias, questões do corações, juramentos, soluços, lágrimas e beijos, canoas sob o clarão da lua, rouxinóis nos bosques, cavalheiros bravos como leões, dóceis como cordeiros, virtuosos como ninguém, sempre bem-vestidos, e que choram como jarras. Aos quinze anos, durante seis meses sujou as mãos com o pó dos velhos gabinetes de leitura. Com Walter Scott, mais tarde, ela se apaixonou por tudo que era histórico (...) Ela queria ter vivido num grande solar, como as castelãs de corpete longo, que (...) passavam os dias com o cotovelo sobre a pedra e o queixo na mão, olhando um cavaleiro com uma pluma branca sobre seu cavalo negro, surgindo do fundo dos campos.⁴³

Num trecho anterior, Flaubert não deixa dúvidas quanto ao fato de que Emma é mais uma usuária da literatura do que uma leitora, delineando uma disposição fundamental de sua personalidade:

Ela só gostava do mar por causa de suas tempestades, e da vegetação apenas quando estava espalhada entre as ruínas. Era preciso que ela pudesse retirar das coisas uma espécie de proveito pessoal; e ela rejeitava como inútil tudo aquilo que não contribuía ao consumo imediato de seu coração, possuindo o temperamento mais sentimental do que artístico, buscando emoções e não paisagens.⁴⁴

Podemos nos perguntar qual teria sido a reação de Emma Bovary à poesia de Calímaco, caso tivesse aprendido no convento grego suficiente para poder apreciá-la. Surge a tentação de dizer que a reflexão sobre o desejo, sobre o papel de Lisânias como “aquilo que acaba com a tristeza” poderia ter sido o passo além que teria feito Emma Bovary colocar entre parênteses seus castelos no ar. Mas imediatamente verificamos que essa reflexão é, para ficarmos nos termos de Lewis, mais um uso do poema do que um ato de recepção. No entanto, essa discussão está prevista pela obra, que, afastando-se daquele estilo homérico, como que pede para ser estudada, interpretada.

⁴³ FLAUBERT 2001, p. 86-87.

⁴⁴ FLAUBERT 2001, p. 86.

Com isso não pretendemos dizer que uso e recepção não possam ser distinguidos. Um termo do inglês contemporâneo, já usado em português, é o melhor exemplo disso: *spoiler*. *Spoiler* é um dado sobre o enredo revelado antes que o leitor ou espectador se debruce sobre a narrativa. Seria como, ingenuamente, contar que Heitor morre no final da *Iliada* ou, no caso do universo popular, que, na série de filmes *Guerra nas estrelas*, Darth Vader é o pai de Luke Skywalker.

O leitor que se preocupa demais com *spoilers* não quer que seu consumo da narrativa seja *spoiled*, estragado, pelo conhecimento do final. É com sua possibilidade de usar a narrativa para obter um certo *frisson* emocional que ele se preocupa, e não com a admiração de sua estruturação. É por isso que, como diz Lewis logo na segunda página de *An Experiment in Criticism*, “O sinal inequívoco de uma pessoa não-literária é que ela considera ‘Já li’ um argumento conclusivo contra a leitura de uma obra.”

Contudo, vale observar que diversas obras contemporâneas levam a releituras seguidas. São conhecidos os episódios de lançamentos de livros de séries famosas, como *Harry Potter*, em que os fãs vão às livrarias vestidos como personagens dos livros⁴⁵. Aqui temos simpatia, identificação, construção de castelos.

2.2 A construção mórbida de castelos

Mas, se falamos de Emma Bovary, a literatura também já se antecipou ao fenômeno contemporâneo que acabamos de mencionar. O romance tantas vezes mencionado como fundador da ficção moderna trata justamente de um personagem que decide viver em seu mundo de fantasia, ou viver suas fantasias: Dom Quixote de La Mancha.

Dom Quixote, porém, passa por uma fase bastante comparável àquela dos anos de formação de Emma Bovary.

Retornemos a *An Experiment in Criticism*.

⁴⁵ Numa nota pessoal, em 4 de fevereiro de 2015, ainda vi, em minha academia de ginástica, um rapaz que trazia caracteres élficos — a linguagem inventada por Tolkien em *O senhor dos anéis* — tatuados na panturrilha.

Lewis deixa claro que a “construção egoísta de castelos” pode ser de vários tipos. Um dos mais importantes é a construção “mórbida”:

Uma construção imaginativa agradável, cultivada sem cessar pelo paciente, com danos para si, mas sem a ilusão de que ela seja uma realidade. Um sonho acordado — que o sonhador sabe ser um sonho — de triunfos militares ou eróticos, de poder ou de grandeza, e até de mera popularidade, é ou repetido monotonamente ou desenvolvido ano após ano. Ele se torna o principal consolo, e quase o único prazer, da vida do sonhador. Para esse “tumulto invisível da mente, essa secreta prodigalidade do ser” ele se retira sempre que as necessidades da vida o liberam. Realidades, inclusive realidades como as que agradam outros homens, tornam-se para ele insípidas. Ele se torna incapaz de todos os esforços necessários para obter uma felicidade não puramente abstrata. O sonhador que sonha com riquezas ilimitadas não poupará dez centavos. O Don Juan imaginário não vai se dar qualquer trabalho para tornar-se minimamente agradável para qualquer mulher que encontre. Essa atividade denomino Construção Mórbida de Castelos.

A palavra “mórbida” possui uma carga moral considerável. No entanto, não parece exagerado dizer que é de algo mórbido que Cervantes está falando no princípio do *Dom Quixote*, quando escreve, a respeito deste outro famoso leitor e usuário da literatura:

Deve-se saber, então, que o aludido fidalgo, nos momentos em que estava ocioso — que constituíam a maior parte do ano —, deu para ler livros de cavalaria com tanta paixão e prazer que esqueceu quase por completo o exercício da caça, e até mesmo a administração de seus bens; e a tanto chegaram sua curiosidade e desatino que vendeu muitos pedaços de terra de plantio para comprar livros de cavalaria, levando assim para casa quantos havia deles (...).⁴⁶

A morbidez assume contornos nada menos do que médicos na página seguinte:

Enfim, ele se embrenhou tanto na leitura que passava as noites lendo até clarear e os dias até escurecer; e assim, por dormir pouco e ler muito, secou-lhe o cérebro de maneira que veio a perder o juízo.⁴⁷

A principal leitura de *Dom Quixote*, como sabemos, era o *Amadis de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo. Uma leitura de qualquer trecho do romance revela aqueles mesmos traços que um dia viriam a ser chamados de “folhetinescos”. Ao descrever as características da leitura das pessoas não-literárias, C.S. Lewis insiste

⁴⁶ CERVANTES 2012, p. 62.

⁴⁷ CERVANTES 2012, p. 63.

que “Elas exigem uma narrativa rápida. (...) o leitor não-literário quer apenas O Acontecimento”.⁴⁸ No *Amadis de Gaula*, a quantidade de acontecimentos é extrema, e seu ritmo parece vertiginoso até para os padrões modernos. Nele, o rei Periom de Gaula conhece a princesa Elisena, engravida-a e volta para seu reino; Elisena dá à luz em segredo e entrega o filho ao mar, junto com uma espada e um anel; o filho é encontrado pelo nobre cavaleiro (é claro) Gandales e depois levado pelo rei Languines para ser criado em sua corte (é claro), destacando-se por sua bravura desde a mais tenra infância (é claro); enquanto isso o rei Periom casa-se com Elisena, tem outro filho (ignorando o primeiro) e esse filho é raptado por um gigante por conta de uma antiga profecia. E, ao descrever tudo isso, falamos apenas da trama principal, e não chegamos ao final do terceiro capítulo! As aventuras do próprio Amadis sequer começaram.

Aquilo que fez Dom Quixote “perder o juízo”, portanto, satisfaz plenamente as condições de simpatia apresentadas por Adam Smith. Há pouca descrição. Não há qualquer tentativa de embelezamento da linguagem; o acontecimento tem total precedência, de modo a poder ser usado como estímulo à imaginação, à variação de sentimentos. Até mesmo uma frase que de início parece apenas contribuir para a atmosfera revela-se meramente utilitária. Vamos colocá-la em itálico:

CAPÍTULO PRIMEIRO

Como a infanta Elisena e a sua donzela Darioleta foram à câmara onde estava o rei Periom.

Quando todos sossegaram, Darioleta levantou-se e, tomando Elisena da sua cama, nua tal como estava, apenas com a camisa, cobriu-a com um manto e saíram ambas para a horta. *O luar estava muito claro.* A donzela olhou então para a sua senhora e, abrindo-lhe o manto, olhou o seu corpo e disse-lhe, rindo:

— Senhora, em boa hora nasceu o cavaleiro que esta noite vos terá; e bem diziam que esta era a mais formosa donzela de rosto e de corpo que então se conhecia. (...) ⁴⁹

Ou seja: “o luar estava muito claro” apenas para que Darioleta pudesse confirmar para Elisena sua própria beleza. A que distância não estamos daquele Flaubert que inspiraria Roland Barthes a criar a noção de “efeito de real”⁵⁰! Barthes falava de outro texto de Flaubert, *Um coração simples*, mas podemos encontrar o

⁴⁸ LEWIS 2010, p. 30.

⁴⁹ MONTALVO 2007, p.

⁵⁰ BARTHES 1968, p. 84-89.

mesmo efeito nos trechos que já selecionamos de *Madame Bovary*. Vimos, por exemplo, que Emma exalava seu hálito contra “o papel de seda das gravuras, *que se erguia, dobrando-se*, e caía suavemente contra a página”, ou que “havia no convento uma moça mais velha, dessas que já tinham passado da idade de casar, que vinha todos os meses, *e ficava oito dias*, trabalhando na rouparia.” E isso porque nem chegamos a mencionar o poder descritivo de Flaubert.

Montalvo escreve para chamar a atenção para o acontecimento, para envolver, para intensificar a simpatia e manipular os sentimentos do leitor. Flaubert escreve em parte para isso, em parte para que o leitor admire a composição verbal enquanto composição verbal, dando informações que, se em nada contribuem para o andamento da trama, transmitem o “efeito de real”. Não que se deva inferir que o “efeito de real” é que distingue a “alta” da “baixa” literatura; mas apenas que de um lado um texto é apenas usado como estímulo à imaginação, ou, como proporemos, a um devaneio egoísta; de outro, não é possível apreciar *Madame Bovary* sem “receber” a obra numa certa medida.

2.3 O bovarismo antes de Quixote

Dom Quixote de la Mancha foi publicado em 1605. É preciso observar que, se Flaubert leu como tragédia a situação que Cervantes leu como comédia, uma escritora, não exatamente uma autora literária no mesmo sentido que esses dois (embora ela faça parte do cânon da língua espanhola, segundo a Real Academia) fazia uma observação que, de um lado, a aproxima de Lewis, e, de outro, dá um sentido muito mais forte, caso se aceite a cosmovisão cristã, à palavra “mórbido”. A autora em questão é santa Teresa d’Ávila, e sua observação vem do *Livro da vida*, a autobiografia que escreveu com um destinatário bastante preciso: a Inquisição Espanhola, que pretendia investigar o conteúdo místico de suas palavras. Dificilmente se poderia dizer que o anglicano C.S. Lewis sofria a mesma pressão; também não parece razoável comparar as situações de Cervantes e de Flaubert. Assim, as palavras de santa Teresa parecem ganhar especial relevância — autores bastante distintos, todos canônicos, em situações distintas, compartilhando observações muito similares sobre os possíveis efeitos do *uso* da literatura.

Leiamos os dois primeiros parágrafos (numerados no original) do segundo capítulo do *Livro da vida*, na excelente tradução de Marcelo Musa Cavallari:

1. Parece-me que começou a me fazer muito mal o que agora direi. Penso algumas vezes que mal fazem os pais que não procuram que seus filhos sempre vejam coisas de virtude de todas as maneiras. Porque, apesar de minha mãe ser assim como disse, do bom eu não peguei tanto — ao chegar ao uso da razão. Na verdade quase nada. E o mau me prejudicou muito. Era ela amante de livros de cavalaria e não lhe causava tanto mal esse passatempo quanto causou a mim, porque não descuidava de seu trabalho. Ao contrário, nos desdobrávamos para ter tempo de lê-los. E talvez os lesse para não pensar nas grandes dificuldades que tinha, e ocupar seus filhos para que não andassem perdidos em outras coisas. Isso desagradava tanto a meu pai que era preciso tomar cuidado para que não o visse. Eu comecei a ficar com o hábito de lê-los, e aquela pequena falta que vi nela começou a esfriar meus desejos e começar a descuidar do resto. E não me parecia que fosse errado gastar tantas horas do dia e da noite em ocupação tão vã, ainda que escondida de meu pai. Era tão forte o que me encantava nisso que, se não tivesse um livro novo, não me parece que estivesse contente.
2. Comecei a me vestir bem e a desejar agradar por ser bonita, ocupando-me muito das mãos e dos cabelos, e perfumes e todas as vaidades que podia ter, que eram muitas, porque eu era muito zelosa.⁵¹

Se não for muito abusivo, podemos pensar que santa Teresa reconhecia seu potencial de Emma Bovary.

O que a teria impedido de cair num bovarismo deveras *avant la lettre* seria também explicado por C.S. Lewis. Afinal, aquilo que Lewis tem em mente é uma espécie de atividade mental que, sem nunca deixar de ser mental, termina por impedir os aspectos práticos da vida do leitor ou do usuário da literatura. Essa atividade “mórbida” não precisa ser perpétua; ela pode ser a base de novas atividades. Santa Teresa pode ter transferido seu zelo para as atividades religiosas. O personagem Dom Quixote, como sabemos, também abandonou a fase “mórbida” e decidiu efetivamente viver sua fantasia:

Enfim, acabado seu juízo, foi dar no mais estranho pensamento em que jamais caiu louco algum: pareceu-lhe conveniente e necessário, tanto para o engrandecimento de sua honra como para o proveito de sua pátria, se fazer cavaleiro andante e ir pelo mundo com suas armas e cavalo em busca de aventuras e para se exercitar em tudo aquilo que os cavaleiros andantes se exercitavam, desfazendo todo tipo de afrontas e se pondo em situações e perigos pelos quais, superando-os, ganhasse nome eterno e fama. O pobre já se imaginava coroado pelo valor de seu braço com pelo menos o império de Trebizonda; e assim, com pensamentos tão agradáveis, levado pelo singular prazer que neles sentia, se apressou em realizar o que desejava.⁵²

⁵¹ D'ÁVILA 2010, p. 40-41.

⁵² CERVANTES 2012, p. 64.

Lewis na verdade não menciona o *Dom Quixote*, mas observa que a construção “egoísta” de castelos pode passar a uma construção “desinteressada”, que estaria na base da criação ficcional. Começando por imaginar o que lhe apetece, o autor passa a imaginar pelo prazer de imaginar, pelo prazer do jogo; Lewis observa que, entre as crianças, essa imaginação pode até ser cooperativa: “quando esse estágio é atingido, está em ação algo além do mero devaneio: a construção, a invenção, numa palavra, a *ficção* está acontecendo”⁵³. Dom Quixote, assim, passou a produzir na vida a sua própria ficção, tendo inclusive arrumado um Sancho Pança que entrasse na brincadeira — em vez de tornar-se, ele também, autor de romances *ficcionais* de cavalaria.

