



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Vinicius Schröder Senna

**Dúvida Quanto ao Modelo: uma análise da ficção de J. M. Coetzee a partir  
de uma articulação com a teoria mimética de René Girard**

Rio de Janeiro

2016

Vinicius Schröder Senna

**Dúvida Quanto ao Modelo: uma análise da ficção de J. M. Coetzee a partir de uma articulação com a teoria mimética de René Girard**



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

2016

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

S478

Senna, Vinicius Schröder.

Dúvida quanto ao modelo: uma análise da ficção de J. M. Coetzee a partir de uma articulação com a teoria mimética de René Girard / Vinicius Schröder Senna. – 2016.  
106 f.

Orientador: João Cezar de Castro Rocha.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Coetzee, J. M., 1940- - Crítica e interpretação – Teses. 2. Girard, René, 1923-2015 – Crítica e interpretação– Teses. 3. Coetzee, J. M., 1940- Personagens – Teses. 4. Mimese na literatura – Teses. 5. Literatura – Filosofia – Teses. 6. Literatura comparada – Teses. I. Rocha, João Cezar de Castro. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82(091)

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

---

Assinatura

---

Data

Vinicius Schröder Senna

**Dúvida Quanto ao Modelo: uma análise da ficção de J. M. Coetzee a partir de uma articulação com a teoria mimética de René Girard**

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 12 de janeiro de 2016.

Banca Examinadora:

---

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

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Ana Lúcia Machado de Oliveira  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dr. Johannes Kretschmer  
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2016

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar, agradeço ao meu orientador o professor João Cezar de Castro Rocha.

Agradeço também aos professores da UERJ que contribuíram com suas aulas e indicações de bibliografia para a pesquisa durante o período do mestrado. São eles: Ana Lúcia M. de Oliveira, Magali Moura, Deise Quintiliano Pereira, Fernanda Lima e Roberto Acízelo de Souza.

Do mesmo modo, agradeço a Alessandra de Oliveira Cesário, minha esposa, pelo apoio, também foi fundamental, durante todo o período de pesquisa e produção deste trabalho.

Why did people not tell him Beckett wrote novels? How could he have imagined he wanted to write in the manner of Ford when Beckett was around all the time?

*Youth, J.M.Coetzee*

## RESUMO

SENNA, Vinicius Schröder. *Dúvida quanto ao modelo: uma análise da ficção de J. M. Coetzee a partir de uma articulação com a teoria mimética de René Girard*. 2016. 106 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Com a teoria mimética, René Girard sublinhou a natureza imitativa do desejo. No entanto, não deixou de afirmar a liberdade de escolha diante de modelos possíveis, descartando a hipótese romântica de originalidade absoluta. Um dos efeitos dessa afirmativa é refutar a noção de comportamento totalmente subordinado às circunstâncias. Trata-se de um aceno à liberdade, acompanhada porém de uma dúvida. O objetivo desta dissertação é observar como os personagens do escritor J. M. Coetzee respondem às dúvidas diante dos seus modelos. Para isso, contrastaremos a diferença entre modelos, propondo comparações entre personagens, dúvidas e reações.

Palavras-chave: J. M. Coetzee. René Girard. Dúvida. Modelo. Teoria Mimética. Rivalidade. Ciúme. Mediação. Shakespeare. João Cezar de Castro Rocha.

## ABSTRACT

SENNA, Vinicius Schröder. *Doubt about the model: an analysis of JM Coetzee's fiction from a liaison with the mimetic theory of René Girard*. 2016. 106 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

With mimetic theory, René Girard underlined the imitative nature of desire. However, at the same time, he stressed that there is freedom in choosing one's own model, rejecting the romantic hypothesis of absolute originality. One of the effects of this affirmative is to refute the notion that someone's behavior is completely dependent upon circumstances. In other words, mimetic theory combines in a complex fashion freedom and doubt. The objective of this dissertation is to observe how the characters of J.M.Coetzee deal with their doubts concerning their models. I will thus contrast the difference between the models, proposing a comparison between characters, doubts and reactions.

Keywords: J. M. Coetzee. René Girard. Doubt. Model. Mimetic Theory. Rivalry. Jealousy. Mediation. Shakespeare. João Cezar de Castro Rocha.



## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
1	<b>A ESCRITORA ROMÂNTICA E O PERSONAGEM ROMANESCO</b> .....	15
1.1	<b>Teoria mimética: conceitos básicos</b> .....	17
1.2	<b>A imaginação: do discípulo e do modelo</b> .....	19
1.3	<i>Homem Lento</i> .....	21
1.4	<b>Elizabeth Costello e o entrave mimético</b> .....	26
1.5	<b>A mediação é alterada</b> .....	30
2	<b>A AUTORIDADE DO MODELO</b> .....	33
2.1	<b>Que gregos?</b> .....	36
2.2	<b>Uma breve noção de autoridade</b> .....	39
2.3	<b>Base Comum</b> .....	44
3	<b>A RETÓRICA E A COSMÉTICA</b> .....	47
3.1	<b>Diário de um ano ruim</b> .....	48
3.2	<b>Gracejo cínico</b> .....	51
3.3	<b>Duas retóricas, nenhuma retórica</b> .....	53
3.4	<b>Retórica e cosmética</b> .....	54
3.5	<b>O problema da idealização</b> .....	56
4	<b>O MAL E O BANAL</b> .....	58
4.1	<b>Um filme</b> .....	60
4.2	<b>Como surge o imortal (Mefisto)</b> .....	61
4.3	<b>Sobre o “pacto”</b> .....	62
4.4	<b>O começo da aventura de Ernesto</b> .....	63

4.5	<b>O cantor com cara de tonto</b> .....	66
4.6	<b>“O problema é comigo”</b> .....	67
5	<b>O ABSURDO E O OUTSIDER</b> .....	69
5.1	<i>O Estrangeiro</i> .....	70
5.2	<b>O outsider</b> .....	72
5.3	<i>Juventude</i> .....	75
5.4	<b>Mudança de rota</b> .....	78
6	<b>KIERKEGAARD E COETZEE: O CONCEITO DE TRÁGICO</b> .....	79
6.1	<b>Kierkegaard</b> .....	80
6.2	<i>Desonra</i> .....	84
6.3	<b>Sem saída</b> .....	88
7	<b>O CIÚME</b> .....	90
7.1	<b>Infidelidade</b> .....	91
7.2	<b>Ciúme autoinduzido?</b> .....	95
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	99
	<b>REFERÊNCIA</b> .....	103

## INTRODUÇÃO

John, o protagonista de *Youth* (2002) – romance de J. M. Coetzee – sente tão intensamente sua vocação para escrita que a maior parte do seu cotidiano é organizada segundo esse sentimento. Ele tem apenas dezenove anos, seu envolvimento pode ser questionado como uma fantasia de jovens, mas isso não modifica os acontecimentos narrados. Não o vemos falando para ninguém que passa a maior parte do tempo tentando copiar a maneira de escrever dos escritores que admira. Quando conhece uma pessoa, com quem divide o gosto pela leitura, e até mesmo pela escrita, são trocadas e compartilhadas as referências e críticas, mas nunca, nem ele nem o outro, comunicam a tentativa metodológica de escrever a partir de um modelo.

Não parece ser um assunto tabu, mas de tudo que se escolhe dizer simplesmente não surgem frases como: “Ontem fiquei horas tentando escrever frases com as de Henry James”. E essa é uma das tarefas autoimpostas de John. Ele não sabe se é assim com todos os outros candidatos a escritor, mas seus escritores admirados parecem saber o que ele vive. Eliot e Pound, por exemplo, se dão ao trabalho de apontar autores que devem ser lidos pelo escritor em formação, mas não só eles. Existe também toda uma imensa tradição artística, mais comumente referida à pintura, que nada mais espera do iniciante que a imitação dos trabalhos do mestre. Uma grande lista poderia ser feita com nomes conhecidos de todos aqueles que iniciaram sua carreira desse modo. Nosso objetivo, contudo, não é confirmar esse percurso já tão conhecido, mas tentar entender um pouco do que acontece no momento em que alguém tem dúvidas quanto aos seus modelos. Como o artista iniciante, mais especificamente o escritor iniciante, que opta por seus modelos. Pensamos no momento em que um modelo parece não mais corresponder às expectativas. E para isso, propomos uma análise de *Youth* e outros romances de Coetzee na tentativa de analisar o que nos é mostrado. Desse modo, nos valeremos de uma articulação com a teoria mimética de René Girard.

Por que um modelo e não o outro? É uma pergunta pertinente, mas a questão central ainda não é essa. Pensamos no modelo admirável que passa a ser questionável. Esse é centro do nosso trabalho, a tentativa de entender o que acontece no momento da dúvida quanto ao modelo. Nesse percurso, iremos tratar do momento da escolha de modelos ou, mais modestamente, do encontro com modelos. Questões como: O que faz o interesse se intensificar? O que há de promissor numa relação com o modelo? O que se espera conseguir ao adotar um modelo?

Parece-nos bastante intrigante o surgimento da dúvida diante daquilo que anteriormente era algo promissor. Talvez seja difícil olhar para essa questão sem uma resposta imediata: porque nos transformamos, porque sofremos alterações no enfrentamento com a vida, simplesmente porque nossos gostos mudam e nossos interesses também. Respostas possíveis e tão razoáveis quanto práticas. Contudo, esses modelos continuam sendo importantes para outras pessoas.

O que, no entanto, tais respostas têm em comum é o fato de oferecerem soluções genéricas, mas genéricas a tal ponto que sequer nos oferecem um conjunto consistente de hipóteses. Funcionam como respostas de triagem imediata diante de assuntos de menor relevância. Se aceitarmos a pertinência da questão, tudo deve mudar. É essa a nossa proposta, estudar o momento da dúvida quanto ao modelo através da literatura. Isto é, uma tentativa de ressaltar o instante mesmo em que a dúvida surge no personagem. Desse modo, perceberemos se há aspectos recorrentes ou não; se há padrões mínimos. A articulação entre René Girard e J. M. Coetzee combinará o desejo mimético girardiano com os esforços dos personagens de Coetzee diante de seus modelos. Citamos o romance *Youth*, contudo não nos limitaremos a ele. Outros romances de Coetzee serão analisados a luz da teoria mimética. Assim como nos valeremos da comparação com obras de outros autores.