Para reforçar a ideia de que a construção egoísta de castelos é antes um momento possível do que necessário da experiência de leitura, tornando-se algo potencialmente negativo caso se torne a única modalidade dessa experiência, vejamos outro trecho um pouco mais longo de Lewis:

Aquilo em que a má leitura consiste como um todo pode entrar como ingrediente da boa leitura. (...) A construção egoísta de castelos não vai sobreviver muito tempo no leitor certo. Mas suspeito que, especialmente na juventude, ela possa levá-lo a ler um livro. Já se afirmou que, para muitos leitores, a atração de Trollope e até de Jane Austen está na ociosidade imaginada numa época em que sua classe, ou a classe que eles identificam com a sua, tinha mais segurança e era mais afortunada do que agora. Talvez o mesmo suceda às vezes com Henry James. Em alguns de seus livros, os protagonistas vivem uma vida para a maioria de nós tão impossível quanto a das fadas ou a das borboletas; dispensados da religião, do trabalho, de cuidados econômicos, das exigências da família e da vizinhança. Mas essa atração só pode ser inicial. Ninguém que deseje principalmente, ou mesmo com muita força, a construção egoísta de castelos vai perseverar longamente com James, Jane Austen, ou Trollope.⁵⁴

Nosso interesse, neste momento, está nessas modalidades de construção de castelos, a egoísta e a desinteressada. Pretendemos demonstrar que mesmo na construção “desinteressada” de castelos, isso é, na ficção, que foi um dia o devaneio de alguém e passou a ser obra escrita, trabalhada, deliberada, permanecem elementos “egoístas”, que vão servir para que certo tipo de leitor embarque na sua própria construção egoísta de castelos. Essa tensão entre as duas modalidades será

⁵³ LEWIS 2010, p. 52-53. Itálico no original.

⁵⁴ LEWIS 2010, p. 90-91.

refletida na noção de “duplo angélico” de René Girard, que será discutida no capítulo seguinte.

2.4 O devaneio

Gostaríamos no entanto de propor um termo mais econômico para a construção de castelos: *devaneio*. Estamos cientes de que C. S. Lewis poderia ter usado o vocábulo inglês *reverie*, mas supomos que ele deve tê-lo julgado um galicismo. No entanto, ao falar da construção de castelos, Lewis usa até o verbo *to daydream*, “sonhar acordado”. Essa é uma das razões por que nos parece que *devaneio* pode ocupar o lugar da “construção de castelos” sem problemas. Lewis, afinal, propõe sua noção no capítulo que se chama “Os sentidos da fantasia”, mas a fantasia pode muito bem chamar o fantástico, como aliás também em inglês, ao passo que o devaneio pode incluir o fantástico e o puro realismo-naturalismo.

Ao falarmos em “devaneio”, ancorando essa noção na de construção de castelos, podemos nos valer de uma especificidade da língua portuguesa, que permite trazer à tona um certo sentido de gratuidade e de liberdade da palavra. Mesmo um profissional das letras, que trabalhe com o devaneio, pode buscar refúgio em outro devaneio.

Não que exista nisso algo de necessariamente nefelibata: o devaneio é que pode mover a vontade. “Deus quer, o homem sonha, a obra nasce”, como diz Fernando Pessoa em *Mensagem*. “Devaneio” seria a solução para o abominável anglicismo *brainstorming*.

Assim, reformulando as ideias de Lewis sem alterar-lhe a essência, teríamos um devaneio mórbido, em que o sujeito é esmagado por seus próprios pensamentos; um devaneio egoísta, em que o sujeito realiza seus desejos imaginativamente, com todas as implicações que isso tem, e que serão fundamentais para o próximo passo da exposição; e, por fim, o devaneio desinteressado, que pode até nascer do devaneio egoísta, mas que acaba sendo aproveitado pela invenção.

Se o devaneio desinteressado pode terminar em literatura, essa mesma literatura, talvez criada com desinteresse, pode ser usada como apoio para um devaneio mórbido ou egoísta.

Podemos então propor finalmente uma definição. Se existe uma literatura para ser recebida, e outra para ser usada, mesmo lembrando que pode haver uma grande interseção entre as duas, gostaríamos de chamar essa literatura que será ao menos inicialmente usada de literatura que convida ao devaneio, ou simplesmente *literatura do devaneio*. Dentro dessa enorme categoria, podemos encontrar a *literatura do devaneio egoísta*.

Calímaco quer escrever obras que chamem a atenção para si. Os “experimentalismos e jogos de linguagem” mencionados por Felipe Pena podem em certos casos levar às mais áridas considerações. O devaneio não é completamente contrário ao estudo — mas um certo tipo de estudo pode ser o antídoto para o devaneio. Caso olhássemos exclusivamente o “conteúdo” do Epigrama XXVIII, não encontraríamos a confirmação de que desejos egoístas podem ser satisfeitos, mas, no máximo, e numa leitura superficial, a ideia de que a beleza não está nas preferências das multidões e pode ser fugaz. Talvez possamos dizer que Cervantes e Flaubert fizeram, em *Dom Quixote* e em *Madame Bovary*, aquilo que os protagonistas desses romances não fizeram: passar do devaneio egoísta ao devaneio desinteressado — para evitar o devaneio mórbido⁵⁵.

Essa literatura que se presta ao devaneio egoísta é caracterizada por um elemento: o *duplo angélico* tal como formulado por René Girard. Antes de discuti-lo, porém, é importante fazer uma recapitulação.

⁵⁵ *Dom Quixote* tem um aspecto claramente satírico, e Cervantes, até por mencionar-se a si mesmo na obra, parece estar parodiando-se um pouco. Mas a hipótese de que Flaubert em alguma medida passou de um devaneio egoísta a um devaneio desinteressado ao escrever *Madame Bovary* deve ser temperada pelo fato de que, contrariando a lenda, não há registros de que ele jamais tenha dito “*Madame Bovary, c’est moi*” (“Eu sou Madame Bovary”).

3 SOBRE O DUPLO ANGÉLICO: A MEDIAÇÃO EXTERNA EGOÍSTA

3.1 Breve recapitulação dos pontos essenciais

Partimos do Epigrama XXVIII de Calímaco, autor do período helenístico, para tentar estabelecer a diferença entre a literatura preferida por profissionais de Letras e aquela que, aproveitando o mote da capa da antologia *Geração Subzero*, caracterizaria a literatura preferida pela maioria dos leitores. Calímaco, afinal, diz não gostar das estradas muito trafegadas. Porém, o tipo de literatura que ele sugere ser aquele preferido pelo público é o do poeta cíclico, ou Homero. A literatura de estilo homérico fez larga fortuna no Ocidente, e, a partir da análise feita por Erich Auerbach, podemos facilmente delinear elementos típicos da literatura preferida pelo público, chegando inclusive ao folhetim oitocentista — aliás, um formato hoje mais adaptado do que superado, considerando que, em muitos romances *bestsellers*, a estrutura de um episódio por capítulo se mantém. Para entender como o leitor é envolvido emocionalmente por uma narrativa, trouxemos a contribuição da teoria da simpatia apresentada por Adam Smith em *A teoria dos sentimentos morais*: segundo o iluminista escocês, o envolvimento emocional não se dá por uma enumeração de qualidades, mas pela *narrativa* de acontecimentos ligados a um personagem.

Por meio da *simpatia*, uma obra literária pode convidar, segundo a noção formulada por C. S. Lewis em *An Experiment in Criticism*, à “construção de castelos”, ou ser usada com essa finalidade (ainda que, é preciso admitir, de modo não muito consciente). Na obra literária, o personagem pode obter diversos objetos que tornam sua vida ficcional plena: amor, riquezas, a aprovação alheia por meio de atos de bravura etc. A ficção pode servir de apoio para que o leitor vivencie vicariamente essas realidades. C. S. Lewis denominaria esse processo, que já foi tratado por obras literárias canônicas como *Dom Quixote* e *Madame Bovary*, “construção egoísta de castelos”; todavia, preferimos o termo “devaneio egoísta” por ser mais econômico e porque a ideia de devaneio já corresponde bem em português ao que Lewis pretendia dizer.

A noção de devaneio egoísta, calcada em Lewis, pode ser refinada se trouxermos a contribuição do crítico francês René Girard.

3.2 O desejo não é deste mundo

O desejo não é deste mundo. É isso que nos mostra o melhor Proust: é para penetrar em *outro mundo* que se deseja, é para ser iniciado numa existência radicalmente estrangeira. O objeto desejado frequentemente se apresenta na forma de uma esfera impenetrável: a curva das bochechas de Albertine, além do alcance de qualquer beijo; a couraça moldada ao peito do guerreiro, a ferir donzelas apaixonadas. Por trás de cada porta fechada, de cada barreira insuperável, o herói sente a presença do domínio absoluto que lhe escapa, da divina serenidade de que se sente privado. Desejar é acreditar na transcendência do mundo sugerido pelo Outro.

René Girard, "From the Novelistic Experience to the Oedipal Myth".⁵⁶ ("Da experiência romanesca ao mito edípiano"; o original, "De l'expérience romanesque au mythe oedipien", é de 1965.)

"O desejo não é deste mundo." Não é difícil ver como essa pequena frase parece sintetizar muito do que dizíamos. O devaneio egoísta é a realização vicária de desejos por objetos que não pertencem ao mundo do sujeito que deseja. É por isso que essa estrutura pode ser aplicada a praticamente qualquer situação. Se pensamos no exemplo do sujeito pobre que deseja a vida dos ricos, temos também o clichê do rico que julga que a vida do pobre é mais autêntica e por isso sua satisfação é mais plena. O primeiro julga que a insuficiência de sua vida vem da precariedade material dos objetos; o segundo julga-se ele próprio inadequado, talvez mimado, ou então acredita que existem sensações mais grosseiras e mais intensas. O que está em jogo é a transcendência, aquilo que parece inatingível, porque "Desejar é acreditar na transcendência do mundo sugerido pelo Outro".

Um romance pode não ser nada além de um mundo sugerido — o que já é muita coisa. Uma oportunidade para, como já se disse, vivenciar vicariamente o desejo sugerido pelo Outro. Com uma diferença fundamental. Continuemos a leitura de Girard, exatamente de onde paramos, e sem sair da mesma página:

Assim que cede ao desejo que a sitia, a encantadora totalidade revela-se ilusória. Ela estoura como uma bolha de sabão ao menor contato, mas a miragem se renova um pouco mais adiante. Imaginar Albertine fiel, adentrar o círculo dos Guermantes, significa saltar o abismo e abolir a transcendência.

⁵⁶ GIRARD 2004, p. 1.

Na famosa vida real, podemos ter a experiência descrita por René Girard a partir de Marcel Proust. No entanto, se insistirmos num devaneio egoísta, jamais a teremos. A experiência de conquistar a transcendência e vê-la renascida mais além é, em última instância, a experiência que precisa ser abolida do devaneio egoísta. Trata-se de um desejo que quer permanecer desejante, sem realizar-se. O desejo do outro, o personagem, precisa ser mostrado de maneira convincente para despertar o meu próprio desejo. Ao mesmo tempo, esse desejo precisa ser manipulado, suspenso, *suspense*. O objetivo é continuar querendo.

E ainda sem sair da mesma página:

Esse desejo é masoquista em seu âmago. O obstáculo mais colossal, a proibição mais humilhante, significam a realeza mais autêntica, o ídolo mais estável.

Podemos pensar numa estrutura que afeta todos os leitores. Calímaco já acreditou na estabilidade de vários ídolos e já entende que, se existe algo que acaba com a tristeza, Lisânias, “outro o possui”. Isso não o impede de continuar lendo. O profissional de Letras ainda pode querer encontrar algo que o nocauteie. O narrador mais fascinante, o poema de arquitetura mais inacreditável. Segundo uma lenda, Joyce teria escrito *Ulisses* para “manter os críticos ocupados por décadas”.

A mesma estrutura viciante pode repetir-se para o devaneio egoísta. Lê-se um livro para vivenciar certos desejos. Depois mais outro para vivenciar outros desejos. Um elemento permanece: a vontade de permanecer imerso o máximo de tempo em outro mundo, sendo convencido, suspense, suspendendo voluntariamente a incredulidade, para dar um sentido não tão outro à famosa definição de Samuel Taylor Coleridge.

Suspendamos essa discussão para apresentar uma parte da obra de René Girard.

3.3 O desejo mimético

Se Erich Auerbach é facilmente classificável como crítico literário, René Girard, membro da Academia Francesa, é um tanto mais difícil. Tendo iniciado a carreira também como crítico, publicando em 1961 *Mentira romântica e verdade romanesca* (*Mensonge romantique et vérité romanesque*), passou a dedicar-se à antropologia, e seu primeiro livro nessa área, *A violência e o sagrado*, discute os bacanais gregos e encerra-se com um capítulo sobre o canibalismo dos índios tupinambás. Seria talvez mais preciso dizer que Girard é um filósofo do desejo e da violência, se nos aproveitarmos do sentido mais amplo que a palavra “filósofo” tinha em séculos pregressos.

Devemos nos ater, por ora, à apresentação de sua primeira teoria, a do *desejo mimético*, que foi proposta originalmente no primeiro capítulo de *Mentira romântica e verdade romanesca*, ainda com o nome de “desejo triangular”.

Já apresentamos diversos elementos que nos permitem formular as ideias de René Girard, as quais, apesar de sua simplicidade, permitem aplicações extremamente sofisticadas.

Falamos, por exemplo, de um leitor e de um personagem, e de como aquele vive vicariamente o desejo deste, por meio da simpatia — a mesma simpatia que cria uma relação com outro ser humano concreto.

A teoria do desejo mimético, desenvolvida por René Girard a partir da leitura de cinco romancistas — Cervantes, Stendhal, Flaubert, Dostoiévski e Proust — propõe que desejar é desejar aquilo que é designado por outro, que é tomado como *modelo* ou *mediador* do desejo.

Esse outro é considerado transcendente; sua vida nos parece autônoma, plena, contente; isso porque ele possui algum objeto.

O título do livro é *Mentira romântica e verdade romanesca* justamente porque René Girard quer contrapor a visão romântica do desejo à visão romanesca, ou mimética, que é apresentada pelos cinco autores escolhidos.

A *verdade* romanesca é nada menos do que esta: o desejo tem uma natureza triangular. “Romanescas”, na terminologia girardiana, são as obras que colocam a mediação do desejo para o primeiro plano. Como diz Girard na preciosa introdução de *De la Violence à la divinité* [*Da violência à divindade*], a coletânea de seus quatro primeiros livros, “*Representar* as relações de desejo em vez de refletir abstratamente

sobre elas, com os filósofos e com os psicólogos, favorece um pouco a descoberta do mimetismo.”⁵⁷

O capítulo de abertura de *Mentira romântica e verdade romanesca* começa justamente com a explicação de Dom Quixote a Sancho Pança sobre por que Amadis de Gaula deve ser imitado. Julien Sorel, em *O vermelho e o negro*, de Stendhal, possui uma relação semelhante com Napoleão Bonaparte, e enxerga todas as situações como batalhas.

Essas duas relações, segundo René Girard, são relações de *mediação externa*: como o modelo do sujeito desejante está efetivamente removido de sua experiência, ele pode ser imitado sem que haja conflito. Trata-se de uma relação análoga à de um cristão com Cristo, por exemplo: praticar a religião consiste justamente em imitá-lo. Igualmente, um escritor pode admirar um mestre do passado, como por exemplo fizeram tantos autores com os mestres da Antiguidade Clássica, seguindo os procedimentos da *imitatio* e da *aemulatio*. O modelo é claro, é admitido. Não há problema. No entanto, depois vamos propor uma distinção importante dentro da mediação externa.