Quanto à admiração pelos mestres e o que pode fazer o admirador, Joseph Brodsky dá mostras não apenas da dedicação aos ensinamentos do modelo com quem irá se medir, mas ao idioma deste. Brodsky inicia seu ensaio sobre Auden, reunido no livro *Menos que Um* (1986), falando dos possíveis motivos para um escritor adotar um idioma que não seja a sua língua materna. O escritor russo tenta encontrar uma explicação para o seu caso:

Eu estava, é claro, bem consciente da futilidade de minhas pretensões, não tanto por ter nascido na Rússia e ter sido criado com sua língua (que nunca vou abandonar – e espero que vice-versa) quanto pela inteligência deste poeta, que a meu ver não tem igual. Estava consciente da futilidade destes esforços, também, porque Auden havia morrido quatro anos antes. Para mim, porém, escrever em inglês era a melhor maneira de me aproximar dele, de trabalhar nos mesmos termos, de ser julgado, se não por seu código de consciência, pelo menos por o que for que tornou possível seu código de consciência. (BRODSKY, 1994, p.129)

Seria de fato a imitação a primeira forma de aprendizado? É isso que faz a criança ao imitar o adulto? Se assim for, será pertinente imaginar um segundo passo? Uma forma de não depender do modelo, de guiar-se por diversos padrões, de trocá-los constantemente? Seria esse, então, o segundo passo: aprende-se um truque de um e de outro e com um repertório de

modelos imitáveis compõe-se a própria forma? Por outro lado, se alguém se obriga a guiar-se sempre pelo mesmo padrão, a fazer sempre a mesma coisa sugerida, esse modo de operar se incorpora ao sujeito? Não apenas como elemento da sua personalidade, mas como característica fundamental?

Se a necessidade de um modelo for um imperativo, uma condição básica do comportamento humano será razoável imaginar os processos que constituem uma relação de dependência. No limite, não seria difícil entender porque um modelo poderia “escravizar”. Sendo assim, por que não escraviza?

Em *Youth* acompanharemos o percurso de um jovem sul-africano que acredita ser necessário o domínio de um enorme repertório de referências para dar início a sua carreira de romancista. Praticamente todos os seus mestres são escritores europeus. A leitura de *Machado de Assis: por uma poética da emulação* (2013), de João Cezar de Castro Rocha, possibilita o entendimento de como se dá a exigência, autoimposta, e o que esse fenômeno revela de potencialmente interessante. Rocha aborda a figura do europeísta e descreve a “intensidade estrutural”: “... [o perfil do europeísta] implica uma ampliação de referências, idiomas, literaturas e culturas, cujo processamento demanda a alta voltagem que define a intensidade estrutural que associa, potencialmente, à condição não hegemônica” (Rocha, 2013, p. 359).

Trata-se de naturalizar a Europa como objeto externo e superior a ser alcançado mediante qualquer esforço, de preferência acima do exigido? Ou o que está em jogo é o que estimula a criação de um vasto e realmente diversificado repertório? A discussão remete não só ao europeu, mas também à avaliação do conterrâneo. Avaliação que pode polarizar a matéria com a defesa veemente do que é próprio. Sobre condição semelhante, porém não idêntica – no contexto brasileiro –, Roberto Acízelo de Souza fez uma lúcida observação ao *Prosa e Verso* de 23 de Julho de 2011:

Pois bem, sobre isso minha compreensão é a seguinte: o sistema intelectual brasileiro faz parte do Ocidente cultural, e não me parece haver qualquer dúvida a esse respeito. Nesse sentido, sempre me pareceu descabida essa cobrança de distância em relação a matrizes culturais europeias, essa ojeriza à “importação” de ideias “estrangeiras”, como se nos fossem estranhas tais ideias, como se a apropriação do que desde sempre também nos pertenceu constituísse “importação” espúria e indesejável. Não posso compreender isso senão como obsessão romântica de autoafirmação nacionalista, e diria que nem a racionalização antropofágica me convence do contrário. Assim, não me parece que nós brasileiros temos a obrigação de evitar a “repetição dos debates europeus”: nós e os europeus somos ocidentais, e pois o debate é nosso também. (SOUSA, 2011, *Prosa e Verso*).

Para além dos conflitos típicos de um romance de formação, a obra de Coetzee apresenta também muitos outros temas. Além dos dilemas da juventude, encontramos homens

e mulheres lutando com sua personalidade já bem definida. Em *Disgrace* (1999) surge David Lurie, cinquenta e dois anos, com intrigantes traços românticos. Seu romantismo aflora na tentativa de particularizar a relação com uma prostituta e depois na aventura com uma aluna, mas também na paixão por Byron e Wordsworth. Em *Diary of a Bad Year* (2007) e *Slow Man* (2005), respectivamente Señor C e Paul Rayment, são, por outro lado, céticos radicais, que podem provocar um meio-sorriso pelo componente passional com que ostentam sua maneira de duvidar. Señor C elenca, na parte do romance dedicada aos seus ensaios, uma extensa lista de intelectuais – René Girard entre eles – e os nomes dos seus mestres na ficção. O que emerge é um percurso coerente e lúcido estruturado sobre referências consistentes. Señor C e Rayment são personagens que, em tese, levam a vida de maneira ordenada, mas sempre ameaçados pela presença, por exemplo, de uma mulher surpreendente.

Em nosso trabalho, buscamos reunir alguns temas em blocos que avançam progressivamente com hipóteses articuladas a alguns temas bastante conhecidos nos estudos literários. Quanto à autoridade do modelo, tentamos demonstrar que a expressão *os gregos* se origina em nossa necessidade de uma base comum de conhecimento que ofereça respostas para as mais diversas perguntas. É comum o uso da expressão sem que se faça qualquer distinção a respeito de que gregos se trata. O que importa no uso informal da expressão, de acordo com a nossa análise, é a tentativa de se estabelecer uma base comum de conhecimento a que se possa recorrer.

Por oposição, teremos um capítulo sobre a Retórica e a Cosmética. Neste capítulo avaliamos a possibilidade da referida base comum sair fragilizada diante da noção de que qualquer base será sempre provisória, instável, uma vez que as sensações não confirmam sua validade de maneira permanente. Em contraste duplo, com as duas noções anteriores, analisamos o protagonista do filme *Querida, vou comprar cigarros e já volto* (2011). Tal personagem persegue seus modelos e o faz por meio da entrega bastante desajeitada às suas sensações. O que rivaliza, de maneira embaraçosa – porque deliberadamente banal – com a noção de base comum e de instabilidade ao mesmo tempo. Após a exposição do conflito entre as duas noções apresentadas no filme, retornaremos a literatura com *O Estrangeiro* (1942) de Albert Camus e a filosofia do absurdo, como panorama de análise do outsider – supostamente indiferente aos modelos. A seguir começamos a deixar as noções sistemáticas para nos aproximar de características humanas mais pontuais.

Passando ainda pelas grandes noções, veremos o conceito de trágico na literatura por meio de uma aproximação entre Girard, Coetzee e Kierkegaard, centrando-nos nas atitudes passionais de David Lurie em *Disgrace*. Para então chegarmos às incontornáveis

características humanas como: ciúme e inveja, através de algumas peças de Shakespeare e do romance *Youth* de Coetzee. Desse modo, encontraremos personagens que se entregam ao mecanismo mimético e se envolvem em relações de rivalidade. E outros que, parecendo conhecer tal mecanismo, tentam evitar suas piores consequências. Nesse percurso pretendemos demonstrar as diferentes formas de se relacionar com o modelo e suas possíveis implicações compreendidas a partir da teoria mimética de René Girard.

Os principais fundamentos teóricos deste trabalho se encontram na obra de René Girard e João Cezar de Castro Rocha, não obstante outros pensadores como Northrop Frye com *Anatomia da Crítica* (1957). Na introdução a este livro, Rocha explica uma forma de teorizar criativamente amparada pelo pensamento de Northrop Frye: “... é como se o fazer literário articulasse sua própria teoria, ou para dizê-lo de outro modo, é como se a identificação de padrões recorrentes de organização da imaginação literária equivalesse ao exercício crítico e teórico mais valioso” (ROCHA. In: FRYE, 2014, p.10).

A pesquisa, dessa forma, buscou nas obras estudadas os elementos latentes para a criação teórica e crítica. Tal esforço deve levar em consideração suas exigências e o caminho aberto por Frye serve a esse propósito. Em *Anatomia da Crítica* observa-se o desenvolvimento de temas comuns a toda a literatura ocidental sem que se estabeleçam limites à imaginação ao articular os temas.

Na concepção de Frye – e entendê-lo é indispensável para apreciar o enorme esforço que implicou a escrita de *Anatomia da Crítica* –, a literatura deve ser compreendida como uma estrutura autônoma da imaginação, capaz de articular uma totalidade possível de ser recuperada através do resgate dos modos e padrões recorrentes de expressão da autonomia da imaginação. Não se trata de argumento tautológico; afinal, as formas de atualização são sempre diversas; diversidade ampliada pela pluralidade dos modos de recepção. (ROCHA. In: FRYE, 2014, pág. 11)

Nas palavras de Frye encontramos uma amostra da potência da literatura, da crítica e também da teoria.

A literatura, como a matemática, é uma linguagem, e uma linguagem em si não representa nenhuma verdade, muito embora possa proporcionar os meios para expressar inúmeras delas. Contudo, os poetas e os críticos igualmente sempre acreditaram em algum tipo de verdade imaginária, e talvez a justificativa para a crença esteja no fato de a linguagem conter aquilo que ela pode expressar. (FRYE, 2014, p. 520).

As obras de Frye e João Cezar de Castro Rocha contribuem, com suas observações e análises dos intrincados mecanismos da literatura, como suporte teórico para as aspirações de nosso trabalho.

O primeiro capítulo da dissertação ora apresentada tratará do romance *Slow Man*, porque dessa forma faremos uma aproximação estrutural da teoria girardiana com o trabalho de Coetzee. Acompanharemos a história de Paul Rayment, protagonista de *Slow Man*, não só pelo viés mimético, mas também através do olhar de sua criadora fictícia. Explicamos: com a personagem Elizabeth Costello, Coetzee cria uma romance que apresenta seu próprio mecanismo de escrita. Para o encararmos dessa maneira, precisamos aceitar o que nos é proposto: depois de algumas páginas, a autora entra em cena para resolver um impasse na vida de seu protagonista. Ao fazê-lo, a romancista não só nos oferece uma verdadeira aula de composição literária, como nos mostra o que faz o seu personagem agir. O rendimento dessa opção está no fato de que a solução fictícia estará estreitamente ligada à teoria mimética e desse modo poderemos introduzir o pensamento de Girard em nosso trabalho.