Existe também a relação de *mediação interna*, na qual o modelo está próximo e o objeto não pode ser compartilhado. Dois autores podem competir para ver quem é o melhor imitador de Virgílio, digamos, mas isso provavelmente não levará a um conflito violento. Não se pode dizer a mesma coisa de dois homens que desejem a mesma mulher. Ou de duas crianças que desejem o mesmo brinquedo. Na mediação interna, “O mediador não pode mais desempenhar o papel de modelo sem desempenhar, ou parecer desempenhar, o papel de um obstáculo.”⁵⁸ Está presente a mesma relação de desejar o *ser* do outro que existe na mediação externa, com a diferença de que esse ser não pode coexistir com o do sujeito desejante. Ou cessa a posse, e com isso o ser transcendente do outro, ou cessa o próprio ser. A mediação interna é portanto essencialmente conflitiva, e capaz de gerar um ciclo potencialmente infinito de retribuições e de vinganças.

Provavelmente o maior estudo da mediação interna é a obra girardiana *Teatro da inveja* (*A Theater of Envy*, escrito diretamente em inglês pelo pensador francês), que discute a obra de Shakespeare, e que tivemos a oportunidade de traduzir para o português. Se, repetindo a citação de Girard, representar as relações de desejo

⁵⁷ GIRARD 2007, p. 9.

⁵⁸ GIRARD 1961, p. 21.

ajuda a descobrir o mimetismo, nessa obra Girard apresenta uma proposta radical: “A principal ideia deste estudo é que Shakespeare não é apenas um ilustrador dramático do desejo mimético, mas seu teórico.”⁵⁹ Para dar um exemplo de como Shakespeare explicitou o desejo não apenas mostrando-o mas efetivamente discutindo-o. “Shakespeare pode ser tão explícito quanto alguns de nós em relação ao desejo mimético, possuindo um vocabulário próprio para ele, próximo o suficiente do nosso para ser reconhecido de imediato. Ele fala em ‘desejo sugerido’, ‘sugestão’, ‘desejo ciumento’, ‘desejo emulador’ etc.”⁶⁰

Porém, um dos exemplos mais interessantes dessa teorização, e que pode nos levar ao próximo passo, está na primeira cena do primeiro ato de *Sonho de uma noite de verão* [*A Midsummer Night's Dream*]. Vejamos os versos 139 e 140 da versão editada por Harold F. Brooks (Arden), um diálogo entre Lisandro e Hérnia.⁶¹

Lysander: Or else it stood upon the choice of friends —
Hermia: O hell! To choose love by another's eyes.

Segundo Girard, não poderia haver nada mais claro. Traduzindo literalmente, sem preocupações métricas, teríamos:

Lisandro: Ou então dependia da escolha de amigos —
Hérnia: Que inferno! Escolher o amor pelos olhos de outro.

A própria edição Arden do texto da peça nos remete, no que diz respeito à palavra *friends*, a uma discussão de duas páginas que pretende convencer-nos de que ela *não* significa “amigos”, mas “pais” ou “responsáveis” (*guardians*). E, de fato, essa discussão acontece dentro de um pequeno contexto específico: os pais dos jovens escolheram seus noivos. No entanto, o contexto maior da peça, que se passa “numa floresta perto de Atenas”, mostra os jovens, ao contrário, alterando o tempo todo a sua escolha amorosa graças às artimanhas de Puck. Para Girard, esse é o recurso que permite dar à peça o ar de *mentira romântica* necessário para que ela seja aceita pelo público. Sendo a plateia mais predisposta a crer na mentira romântica do que na verdade romanesca, não se pode contestá-la diretamente, sob o risco de não gerar *simpatia* e nenhuma emoção. Shakespeare seria, segundo

⁵⁹ GIRARD 2009, p. 241.

⁶⁰ GIRARD 2010, p. 43.

⁶¹ SHAKESPEARE 1979, p. 13.

Girard, um mestre da mistura da *verdade romanesca*, a verdade sobre a estrutura mimética do desejo, com a *mentira romântica*, necessária para o público.

Na visão “romântica”, portanto, crê-se que o desejo é espontâneo e despertado pelo objeto. Ainda na mesma introdução de 2007, Girard nos diz que, “Para o dogma romântico e moderno, o desejo mais intenso é obrigatoriamente espontâneo.”⁶² Assim, tendemos a ler os *friends* como os adultos que estão impedindo o verdadeiro amor *romântico*, e ficamos cegos para a ironia que Shakespeare deseja inserir.

No devaneio egoísta, é claro que, assim como a transcendência deve permanecer transcendente, como o desejo não pode levar à frustração, como a bolha nunca pode ser estourada, também não pode haver consciência do rival, a percepção de que o eu é na verdade definido pelo outro.

3.4 O duplo angélico

Desejar é ter uma carência. Essa carência é “ontológica”, é sentida como uma carência de ser. É por isso que, como explica Girard em *Mentira romântica e verdade romanesca*, referindo-se a Dom Quixote e a Pavel Pavlovitch, personagem de *O eterno marido*, de Dostoiévski:

O sujeito que deseja quer tornar-se seu mediador. Ele quer roubar seu ser de cavaleiro perfeito ou de sedutor irresistível.

(...)

O herói dostoiévskiano, assim como o herói proustiano, sonha absorver, assimilar o ser do mediador. Ele imagina uma síntese perfeita entre a força do mediador e sua própria “inteligência”. Ele quer tornar-se o Outro sem deixar de ser si próprio. Mas por que esse desejo, e por que esse mediador particular, preferido a tantos outros? Por que o herói escolhe o modelo adorado e odiado com tanta pressa e tão pouco senso crítico?

Para querer fundir-se assim na substância do Outro, é preciso experimentar uma repugnância invencível pela própria substância.⁶³

E, em seguida, reforçando essa ideia a partir de Proust, autor mais relevante para a discussão presente:

⁶² GIRARD 2007, p. 10.

⁶³ GIRARD 1961, p. 70-71.

Todos os heróis romanescos odeiam-se a si mesmos num nível mais essencial do que o das “qualidades”. É precisamente isso que nos diz o narrador proustiano no começo de *O caminho de Swann*: “Tudo aquilo que não era eu, a terra e os seres, parecia-me mais precioso, mais importante, dotado de uma existência mais real.”⁶⁴

É por essa razão que este capítulo de *Mentira romântica e verdade romanesca* intitula-se “Os homens serão deuses uns para os outros”. Se todos veem-se a si mesmos como carentes metafísicos, os outros parecem deuses. Mais ainda, como veremos, esse ódio de si é que faz com que os homens queiram *parecer* deuses — qualquer coisa menos do que isso seria inaceitável. Qual a característica dos deuses? A ausência de carências. A autossuficiência. A autonomia. Retomando o ensaio “From the Novelistic Experience to the Oedipal Myth”:

O projeto de bem-aventurada autonomia [*blissful autonomy*] é igual à paixão que atrai o Eu para o Outro, transformando este último num duplo fascinante. O Eu faz o que pode para reforçar as certezas que o estão dilacerando. Nesse estágio, a obra é uma tentativa de perpetuar e de exaltar o intervalo diferencial que todos postulamos entre nós e o Outro. O escritor se esforça, ainda que em vão, para dar a esse intervalo um conteúdo concreto.⁶⁵

Nesse ensaio, René Girard faz uma comparação entre o Proust de *Jean Santeuil*, seu primeiro romance, e o Proust de *Em busca do tempo perdido*. Seu projeto é permitir que o último Proust explique o primeiro, e seu ponto de partida é a comparação entre duas cenas. Na primeira, em *Jean Santeuil*, o protagonista assume um papel divino. “Ele está feliz e confortável num camarote, deliciando-se com as atenções, invejado por todos. Duas ou três duquesas estão a seus pés. Um rei ajeita a gravata. Estamos em pleno coração daquilo que, na obra-prima [*Em busca do tempo perdido*], nunca será mais do que o objetivo inacessível do desejo.”⁶⁶ Na segunda cena, que faz parte de *À sombra das moças em flor*, segundo livro da série, o narrador está no teatro, mas na plateia, e é ele quem olha para cima, é ele quem está na posição de carência.

⁶⁴ GIRARD 1961, p. 71.

⁶⁵ GIRARD 2004, p. 4.

⁶⁶ GIRARD 2004, p. 4.

Ou seja: “O Proust de Jean Santeuil julga-se um Outro, ao mesmo tempo imaginário e real, e é esse Outro que ele representa.”⁶⁷

No ensaio *Narcissism: The Freudian Myth Demythified by Proust* (*Narcisismo: o mito freudiano desmistificado por Proust*), de 1978, René Girard retoma *Jean Santeuil*: “em seu primeiro romance, *Jean Santeuil* (...), Proust retrata um rapaz intensamente preocupado consigo mesmo; o efeito que ele produz nas outras pessoas é quase invariavelmente positivo.”⁶⁸ Na página seguinte, porém, Girard faz um contraste com o narrador da *Busca*, para quem “os objetos de amor sempre dão uma impressão de ‘bem-aventurada autonomia’ e de ‘autossuficiência.’ Eles correspondem à ideia freudiana de ‘narcisismo intacto’. Não é mais o sujeito do desejo que é narcisista, como no primeiro romance, mas seu objeto.” Em suma, o narrador de *Jean Santeuil* possui tudo de que o narrador da obra posterior (*Em busca do tempo perdido*) carece.”⁶⁹

Para chegar à formulação que buscávamos, retornemos ao ensaio de 1965:

A perfeição insípida [*bland*] do protagonista mostra que ele é o “duplo angélico” da subjetividade criativa. O autor pode igualmente centrar seu livro no Outro. O protagonista inteiramente positivo é então substituído por outro totalmente negativo, uma caricatura, o duplo malvado. Os dois tipos de obra têm suas raízes no mesmo dualismo. O Outro nunca está ausente das obras líricas e idealistas organizadas em torno do Eu. O Eu nunca está ausente das obras amargas, satíricas e realistas organizadas em torno do Outro. A obra-prima desafia esse sistema de oposições.⁷⁰

Duplo angélico. Uma projeção do autor. Uma versão do narrador e/ou protagonista que atribui exclusivamente aos demais personagens sua carência ontológica, que quer dar de si mesmo uma ideia semelhante à maneira como o sujeito que se sabe desejante enxerga o Outro: um ser etéreo, de “bem-aventurada autonomia”. Um deus.

Essa modalidade de dualismo é típica do devaneio egoísta. Se nele existe a satisfação vicária dos desejos, os únicos obstáculos só podem ser os outros, aos quais são atribuídos males como a inveja e o esnobismo, porque o desejo com que o leitor do devaneio egoísta deseja identificar-se é autêntico, espontâneo, legítimo.

⁶⁷ GIRARD 2004, p. 4.

⁶⁸ GIRARD 2008, p. 176.

⁶⁹ GIRARD 2004, p. 2.

⁷⁰ GIRARD 2004, p. 4-5.

Uma expressão parcial da verdade romanesca, que contém uma mentira essencial: os *outros* é que imitam meu desejo. Se existe imitação, não sou eu o imitador. Se eu desejo, esse desejo é espontâneo, “legítimo”; os outros é que não captam a minha diferença, a minha originalidade, a minha espontaneidade; daí, inclusive, que a atmosfera romântica seja eivada de uma certa paranoia.

A vitória do personagem catalisador da simpatia consistirá, portanto, numa vitória de sua espontaneidade contra essa imitação mal-intencionada, que deseja tirar do personagem seu ser, tirando-lhe o objeto que assegura essa plenitude.

Não se trata, ainda, de uma oposição do tipo *mocinho contra bandido*, mas de algo ainda mais básico, porque *mocinho contra bandido* pressupõe uma certa predisposição moral, que discutiremos depois, mas de uma oposição que decorre tão-somente da estrutura do desejo e do anseio de demonstrar autonomia.

3.5 Mediação externa egoísta

O duplo angélico, enfim, pode nascer como uma projeção do autor, mas a obra escrita desde esse perspectiva conclama o leitor a identificar-se com ela, criando um mundo de “nós” e “eles” — exatamente como o mundo de pessoas “realmente elegantes” contra os “esnobes” do ambiente proustiano. O mal é transferido para o outro; o eu do leitor imita a confirmação que o eu do narrador oferece da justiça da sua própria causa. A realização vicária dos desejos passa a assumir contornos morais, porque começam a entrar em questão a legitimidade dos desejos e, com isso, a autenticidade e mesmo sua suposta espontaneidade. A obra pode prestar-se ao papel de guia de uma vida não-examinada, com os talentos do escritor oferecendo justificativas abundantes e sofisticadas para as disposições que o leitor já tenha. Mais ainda, aqui começamos a roçar algo que se aproxima da literatura contemporânea de auto-ajuda, que tem entre seus *leitmotivs* e ideia de “ser especial” ou de “não ser como os outros”. Se os outros não são necessariamente vilões, isso não quer dizer que você deva *ser como eles*.

Uma leitura superficial de *Mentira romântica e verdade romanesca* pode nos deixar com a impressão de que a mediação externa é sempre positiva, apenas por não estimular o conflito violento imediato. No entanto, a consideração das palavras

de C.S. Lewis sobre os aspectos mórbidos do devaneio deixa claro o lado negativo da mediação externa. Talvez *Jean Santeuil* não tenha deixado um legado de admiradores da *finesse*. Mas Dom Quixana, lendo as aventuras de Amadis de Gaula, decidiu tornar-se Dom Quixote, e é o próprio Girard quem oferece esse exemplo como de mediação *externa*. Emma Bovary leu romances rocambolescos; as desgraças de sua vida vêm de ela tentar imitar modelos perfeitamente *externos*.

Assim, podemos pensar em pelo menos dois tipos de mediação externa. O primeiro, altruísta, em que o sujeito desejante admite sua carência — em vez de tentar escondê-la — e mantém uma atitude de humildade em relação a seu modelo. Quanto a esse ponto, as diversas regras de ordens religiosas insistem na distância absoluta que há entre Cristo e o fiel e na humildade como a primeira das virtudes. Não por acaso, a grande recomendação da religião é que o fiel tente identificar-se com a *paixão* de Cristo, evitando, obviamente, identificar-se com o Cristo que faz milagres. Assim, a atitude religiosa de mediação externa é protegida do estabelecimento de uma simpatia que possa confirmar o egoísmo.

Relação análoga pode existir na imitação admitida de modelos literários. O escritor que imita quer que os traços do imitado permaneçam visíveis, ao menos para os que tiverem olhos. Mesmo que busque superar o modelo, vai manter a atitude de gratidão.

A mediação externa egoísta vai acontecer entre o leitor que, tomado de simpatia por um personagem, identifique-se com ele e passe a viver imaginariamente em seu mundo, desconsiderando o mundo concreto em que vive. A isso já se costuma dar o nome de “escapismo”, mas certamente há escapismos e escapismos. Um momento de escapismo pode servir apenas para a recuperação do fôlego para a vida cotidiana. Mas é possível evitar a vida cotidiana apenas para manter-se no universo da leitura, com uma atitude irrefletida, de pura fé na realização dos desejos dos personagens. É por isso, aliás, que Santa Teresa d’Ávila falava contra os romances de cavalaria: porque eles se prestavam a esse tipo de devaneio mórbido.

Nessa mediação externa egoísta, o leitor usa o desejo para transportar-se para outro mundo, mas de fato só o satisfaz vicariamente, ou seja, não o satisfaz. A própria concepção de desejo, caso chegue a ser formulada, será infantil.