## 1 A ESCRITORA ROMÂNTICA E O PERSONAGEM ROMANESCO

A questão central deste capítulo deriva de um tema comum aos dois autores – Coetzee e Girard – e pode ser formulada numa pergunta: o que motiva um personagem fictício a agir? Em *Homem Lento* (Slow Man), Coetzee permite o acesso ao trabalho de escrita ficcional de sua personagem – uma romancista – e a disputa desta com o seu herói. A articulação com Girard começa, principalmente, quando a escritora resolve modificar a relação do personagem com o seu modelo. Ou seja, quando resolve mexer nas motivações que o impulsionam a ação. Assim, a necessidade do modelo vem à tona para que o personagem possa continuar.

No primeiro capítulo de *Mentira Romântica e Verdade Romanesca* (1961), uma epígrafe de *Dom Quixote* (1605) condensa de forma abrangente a primeira intuição da teoria mimética: o desejo mimético – tal como proposto por René Girard. No trecho escolhido, Dom Quixote proclama, diante de Sancho, a sua admiração por Amadis de Gaula, o cavaleiro modelar. De igual modo, todo pintor, durante o aprendizado, precisa copiar o mestre – regra que se estende aos demais ofícios. O *engenhoso fidalgo* explica ainda que Homero e Virgílio não mostraram Ulisses e Eneias como eles eram, mas como deviam ser para que servissem de modelo.

A obra de Cervantes, como ninguém ignora, é elemento estrutural dos estudos literários. No entanto, o que até hoje se questiona é a sanidade mental de seu personagem maior. Cesáreo Bandera propõe uma resposta para a questão:

Pois bem, se esse novo louco era capaz de raciocinar e de comunicar-se com os sãos, se sua mente não era uma caótica “confusão de espécies”, em que consistia sua loucura? Não havia mais que uma resposta. Se o defeito não estava na razão, tinha de estar na vontade. Sua loucura não seria expressão de um caos mental, mas de um desejo de extraordinária intensidade, em última instância enlouquecedor, que dominaria inteiramente a razão convertendo-a em sua escrava, sem que por isso deixasse de poder expressar-se de maneira lógica. (BANDERA, 2005, p.54)

Dom Quixote estava inteiramente envolvido pela força da própria vontade. Uma vontade absolutamente centrada em tomar para si a aventura do cavaleiro admirado. Desejo mimético é a expressão que define a necessidade de um mediador que aponte o objeto. Ou seja, deseja-se algo porque alguém, ao desejá-lo, atribuiu valor a este e assim o aponta como desejável. Não se trata simplesmente de inveja, como observa René Girard: “Toda inveja é mimética, mas nem todo desejo mimético é invejoso” (GIRARD, 1961, p.44).

A inveja é geralmente compreendida como um sentimento constrangedor. Perceber o modelo está muito perto de admitir tal sentimento, mas o mimetismo não implica necessariamente a inveja. Contudo, o reconhecimento do desejo mimético ameaça também outras suscetibilidades, como a sensação de autonomia. Girard menciona a prudência de Shakespeare ao tratar do assunto:

Para um gênio dramático, a mimese conflituosa não é um truque opcional, algo que poderia ser descartado sem afetar a qualidade essencial das obras. Os emaranhados dos mal-entendidos cômicos não podem não ser miméticos, e o mesmo vale para os conflitos irreduzíveis da tragédia. Sem esse ingrediente, nenhuma representação das perturbações humanas seria satisfatória; só que um escritor não pode apontar essa verdade de maneira muito óbvia, não pode obrigar seus leitores a enxergar o que eles preferem não ver. Se eles ficam desconfortáveis, encontram toda espécie de pretexto para desqualificar aquela ofensiva obra literária, sem jamais mencionar a verdadeira razão de sua hostilidade – sem sequer detectá-la. (GIRARD, 2009, p.86)

Este trecho abre duas possibilidades. Primeira delas: iluminar a função incontornável do desejo mimético como mecanismo propulsor. Nas palavras de Girard: não se trata de “truque opcional”. Como veremos, essa observação é a mais importante para a compreensão do estudo de *Homem Lento*, de J. M. Coetzee. O romance se ocupa, em grande parte, de tentar entender o desejo de seu personagem central. Uma segunda possibilidade para o trecho citado é reforçar a compreensão do procedimento do autor. Coetzee exhibe o cerne do trabalho do escritor de ficção e, ao mesmo tempo, os limites do ofício. Ou seja, alguns “truques opcionais” e aquilo que não pode ser resolvido com truques.

O título deste capítulo, *A Escritora Romântica e o Personagem Romanesco*, faz referência direta a *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*. Na obra fundadora da teoria mimética, Girard diferencia dois tipos de escritores: os românticos, que obrigam os seus heróis a agirem ocultando seus modelos; e os autores romanescos – os grandes autores na percepção de Girard – que revelam os mediadores, os modelos dos personagens. Apontamos aqui para o instante de *Homem Lento* em que o personagem central, Paul Rayment, é forçado a desvincular-se de seu modelo. O que terá como consequência um impasse na principal linha de ação do romance.

O livro se divide em dois momentos. No primeiro, o protagonista sofre um acidente. Tem uma das pernas amputada e então se inicia o processo de convalescença. De volta ao lar, ele se encanta por uma enfermeira. No entanto, a enfermeira é casada e tem três filhos. Além disso, não demonstra o tipo de interesse que ele espera. No segundo momento do texto, entra em cena uma nova personagem: uma escritora. Em pouco tempo o leitor entenderá que é ela a “verdadeira” autora de tudo o que foi escrito desde o acidente. Ela “entra” no romance para

tentar entender e eventualmente interferir nos motivos que impulsionam o personagem. Para ele, o principal impulso naquele momento é a atração pela enfermeira, o sentimento de rivalidade com o marido e o desejo de ter uma família como a dela.

Como indicado por Girard, a relação entre sujeito e modelo frequentemente se transforma em rivalidade<sup>1</sup>. Sobretudo, quando o sujeito passa a desejar aquilo que foi apontado pelo modelo e que somente um deles pode ter.

Com isso algumas questões se colocam: Sempre haverá rivalidade? Modelos são mutuamente excludentes? Quais os objetos reais da rivalidade? O que no mediador causa a admiração ou a inveja? Alguns fundamentos da teoria girardiana serão apresentados para a melhor articulação com o romance de Coetzee.

### 1.1 Teoria mimética: conceitos básicos

Podemos principiar com uma pergunta-chave: com o surgimento de um novo modelo, que mudanças ocorrem no comportamento dos personagens?

O novo mediador pode injetar dúvida naquilo que anteriormente parecia conhecido. Até aquele momento, o sujeito é definido por um modelo ou conjunto de modelos. Ele sabe mais ou menos o que quer, sabe o que evitar e do que se aproximar. E, de repente, o novo mediador se apresenta e mudanças subterrâneas, discretas, começam a acontecer. Mudanças que afetam tanto a capacidade de julgamento quanto o sentido do real.

Modelo e sujeito podem se tornar rivais, mas não precisam necessariamente ingressar numa relação marcada pela hostilidade. Eles passam a competir quando se reconhecem como rivais. Isto é, quando aquele que desperta o interesse percebe a captação dos seus anseios pelo outro e, assim, descobre o ímpeto daquele em buscar o que admirou. Vale dizer, em apropriar-se do que pertence ao modelo – seja um bem físico ou um dado simbólico. Nesse momento, o modelo teme pela perda do objeto que afinal é único e o distingue. Desse modo se inicia o conflito entre dois desejos concorrentes.

Ao estimular um desejo, o modelo gera expectativas. Contudo, ao mesmo tempo em que mostra as novas alternativas, também revela que essas são as possibilidades que ele tem, e não as reais chances do discípulo. Ele mostra e impede num mesmo ato.

---

<sup>1</sup> Indicamos as páginas onde o tema é desenvolvido. René Girard, *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*. Trad. Lília Ledon da Silva. São Paulo, É Realizações, 2009, p. 30-37.

A figura do mediador não define sempre um interesse preciso e prometedor. É o que Girard indica através de Madame Bovary: "... essa aproximação permanecerá fugaz. Jamais Emma conseguirá desejar o que desejam as encarnações de seu 'ideal'; jamais ela conseguirá competir com estas; jamais ela partirá para Paris." (GIRARD, 1961, p.32). O interesse, aqui, se mantém difuso e passageiro. O sujeito é atraído para um objeto que não se converterá numa finalidade concreta. Não haverá grande empenho nem esforços para se chegar ao ideal revelado. O sujeito acredita que não passará de determinado nível, que é capaz de chegar apenas até uma espécie de fronteira e dali não passará.

Antes de dar os passos que de fato o colocariam em posição de disputa, o discípulo em potencial também poderá desistir por outro motivo que não seja um obstáculo. Com um pouco mais de atenção ao que lhe seduz, quando ainda é capaz de pensar e avaliar com alguma independência, conseguirá entender que no fundo não gostaria tanto assim dos resultados, ainda que mantenha a admiração inicial.

Se os interesses de modelo e sujeito são diferentes, e seus campos de atuação compreendem coisas também diversas, o risco de rivalidade diminui. Nada impede o sujeito de ter como modelo alguém com preferências distintas das suas e distante fisicamente. Se o modelo compartilha muito pouco da vida do discípulo e seu campo de atuação simbólica se distingue claramente, ambos estarão protegidos da rivalidade direta, mesmo se próximos fisicamente. Contudo, quanto mais próximos estiverem maior será o risco de rivalidade. Na teoria mimética essa relação é definida em dois conceitos: *mediação interna e mediação externa*. Nas palavras do pensador francês:

Falaremos de *mediação externa* quando a distância é suficiente para que as duas esferas de *possíveis*, cujo centro está ocupado cada qual pelo mediador e pelo sujeito, não estejam em contato. Falaremos de *mediação interna* quando essa mesma distância está suficientemente reduzida para que as duas esferas penetrem com maior ou menor profundidade uma na outra. (GIRARD, 1961, p.33).

Ainda que o espaço físico seja importante para o surgimento da rivalidade, este não será o único motivo para o conflito. A motivação principal, independente de proximidade física e de campo de atuação, será, segundo René Girard, espiritual. De acordo com pressões internas, outros elementos serão colocados em confronto ou preservados, a despeito da localização física.