Essa atitude é totalmente diferente daquela atitude de “recepção” da obra mencionada por Lewis. Não se trata de fazer uma apologia da literatura que “faz

pensar”, porque qualquer literatura pode “fazer pensar”. A questão é que a leitura de um epigrama de Calímaco suscitará a admiração pelo trabalho com a linguagem. A mediação externa egoísta é apenas um modo de fugir da banalidade e, por meio de recursos como apresentação vívida de desejos, de prazeres e de aventuras, bem como da atenuação do suspense, lograr *fugir* de qualquer reflexão.

4 “MUDAM-SE OS TEMPOS, MUDAM-SE AS VONTADES”

Numa nota pessoal, lembro-me do momento, na escola, em que, adolescente, lendo pela primeira vez a *Ilíada*, minha professora de português, Vera Lúcia Fontoura Lima, disse: “O verdadeiro herói da *Ilíada* é Heitor.” Fiquei impressionado porque Heitor obviamente não era o *protagonista* da *Ilíada* (que, a bem da verdade, se nos pautarmos pelas expectativas contemporâneas quanto a um roteiro, não tem exatamente um protagonista); além disso, ele estava do lado troiano, que, na minha cabeça juvenil, era nada menos do que o lado dos acobertadores de um ladrão de mulher. *Delenda Ilion*, pensaria eu se, à época, conhecesse a frase latina sobre Cartago.

Este capítulo pretende responder à perplexidade daquele dia. Hoje posso reformulá-la. O que a professora queria dizer é que não temos *simpatia* por Aquiles, porque Aquiles não merece aquela *aprovação moral* de que falava Adam Smith. Outros heróis nos foram apresentados.

4.1 Simpatia pelos *spoudaios*

Aristóteles diz na *Poética* (1449b) que “a epopeia e a tragédia concordam ambas somente em serem imitações de homens superiores, em verso”⁷¹. O termo grego utilizado por Aristóteles para designar esses “homens superiores” é, no singular, *σπουδαῖος*, *spoudaios*. No trecho original em grego, temos *μίμησις εἶναι σπουδαίων*, ou, literalmente, preservando nossos termo-chave, “ser imitação dos *spoudaioi*” (sendo *spoudaioi* o nominativo masculino plural de *spoudaios*).

A palavra *spoudaios* é mantida aqui por ser um dos grandes termos problemáticos da filosofia de Aristóteles, de difícil tradução. Para nossos fins, basta uma discussão brevíssima dele. Aristóteles utiliza-o na *Ética* e na *Política*. Eudoro de Souza, no trecho citado, traduziu-o como “homem superior”, mas o dicionário Bailly Abrégé nos diz que, quando se refere a pessoas, *spoudaios* significa 1. “*actif, zélé,*

⁷¹ ARISTÓTELES 1993, p. 35.

ardent (“ativo, zeloso, ardente”); 2. “*sérieux, grave*” (“sério, grave”); 3. “*bon, vertueux, honnête*” (“bom, virtuoso, honesto”). De fato, a raiz de *spoudaios* é *σπουδή, spoudé*, substantivo que significa, segundo o mesmo dicionário, “pressa” e “zelo”. O dicionário, portanto, nos permitiria traduzir o termo como “homem zeloso”.

Pouco depois, em 1451a⁷², Aristóteles menciona especificamente a *Odisseia*, mencionando episódios da vida de Ulisses que Homero teria propositalmente omitido da narrativa. O trecho termina com a menção nominal da *Ilíada*.

Ou seja: para Aristóteles, Ulisses e os personagens da *Ilíada*, entre os quais Aquiles, são *spoudaioi*.

Ainda, no trecho 1453a, Aristóteles explica qual é o melhor mito, ou enredo, para a tragédia. Já sabemos que ela é uma imitação de *spoudaioi*, e Aristóteles acrescenta que “esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes e outros representantes de famílias ilustres”⁷³ (“*τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες*”). É por essa razão que *spoudaios* também costuma ser traduzido como “nobre”.

De fato, mesmo sendo personagens de epopeias, Aquiles e Ulisses são homens que “gozam de grande reputação e fortuna”. Ulisses é rei de Ítaca. Aquiles é filho da deusa Tétis. Os dois são “nobres”. São também *spoudaioi* nesse sentido.

Depois, Aristóteles passará a discutir especificamente a tragédia, mas o que ele dirá sobre a relação estabelecida entre público e personagens dependerá de estes serem *spoudaioi*.

Os trechos imediatamente posteriores da *Poética* são dedicados à questão de como suscitar na plateia os devidos sentimentos, com destaque, como é sabido, para o “terror” (*φόβος, fobos*) e a “piedade” (*ἔλεος, eleos*). Não nos parece haver um passo exagerado em dizer que a piedade, ou compaixão, supõe ao menos uma forma de *simpatia*. Afinal, embora Aristóteles não utilize a palavra grega *συμπάθεια, sympátheia*, ou “simpatia”, grande parte da primeira metade da *Poética* é dedicada à discussão de como gerar a simpatia em nosso sentido smithiano na plateia. Podemos destacar, por exemplo, o início do trecho 1453a, em que Aristóteles explica que sentiremos “piedade por alguém [que sofreu algo] imerecido” (*ἔλεος μὲν*

⁷² ARISTÓTELES 1993, p. 50-51.

⁷³ ARISTÓTELES 1993, p. 69.

περὶ τὸν ἀνάξιον), ou, na tradução de Eudoro de Souza, “a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer”⁷⁴, trecho que virá a ser muito importante em nossa argumentação no capítulo seguinte.

Assim, podemos raciocinar da seguinte maneira, acreditando estar em consonância com o pensamento de Aristóteles: Aquiles e Ulisses, personagens de epopeias, são *spoudaioi*, e esse traço une epopeias e tragédias. Para uma obra ter sucesso — e Aristóteles não duvida do sucesso da *Ilíada* e da *Odisseia* — os *spoudaioi* precisam contar com a nossa simpatia. Sem essa simpatia, não teríamos compaixão caso eles sofressem algo imerecido.

A ambiguidade do termo *spoudaios* nos favorece. De um lado, seu zelo, seu ardor contagiará o desejo da plateia; de outro, esse mesmo ardor, concentrado *por supuesto* numa obra de arte, aliado a sua “grande reputação e fortuna”, fazem do protagonista um *modelo*. “Reputação” nada mais é do que a admiração alheia; “fortuna” nada mais é do que ser bem-aventurado aos olhos dos outros. Outros esses entre os quais podemos nos incluir, claro.

Ora, uma obra de arte também é feita para atrair os olhos dos outros. O *spoudaios* atrai duplamente esse olhar: no seu mundo fictício e também na relação entre espectador e personagem. Ulisses e Édipo são *reis* em Ítaca e em Tebas, respectivamente, e objetos da nossa simpatia por serem *personagens*. Aquiles é nada menos do que um *semideus*, que saberia que, se fosse à guerra de Troia, morreria, mas seria cantado para sempre. Mítica ou ficcional, a profecia sobre Aquiles se realiza no mundo da vida, milênios depois, a continentes de distância.

Retomando as ideias de René Girard, estamos no coração do mimetismo. Cada personagem pode nos servir de modelo, guiando nosso desejo.

Todavia, é preciso dizer algumas palavras sobre Ulisses — e principalmente sobre Aquiles. Afinal, no mencionado trecho 1453a, Aristóteles já deixou de falar da epopeia, e explica que, no caso da tragédia, seu *spoudaios* será ainda mais digno de compaixão caso sofra um infortúnio imerecido “não porque seja “vil e malvado”⁷⁵, ou, numa tradução mais literal, “e não por meio de maldade ou vileza” (“μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν”).

Cabe perguntar-nos que opinião teríamos de Aquiles e Ulisses hoje em dia.

⁷⁴ ARISTÓTELES 1993, p. 67.

⁷⁵ ARISTÓTELES 1993, p. 69.

4.2 Aquiles e Ulisses

Em *Tragic Pleasures: Aristotle on Plot and Emotion* (Princeton: Princeton University Press, 2012), Elizabeth S. Belfiore faz um exame detalhado do uso da palavra *spoudaios* na *Poética* e ainda o compara ao uso em outras palavras mais preocupadas com a moral, como a *Ética a Nicômaco* e a *Política*⁷⁶.

Um cruzamento da posição de Aristóteles com a de Adam Smith nos lembraria de que a simpatia depende de uma certa aprovação moral. E, como vimos há pouco, o próprio Aristóteles, ao dizer que o *spoudaios* trágico deve sofrer algo imerecido “não por baixaza ou vileza”, permite-nos supor que ele estaria de acordo com Adam Smith nesse ponto.

Voltemos porém à epopeia para examinar seus mais famosos *spoudaios*, esses homens ardorosos, zelosos, e de grande reputação e fortuna.

A primeira palavra da *Ilíada* é *μῆνιν*, acusativo de *μῆνις*, “mênis”, “cólera”. “Canta, deusa, a cólera de Aquiles”, são as célebres palavras iniciais do primeiro hexâmetro da epopeia. E por que Aquiles está encolerizado? Logo nos primeiros versos ficamos sabendo que foi por causa de um desentendimento com “o Atrida”, isso é, Agamêmnon, chefe de todos os aqueus. Agamêmnon ordenou a Aquiles que abrisse mão da escrava que capturou, a filha de Crises, sacerdote de Apolo. Aquiles, em represália, recusa-se a guerrear, e só retoma as armas quando seu amigo Pátroclo é morto. Seu objetivo, então, não é ajudar o exército dos aqueus, mas simplesmente vingar-se.

Durante o primeiro canto da *Ilíada*, vemos Aquiles dirigir a seu comandante invectivas que hoje um soldado jamais ousaria dirigir a seu sargento: “Pesado de vinho! Olhos de cão! Coração de gamo!” (Canto I, verso 225)⁷⁷. Aquiles logo depois demonstra desprezo pelos guerreiros seus companheiros: “Rei voraz com o próprio povo, é sobre nulidades que tu reinas” (I, 231). E, apenas para “prevenir” os companheiros, diz que entrega a escrava, mas que, se Agamêmnon ou qualquer

⁷⁶ BELFIORE 1992, p. 100ss.

⁷⁷ A tradução utilizada será sempre a de Frederico Lourenço; é a ela que remetemos as referências, sempre idênticas ou próximas do texto original grego.

outro tentar tomar-lhe qualquer outro bem, “rapidamente da minha lança correrá teu negro sangue”.

Após finalmente matar Heitor, que matou Pátroclo, Aquiles não pretende conceder ao príncipe troiano as honras tradicionalmente concedidas aos guerreiros mortos, as quais provocavam interrupções nos combates: “arrastei para aqui Heitor, para os cães o comerem cru” (XXIII, 21); depois, arrematando, nos versos imediatamente seguintes, promete: “e na tua pira funerária cortarei as gargantas a doze / gloriosos filhos dos troianos”.

A cólera é tão definidora do Aquiles da *Ilíada* que, no último canto, ficamos até com a impressão de uma certa magnanimidade quando ele aceita devolver o cadáver de Heitor a seu pai, o rei Príamo.

Se, por outro lado, a *Odisseia* se distingue por não enumerar promessas de violência e truculências de seu protagonista Ulisses, é o próprio personagem que, após cegar o cíclope Polifemo, entra em seu navio e diz-lhe seu verdadeiro nome: “Ulisses, saqueador de cidades” (*Ὀδυσσεῖα πολιπόρθιος*, *Odyssea ptolipórthios*; canto IX, verso 504). Chama a atenção, portanto, o epíteto que Ulisses atribui a si mesmo no momento em que deseja revelar sua identidade.

Numa época como a nossa, em que uma piada de mau gosto pode arruinar uma carreira, em que a “correção” ideológica é para tantos o primeiro critério de um exame crítico, parece lícito dizer ao menos que, se Adam Smith estava correto quanto à necessidade de uma certa aprovação moral como requisito da simpatia, uma leitura cuidadosa das grandes epopeias gregas não permite uma simpatia irrestrita por esses personagens. Podemos até vibrar com eles, mas dificilmente vamos endossar suas atitudes.

Aqui, porém, não pretendemos discutir o que é bom ou mau, mas examinar os pressupostos de nossas leituras.

Algo aconteceu no ocidente para abalar esses pressupostos, para transformá-los, para dar-lhes critérios relativamente nítidos.

Esse algo, é claro, chama-se cristianismo. Ou ao menos a tradição judaico-cristã, que absorveu inúmeros elementos do paganismo greco-romano.

No início desta dissertação, retomamos o contraponto de Erich Auerbach entre os estilos homérico e bíblico, estilos que, segundo a tese geral de *Mimesis*, iriam lentamente fundir-se para criar o realismo moderno. Nessa fusão, sustentamos

que um dos elementos trazidos pela Bíblia é justamente uma outra atitude em relação à violência, atitude essa que ainda vai se tornar mais complexa.

Neste momento, no entanto, queremos enfatizar a diferença, o contraste.

Atendo-nos à figura do *spoudaios*, esse personagem zeloso cuja ação move a narrativa, podemos verificar que, já na Idade Média, ele aparece de maneira bastante diversa de como aparece na *Ilíada* e na *Odisseia* no tocante à violência.⁷⁸

Examinemos uma obra que sob muitos aspectos apresenta *spoudaioi* que são uma perfeita oposição de Aquiles e Ulisses: *La Quête du Graal*, ou *A demanda do Santo Graal* em sua versão francesa.

4.3 La Quête du Graal, ou A demanda do Santo Graal

Difícilmente seria possível encontrar guerreiros mais antípodas dos heróis das epopeias gregas do que os cavaleiros da Távola Redonda.

Erich Auerbach falava de como o estilo homérico apresentava os detalhes do cotidiano de maneira vívida, usando o recurso da atenuação do suspense de maneira a manter a atenção e, provavelmente, a suavizar a intensidade dos elementos representados. Podemos dizer que sob certo aspecto a *Ilíada* e a *Odisseia* são amorais, não por apresentar, segundo o clichê, “as coisas como são”, mas porque, se nelas existe uma moral, ela nos parece mais um fruto impremeditado da imitação das ações dos *spoudaioi* do que um elemento orientador da composição.

É verdade que já invocamos a palavra “cristianismo” para explicar a diferença, mas desejamos ir além e, aproveitando o contraste que faremos, mostrar que o anseio de construir personagens guerreiros que sejam vistos como *modelos* nos obriga a lidar com duas questões. A primeira, como dissemos, é a da violência, que certamente entrou nas deliberações do autor anônimo da versão que examinaremos da *Demanda do Santo Graal*, a francesa.

⁷⁸ Certamente se poderia dizer que até o *spoudaios* da tragédia já é distinto do *spoudaios* da epopeia. Consideremos, porém, que uma Antígona que deseja enterrar o irmão é bem diferente de uma Medeia que mata os filhos por ter sido abandonada pelo marido. Esperamos mostrar que, já na Idade Média, as expectativas em torno da legitimidade da violência eram bem mais nítidas.

A segunda é a do *duplo angélico* como definido por René Girard. Um autor cristão tenta criar personagens que correspondam a graus de perfeição. No grau máximo, o personagem — naturalmente, estamos falando de Galaad, o “Bom Cavaleiro” — acaba se aproximando do duplo angélico proustiano, um personagem que tem a posse perfeita dos objetos, inclusive o objeto mais precioso de todos, o Santo Graal.

Escolhemos a versão anônima francesa, cujo texto foi estabelecido e depois traduzido para o francês moderno por Albert Béguin e Yves Bonnefoy,⁷⁹ dentre as tantas versões existentes, por fiar-nos naquilo que Béguin diz em seu prefácio:

O sr. Étienne Gilson mostrou que uma teologia da graça, muito precisa e conforme à doutrina de São Bernardo, sustenta como sólida armadura os episódios da *Demanda*. Sem entrar nos detalhes dessa doutrina, digamos que a hierarquia estabelecida entre os três cavaleiros, ou entre os três graus da santidade representados por eles, repousa sobre essa noção da graça e do mérito, da vontade divina e da liberdade humana⁸⁰.

O francês Étienne Gilson, falecido em 1978, foi um dos grandes filósofos e historiadores da filosofia do século XX. Se a versão escolhida da *Demanda* vem com seu aval, não apenas podemos ficar seguros de um desejo de distanciamento do paganismo (em sentido amplo), como podemos supor que o elemento do *duplo angélico* vem de um cálculo específico, orientado por uma doutrina. Vem desse cálculo, mas certos efeitos provocados por ele são involuntários.

Em outro trecho do prefácio, Albert Béguin defende o valor especificamente literário da obra, ou seu valor como algo a ser “recebido” naquele sentido de C.S. Lewis. também menciona o *uso* que se esperava que se fizesse dela:

...esse romance é ao mesmo tempo uma autêntica obra-prima literária, um dos mais belos de toda a Idade Média. Ele nada tem de pregação ou de relato meramente edificante; os próprios sermões dos eremitas, que periodicamente instruem os heróis e lhes explicam seus sonhos ou suas aventuras, não rompem a trama da invenção romanesca. Esse desenvolvimento dos símbolos é necessário a uma obra em que toda a imaginação está orientada para uma inteligência dos sinais ocultos nos acontecimentos, nos encontros e nos sonhos.⁸¹

⁷⁹ Quête 1965.

⁸⁰ Quête 1965, p. 33. Tradução nossa, bem como a de todos os demais fragmentos de *La Quête du Graal*.

⁸¹ Quête 1965, p. 38.

A “inteligência dos sinais ocultos”, além de fazer com que a Providência permeie a obra, vai quase sempre levar os heróis a questionar suas próprias motivações. Na *Demanda* do Santo Graal, não bastará ser hábil cavaleiro; é preciso ter a motivação correta desde o princípio. Não é difícil ver como esse ponto se tornou fundamental para grande parte dos romances de aventuras. Assim, se o leitor católico quiser usar a obra em sua prática religiosa, ela vai sempre levá-lo a questionar-se a si próprio. Se ele não “encontra o Graal”, falta-lhe rever suas motivações.

Nada disso impede, porém, que a *Demanda* seja usada como devaneio, como apoio para a mediação externa egoísta — nem para o desenvolvimento de uma literatura mais convidativa ao devaneio egoísta. Ou, já que estamos falando de cavaleiros, podemos também retomar a expressão de Lewis: construção egoísta de castelos.

Assim, o que esperamos é conseguir mostrar que o *spoudaios* pode renascer cristianizado, mas que as mudanças por que ele passa vão além dos parâmetros morais. As diversas advertências e interpretações de acontecimentos que permeiam a obra pretendem servir de salvaguarda contra o devaneio. O leitor — ou ouvinte — que decida imitar qualquer cavaleiro, exceto Galaad, será primeiro obrigado a um exame de si mesmo, porque aquilo que impede a posse do objeto desejado não é um outro malvado, mas o próprio desregramento interior.

Porém, como dissemos, essa salvaguarda contra o devaneio não impedirá que textos posteriores sensacionalizem a vida cavaleiresca, como veremos ao fazer um breve exame do *Amadis de Gaula*. Não julgamos necessário demonstrar que o *Amadis de Gaula* pode servir a um devaneio mórbido, a uma mediação externa egoísta, porque uma das obras mais canônicas da literatura ocidental, *Dom Quixote de La Mancha*, trata exatamente desse uso. Mas não saltemos etapas.

Julgamos então que aquela salvaguarda doutrinal embutida na *Demanda* pode fracassar porque um dos *spoudaioi* do texto é claramente um *duplo angélico* — o duplo angélico de um narrador cristão que escreve para cristãos, mas mesmo assim um duplo angélico naquele sentido girardiano.

4.4 Breve descrição do início e da estrutura da *Demanda do Santo Graal* francesa: *spoudaioi* em busca do Graal

Certamente não faremos uma análise doutrinal da *Demanda* para provar aquilo que Gilson já teria provado. Faremos, sim, um exame de como o texto pretende conquistar nossa *simpatia*.

Uma descrição detalhada da obra inteira é desnecessária, mas uma descrição de seu início e de sua estrutura geral são relevantes.

A narrativa se inicia na corte do rei Arthur, “às vésperas de Pentecostes, perto da hora nona”⁸² (três da tarde, a hora em que Cristo expirou) com Lancelot sendo chamado para ir a outro castelo, onde apresentam-lhe um rapaz e pedem que ele o sagre cavaleiro. Esse rapaz, chamado Galaad (que é filho de Lancelot, mas Lancelot ainda não sabe), é “um menino tão belo, tão bem-feito que não se acharia outro como ele no mundo”⁸³. Lancelot sagra Galaad cavaleiro no dia seguinte e volta logo depois para a corte do rei Arthur.

Nela, enquanto isso, começam a suceder acontecimentos maravilhosos: no principal assento da Távola Redonda, chamado “Assento Perigoso” (*Siège Périlleux*), “os cavaleiros viram letras que pareciam recém-escritas e que diziam: QUATROCENTOS E CINQUENTA E QUATRO ANOS SE PASSARAM DESDE A PAIXÃO DE JESUS CRISTO; E, NO DIA DE PENTECOSTES ESSE ASSENTO ENCONTRARÁ SEU DONO”⁸⁴. Após a chegada de Lancelot, surge um bloco de mármore vermelho a flutuar num lago diante do palácio; “sobre esse bloco estava fincada uma espada, bela e rica, cujo guarda-mão era de pedras preciosas, muito habilmente trabalhadas com letras em ouro. Os barões olharam essas letras, que diziam: NINGUÉM JAMAIS ME TIRARÁ DAQUI, EXCETO AQUELE AO LADO DE QUEM DEVO PENDER. E ESSE SERÁ O MELHOR CAVALEIRO DO MUNDO.”⁸⁵

Galaad, como cavaleiro, aparece misteriosamente na corte e é reconhecido por Lancelot. No Assento Perigoso aparecem as palavras: “AQUI É O ASSENTO DE GALAAD”⁸⁶. Sendo reconhecido por todos como o cavaleiro esperado, aquele que

⁸² Quête 1965, p. 51.

⁸³ Quête 1965, p. 52.

⁸⁴ Quête 1965, p. 54.

⁸⁵ Quête 1965, p. 55.

⁸⁶ Quête 1965, p. 57.

levará a bom termo a Demanda do Santo Graal, Galaad ainda retira a espada da pedra, “com tanta facilidade que ela nem parecia ter sido fincada”⁸⁷.

Após a chegada dessa figura perfeita, a narrativa divide-se em diversas aventuras, normalmente usando as fórmulas “o conto diz que...” para iniciá-las e “o conto aqui se cala para passar às aventuras de...” para encerrá-las. Assim vamos vendo o que sucede a cada um dos cavaleiros.

Sem querer dar um passo adiante na argumentação, falando imediatamente de Galaad como duplo angélico, o primeiro elemento que salta à vista é que seus personagens principais são todos *spoudaioi* naquele sentido complexo que propusemos anteriormente. Em primeiro lugar, todos são nobres. A cada apresentação de um cavaleiro, tomamos ciência de sua linhagem. Mais ainda, são zelosos: estão todos empenhados na procura do Graal, a taça em que José de Arimateia teria guardado o sangue de Jesus após sua crucificação.

Examinemos agora alguns pontos-chaves da *Demanda*, em que seus heróis mais parecem distanciar-se dos *spoudaioi* gregos.

4.5 Percival e a recusa explícita da violência: “por medo de ser tomado por vilão”

Nas “Aventuras de Percival” (“*Aventures de Perceval*”), a parte da *Demanda* lida especificamente com esse cavaleiro, temos um episódio exemplar, que explicita a mudança de atitude em relação à violência⁸⁸.

Percival acaba de ser emboscado por nada menos do que vinte cavaleiros. Sendo excelente nas artes da guerra, consegue defender-se até certo ponto. Quando começa a perder, após seu cavalo ser morto, e está acossado no chão, esperando o golpe de misericórdia, Galaad aparece do nada, mata alguns cavaleiros e afugenta os outros. Depois, simplesmente cavalga mato adentro, sem atender ao

⁸⁷ Quête 1965, p. 61.

⁸⁸ Estamos cientes de que Albert Béguin citou ninguém menos do que São Bernardo — o grande incitador das Cruzadas — como inspirador dessa *Demanda*. No entanto, não nos cabe discutir a diferença entre teoria e prática, e sim ilustrar uma mudança de mentalidade, que pode incluir, se o leitor quiser, uma dose maior de hipocrisia. Essa crítica, porém, tem implicações mais profundas, que veremos a explorar.

grito de Percival: “Ah! Senhor cavaleiro, pelo amor de Deus, parece um pouco, até eu conseguir falar-lhe!”⁸⁹

Prossegue a narrativa, exatamente após a fala de Percival:

O Bom Cavaleiro [Galaad] não deu sinal de ter ouvido, mas seguiu caminho sem mostrar a menor vontade de voltar. E Percival, que não tinha mais cavalo, tendo o seu sido morto, tentou ir atrás dele a pé. Logo encontrou um valete montado num cavalo forte e rápido, conduzindo à sua direita um grande cavalo de batalha negro. Percival não soube o que fazer: ele teria adorado dispor daquele cavalo de batalha para seguir o Cavaleiro, mas com a condição de que o valete lho desse livremente. Por medo de ser tomado por vilão, ele não teria desejado tomá-lo à força se a necessidade não o obrigasse. Assim, ele saudou o valete, que lhe respondeu: “Deus vos abençoe!” — “Bom amigo”, disse Percival, “eu peço em serviço e em benfeitoria, e porque serei teu cavaleiro no instante em que me rogares, que me emprestes esse cavalo até que eu consiga encontrar um cavaleiro que acaba de ir por ali.” — “Senhor”, disse o valete, “não emprestarei, pois ele pertence a um homem que me amaldiçoaria se eu não o entregasse.” — “Bom amigo”, disse Percival, “faz o que te rogo que faças. Nunca terei dor maior do que se perder esse cavaleiro por falta de montaria para segui-lo.” — “Não”, disse o valete. Percival ficou tão aflito que teve a impressão que ficaria fora de si. Ele não queria usar de violência contra o valete; porém, se ele perdesse a pista do Cavaleiro, jamais teria alegria de novo. Essas duas coisas lhe provocavam tanta cólera no coração que ele não conseguiu permanecer de pé e caiu aos pés de uma árvore, pálido e lânguido como se a vida tivesse sido retirada de seu corpo, e tomado por um pesar tamanho que quis morrer imediatamente.⁹⁰

A cólera de Aquiles é a primeira coisa a ser mencionada na *Ilíada*, que logo no segundo verso nos informa que ela é “mortífera” e que “tantas dores trouxe aos Aqueus / e tantas almas valentes de heróis lançou no Hades”.⁹¹ A cólera de Percival praticamente leva-o a ficar deprimido: ele chega a pedir ao valete que o mate. Ele se recusa a agir movido pela cólera. Sendo cavaleiro treinado e armado, logo após quase ter sido morto, ele não demonstra raiva dos cavaleiros covardes que ainda estão vivos e que faziam parte do bando que o atacou. Ele quer, como um cristão, *ir correndo atrás daquele que o salvou*. Mas, para isso, ele não pode ferir um preceito cristão. Ele não pode, como um policial de um filme contemporâneo, alegar que precisa daquele cavalo. Ele julga que só pode pedir; se o pedido é recusado, cabe-lhe ficar resignado. Poucos guerreiros em poucos momentos conseguiram oferecer um contraste tão perfeito ao Aquiles encolerizado por ter sido obrigado a abrir mão

⁸⁹ Quête 1965, p. 131; o episódio começa na página 130.

⁹⁰ Quête, p. 131-132.

⁹¹ HOMERO 2005, p. 29. Estamos, é claro, nos três primeiros versos da epopeia.

de uma escrava, ou ao Ulisses astucioso que se anuncia “saqueador de cidades”. Afinal, Ulisses teria ludibriado o valete.

Aqui temos o *spoudaios* devidamente domesticado. Percival é um dos três cavaleiros escolhidos. Sua conduta, portanto, precisa ser mais perfeita. Outros cavaleiros podem pecar, falhar, ouvir os conselhos dos religiosos e emendar suas vidas. Percival, não: ele precisa ser um exemplo entre os exemplos, um *modelo*, porque, cabe insistir, a *Demanda* é uma obra que também foi feita para ser *usada*.

4.6 Bohort: “Se defendo minha vida, não me imputeis um pecado”

O capítulo sobre as aventuras de Bohort (p. 199-228) nos mostra a recusa da violência num grau ainda mais elevado. Percival recusou-se a roubar um indefeso. Bohort irá além. Num determinado ponto de suas aventuras, vê passar pelo caminho seu irmão, amarrado, quase nu, sendo espetado por dois cavaleiros. Ao mesmo tempo, passa por ele uma donzela que grita por socorro, afirmando que será estuprada. Bohort respira fundo e decide socorrer a donzela, entregando o irmão a Deus. Assim que a salva, procura o irmão. O demônio — o “Inimigo” — o leva a crer que o irmão está morto e lhe dá interpretações falsas de seus sonhos e de seus acontecimentos para induzi-lo ao desespero e, assim, ao pecado. Quando Bohort escolhe não pecar, o demônio se revela e Bohort retoma sua busca pelo irmão, que encontra vivo e recuperado do ataque. Esse irmão, Lyonnel, está ressentido pela ausência de socorro e acusa Bohort, prometendo matá-lo. Bohort ajoelha-se, pedindo perdão ao irmão. Depois, vendo que sua súplica de nada adiantou, monta no cavalo por julgar que assim ficaria mais protegido. Lyonnel, “insuflado que está pelo Inimigo”⁹², derruba-o, e ainda faz com que seu próprio cavalo passe por cima de Bohort. Um eremita e outro cavaleiro intervêm, e são mortos por Lyonnel. Vagamente recuperado, Bohort ergue a espada para defender-se do irmão, dizendo: “Doce e bom pai Jesus Cristo, se defendo minha vida contra meu irmão, não me imputeis um pecado!”⁹³. Uma intervenção sobrenatural encerra o combate e Bohort pede ao irmão que enterre dignamente os corpos dos assassinados.

⁹² Quête, p. 223.

⁹³ Quête, p. 226.

Assim, Bohort representa uma situação de recusa da violência num grau ainda mais elevado. Ele ofereceu a outra face, e foi defender a própria vida pedindo para não ser visto como pecador. Ele não está recusando a violência — não esqueçamos que, como cavaleiro, seu ofício é a violência — , mas está se recusando a reagir diante de uma alegação de desejo de vingança. Além disso, como a narrativa o tempo todo insiste em quem é o melhor cavaleiro, deixando clara uma hierarquia na qual Percival, Bohort e Galaad estão no pódio (e para este último podemos conceber um patamar bastante elevado), não é descabido imaginar que Bohort sabia que mataria o irmão caso reagisse. De todo modo, é isso que é dito por uma voz na intervenção sobrenatural que encerra o combate, certamente para poupar Bohort dessa mácula.