A rivalidade, no entanto, surgirá mais facilmente se pressões internas impulsionam o sujeito em direção a um objeto que figura no escopo das pressões internas do seu modelo. O que acontece entre Dom Quixote e Sancho ilustra o contrário: o conflito não acontecerá

mesmo quando o modelo está próximo fisicamente do discípulo. Sancho nunca chega a desejar o que é de Dom Quixote. Seus interesses são: “víveres abandonados pelos monges, a bolsa de ouro encontrada no caminho e outros objetos mais que Dom Quixote lhe cede sem qualquer pesar”. (GIRARD, 1961, p.33).

A mediação nunca é interna entre eles. Dom Quixote é o modelo para desejos de Sancho que nunca se converterão em querer o que é de Dom Quixote.

Quando não existe o traço da rivalidade, os próprios interesses podem ser anunciados com entusiasmo, sem necessidade de dissimulação. Não se ameaça ninguém nesse caso. A prevenção quanto à rivalidade não será necessária. Com um modelo distante – para não dizer um modelo que não seja contemporâneo do discípulo – seja qual for a intenção quanto ao objeto apontado, não se chegará à rivalidade.

Em contrapartida, a exibição do mesmo interesse se aproxima da afronta e sugere o ridículo, uma vez que se mostra interesse tardiamente por aquilo que já era de alguém. Todavia o fato do mediador ostentar o objeto não reduz a ameaça. Desejou-se o que estava lá para ser desejado, entretanto, quando o sujeito, sob um aspecto, faz o que é esperado, por outro é ridicularizado: abriu mão da “própria originalidade” pelo o que é alheio; ou cedeu a inveja.

O interesse pelo objeto apontado por um modelo muito distante também corre o risco de se tornar motivo de desconfiança, pois não é tão palpável. Representa o empenho na direção de algo cujo valor é questionável e a consistência incerta – sendo essa uma das razões para a estranheza que paira sobre Dom Quixote. Vale lembrar que o modelo do personagem de Cervantes é Amadis.

## 1.2 A imaginação: do discípulo e do modelo

Através da imaginação constrói-se com o mediador uma relação profundamente ilógica, de modo que a todo o momento um novo dado da realidade seja reinterpretado ou até modificado para que o estímulo em prosseguir seja mantido. Essa mesma capacidade imaginativa inventa uma promessa de felicidade que poderá se converter em tribulação.

Os objetos reais da rivalidade são completamente indefinidos a priori. O prestígio, a fortuna, a beleza, praticamente tudo pode se converter em objeto de disputa. Por mais difícil que seja especificá-los, todos deverão causar inveja. Restringi-los não é tarefa simples, mas é

possível depreender que aquilo que não se pode ostentar terá pouco valor de conversão em objeto de rivalidade. Curiosamente, a esperada sensação de insegurança, naquele que pode ser alvo de inveja, não costuma diminuir o empenho crescente em inventar formas de expor aquilo que pode ser invejado. Contudo, a explicitação do mecanismo, ou seja, deixar claro que o interesse é causar inveja poderá produzir o efeito inverso: a indiferença.

Por outro lado, se mantido o interesse no modelo, a imaginação do discípulo atribui valor a qualquer coisa e inventa predicados. Frequentemente aquilo que é fácil para o modelo parecerá uma virtude inalcançável: “A ‘virtude’ do mediador age sobre os sentidos como um veneno cada vez mais abundante que paralisa paulatinamente o herói” (GIRARD, 1961, p.113).

Antes da chegada do discípulo o mediador já havia desenvolvido suas habilidades ou mesmo desenvolvido a capacidade de parecer ter mais habilidades do que de fato tem. O que muitas vezes modelo e discípulo desprezam, esquecem ou preferem deixar de lado, é que ambos estão fadados a uma mesma comédia: a aquisição absoluta do objeto provavelmente trará decepção. Como pensar numa rivalidade que termine com a vitória profunda e permanente de uma das partes, se o objeto de disputa tão acirrada, e cheia de significados, ao ser conquistado acaba com a competição? E não só isso, geralmente guarda em si seu maior e *indesejado* potencial, que é a revelação do quanto foi superestimado. Não obstante, mesmo quando as coisas vão mal o desejo continua:

A decepção não prova a absurdidade de *todos* os desejos metafísicos, mas a absurdidade desse desejo particular que acaba de decepcionar. O herói reconhece que ele se enganou. O objeto jamais teve o valor iniciático que ele lhe atribuía. Contudo esse valor, ele vai transferi-lo para outro lugar, para um segundo objeto, para um novo desejo. O herói vai atravessar a existência de desejo em desejo como se atravessa um riacho saltando sobre pedras escorregadias. (GIRARD, 1961, p.115)

A frustração com o objeto não se estende a capacidade de desejar, mas pode se transformar em decepção com o modelo. O desencanto toca em outro aspecto que é a rápida substituição dos modelos e a agonia resultante dessas trocas. Percebe-se que o modelo de hoje estará esgotado em pouco tempo; ademais, esse modelo que vai embora, por vezes leva com ele vários outros que surgiram quase ao mesmo tempo. E assim, como saem de cena os atuais, surgem os novos modelos, sendo cada um deles menos promissores quanto à permanência.

Nenhuma sensação de estabilidade, de apaziguamento, apenas o sentimento permanente de insuficiência.<sup>2</sup>

Optar por um passo atrás significa deixar de acompanhar a maré de novos modelos. Ao desvincular-se por um momento da atenção necessária, corre-se o risco de que surja uma nova e inquietante névoa – composta, inicialmente, de elementos indistintos – onde poderia estar justamente o que era tão esperado. E assim perde-se a oportunidade de distinguir *o melhor* no meio da confusão. Aquele modelo que irá *de uma vez por todas* colocar a demanda no caminho certo ao apontar, enfim, algo de valor e adequado à época. Mas como isso poderia acontecer se a pressão para continuar olhando a maré não diminui?

A ansiosa troca de modelos é um dos aspectos variáveis da relação mediada. O romance de Coetzee, *Homem Lento*, aponta, contudo, para outro tipo de mediação. A relação entre sujeito e mediador é visível, no entanto está longe da rapidez das mediações impacientes.

### 1.3 *Homem Lento*

O protagonista de *Homem Lento* se apresenta como alguém resistente às pressões da modernidade. A mobília de sua casa é antiquada. Ele guarda uma coleção de fotos antigas. Não usa internet e não está interessado no que surge para ser fugazmente consumido ou copiado. Na primeira cena do livro, Paul Rayment é atingido por um carro quando voltava das compras, de bicicleta. No hospital, ele será confrontado com a nova realidade e com o incômodo de preencher uma ficha, que preenchida revelará o homem sozinho que ele é. Sua mãe faleceu, assim como o pai e a irmã. Não tem filhos nem esposa, até já foi casado, mas como diz o narrador: <sup>3</sup>“She has escaped into a life of her own. For all practical purposes,

---

<sup>2</sup> Girard observa que a sucessiva troca de modelos surge plenamente em Dostoiévski: “Os elementos que estão hierarquizados de modo permanente, ou temporário, nos demais romancistas estão aqui em estado caótico. Frequentemente, o homem do subsolo está até mesmo dilacerado por várias mediações simultâneas. Ele é um ser diferente a cada instante da duração e para cada um de seus interlocutores.” René Girard, *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*. Trad. Lília Ledon da Silva. São Paulo, É Realizações, 2009, p.117-118.

<sup>3</sup> Ela escapou para uma vida própria. Para todas as razões práticas, portanto, e certamente para os propósitos do formulário, ele não é casado: não casado, solteiro, solitário, sozinho”. J. M. Coetzee, *Homem Lento*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo, Companhia das Letras, 2007, p.15. Nas próximas citações de *Homem Lento* (como abaixo) anotaremos apenas as páginas.

therefore, and certainly for the purposes of the form, he is unmarried: unmarried, single, solitary, alone” (COETZEE, 2005, p.09).

Apesar da ficha, nada é dito sobre sua profissão. Serão necessárias algumas páginas para sabermos que Rayment foi fotógrafo profissional e hoje está aposentado. No hospital, ele divide um quarto com outro homem; nenhum contato acontece entre eles. Rayment está com sessenta anos e vê a si e ao outro como dois velhos. No quarto, os dois recebem o médico e as enfermeiras. O narrador, como é comum nos livros de Coetzee, fala do que está acontecendo além dos níveis mais aparentes da cena:

<sup>4</sup>Two oldsters; two old fellows in the same boat. The nurse are good, they are kind and cheery, but beneath their brisk efficiency he can detect – he is not wrong, he has seen it too often in the past – a final indifference to their fate, his and his companion’s. From young Dr Hansen he feels, beneath the kindly concern, the same indifference. It is as though at some unconscious level these young people who have nothing left to give to the tribe and therefore do not count. So young and yet so heartless! He cries to himself. How did I come to fall into their hands? Better for the old to tend the old, the dying the dying! And what folly to be so alone in the world! (Ibid. p.12)

Depois da segunda semana de internação, as consequências de ser um homem sozinho se mostram mais árduas. Rayment se queixa com crescente amargura e o narrador critica o comportamento do personagem. A postura de homem afundado nas consequências do acidente, a remoer seu sofrimento, é mostrada como uma perda de oportunidade, qual seja, a de mostrar a aceitação do destino que lhe coube, em vez de se queixar pela vida ter feito o que lhe fez.

A palavra: *frívolo* abre o terceiro capítulo como advertência à esperança ilusória de que algum aviso chegará quando uma fatalidade estiver prestes a se abater sobre alguém. O capítulo começa com a palavra seguida de um ponto final e expressa um lembrete quanto à presunção de que haverá tempo para colocar a alma em ordem, de se preparar para o infortúnio. Coetzee afasta a ilusão de que seria possível pressentir quais serão atingidos e quais *ainda* não. O texto vale de advertência à suposta frivolidade de Paul Rayment. Contudo, ele está num hospital e o resultado do acidente termina por ser uma amputação. Rayment perde uma das pernas e a intervenção precisa ser feita acima do joelho que, no

---

<sup>4</sup> “Dois velhotes; dois idosos no mesmo barco. As enfermeiras são boas, são gentis e alegres, mas por baixo de sua alegre eficiência ele consegue detectar – não está errado, já viu isso muitas vezes antes – uma indiferença real por seu destino, o seu e o de seu companheiro. No Dr. Hansen, por baixo da gentil consideração, sente a mesma indiferença. É como se em algum nível inconsciente esses jovens que foram destacados para cuidar deles soubessem que eles não têm mais nada para dar à tribo e, portanto, não contam. Tão jovens e tão desalmados!, ele grita para si mesmo. Como é que eu fui cair nas mãos deles? Melhor os velhos cuidarem dos velhos, os moribundos dos moribundos! E que loucura ser sozinho no mundo!” (COETZEE, 2007, p.18-9)



choque, foi esmagado e torcido. No entanto, as cobranças do narrador guardam alguma equivalência com o temperamento do personagem.

<sup>5</sup>In the old days, the days before the accident, he did not have what he would call a gloomy temperament. He might have been solitary, but only as certain male animals are solitary. There was always more than enough to keep him occupied. He took out books from the library, he went to the cinema; he cooked for himself, he even baked his own bread; he did not a car but rode a bicycle or walked. If such a way of life made him eccentric, it was eccentricity within the mildest Australian limits. He was tall, he was rangy, he had preserved a certain wiry strength; he was the kind of man who might last into his nineties, eccentricities and all. (Ibid. p.25)

Paul Rayment era sozinho e tinha robustez suficiente para sustentar a vida que escolheu viver. Nada disso, porém, poderia prepará-lo para o que viria. E quando sua internação no hospital se aproxima do fim, ele tem um novo tipo de preocupação: terá que conviver com outra pessoa. A assistente social o orienta a respeito da necessidade de uma enfermeira. Ele precisará de alguém que se torne responsável pelos cuidados com a perna operada, mas também para cuidar da casa, da comida, das compras. Rayment hesita, mas é obrigado a aceitar que, no seu estado, dependendo de um andador, ou de muletas, não conseguirá dar conta de tudo sozinho. A primeira experiência é uma calamidade. A mulher faz brincadeiras que ele desaprova e transforma a convivência em algo insuportável. A ela seguem-se outras igualmente insatisfatórias até a chegada de Marijana. Uma mulher de trinta e cinco anos, matronal, com belas panturrilhas, segundo Rayment; croata e de temperamento mais reservado, embora esbanje energia. Em pouco tempo ele estará encantado por ela.

<sup>6</sup>More than not unattractive, she is on occasion a positively handsome woman, well built sturdy, with nut-brown hair, dark eyes, a complexion olive rather than sallow; a woman who carries herself well, shoulders squared, breasts thrust forward. *Prideful*, he thinks, hunting for a English word that will capture her. Her teeth, stained yellow with nicotine, are the only objective flaw. She smokes in an unreconstructed old-European way, thought for his sake she retires to the balcony. (Ibid. p.31)

---

<sup>5</sup> Antigamente, antes do acidente, não tinha o que se poderia chamar de temperamento melancólico. Podia ter sido solitário, mas só do jeito que certos animais machos são solitários. Havia sempre mais que o suficiente para mantê-lo ocupado. Tirava livros da biblioteca, ia ao cinema; cozinhava para si mesmo, até fazia o próprio pão; não tinha carro, mas andava de bicicleta ou caminhava. Se esse modo de vida fazia dele um excêntrico, era uma excentricidade que ficava dentro dos limites australianos. Era alto, bom de corpo, havia preservado uma certa energia rija; era o tipo de homem que podia durar até os noventa anos, com excentricidades e tudo. (COETZEE, 2007, p.32)

<sup>6</sup> “Mais que não desprovida de atrativos, ela é, às vezes, uma mulher positivamente bonita, de boa constituição, sólida, com cabelo castanho, olhos escuros, pele cor de oliva mais que pálida; uma mulher de bom porte, ombros retos, seios para frente. *Orgulhosa*, ele pensa, caçando uma palavra em inglês que capte o que ela é. Os dentes, amarelados de nicotina, são sua única falha objetiva. Ela fuma à maneira da velha Europa não reconstruída, embora por causa dele se retire para a sacada”. (COETZEE, 2007, p.37-8)

Em nada Marijana lembra as outras enfermeiras que falavam com ele fazendo voz de criança, como se ele fosse um menino. Está livre da “vulgaridade” que o incomodava. Marijana fala pouco e não tenta fazer piadas ou alegrá-lo gratuitamente. Veio da Croácia para a Austrália e está tentando construir sua vida com a família: <sup>7</sup>“Her husband works in a car assembly plant; they live in Munno Para, north of Elizabeth, a half-hour drive from the city. They have a son in high school, a daughter in middle school, a third child not yet of school-going age. (Ibid, p. 27)

A presença de Marijana marca o cotidiano de Rayment definitivamente e ele passa a contar as horas para a sua chegada. Além da companhia, também aprova tudo que ela faz na cozinha, todas as refeições lhe parecem apetitosas. Porém, ele não deve se esquecer: o motivo da presença de Marijana é, principalmente, cuidar das consequências físicas do acidente. Ela aperta os músculos da coxa dele, pergunta se dói e ele não sabe o que responder. Nas mãos dela fica sem condições de diferenciar se o que sente é apenas dor. Começa a achar que os cuidados lhe causam satisfação. Pensa que ela é uma intuitiva, que sabe o que ele sente e como ele reage a ela. Além disso, ela é a lembrança do que falta na vida dele: esposa, filhos, família. São muitos os momentos de reflexão onde o maior fracasso, e a pior tristeza, apontam para essas ausências – e a chegada de Marijana agrava um arrependimento.

<sup>8</sup>His grandparents Rayment had six children. His parents had two. He has none. Six, two, one or none: all around him he sees the miserable sequence repeated. He used to think it made sense: in an overpopulated world, childlessness was surely a virtue, like peaceableness, like forbearance. Now, on the contrary, childlessness looks to him like madness, a herd madness, even a sin. What great good can there be than more life, more souls? How will heaven be filed is the earth ceases to send its cargoes? (Ibid.34)

Além de suas questões de consciência, o corpo se transforma num fardo que ele carrega de um lado para o outro. Parte de sua rotina se converte em acompanhar as mudanças ocorridas no processo de cicatrização. Com o arrependimento, Rayment imagina uma via

---

<sup>7</sup> “O marido trabalha em uma montadora de automóveis; vivem em Munno Para, ao norte de Elizabeth, a meia hora da cidade, de carro. Têm um filho no colegial, uma filha na escola secundária, uma terceira que ainda não está em idade escolar.” (COETZEE, 2007, p.34).

<sup>8</sup> “Seus avós Rayment tiveram seis filhos. Seus pais tiveram dois. Ele não tem nenhum. Seis, dois, um ou nenhum: a toda a sua volta, vê a miserável sequência repetida. Costumava pensar que fazia sentido: em um mundo superpovoado, a ausência de filhos certamente era uma virtude, como a serenidade, como a paciência. Agora, ao contrário, a ausência de filhos lhe parece loucura, uma loucura de manada, um pecado mesmo. Que bem maior pode existir além de mais vida, mais almas? Como o céu vai se encher se a terra para de mandar suas cargas?” (COETZEE, 2007, p.41).

alternativa não mais possível: ter uma família. A frustração evolui para especulações a respeito de Marijana:

<sup>9</sup>From the loins of two, Marijana and her spouse, there have issued three – three for heaven. A woman built for motherhood. Marijana would have helped him out of childlessness. Marijana could mother six, ten, twelve and still have love left over, mother-love. (Ibid. p.34)

Ele acabará confessando seus sentimentos para ela. Uma atitude temerária que será decisiva no romance.

Depois da declaração, Marijana passa alguns dias sem aparecer. Ele ouve a campanha no momento em que escrevia uma carta em tom de justificativa – com a desculpa para um mal entendido: a declaração que fez a ela. Considera a chance de não ter que escrever mais nada, mas não é Marijana: “Mr. Rayment?”, diz a voz no interfone. “Aqui é Elizabeth Costello. Posso falar com o senhor?” (COETZEE, 2007, p.88). A partir do capítulo treze, quando a campanha toca – quando Elizabeth Costello entra em cena – abre-se outra possibilidade de leitura. Ela sobe as escadas para encontrá-lo.

<sup>10</sup>“Bad heart”, she says, fanning herself. “Nearly as much of an impediment as” (she pauses to catch her breath) “a bad leg.”  
Coming from a stranger the remark strikes him as inappropriate, unseemly.  
He invites her in, offers her a seat. She accepts a glass of water.  
“I was going to say I was from the State Library”, she says. “I was going introduce myself as one of the library’s volunteers, come to assess the scale of your donation, the physical scale, I mean, the dimensions, so that we could plan ahead. Later it would have come out who I actually am.”  
“You are not from the Library?”  
“No. That would have been a fib.” (Ibid.80)

---

<sup>9</sup> “Do ventre de dois, Marijana e seu esposo, nasceram três – três almas para o céu. Uma mulher construída para a maternidade. Marijana o teria auxiliado a sair da falta de filhos. Marijana podia ser mãe de seis, dez, doze e ainda ter amor sobrando, amor materno.” (COETZEE, 2007, p.41).

<sup>10</sup> “Coração ruim”, diz ela, se abanando. “Impedimento quase tão grande quanto” (ela faz uma pausa para recuperar o fôlego) “uma perna ruim.”

Vinda de uma estranha, a observação parece a ele inadequada, imprópria.

Ele a convida para entrar, para sentar no sofá. Ela aceita um copo de água.

“Eu ia dizer que era da Biblioteca Estadual”, diz ela. “Ia me apresentar como uma voluntária da Biblioteca, que vim avaliar o porte de sua doação, o porte físico eu quero dizer, as dimensões, para podermos planejar com antecedência. Depois eu revelaria quem eu sou de verdade.”

“Não é da biblioteca?”

“Não. Isso ia ser uma desculpa.” (COETZEE, 2007, p.88).

Costello já apareceu em dois outros romances<sup>11</sup> de Coetzee. No livro que leva o seu nome no título ela surge como uma romancista de sessenta e seis anos em meio à viagem para o recebimento de um prêmio literário. O livro é dividido em oito palestras com temas específicos: *O Realismo*, *O Romance na África*, *O Problema do Mal*, entre outros. Agora, quando Rayment é o protagonista e ela está mais velha, com setenta e dois, é ela a escritora de tudo o que lemos: o acidente de Rayment, a estadia no hospital, as queixas. Elizabeth Costello é romancista, e desse modo, *Homem Lento* sugere ao leitor o próprio processo de sua escrita.