4.7 Galaad

Galaad representa o último grau de perfeição dos cavaleiros, e é por essa razão que ele se assemelha ao *duplo angélico*. Os cavaleiros que não fazem parte do grupo dos “três companheiros” Percival, Bohort e Galaad estão desde o início excluídos da visão do Graal, mesmo que possam participar da demanda. No meio do caminho, todos eles invariavelmente encontram religiosos que lhes explicam seus pecados.

No primeiro capítulo que narra suas aventuras (p. 101-115), Lancelot, pai de Galaad, chega a ver o Graal, mas misteriosamente não se move; um religioso explica-lhe que, tendo sido o maior cavaleiro de todos, seu pecado com a rainha Guinevere tornou-o indigno. Lancelot compromete-se a fazer penitência pelo resto da vida — penitência essa que incluirá ter de ouvir insultos por ele ter visto o Graal sem fazer nada. O segundo capítulo (p. 155-183) dedicado a Lancelot consiste essencialmente em admoestações de religiosos sobre seu pecado e sobre a necessidade de não cair outra vez em pecado mortal. É de notar, porém, que mesmo o pecado do pai de Galaad não está ligado à violência, mas à concupiscência.

Galaad distingue-se claramente dos demais cavaleiros. Ele é perfeito desde o começo, e as tentações parecem nem se dar ao trabalho de aproximar-se dele.

Perante os demais cavaleiros, sua mera presença já traz a segurança da resolução dos acontecimentos. No segundo e último capítulo que narra *As aventuras de Galaad* (p. 229-243), aparece para Bohort, Percival e Galaad uma espada maravilhosa, mas repleta de interdições, lembrando a espada que aparecera pouco antes do começo da demanda. Após Percival e Bohort tentarem erguê-la, sem sucesso, ambos dizem a Galaad: “Senhor, tentai tomar esta espada. Bem sabemos que concluireis a aventura em que fracassamos.”⁹⁴

Mesmo no único caso em que Galaad comete uma violência indevida e acidental contra outro cavaleiro, Gauvain, este o desculpa. No começo do capítulo que acabamos de mencionar, Galaad viu um castelo atacado, entrou na batalha e golpeou Gauvain simplesmente porque este estava no caminho.

Diz ele [Gauvain] a Hestor: “Eis aqui confirmada a palavra que ouvi no dia de Pentecostes, sobre aquela espada em que pus a mão. Foi-me anunciado que antes de não muito tempo eu receberia dela um golpe terrível, e foi com essa mesma espada que o cavaleiro golpeou-me ainda agora. Aconteceu-me exatamente como predito.”⁹⁵

Gauvain refere-se ao episódio da aparição de Galaad na noite de Pentecostes na corte do rei Arthur, e que já mencionamos anteriormente.

Todavia, vale observar que quando Percival, no capítulo dedicado a suas aventuras (p. 117-154), encontra uma senhora capaz de explicar-lhe o sentido dos acontecimentos, ela refere o início da demanda e compara Galaad a ninguém menos do que Jesus Cristo:

Do mesmo modo como Nosso Senhor, o Cavaleiro que deveis ter por senhor e pastor veio visitar-vos. Assim como Nosso Senhor apareceu sob a semelhança do fogo, o Cavaleiro mostrou-se em armas vermelhas, que é a cor do fogo. E assim como as portas da casa em que se encontravam os apóstolos estavam fechadas quando chegou Nosso Senhor, também as portas da sala estavam fechadas quando sobreveio o Cavaleiro, tão subitamente que ninguém dentre vós compreendeu como ele entrou.⁹⁶

Sabendo que, num contexto cristão, comparação nenhuma pode ser maior do que esta, vale a pena ainda rematar os trechos que mostram porque Galaad é o *duplo angélico* de um autor cristão observando a graça recebida pelo Bom Cavaleiro

⁹⁴ *Quête* 1965, p. 236.

⁹⁵ *Quête* 1965, p. 230.

⁹⁶ *Quête* 1965, p. 123.

após ter encontrado o Graal. À p. 303, ficamos sabendo que ele repetia dia e noite uma prece em que pedia para ser retirado do mundo na hora em que quisesse. No mesmo trecho, lemos:

...um dia a voz divina lhe disse: “Não te perturbes, Galaad, porque Nosso Senhor concederá o que tu pedes; no momento em que requerires a morte de teu corpo, ela te será outorgada, e receberás a vida da alma e a alegria eterna.”

E assim acontece.

No entanto, apesar da mudança de contexto, Galaad faz pensar no personagem Jean Santeuil, que, segundo René Girard, “não experimenta nem o desejo, nem a verdadeira desilusão”⁹⁷. Galaad, afinal, é perfeito desde o começo. É praticamente impassível. Ele parece saber que é o cavaleiro perfeito, e só não menciona isso porque é pecado.

Ficamos por um momento até mesmo tentados a dizer que não, Galaad não é um *spoudaios*, mas a verdade é que ele é zeloso na demanda, e é filho do nobre Lancelot. Ele satisfaz as condições desde um ponto de vista “técnico”. Seu zelo, porém, não parece vir de uma carência, mas de um mero senso de missão que se confunde com sua própria identidade.

Essa é uma razão por que, lendo, a *Demanda*, ficamos mais comovidos com o anseio de Lancelot de não pecar mais; nossos olhos se arregalam diante da atitude do irmão de Bohort; torcemos pelo ingênuo Percival. Galaad pode não ser Cristo, mas sentimos mais compaixão pelo Deus feito homem flagelado e crucificado do que pelo cavaleiro que encontra o Graal.

O que acabamos de dizer parece uma extrema obviedade. Mas é uma obviedade com fortes implicações. Uma obviedade já antecipada por Aristóteles, aliás, quando disse, num trecho que já citamos, que sentiremos “piedade por alguém [que sofreu algo] imerecido” (*ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον*). Cristo é um *spoudaios* perseguido; Galaad não é perseguido. O próprio fundador do cristianismo, o homem sem pecado por excelência, foi perseguido; o duplo angélico do autor cristão não recebeu essa dignidade.

Eis aqui o gancho para o capítulo seguinte.

⁹⁷ GIRARD 2004, p. 2.

5 HERÓIS (PORQUE) PERSEGUIDOS

Na coletânea *The Wicked Wit of Jane Austen (O humor sagaz de Jane Austen)*, o organizador Dominique Enright conta⁹⁸ que James Stanier Clarke — que nos círculos austenianos é conhecido apenas como Mr. Clarke —, bibliotecário de Carlton House, então a residência londrina do príncipe regente do Reino Unido, escreveu a Jane Austen em nome do príncipe para felicitá-la por seus romances. O príncipe os adorava. Mr. Clarke, “como tantos que trabalham com livros, não conseguiu resistir a tentar participar”, e começou a enviar a Jane Austen sugestões para seus próximos romances. Mas não era só nesse front que Jane Austen estava sendo acoçada: “Ao mesmo tempo, os parentes enviavam-lhe seus manuscritos para que ela os comentasse.” Diante de tanto assédio, a autora de *Orgulho e preconceito* decidiu aproveitar o material que recebia:

Assim, tendo em mente os excessos dos romances sentimentais e de terror que faziam o gosto do público, e inspirando-se nas ideias deveras impraticáveis de Mr. Clarke, Jane Austen produziu a sátira *Plano de um romance*, combinando aspectos da literatura popular com aquele tipo de sugestão que os autores recebem de amigos e parentes...

O texto produzido por Austen, “Plano de romance segundo sugestões de diversas pessoas”, tem para nós duas virtudes. A primeira é aquela que há em toda caricatura: o de exagerar um aspecto da realidade para torná-lo mais patente. Assim, é possível estabelecer uma verdade por meio da generalização; é claro que nem todos os romances populares são assim, mas também é claro que é possível discernir certos traços comuns a eles. A segunda, é claro, é documental. Gostar de comer não significa ser capaz de cozinhar, e analogamente gostar de ler não significa ser capaz de escrever. O que não impede, é claro, que o leitor forme ideias daquilo que mais gostaria a partir de sua experiência de leitor, que pode até ser considerável. Mas, se essa experiência de leitor — se esse devaneio provavelmente egoísta, quase certamente passivo — nunca passou a uma experiência de escritor — ao devaneio desinteressado, ativo —, é de se esperar que a primeira sugestão dada pelo leitor que nunca escreveu revele os preconceitos mais irrefletidos. Seria fácil descartá-los como ninharias de amadores; no entanto, como esses leitores compõem o público leitor, é razoável pensar que seus preconceitos devem ser

levados em conta por autores de ficção que pretendam ser lidos por eles. Retomando a metáfora gastronômica, uma pessoa pode dizer que gosta de muito chocolate, e colocar chocolate demais no seu primeiro bolo; o cozinheiro, por sua experiência, é quem sabe quanto chocolate é uma dose aceitável até para quem diz gostar de muito chocolate. O que muda não são os ingredientes: é a dose.

O primeiro ingrediente que aparece é o *duplo angélico*: temos personagens perfeitos e irrepreensíveis, que levam uma vida de pura serenidade bucólica, imersos em seus nobres sentimentos. Leiamos alguns trechos do breve “Plano”⁹⁹:

Cenário rural, Heroína filha de clérigo, alguém que após viver muito tempo no mundo retirou-se dele para um vicariato, com uma pequena fortuna. — Ele, o melhor homem que se pode imaginar, perfeito de caráter, temperamento e maneiras — sem a mais mínima mácula ou peculiaridade a impedir que ele seja a companhia mais agradável possível a sua filha o ano inteiro. — Heroína também personagem sem mácula, — perfeitamente boa, com muita ternura e sentimento, e, claro, muito espirituosa — prendadíssima, compreende as línguas modernas e (de modo geral) tudo que as moças mais prendadas aprendem, mas com um dote especial para a Música — seu passatempo favorito — e toca igualmente bem o piano e a harpa — e canta maravilhosamente. Sua aparência é muito bonita — olhos escuros e rosto rechonchudo [essa era a descrição da própria Jane Austen]. — O livro deve começar descrevendo pai e filha — que, ao conversar, terão falas longas e linguajar elegante — num tom de emoção séria e sublime.

Como vimos, porém, não é a enumeração de qualidades que gera simpatia, mas a narrativa de acontecimentos. E, como disse Aristóteles, a piedade é gerada quando o protagonista enfrenta sofrimentos imerecidos. Assim temos o segundo ingrediente:

Desse começo procederá a história, que conterà uma impressionante variedade de aventuras. A Heroína e seu pai nunca passam mais de quinze dias no mesmo lugar, porque ele é expulso de seu vicariato pelas vis artes de um rapaz sem princípios nem coração, desesperadamente apaixonado pela Heroína, que a persegue com paixão incansável.

O contraste entre os bons e os maus deve ser sempre inequívoco:

— Mal assentam-se num país da Europa e precisam deixá-lo e ir a outro — sempre travando novas amizades, sempre obrigados a deixá-las. — Isso, é claro, exhibirá uma grande variedade de personagens — mas não haverá mistura; a cena sempre mudará de um grupo de pessoas para outro — mas tudo que é bom será imaculado sob todos os aspectos — e não haverá qualquer fraqueza ou defeito, exceto nos maus, que serão completamente

⁹⁸ AUSTEN 2007, p. 53-54.

⁹⁹ “Plan of a Novel according to Hints from Various Quarters”. AUSTEN 2007, p. 54-56.

depravados e infames, sem que reste neles praticamente nenhum indício de humanidade.

Em suma, para citar o título de um *bestseller* contemporâneo, o que temos são praticamente *anjos e demônios*.

É claro também que a heroína deve, além de possuir uma alma nobre, ser uma mulher irresistível, limitada apenas pelo pudor e pela honra:

— No início da trama, durante seus primeiros deslocamentos, a Heroína tem de conhecer o Herói — alguém obviamente perfeito —, que só será impedido de dirigir-se a ela por algum excesso de polidez. — Onde quer que ela vá, alguém se apaixona por ela, e ela recebe repetidas propostas de casamento — que ela repassa integralmente ao pai, muitíssimo zangado por não ter sido consultado primeiro.

Segundo Mr. Clarke e os parentes de Jane Austen, além de assediada como objeto de desejo, a heroína também precisa ser incessantemente perseguida:

— Muitas vezes raptada pelo Anti-Herói, mas resgatada por seu pai ou pelo Herói — muitas vezes obrigada a sustentar a si e ao pai com seus talentos, e a trabalhar pelo pão; continuamente enganada e ludibriada em seu trabalho, reduzida a pele e ossos, e volta e meia à inanição.

Não é preciso explicar porque é razoável associar ser “continuamente enganada e ludibriada” a uma forma de perseguição, ou ao menos à sensação subjetiva de estar sendo perseguido, como se houvesse uma intenção comum apenas manifestada nas ações de várias pessoas.

Quanto à ideia de que ter de trabalhar é uma espécie de perseguição, antes de descartá-la como preconceito aristocrático, lembremos que ela evoca um anseio mais antigo, talvez mais ancestral, porque, enfim, é no momento da expulsão de Adão e Eva do Paraíso que surge o trabalho, quando Deus diz a Adão: “Comerás o teu pão com o suor do teu rosto” (Gênesis, 3, 19).

O resto do texto, apesar de delicioso, já é redundante para nossos propósitos. O pai morre (sua morte demora cinco horas; são cinco horas de nobres exortações à filha) e, na hora em que seria definitivamente raptada pelo malvado anti-herói, o herói salva a heroína. Como última ressalva, Jane Austen diz, na penúltima frase que “Ao longo de toda a obra, a Heroína gozará das companhias mais elegantes e viverá em grande estilo.”

5.1 A dignidade de ser maltratado

Jane Austen faleceu em 1817. Porém, a ênfase nos sofrimentos imerecidos, que ela caricaturou em seu plano de romance, veio a tornar-se um tema dominante na literatura oitocentista. Quatorze anos depois de sua morte, Victor Hugo deu ao mundo Quasimodo, o corcunda perseguido de *O corcunda de Notre Dame* (*Notre Dame de Paris*, de 1831, com edição definitiva de 1832). Entre 1837 e 1839 Charles Dickens publica de maneira serializada *Oliver Twist*, cujo protagonista é um órfão que troca a vida de trabalhos forçados pela convivência com criminosos. Em 1862, em *Os miseráveis* (*Les misérables*), Victor Hugo nos dá Cosette, a órfã adotada pelo ex-presidiário regenerado Jean Valjean, que é perseguido de maneira inclemente pelo inspetor Javert.

Todos esses personagens têm uma característica em comum: pertencem a setores marginalizados da sociedade — um aleijado visto como monstruoso, dois órfãos pobres, um ex-presidiário. Seus sofrimentos imerecidos decorrem parcialmente de sua condição. Todos esses romances são construídos sobre a premissa de que, se aqueles que os maltratam pudessem vê-los da maneira como o narrador os mostra, deixariam de maltratá-los. A simpatia do leitor é dirigida para a figura marginalizada. Se no capítulo que comparava o *spoudaios* homérico e o *spoudaios* da Távola Redonda já vimos uma diferença enorme em relação ao uso da violência, que diferença maior ainda não vemos na escolha de protagonista!