Quem percebe o jogo para o qual foi atraído pode, sem qualquer esforço, ter a impressão de que o livro é escrito simultaneamente à leitura. A estratégia é eficiente: Coetzee sai de cena, com habilidade, e Costello ocupa o espaço narrativo e a autoria, revelando que era “ela” quem estava, até ali, escrevendo e assim continuará. Nesse momento somos incitados a dar o crédito à escritora. Contudo, ao ceder o lugar à personagem, é o romancista, Coetzee, quem oferece ao leitor uma perspectiva privilegiada.

Rayment, o protagonista, ficará confuso: não pode imaginar o que de fato está acontecendo. Em *Elizabeth Costello*, o capítulo de abertura indicava, no topo da página, o tema: *O Realismo*. Agora, Costello bate na porta do seu personagem.

<sup>12</sup>“So”, she says. “I am rather a doubting Thomas, as you see.” E quando when he looks puzzled: “I mean, wanting to explore for myself what kind of being you are. Waiting to be sure”, she proceeds, and now he is really losing her, “that our two bodies would not just pass through each other. Naïve, of course. We are not ghosts, either of us – why should I have thought so? Shall we proceed?” (Ibid.81)

Personagens, sim; fantasmas, não.

#### 1.4 Elizabeth Costello e o entrave mimético

---

<sup>11</sup> A personagem aparece pela primeira vez em *The Lives of Animals* (1999), e reaparece em *Elizabeth Costello* (2003). Parte significativa do primeiro livro ressurgiu no segundo.

<sup>12</sup>“Então”, diz ela. “Eu sou como São Tomé, como pode ver.” E quando ele se mostra perplexo: “Quero dizer, por querer descobrir por mim mesma que tipo de ser é o senhor. Por querer ter certeza”, continua ela, e agora ele realmente não entende nada, “de que nossos corpos não iam atravessar um ao outro. Ingênuo, claro. Não somos fantasmas, nenhum de nós dois – por que eu haveria de pensar isso? Podemos Continuar?” (COETZEE, 2007, p.89).

O leitor percebe que a principal linha de ação se complicou: Marijana é casada e tem três filhos. Em nada parece disposta a viver uma aventura ou deixar a família. Sua energia é toda investida no trabalho, que inclui: as tarefas da casa e os cuidados com o acidentado: faxina, curativos e banhos. Costello entra em cena para auxiliar o personagem; uma estratégia cômica, mas também intrigante.

Em *Elizabeth Costello* a escritora afirmava dar voz a personagens que a procuravam – sem mistificar a composição literária em excesso. De qualquer forma se colocava como uma “secretary of the invisible” – expressão atribuída a Czeslaw Milosz (COETZEE, 2003, p.199). Se as regras da autora são aceitas, e se ela própria as cumpre, a busca por Rayment contém uma contradição em potencial, contudo ela pode tentar. Afinal, nem sempre é proibido à secretária oferecer sugestões ao seu “chefe”.

Como Marijana não corresponde ao interesse amoroso de Rayment, a narrativa ameaça empacar; Rayment torna-se um personagem que precisa de muito tempo para decidir o que fazer. Torna-se o homem lento do título; não consegue simplesmente seguir com outro estímulo. Para continuar, precisa de algo que já estava ali. Incomodado ele chega a debochar do marido afortunado:

<sup>13</sup>He makes jokes about Jokić because he envies him. When the chips are down, Jokić has this admirable woman and he does not. Not only does Jokić have her, he also has the children who come with her, come out of her: Ljuba the love-child; the distracted but no doubt equally pretty middle daughter whose name he cannot recall; and the dashing boy with the motorcycle. Jokić has them all and he has – what? A flat full of books and furniture. A collection of photographs, images of the dead, which after his own death will gather dust in the basement of a library along with other minor bequest more trouble to the cataloguers than they are worth. (Ibid.51)

Durante um encontro entre Rayment e o marido de Marijana o narrador nos diz, mais uma vez, o que Rayment não pode dizer: <sup>14</sup>“Look at me, your hated rival! he would like to protest. You still have the limbs that God gave you, while I have this obscene monstrosity to drag around with me!” (Ibid. 149)

---

<sup>13</sup> Ele faz piadas com Jokić porque tem inveja dele. No final das contas, Jokić tem essa mulher admirável e ele não. Jokić tem não apenas a mulher, mas também os filhos que vieram com ela, que saíram de dentro dela: Ljubica, a filha querida; a distraída, mas sem dúvida igualmente bonita filha do meio, cujo nome ele não lembra; e o rapaz altivo com a motocicleta. Jokić tem todos e ele tem – o quê? Um apartamento cheio de livros e móveis. Uma coleção de fotografias, imagens dos mortos, que depois de sua morte ficarão juntando poeira no porão de uma biblioteca junto com os outros legados menores, mais trabalho do que valem para os catalogadores. (COETZEE, 2005, p.59)

<sup>14</sup> “Olhe para mim, rival odiado, ele gostaria de protestar. Você ainda tem os membros que Deus lhe deu, enquanto eu tenho de arrastar comigo esta obscena monstruosidade!” (COETZEE, 2007, p.157).

Declarar-se à mulher de Jokić, nas suas condições, pode não contar como uma tentativa eficiente de seduzi-la a abandonar o marido. E não é por isso, estritamente, que eles se encontram. Quando a conversa entre os dois acontece, o que está em jogo é a tentativa de Rayment de financiar os estudos de Drago, o menino de dezesseis anos, filho mais velho do casal. Depois do acidente, Rayment amargou obsessivamente o rumo que deu a sua vida. Chegou rápido a conclusão de que errou e que o seu maior erro foi não ter tido filhos. Miroslav Jokić tem três. Tem também Marijana. Miroslav o procurou porque Rayment vem conseguindo se aproximar, pouco a pouco, do centro da família – não quer apenas a mulher, quer os filhos também. O maldito rival, que fez tudo que Rayment agora se arrepende por não ter feito, percebe o que está acontecendo.

A primeira opção de Costello parece simples: afastar Paul de Marijana e procurar, por exemplo, uma mulher que o interessou quando ele foi ao médico – uma desconhecida. Paul não entende como Costello pode saber de uma mulher que nem ele mesmo sabe exatamente quem é. Que só viu nesse dia. Ele não entende como Costello pode saber de tudo.

A ideia de levá-lo a encontrar a mulher para esquecer Marijana e traçar outra linha de ação se mostra uma estratégia débil da romancista. Marijana não é apenas uma mulher atraente que poderia ser substituída por outra. Com ela vieram os filhos e o marido. Foi justamente o achado dessa situação complicada que fez “o romance de Costello” chegar até ali. Sem a mulher com filhos e família, Rayment precisará de algo do mesmo nível. Algo que se torne estimulante o suficiente para que ele queira seguir uma linha de ação no romance de Costello. Do contrário, ficará cada vez mais lento, como o título prevê; e para Costello sobrar se queixar dessa lentidão. Ela tentará novos estímulos. No entanto, Rayment continuará querendo o mesmo. O trabalho da romancista não poderá ser resolvido com um truque: criar do nada estímulo e interesse em seu personagem.

Ele quer uma vida como a de Miroslav, na verdade quer a vida de Miroslav. Ele se recusa a continuar de outra forma e é isso que Coetzee nos mostra, oferecendo um lugar privilegiado para que acompanhem todas as etapas quando ainda estão em formação.

Para Rayment, em sua nova vida, a chegada de Marijana trouxe ação – mesmo que seja uma ação bem limitada. O protagonista cogita a possibilidade de acessos de raiva por parte do marido se este soubesse dos seus devaneios de se deitar: <sup>15</sup>“Breast to breast with her

---

<sup>15</sup> “Peito a peito com ela. Se haveria explosões de raiva tipicamente balcânicas. Raivas elementares, ele pensa, que dão origem a choques entre clãs e a poemas épicos? Será que Mr. Jokić viria atrás dele com uma faca?” (COETZEE, 2007, p.59).

– [the husband] fly into one of those elemental Balkan rages that give birth to clan feuds and epic poems? Would Mr Jokić come after him with a knife?.” (Ibid.51)

Não deixa de ser cômico, ainda que se trate dos únicos recursos encontrados por Rayment para viver alguma emoção satisfatória.

*Homem Lento* é um texto que nos mostra a tentativa da autora fictícia, durante o ato da escrita, de burlar o impulso imitativo de seus personagens – para substituir o desejo mimético por algo mais fácil. Costello viabiliza a solução romântica prevista por Girard e chega a escrever como o escritor que oculta o modelo. Ela tenta, inutilmente, fazer seu protagonista agir sem um modelo. Mas isso é transitório. Ela se exercita num rascunho suscetível às imperfeições, naquela etapa da escrita onde se experimenta o que depois será apagado. Mas sabe que não poderá levar o personagem ao despropósito para aliviá-la do trabalho de ser uma romancista.

Ela quer que Rayment tome uma atitude, já que se declarou para Marijana. E foi justamente depois de se declarar que ele ficou sem saber que caminho seguir. Quando Costello chegou, ele estava prestes a enviar uma carta a Marijana. A escritora agora o adverte que *Madame Bovary* e *Dom Quixote* não são feitos de personagens hesitantes (COETZEE, 2005, p.239). E desse modo apresenta algumas questões: Como escrever um romance onde o protagonista, em lugar de agir, fica escrevendo cartas com justificativas? Afinal, *Dom Quixote* e *Emma Bovary* são personagens apaixonados pelo destino que traçaram para si próprios. Ou seja, nenhum deles se parece com o homem que está diante dela.

Os exemplos de Costello são dois clássicos incontornáveis, mas também são sintomáticos. *Emma* e *Dom Quixote* seguem o impulso nascido na leitura de romances. Ambos querem para si aquilo que encontraram nos livros. Rayment acredita que a escritora quer usá-lo como inspiração e de certa forma passa perto do que está acontecendo. Costello precisa achar outro estímulo para o personagem. Na busca por uma resposta, ela fica presa à esperança de fazê-lo agir de forma independente, como um personagem romântico. Esse breve momento passa, e se o leitor não se esquecer do papel que cabe a escritora, logo começará a perceber os novos rumos.

Quando Rayment se aproxima da vida em família de Marijana, o que encontra é, em grande parte, o lugar-comum do convívio familiar. Nenhuma impressão acima da média, talvez uma maior disposição para enfrentar o cotidiano em conjunto, mas até isso pode ser fruto de sua perspectiva de homem sozinho. A família que ele desejava não era aquela. Se pudesse entrar e assumir o seu lugar, como em alguns momentos de grande liberdade

imaginativa chega a supor, nada teria além de normalidade. É esse, no fundo, o seu desejo, no entanto é isso que a sua maneira já tem.

Rayment percebe que a sua família idealizada pode ser bastante problemática. Uma das meninas é acusada de roubar um item de uma loja popular e ele é procurado por Marijana para ajudar a resolver a questão. Depois Drago, o filho mais velho, furta uma das fotos da coleção de Rayment e repõe uma cópia alterada no lugar: onde havia o rosto de um dos antigos mineradores da Austrália, agora aparece o rosto do próprio avô do rapaz. Um aborrecimento para Paul Rayment e um gesto desconcertante de Drago, que se infiltra, através da própria ascendência, na história do país em que vive atualmente. As adversidades vão se somando, mas nem os problemas atuais, nem os obstáculos evidentes desde o início, serão suficientes para corromper os sentimentos do protagonista por Marijana e sua família – não corrompe, mas pode mudar.

### 1.5 A mediação é alterada

Durante uma das conversas entre o personagem e a escritora, Rayment se faz uma pergunta surpreendente: <sup>16</sup>“Would Jesus approve? That is the question I put to myself nowadays, continually. That is the standard I try to meet.” (Ibid. 156).

Ele não está revelando uma adesão religiosa, trata-se apenas do novo e surpreendente modelo que resolveu adotar. Algumas mudanças acontecem.

O interesse em ajudar a família de Marijana é redimensionado e Rayment espera ser compreendido pela transparência dos próprios sentimentos. Costello opta por, inicialmente, testar a nova conduta do personagem com ceticismo, até que fique clara – ao que parece – não uma solução definitiva, mas ao contrário, a impossibilidade de um parecer unívoco. O caráter inconclusivo da abordagem é frequente na obra do escritor, como bem observa Kathrin Rosenfield:

Coetzee escreveu longamente sobre o regresso *ad infinitum* da confissão e sua obra toca, sempre de novo, no insolúvel desenvolvimento interior de todos aqueles que param para refletir e imaginar. Pondo em dúvida a possibilidade da sinceridade e da confissão, esta inconsistência fundamental expõe o caráter encenatório e retórico dos

---

<sup>16</sup> “Jesus aprovaria? Essa é a questão que coloco para mim mesmo hoje, continuamente. É esse o padrão que tento seguir.” (COETZEE, 2007, p.165).



próprios sentimentos e das convicções (éticas ou psicológicas) mais consistentes. (ROSENFELD, 2010, p.138)

Diante das novas intenções do personagem, a escritora sugere algo inusitado que garantirá a saída de cena de ambos, encaminhando o livro para a conclusão. Ela propõe que vivam juntos, ela, Costello, e o protagonista, para que cuidem um do outro. Uma vida de casal, amigável, sem arrebatamentos. Afinal, são dois velhos. Rayment, contudo, não aprova a ideia: pode ter resolvido mudar seus sentimentos por Marijana, mas isso não o empurra para a velhice conformada. Não o impede, por exemplo, de se manter encantado por ela até o final. O modelo de comportamento recente não expulsou o anterior: afinal, diversos modelos podem compor um conjunto de modelos possíveis, até mesmo contraditórios.

Quando Costello lhe pergunta, na última página, o que vai fazer sem ele, Paul responde: <sup>17</sup>“There are plenty of fish in the ocean, so I hear. But as for me, as for now: goodbye.” And he leans forward and kisses her thrice in the formal manner he was taught as a child, left right left. (Ibid. 263).

Muitos temas são desenvolvidos a partir do acidente de Paul Rayment. Acompanha-se a solidão da velhice confrontada com as expectativas que insistem em se manter – malgrado o aviso enviado pelas pessoas mais jovens; vale lembrar as enfermeiras e os médicos no hospital. A vida do personagem atingido pelo carro e confrontado com a própria limitação é amplamente transfigurada com a chegada de Marijana. Coetzee nunca proíbe as vontades de seus personagens, eles podem querer qualquer coisa. Rayment pode investir numa aproximação insólita, pode querer um lugar improvável dentro de uma família já constituída, pode até, de maneira surpreendente, revelar que seus sentimentos mudaram radicalmente de natureza. O autor atende aos anseios de seus personagens, mas nunca em detrimento de um aspecto fundamental da realidade: uma série de obstáculos se colocará, forçosamente, entre os desejos humanos e a sua realização.

A parte da trama que é motivada pelo desejo mimético não resultará numa conquista óbvia. Paul não terá êxito aparente com os objetos do seu desejo: mulher, filhos, família – companhia agradável e permanente. Tudo muito idealizado e inalcançável para ele, que sai do hospital devastado e inicia o processo de recuperação inconsolável. Mas algo importante acontece aí: ele subitamente é levado a agir e pensar de forma quase vigorosa – quando

---

<sup>17</sup> “Existe mais gente no mundo, pelo que sei. Quanto a mim, quanto a agora: adeus.” E na sequência, se inclina para a frente e a beija três vezes à maneira formal que aprendeu em criança, esquerda direita esquerda. (COETZEE, 2007, p.276)

apenas remoia o sofrimento do acidente – refeito pelo encantamento com Marijana, seu marido e seus filhos.

## 2. A AUTORIDADE DO MODELO

Neste capítulo, analisaremos um dos pontos importantes para o nosso trabalho que é a noção de autoridade em literatura, lembrando que o nosso tema é a *dúvida quanto ao modelo*. Tal análise não pretende um levantamento exaustivo do termo, buscaremos apenas alguns indícios do ocorre quando expressões como *os gregos* são usadas como se todos soubéssemos do que estamos falando.

Em *Homem Lento* acompanhamos as aproximações tortuosas entre o sujeito, seu objeto e seu modelo – com o intuito de melhor compreendermos a Teoria Mimética. Tais questões trazem em si a noção, como temos visto, de necessidade de um parâmetro para o comportamento humano, que, se aceita, implica também uma dúvida.

Na pesquisa, nos servimos da obra de J. M. Coetzee, romancista que apresenta um panorama rico de relações entre sujeitos e seus modelos, e desse modo, nosso intuito foi assimilar aspectos da ideia de autoridade em literatura que ajude a entender a estabilidade de alguns modelos. Isto é, buscar indícios da formação de autoridade e por que usamos expressões como: *os gregos*, ainda hoje, para evocar autoridades um tanto “indefinidas”.

Sabendo que a teoria mimética é composta por um longo estudo da necessidade de modelos para o comportamento humano. Passaremos, a seguir, para algumas reflexões sobre a expressão *os gregos*, evoluindo para a ideia de autoridade, valendo-nos das obras de Arnold Toynbee e Ernst Robert Curtius. Veremos também elementos da formação do homem grego através do trabalho de Werner Jaeger, em *Paideia* (1936).

Platão usou a dialética para se aproximar da poesia de diversas formas. Temos tanto o momento de uma sentença de expulsão na *República*, como a busca de um argumento que assegure à poesia sua finalidade positiva, no *Fedro*. Platão percebe na poesia uma capacidade de se moldar ao que não necessariamente é bom, embora nos revele também a possibilidade de uma fonte de ordem metafísica que seria, talvez, admirável. J. M. Coetzee propõe uma hipótese igualmente paradoxal quanto à autoridade:

<sup>18</sup>What the great authors are masters of is authority. What is the source of authority, or of what the formalists called the authority effect? If authority could be achieved

---

<sup>18</sup> “Os grandes autores são mestres em autoridade. Qual a fonte da autoridade ou do que os formalistas chamavam de efeito-autoridade? Se autoridade podia ser obtida simplesmente com truques de retórica, então Platão estava, sem dúvida, justificado de expulsar os poetas de sua república ideal. Mas e se a autoridade puder obtida apenas com a abertura do eu do poeta a alguma força superior, cessando de ser si mesmo e começando a vaticinar?”

simply by tricks of rhetoric, then Plato was surely justified in expelling poets from his ideal republic. But what if authority can be attained only by opening the poet-self to some higher force, by ceasing to be oneself and beginning to speak vatically? The god can be invoked, but does not necessarily come. *Learn to speak without authority*, says Kierkegaard. By copying Kierkegaard's word here, I make Kierkegaard into an authority. Authority cannot be taught, cannot be learned. The paradox is a true one. (COETZEE, 2007, p.151)

Se concordarmos com Coetzee, e principalmente com Kierkegaard, neste caso, conseguiremos entender, paradoxalmente, um pouco das preocupações de Platão? Acreditamos que a proposição de Coetzee aponte para o que tentaremos analisar, aqui, mais detidamente. Isto é, que a autoridade do modelo não se alicerça numa imposição, nem ao menos na persuasão, mas no compartilhamento – com quem reconhece a autoridade – de uma base comum. Desse modo, a mesma base serviria tanto à poesia, quanto a Platão. Nesse ponto voltamos a Coetzee: “The paradox is a true one”.

Com a teórica mimética, René Girard apresentou uma nova abordagem para o estudo do desejo humano. De maneira bastante diversa do que estamos acostumados a compreender, em nossa época, como a autonomia do sujeito, o pensador francês, através da leitura de romances clássicos, identificou um traço que seria central para a primeira intuição da sua obra, novamente, o desejo mimético. Isto é, o sujeito precisa que alguém demonstre interesse por algum objeto para que seu desejo se oriente naquela direção. Haveria uma relação triangular, como já vimos, envolvendo sujeito, mediador e objeto. E não uma relação direta entre sujeito e objeto. A noção de autoridade corre paralela a toda a obra de Girard, uma vez que o mediador é uma espécie de autoridade por apontar o caminho a ser seguido.

Em *Mentira romântica e verdade romanesca*, Girard diferencia os romancistas que apresentam os mediadores dos desejos de seus personagens daqueles que ocultam tal relação. No primeiro caso, encontrado pelo autor nas obras de Cervantes, Flaubert, Stendhal, Proust e Dostoiévski, estão personagens que precisam de um mediador para as suas vontades. Como todas as ocorrências são bastante conhecidas, relembremos, contudo, aquela que é talvez a mais radical. O herói de Cervantes é o sujeito que renuncia a toda e qualquer independência de sua personalidade para assumir os contornos de Amadis de Gaula, que em sua opinião é o modelo insuperável de cavaleiro.

---

“O deus pode ser invocado, mas não vem necessariamente. *Aprenda a falar sem autoridade*, diz Kierkegaard. Ao copiar aqui as palavras de Kierkegaard, transformo Kierkegaard em autoridade. Autoridade não se ensina, não se aprende. O paradoxo é verdadeiro”. J. M. Coetzee. *Diário de um ano ruim*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo, Companhia das Letras, 2008, p. 165.