Recordemos o estranhamento de Erich Auerbach nos dois primeiros capítulos de *Mimesis*, particularmente no segundo, no momento em que ele discute a prisão de Jesus e a negação de Pedro¹⁰⁰:

O incidente, inteiramente realista tanto no que diz respeito ao local quanto às *dramatis personae* — notemos particularmente sua baixa posição social

¹⁰⁰ No evangelho de São Lucas (22, 54-62): “Prenderam-no então e conduziram-no à casa do príncipe dos sacerdotes. Pedro seguia-o de longe. Acenderam um fogo no meio do pátio, e sentaram-se em redor. Pedro veio sentar-se com eles. Uma criada percebeu-o sentado junto ao fogo, encarou-o de perto e disse: Também este homem estava com ele. Mas ele negou-o: Mulher, não o conheço. Pouco depois, viu-o outro e disse-lhe: Também tu és um deles. Pedro respondeu: Não, eu não o sou. Passada quase uma hora, afirmava um outro: Certamente também este homem estava com ele, pois também é galileu. Mas Pedro disse: Meu amigo, não sei o que queres dizer. E no mesmo instante, quando ainda falava, cantou o galo. Voltando-se o Senhor, olhou para Pedro. Então Pedro se lembrou da palavra do Senhor: Hoje, antes que o galo cante, negar-me-ás três vezes. Saiu dali e chorou amargamente.”

— está repleto de problema e tragédia. (...) Ele [Pedro] é a imagem do homem no sentido mais elevado, mais profundo e mais trágico. Claro que essa mistura de estilos não é ditada por um propósito artístico. Pelo contrário, ela está desde o começo enraizada no caráter da literatura judaico-cristã; ela foi dramatizada dura e explicitamente na encarnação de Deus como ser humano da condição social mais humilde, em sua existência terrena em meio a pessoas e condições banais e humildes, e em sua Paixão, que, julgada por critérios mundanos, foi ignominiosa; e ela naturalmente veio a ter — considerando a ampla difusão e o forte efeito dessa literatura em épocas posteriores — uma importância das mais decisivas para a concepção humana do trágico e do sublime.¹⁰¹

Seguindo Auerbach, vemos então a influência do cristianismo: os personagens que na Antiguidade seriam dignos apenas da comédia agora passam a representar o sublime.

Diante disso, podemos perguntar: serão ainda *spoudaioi*? São *spoudaioi* de uma era pós-revolucionária e democrática. Sua falta de nobreza de sangue é compensada pela nobreza de alma, nobreza essa que é aumentada pela ideia do sofrimento imerecido. (Ainda que, como observamos, o aparecimento da linhagem nobre de Jesus Cristo no início do evangelho de São Mateus talvez possa ser interpretado como um modo de torná-lo um *spoudaios*.) E são *spoudaioi* naquele segundo sentido, de ardor e zelo.

Seriam, porém, duplos angélicos? A questão é um pouco mais complexa. O duplo angélico depende daquilo que se quer projetar como ideal. Se existe o desejo de fazer um contraste entre personagens, de modo a deixar claro que uma certa pureza interior compensa de muito longe a ausência de meios exteriores de um personagem, enquanto outros personagens da história são claramente seus inferiores, podemos ter Galaads que tiveram a dignidade de serem injustamente maltratados. Ou mesmo que não sejam Galaads, perfeitos em absolutamente tudo, o defeito que os impede de obter tudo o que desejam é visto como parte do elemento trágico.

Um autor oitocentista brasileiro pode nos ajudar a responder melhor essas perguntas: José de Alencar. Examinemos seus dois primeiros romances, *O Guarani* e *Lucíola* (considerando que suas duas primeiras obras de ficção, pela brevidade, seriam melhor chamadas de novelas).

¹⁰¹ AUERBACH 2004, p. 41.

5.2 Lucíola

Estamos cientes de que *Lucíola* é imediatamente posterior a *O Guarani*; no entanto, como se trata de uma obra mais curta e mais simples, preferimos examiná-la primeiro.

Lúcia, a protagonista feminina de *Lucíola*¹⁰², apesar de certamente não poder figurar num romance de Jane Austen, poderia aparecer num de Victor Hugo: como Fantine, a mãe da Cosette de *Os miseráveis*, Lúcia é obrigada a prostituir-se para sobreviver.

A prostituta é um figura quase caricatural; quase paradigmática. Primeiro, por ser estigmatizada e por isso pertencer a uma camada marginal¹⁰³. Segundo, porque, sendo estigmatizada, o paradoxo só aumenta o desejo: ela é proibida por ser desejável e disponível mediante pagamento. Terceiro, ela é desejável por trabalhar diretamente com o desejo. Espera-se da prostituta que transmita aquela intensidade de experiência que a arte pretende imitar. Espera-se dela uma experiência homérica.

Lúcia, além de prostituta, além de linda, é, como diz o bilhete ao autor escrito por “G.M.” com que o livro se inicia, “musa cristã”¹⁰⁴. Musa cristã porque prostituiu-se aos quatorze anos para salvar os familiares da doença e tem uma consciência pesadíssima — o que sinaliza para o leitor a virtude moral, mesmo que ela, no capítulo XIX, em que revela sua triste história a Paulo, seu amante e narrador do livro, diga que a palavra virtude soe como “uma profanação”¹⁰⁵ em seus lábios; Paulo mesmo se encarregará de encerrar o capítulo dizendo que ela é “um anjo!”¹⁰⁶. Pela nobreza da alma, Lúcia seria uma *spoudaia* (não se trata de um neologismo; *spoudaia* está previsto nos dicionários de grego).

Alencar naturalmente se apoia no estilo homérico para manipular a simpatia do leitor. O instrumento dessa manipulação é a perspectiva de Paulo, narrador e protagonista masculino, rapaz que troca sua Recife natal por uma nova cidade, a

¹⁰² ALENCAR 2011.

¹⁰³ Mesmo considerando o atual fetiche brasileiro com prostitutas, de Bruna Surfistinha a personagens televisivos, ainda parece difícil imaginar alguém apresentando aos pais sua noiva, que continua trabalhando nesse ramo, como se não houvesse qualquer tabu.

¹⁰⁴ ALENCAR 2011, p. 19.

¹⁰⁵ ALENCAR 2011, p. 150.

¹⁰⁶ ALENCAR 2011, p. 151.

capital do Império (lembremos da frase de Girard: “o desejo não é deste mundo”) e apaixona-se por uma prostituta. As descrições detalhadas servem para que compreendamos esse amor, para que tenhamos o mesmo desejo. Como evitar o interesse pela figura central do luxuriante jantar que perpassa os capítulos VI, VII e VIII, que se encerra com a representação ao vivo, por Lúcia, das poses devassas dos quadros pendurados nas paredes? Curioso *voyeur* como o leitor, Paulo olha o que acontece e descreve ricamente; demonstrando sua decência para identificar-se com o público *em público*, afasta-se após testemunhar o mais interessante, indo buscar o ar da noite.

A partir desse ponto, a narrativa segue os altos e baixos dos sentimentos de Paulo, que luta consigo mesmo por estar esperando a fidelidade de uma prostituta. Ora ele está no céu, nos braços de Lúcia; ora está no inferno, vagando pela cidade, quando está de mal com ela. O leitor também passa por essa alternância de desejo, e o suspense que vai sendo criado diz respeito à necessidade de uma explicação para o comportamento de Lúcia. Essa explicação — prostituiu-se por necessidade — pode fazer com que ela pareça “um anjo” aos olhos de Paulo, e teria, dramaticamente, uma função de catarse daquela tensão. Tanto é que, depois dela os incidentes do romance parecem um epílogo, e até não muito condizentes o que esperaríamos do exemplo da virtude redimida. Afinal, a própria Lúcia, aquele “anjo” com ponto de exclamação, a “musa cristã” cujo verdadeiro nome é Maria, fala, referindo-se ao filho, de “quanto horror me causava a só ideia de que eu talvez trouxesse já nas entranhas o verme que me devia roer as vísceras”¹⁰⁷.

Contudo, após essa revelação, temos uma cena que é uma repetição estrutural de outras cenas de *O Guarani*. Um dos primeiros personagens a aparecer no romance é o Couto, antigo cliente de Lúcia e anfitrião daquele suntuoso e luxuriante jantar. Sabendo que Lúcia retirou-se, após ter servido-se dela, fica ressentido, e vai até sua nova casa, afastada da cidade, com o puro propósito de persegui-la, lançando-lhe o estigma da prostituição. Passemos ao momento em que Lúcia estaria estabelecendo boas relações com seus vizinhos, segundo a narração de Paulo:

O grupo parou a alguma distância; eu reconheci o Couto no momento em que se adiantava com um movimento de espanto. Corri para fazer Lúcia

¹⁰⁷ ALENCAR 2011, p. 163.

retirar-se antes de vê-lo; mas estava distante, e quando cheguei, já a mais velha das moças se tinha aproximado, e arrancando a pulseira das mãos de sua irmã, atirou-a por cima da grade:

— Não toques em coisa que pertença a esta mulher! É uma perda!¹⁰⁸

A essa altura, já temos simpatia demais por Lúcia para não ficarmos do lado dela diante desse sofrimento imerecido; por pecadora que seja, estamos mais dispostos a vê-la como um figura cristã, ou mesmo crística, perseguida pela multidão — o “grupo” que, como diz Cristo na cruz, “não sabe o que faz” (Lucas 23, 34) — , do que efetivamente como uma “perdida”.

E de fato o comentário final de Lúcia não apenas repete as palavras de Cristo crucificado como ainda confirma a ideia de que, mais importante do que a nobreza de sangue, é a nobreza da alma:

— Elas não sabem, como tu, que eu tenho outra virgindade, a virgindade do coração! Perdoa-lhes, Paulo.

E o sorriso, que banhou estas palavras como de uma luz divina, parecia abrir o céu aos arroubos de sua alma.¹⁰⁹

Vejamos agora *O Guarani*, em que temos um duplo angélico claramente definido, e um personagem que faz o mesmo papel do Couto: dona Lauriana.

5.3 Prólogo a *O Guarani*: desvalorização e valorização do índio

O Guarani, o primeiro romance mais longo de José de Alencar, publicado originalmente como folhetim, tem como um de seus protagonistas o índio Peri. Ora, o índio era uma figura absolutamente marginalizada na sociedade e até na literatura brasileira, mas que vinha passando por um processo de valorização. Mantendo a referência bíblica, trata-se verdadeiramente de um projeto de fazer com que “a pedra que os construtores rejeitaram” passasse a ser a “pedra angular” (Mateus 21, 42).

Por exemplo, chama a atenção o mau tratamento dispensado aos índios por Gregório de Matos em dois de seus sonetos. Do primeiro, intitulado “Aos principais da Bahia, chamados os Caramurus”, vale a pena citar o quarteto inicial:

¹⁰⁸ ALENCAR 2011, p. 157-158.

¹⁰⁹ ALENCAR 2011, p. 158.

Há coisa como ver um Paiaia
 Mui prezado de ser Caramuru,
 Descendente do sangue do tatu,
 Cujo torpe idioma é Cobepá?¹¹⁰

Sendo um “Paiaia” um pajé que se julga homem branco (“Caramuru”)¹¹¹ ainda que seja “descendente do sangue do tatu, / cujo torpe idioma é Cobepá” (Cobepá: a língua — *pá* — dos índios cobés), clara fica a rejeição do autor do poema aos índios que então ousavam imiscuir-se em sua sociedade.

O segundo soneto merece ser citado integralmente:

Um calção de pindoba, a meia zorra,
 Camisa de urucu, mantéu de arara,
 Em lugar de cotó, arco e taquara,
 Penacho de guarás, em vez de gorra.

Furado o beijo, e sem temor que morra
 O pai, que lho envasou c’uma titara,
 Porém a Mãe a pedra lhe aplicara
 Por reprimir-lhe o sangue que não corra.

Alarve sem razão, bruto sem fé,
 Sem mais leis que a do gosto, quando erra,
 De Paiaia tornou-se em abaité.

Não sei onde acabou, ou em que guerra:
 Só sei que deste Adão de Massapé
 Procedem os fidalgos desta terra.

Mal sabia Gregório de Matos que os “fidalgos” a que ele se referia com tanto desprezo e jocosidade viriam a compor, menos de dois séculos depois, os *spoudaioi* da fascinante trilogia indigenista de José de Alencar.

Antes mesmo do romancista do Ceará, o maranhense Gonçalves Dias já tinha escrito poemas em que o índio era valorizado. O grande destaque sem dúvida é *I-Juca Pirama*, um pequeno épico que busca adotar o ponto de vista indígena e não

¹¹⁰ Os poemas de Gregório de Matos são apresentados com muitas variações. Por exemplo, ora aparece “descendente do sangue tatu”, ora “descendente do sangue de tatu”; tanta variação fez-nos optar por “descendente do sangue do tatu” primeiro pela sílaba métrica necessária que a preposição proporciona; segundo, porque quem descende descende de alguém específico: o tatu, com artigo definido, mesmo que “o tatu” gramaticalmente especificado indique logicamente os tatus e o reino animal como um todo, marcando a proximidade do índio com a natureza.

¹¹¹ O dicionário Houaiss, na sexta acepção, dá “europeu” para *caramuru*; contudo, a palavra também é interpretada como “mestiço”. A nosso ver, faz mais sentido a acepção do Houaiss, pois supõe a “empáfia” do índio em supor-se branco ou igual ao branco.

emitir um juízo de valor cultural sobre o costume de certas tribos que mais valia aos índios em geral a acusação de desumanidade: o canibalismo.

Nos famosos versos 112 a 117, o índio celebra a sua própria bravura, sua própria fidalguia, sua própria qualidade de *spoudaios*:

Meu canto de morte,
 guerreiros, ouvi:
 Sou filho das selvas,
 nas selvas cresci,
 Guerreiros, descendo
 Da tribo Tupi. (112-117)

E é com esse brio guerreiro que chegamos ao fascinante personagem do índio Peri.

5.4 O Guarani

Se, dentro do contexto do romantismo brasileiro, buscava-se valorizar o índio por ele ser o elemento autóctone do Brasil, dando-lhe um passado e uma natureza grandiosas, se era preciso destacar a diferença específica do nativo, a primeira estratégia a que José de Alencar recorreu foi a do duplo angélico. Em *O Guarani*, esse duplo, que simbolizará a pura espontaneidade do desejo incorrupto, é o índio Peri. A integração de Peri com o ambiente selvagem em que se passa quase todo o romance é total e insuperável. É evidente a tentativa de Alencar de gerar simpatia por essa figura nativa do Brasil.

Peri é o mais ágil, o mais valente, o mais nobre, um verdadeiro cavaleiro medieval das matas de Teresópolis, que, como ficamos sabendo no capítulo XII da segunda parte, serve sua dama Ceci e usa suas cores: “Um dia a menina, semelhante a uma gentil castelã da idade Média, tinha se divertido em explicar ao índio, como os guerreiros que serviam uma dama, costumavam usar nas armas de suas cores.”¹¹²

Além disso, Peri protagoniza uma cena semelhante àquela que René Girard usa para definir o duplo angélico. No ensaio discutido anteriormente, uma cena

¹¹² ALENCAR 2014, p. 272.

particular de *Jean Santeuil* é contrastada com outra cena de *Em busca do tempo perdido*: no primeiro romance, o narrador vai ao teatro e observa todos de cima, tendo a visão geral de tudo; em “Três Linhas”¹¹³, o oitavo capítulo da primeira parte de *O Guarani*, é Peri quem, do alto da árvore, observa os dois aventureiros que se aproximam da janela de Ceci. Peri estará sempre no alto das árvores, sempre por cima, observando a ação e só interferindo de maneira decisiva.

Nosso Galaad das matas de Teresópolis tem, ao contrário do Galaad da *Demanda*, a dignidade de ser perseguido pela mais imerecida das razões. Assim como o Couto de *Lucíola* persegue Lúcia após ter servido-se dela, Dona Lauriana, esposa de Dom Antônio de Mariz, uma espécie de senhor feudal isolado no Brasil, insiste em manter sua má disposição quanto a Peri, mesmo depois de ele ter salvado a vida de sua filha. Dona Lauriana, porém, tem uma má disposição contra o índio em geral, o que fica evidente no quarto capítulo da primeira parte, em que ela minimiza nada menos do que o assassinato acidental de uma índia por seu filho, alegando que “é preciso ver que casta de mulher é esta, uma selvagem”¹¹⁴, o que antecipa sua atitude em relação a Peri.

Assim, mesmo devendo a Peri a vida da filha, Dona Lauriana deseja vê-lo fora de sua casa quase a qualquer custo, o que fica evidente no episódio da onça que Peri trouxe viva para mostrar a Ceci. Assim como o Couto veio como líder da multidão

Era o corpo de delito, sobre o qual pretendia basear o libelo acusatório que ia fulminar contra Peri.

Por diferentes vezes a dama tinha procurado persuadir seu marido a expulsar o índio que ela não podia sofrer, e cuja presença bastava para causar-lhe um faniquito.

Mas todos os seus esforços tinham sido baldados; o fidalgo com a sua lealdade e o cavalheirismo apreciava o caráter de Peri, e via nele embora selvagem, um homem de sentimentos nobres e de alma grande. Como pai de família estimava o índio pela circunstância a que já aludimos de ter salvado sua filha, circunstância que mais tarde se explicará.

Desta vez porém, D. Lauriana esperava vencer; e julgava impossível que seu marido não punisse severamente esse crime abominável de um homem que ia ao mato amarrar uma onça e trazê-la viva para casa. Que importava que ele tivesse salvado a vida de uma pessoa, se punha em risco a existência de toda a família, e sobretudo a dela?¹¹⁵

¹¹³ ALENCAR 2014, p. 113-119.

¹¹⁴ ALENCAR 2014, p. 88 (Parte I, Cap. VI: “A volta”).

¹¹⁵ ALENCAR 2014, p. 140 (Parte I, Cap. XII: “A onça”).

Porém, na segunda parte, no capítulo “Despedida”, quando Dom Antônio de Mariz enfim concorda que Peri não deve mais frequentar a casa, é o próprio Dom Antônio que vem a interceder pelo índio. Dona Lauriana, ao ser informada de que Peri tinha salvado a vida de sua filha Ceci *pela segunda vez*, enfim renuncia à violência contra o índio:

D. Lauriana, tirados os seus prejuízos, era uma boa senhora: e quando o seu coração se comovia, sabia compreender os sentimentos generosos. As palavras de seu marido acharam eco em sua alma.

— Não, disse ela levantando-se e dando alguns passos; Peri deve ficar, sou eu que vos peço agora esta graça, Sr. D. Antônio de Mariz; tenho também a minha dívida a pagar.¹¹⁶

Vale a pena notar um elemento textual. A palavra “prejuízo”, que pertence à série sinonímica do “preconceito” do português contemporâneo, é usada quatro vezes em *O Guarani*. Em todas elas, a palavra se refere a Dona Lauriana. Ela é a pessoa que, em todo o romance, menos se aventura fora de casa. Quando sai, está acompanhada por toda a família.

Assim, essa atitude de D. Lauriana sugere que Alencar deseja oferecer uma chave para a revisão da figura do índio na literatura brasileira. Como elemento de identificação com o leitor branco que *não* se identificava com a cultura nativa do terra que veio a ser o Brasil, Dona Lauriana passa da rejeição pura e simples ao reconhecimento de uma dívida. Um coração, que, mesmo pertencendo a “uma boa senhora”, era tão duro que necessita ver a vida da filha salva *duas vezes* para comover-se. As atitudes dela claramente repetem a diferença que há entre a maneira como o índio é ridicularizado nos poemas de um Gregório de Matos para sua exaltação nos poemas de Gonçalves Dias.

Mais importante, Dona Lauriana persegue Peri por ter *prejuízos*. Preconceitos. Disposições anteriores à formulação racional. Ou seja: Dona Lauriana, como o grupo que cerca Lúcia e como a multidão que pede que Jesus seja crucificado, *não sabe o que faz*.

No quarto capítulo da quarta parte, os índios aymorés estão cercado a casa da família de Dom Antônio de Mariz para vingar-se da morte daquela índia. O capítulo significativamente se chama “Revelação” — o mesmo que *ἀποκάλυψις*, *apokálypsis* ou “apocalipse” — o caráter de duplo angélico e de figura crística fica

¹¹⁶ ALENCAR 2014, p. 254.

ainda mais escancarado. Não apenas temos o Peri impassível de sempre nos momentos mais cruciais, como, ao falar do plano que o índio fez para sacrificar-se e salvar os amigos, como um Cristo que salva a humanidade (branca), além de exaltar o “heroísmo” do nosso *spoudaios*, o narrador exalta nada menos do que o *λόγος* (*lógos*) de Peri, “o pensamento superior que ligara tantos acontecimentos, que os submetera à sua vontade”, e, no mesmo fôlego, seu outro atributo divinal, a onipotência, “que os submetera [os acontecimentos] à sua vontade, fazendo-os suceder-se naturalmente e caminhar para um desfecho necessário e infalível.”¹¹⁷ A posição de superioridade do índio é inevitável.

Curiosamente, se o plano de Peri tivesse dado certo, ele teria feito do ritual do canibalismo um verdadeiro apocalipse em nosso sentido atual. Ao envenenar o próprio corpo, a exaltação da violência por parte dos canibais chegaria a termo definitivo: a morte generalizada. O impedimento da parte final plano de Peri faz dele um Cristo abortado.

Sem dúvida, um índio perfeito, irreal, correspondendo a ideais de pelo menos duas culturas. E que é aristotelicamente programado para despertar a nossa máxima compaixão, smithianamente preparado para evocar a máxima simpatia, pretendendo efeitos que transcenderiam a própria literatura.

¹¹⁷ ALENCAR 2014, p. 428-9.

CONCLUSÃO

Mesmo na apreciação crítica de uma obra literária, uma distinção estrita entre uso e recepção, naquele sentido de C.S. Lewis, pode ser extremamente difícil. Uso e recepção podem ser pólos afastados, podem ser tendências claramente identificáveis, mas a relação que até o leitor mais sofisticado — ou o leitor que seria melhor aceito como leitor segundo critérios acadêmicos — estabelece com uma obra depende de um certo afeto que pode não ser necessariamente literário. Este, na verdade, é um dos testes ideais da capacidade crítica, um teste da capacidade do crítico de olhar a si mesmo: ser capaz de distinguir o quanto da preferência por uma obra se justifica por elementos que se considera dignos de apreciação na própria obra, e o quanto se justifica por algo que ela evoque. O leitor deste trabalho pode ter percebido que há uma associação entre o que diz o Epigrama XXVIII de Calímaco e a teoria do desejo de René Girard: por mais que haja elementos objetivamente apreciáveis e comparáveis entre eles, nada impede que algo de idiossincrático tenha contribuído para sua escolha.

Esse, ainda, é apenas um dos lados da questão. Cervantes escreveu um romance cujo protagonista lia os romances em voga em sua época, fazendo menção explícita a vários, principalmente o *Amadis de Gaula*. Flaubert cita naquele sexto capítulo da primeira parte de *Madame Bovary*, que descreve a formação de Emma, o título de outro romance sentimental, publicado em 1798 por Bernardin de Saint-Pierre: “Ela tinha lido *Paul et Virginie*...”¹¹⁸. José de Alencar está inteiramente preocupado com a questão da identidade nacional brasileira. Os três autores têm, digamos, um desejo de relevância no contexto que lhes é contemporâneo, e tratam de assuntos — o devaneio heroico, o devaneio sentimental, o índio como elemento formador de um país americano de independência recente — que independem da literatura. Afinal, um leitor pode dedicar-se profissional e exclusivamente a uma obra semelhante à de Calímaco e, caso tenha quixotismos ou bovarismos, ou venha a preocupar-se com o futuro de seu país, não precisa associar essas experiências interiores à literatura.

¹¹⁸ FLAUBERT 2001, p. 84.

No entanto, seria inviável ou mesmo impossível estudar essas obras, recebê-las no sentido de Lewis, sem levar em conta os elementos extraliterários. Podemos falar de *Dom Quixote* sem falar do devaneio? Ler uma obra de ficção e ter simpatia por seus personagens significa reproduzir imaginativamente algo de suas experiências. Não é incomum, além disso, que mesmo o leitor que já volta diversas vezes à mesma obra reencontre a mesma emoção, sabendo que vai reencontrá-la. Não é, portanto, exclusividade do leitor não-literário, para retomar o termo de Lewis, o desejo de ser emocionalmente manipulado.

O que pode distingui-los seria antes a vontade de compreender como se dá essa manipulação, colocando o espanto¹¹⁹ na origem de uma pergunta que passa a influir em sua experiência de leitor. A pergunta influi no gosto literário, que por sua vez orienta a pergunta para certos objetos, circular e indefinidamente. Por mais objetivo que possa ser um discurso sobre a literatura, ele sempre vai se dar dentro dessa subjetividade (o que, é claro, não o invalida).

Na suposta querela entre críticos letrados e leitores populares, existe um pequeno dado que não deve ser desprezado.

É a crítica acadêmica quem preserva e tenta compreender a literatura popular. A Biblioteca de Alexandria era parte, como preferimos escrever no início da dissertação, do *Museu* de Alexandria. Eram profissionais treinados que guardavam e catalogavam a literatura preferida pelo público. Mesmo que esse público se sinta esnobado por um Calímaco, Calímaco não se eximiu de trabalhar com a leitura que esse público preferia. Seu colega e rival Apolônio de Rodes escreveu um poema épico, *Os argonautas*, com as características daquele “poema que é cíclico” preferido pelo público da época. Baudelaire, homem de erudição considerável, traduziu e apresentou Edgar Allan Poe ao público francês; mais próximo de nós, Umberto Eco aproveitou o formato do romance policial em *O nome da rosa*.

Sem recorrer a qualquer argumento de qualidade, ou de aristocracia, podemos simplesmente observar que estamos falando de *profissionais*, de pessoas que *trabalham* como leitores.

¹¹⁹ A referência deliberada é ao famoso trecho 155d do *Teeteto*, em que Sócrates coloca o espanto, ou o maravilhar-se (θαυμάζειν, um verbo no infinitivo) na origem da filosofia.

E que têm, como no caso de Calímaco e Apolônio, suas discordâncias e rivalidades.

Com esta dissertação, esperamos ter contribuído para dissipar a ideia de uma rivalidade entre crítica e público, enfatizando obras que fazem parte das preferências de ambos. É fácil imaginar um discurso de duplos, em que um representante dos leitores populares acusa a crítica de desprezar certos títulos, e a crítica responde que o público também ignora seus favoritos. Existe, como observamos, uma interseção nada desprezível entre obras favoritas de muitos leitores profissionais e não-profissionais.

Na relação entre os dois, o papel que cabe aos profissionais é estar disponíveis para auxiliar os não-profissionais quando e se eles pedirem.

O resto é barulho.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Cinco Minutos* (1856). São Paulo: FTD, 1991.

_____. *O Guarani* (1857). São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

_____. *Iracema* (1865). Coleção Saraiva de Bolso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. *Lucíola* (1862). Coleção Saraiva de Bolso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

APULEIUS. *The Golden Ass*. Oxford: Oxford World Classics, 2009.

AUERBACH, ERICH *Mimesis: the representation of reality in western culture* (Fiftieth Anniversary Edition) (1953). Princeton: Princeton University Press, 2003.

_____. *Scenes from the Drama of European Literature: six essays*. (1959). Minneapolis: University of Minesotta Press, 1984.

AUSTEN, Jane. *The wicked wit of Jane Austen*. Dominique Enright (Org.) Londres: Michael O'Mara Books, 2007.

BARTHES, Roland. "L'effet de réel". In: *Communications*, 11, 1968. *Recherches sémiologiques le vraisemblable*, p. 84-89.

BELFIORE, Elizabeth S. *Tragic pleasures: Aristotle on plot and emotion*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

CAMPBELL, Joseph (1949). *The hero with a thousand faces*. Princeton: Princeton University Press, 1972.

CALLIMAQUE. *Hymnes. Epigrammes*. Trad. Émile Cahen. Paris: Les Belles Lettres, 1972.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha* (1605). São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

D'ÁVILA, Santa Teresa. *Livro da vida*. Trad. Marcelo Musa Cavallari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DIAS, Gonçalves. "I-Juca Pirama". In: _____. *Poesias completas*. São Paulo: Saraiva, 1957.

FLAUBERT, Gustave *Madame Bovary* (1857). Paris: Gallimard, 2010.

FREUD, Sigmund. *On narcissism: an introduction* (1914). Londres: Karnac Books, 2012.

GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961). Paris: Hachette Littérature, 2008.

_____. *To double business bound: essays on literature, mimesis and anthropology* (1978). Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988.

_____. *A Theater of Envy: William Shakespeare*. (1994). South Bend (Indiana): St. Augustine's Press, 2004.

_____. *Oedipus Unbound: selected writings on rivalry and desire*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

_____. *De la violence à la divinité*. Paris: Grasset, 2007.

_____. *Mimesis & theory: essays on literature and criticism, 1953–2005*. Stanford: Stanford University Press, 2008.

_____; CASTRO, João Cezar de; ANTONELLO, Pierpaolo. *Evolução e conversão*. São Paulo: É Realizações, 2011.

LEWIS, C. S. *An experiment in criticism* (1961). Nova York: Cambridge University Press, 1961.

LESKY, Albin. *História da literatura grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

LONGUS. *Daphnis and Chloe*. Oxford: Oxford World Classics, 2009.

MCKEE, Robert. *Story: substance, structure, style and the principles of screenwriting* (1997). Nova York: Regan Books, 2006.

MONTIGLIO, Silvia. *Love and providence: recognition in the ancient novel*. Nova York: Oxford University Press, 2013.

PAES, José Paulo. Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: o moderno não é o único culpado). In: _____. *A aventura literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PENA, Felipe. *Geração subzero: vinte autores congelados pela crítica, mas adorados pelos leitores*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

PROUST, Marcel. *Jean Santeuil, précédé de Les Plaisirs et les jours*. Paris: Pléiade, 1971.

_____. *À la Recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 2009.

SMITH, Adam. *The theory of moral sentiments* (1759). Indianapolis: Liberty Fund, 1982.

TATIUS, Achilles. *Leucipe and Clitophon*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

VERNANT, Jean-Pierre. *Les Origines de la pensée grecque*. Paris: P. U. F., 1969.

VOGLER, Christopher. *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers* (1998). Studio City (California): Michael Wiese Productions, 2007.

WRIGHT, Frederick Adam. *A history of later Greek literature: from the death of Alexander in 323 B.C. to the death of Justinian in 565. A. D.* Londres: Routledge and K. Paul, 1932.

WEBSTER, T. B. L. *Hellenistic poetry and art*. Londres: Methuen & Co., 1964.