*Mentira romântica e verdade romanesca* inicia-se com um trecho de *Dom Quixote* (1605), para então seguir como um longo comentário à passagem apresentada. Reproduzimos aqui o trecho referido, que evoca diretamente o nosso tema:

Quero, Sancho, que saibas que o famoso Amadis foi um dos mais perfeitos cavaleiros andantes. Não disse bem “foi um”, foi o único, o primeiro, o mais cabal, e o senhor de todos quantos em seu tempo no mundo nunca houve. Quando qualquer pintor quer sair famoso em sua arte, não procura imitar os originais dos melhores pintores de que há notícia? Esta mesma regra se observa em todos os mais ofícios ou exercícios de monta com que se adornam as repúblicas e assim há de fazer, e faz, quem aspira a alcançar a nomeada de prudente e sofrido, imitando a Ulisses, em cuja pessoa e trabalhos nos pinta Homero um retrato vivo de prudência e sofrimento, como também nos mostrou Virgílio na pessoa de Eneias o valor de um filho piedoso e a sagacidade de um valente e entendido, não pintando-os ou descrevendo-os como eles foram, mas sim como deviam ser para deixar exemplos de suas virtudes aos homens da posteridade. Deste modo, Amadis foi o norte, o luzeiro, e o sol dos valentes e namorados cavaleiros, a quem devemos imitar, todos os que debaixo da bandeira do amor e cavalaria militamos. Sendo pois isto assim, como é, acho eu, Sancho amigo, que o cavaleiro andante que melhor imitar, mais perto estará de alcançar a perfeição da cavalaria. (CERVANTES. In GIRARD, 2009 [1961], p.25).

Para René Girard, romances romanescos são fontes privilegiadas de análise da mediação entre o sujeito e o seu modelo: “Somente os romancistas revelam a natureza imitativa do desejo.” (GIRARD, 2009 [1961], p.38) Por oposição, as obras que ocultam tal vínculo compõem a mentira romântica. São aquelas em que o herói atua movido apenas por sua singularidade, de modo autônomo; seu desejo lhe ocorre porque as coisas lhe são desejáveis, e isso é o suficiente. Tal natureza independente também serve como prova de sua distinção. Vejamos uma passagem de Girard que alude ao argumento:

O vaidoso romântico não se quer mais discípulo de ninguém. Ele se convence de ser infinitamente *original*. Por toda parte, no século XIX, a espontaneidade se torna dogma, destronando a imitação. Não nos deixemos enganar, insiste Stendhal, os individualismos professados com tanto alarde escondem uma nova forma de cópia. Os enfados românticos, o ódio à sociedade, a nostalgia pelo deserto, tanto quanto o espírito gregário, não encobrem, na maioria das vezes, nada mais que um interesse mórbido pelo *Outro*. (Ibid., p. 38)

Lembremos que o nosso ponto de partida é a necessidade de modelos para o comportamento humano e a dúvida diante dos modelos possíveis. Quando nos referimos a comportamento humano é para esclarecer a notável abrangência do trabalho de René Girard. De qualquer modo, e não menos importante, a teoria mimética, iniciada nos estudos literários, vem sendo desenvolvida há mais de quarenta anos em permanente articulação com áreas diversas do conhecimento, como, antropologia, arqueologia, neurociência, teologia. E tanto

para o comportamento em geral, quanto para escritores em particular, pensamos nos *gregos* como um grande modelo – como autoridades em diversos assuntos.

Sendo assim, nosso próximo passo será a busca não propriamente por uma resposta, mas por alguns indícios a respeito do que pensamos estar falando quando dizemos: *os gregos*, para, em seguida, nos voltarmos para a ideia de autoridade.

## 2.1 Que gregos?

Por gentileza ou por hábito, quando ouvimos a expressão *os gregos*, em sua versão genérica, é comum que a reação seja de entendimento. A vida social é composta por mecanismos que facilitam a compreensão, ainda que o preço seja o mal-entendido – um dos paradoxos em meio a tantos outros que compõem o cotidiano. Mas temos que reconhecer: a rigor, a expressão *os gregos* não ilumina muita coisa.

Um recorte textual pode nos lembrar de particularidades territoriais que demonstram parte da indefinição:

Em 431 a.C., Atenas e Esparta cometeram o erro de entrarem em guerra entre si, com resultados desastrosos para ambas. O Império Ateniense foi aniquilado em 405 a.C.; o Império espartano que o suplantara foi destruído em 371 a.C., entre os anos 359 e 338 a.C., todas as cidades-estado da Grécia europeia continental, à exceção de Esparta, foram progressivamente dominadas por seu vizinho setentrional, o Rei Filipe II da Macedônia [...].(TOYNBEE, 1982 [1976], p.250)

Mas talvez seja justamente o cruzamento cultural causado pela guerra e pelas mudanças de mãos dos domínios territoriais o que nos ajude a entender a noção de *gregos* da expressão coloquial. O aspecto definidor da cultura e, portanto, da cultura grega, será apresentado pelas circunstâncias do contato e do encontros entre culturas. Um salto temporal pode iluminar um pouco melhor a questão:

A história, definida como a série de acontecimentos que haviam levado à ascendência do Ocidente, podia então ser delimitada com bastante precisão. Os israelitas e seus herdeiros, os judeus, eram, indubitavelmente, participantes da história, pelo menos até o ano 70 de nossa era, pois sua história era o prelúdio à do cristianismo católico romano e protestante e essa religião do Ocidente. Também era inquestionável a participação histórica dos gregos do Período Helênico. A filosofia grega desse período fora utilizada na formulação da teologia cristã e não apenas a filosofia, como também a literatura, a arte visual e a arquitetura do helenismo

havam inspirado a moderna cultura ocidental, desde a Renascença. (TOYNBEE, 1982 [1976], p.12)

O traço mais confuso na tentativa de definição de uma cultura local, seja a própria ou a alheia, é identificar caracteres distintivos, de forma inequívoca – em caso de tal coisa ser possível. Procurar o traço grego definitivo, portanto, seria levar ao extremo nossa primeira questão: a que se refere a expressão *os gregos*? Sem qualquer interesse em concessões que, além de pouco ou nada explicar, exibem a indesejável característica de emperrar a análise, podemos ao menos mencionar um entendimento corriqueiro, a saber: tal expressão, *os gregos*, é constantemente tomada por referência a Sócrates, Platão e Aristóteles. Refere-se também a Homero e seus personagens: Aquiles, Agamenon, Ulisses. Além da vaga ideia de democracia. O que, não há dúvida, é razoável de se levar em conta – apesar de toda precariedade da formulação. Mas o problema aumentará em muito se nos voltarmos para a ideia de autoridade e também para o motivo de escolhermos nos referir aos gregos para tratar de questões relevantes ainda hoje.

Optamos por sinalizar a precariedade da referência usual, para ressaltar o quanto a autoridade dos gregos se faz presente, mesmo quando não sabemos direito do que se trata.

Por outro lado, e talvez por isso mesmo, o que os gregos nos ensinaram não pode ter sido criação unicamente dos gregos. Não nos referimos nunca a algo que os gregos, de modo exclusivo, colocaram à disposição do mundo e assim garantiram seu lugar de destaque na história mundial. A confluência de culturas – como ninguém ignora – é a marca definidora das transmissões simbólicas:

O judaísmo e o helenismo eram as duas fontes principais da civilização ocidental. Esta fora gerada pelo encontro de ambos e, numa visão retrospectiva, não era estritamente necessário a um historiador voltar-se ainda mais para o passado na corrente do tempo. No entanto, durante os sessenta anos de reinado da Rainha Vitória, até 1879, arqueólogos ocidentais estavam trazendo à luz algumas civilizações esquecidas, pré-israelitas e pré-helênicas, como por exemplo o Egito dos faraós, a civilização assíria e, mais recentemente, a civilização micênica. Até então, a reconstituição arqueológica dessas civilizações mais antigas era incompleta e obscura, mas essas civilizações desenterradas também se qualificaram para a inclusão na história caso se provasse que haviam contribuído para as origens judaica e helênica da civilização ocidental. (TOYNBEE, 1982 [1976], p.13)

Nossa suscetibilidade quanto à história é de tal ordem que a frase: “[...] caso se provasse que haviam contribuído para as origens judaica e helênica da civilização ocidental”, ganha um contorno revelador. Descobertas arqueológicas, desse modo, poderiam nos colocar

diante de renovadas perspectivas quanto às interações culturais. Contudo, nossa intenção é separar o interesse despertado pela formação da cultura grega do interesse pelo modelo grego quanto às suas formulações a respeito da natureza humana – também poderíamos dizer, quanto à política, e, por extensão, à democracia. Dito de maneira mais próxima ao nosso tema: o que queremos *dos gregos*, em particular, é que nos revelem algo sobre o modo de conduzirmos as nossas vidas?

Temos também curiosidade pelas ocorrências da vida dos atenienses, por exemplo, quando nos voltamos aos seus costumes, e continuamos interessados no que seus textos têm a nós dizer sobre uma época passada:

As obras que sobreviveram de quatro dramaturgos atenienses do século V a.C. – os escritores trágicos Ésquilo (525-456 a.C.), Sófocles (495-406) e Eurípedes (408-406 a.C.) e o comediógrafo Aristófanes (± 449-380 a.C.) – revelam o brilhantismo e a diversidade do gênio desses poetas dramáticos. Modelaram o gênero de arte com o qual trabalhavam, dele fazendo um instrumento para comentar acerca de problemas políticos atuais e controvertidos e sondar as profundezas espirituais da natureza humana. (TOYNBEE, 1982 [1976], p.254)

Os atenienses mencionados nos interessam pela “crônica” da vida da época, mas a observação final de Arnold Toynbee fala mais diretamente ao nosso tema. Isto é, os gregos como guias confiáveis para explorarmos “as profundezas da natureza humana”.

A última questão, que toca na existência de algo permanente na natureza humana, ou seja, inclinações, aspirações, necessidades, que atravessem o tempo, de modo independente do local e do tipo de sociedade, constitui uma antiga e intrincada questão filosófica. Pensamos aqui numa base comum para o conhecimento, algo que independe da época e está para além das questões territoriais. O fato de Homero, Platão e Aristóteles serem alguns dos gregos mais citados, além de tudo, nos lembra de que seus nomes atravessam o tempo, chegando a nós como autoridades nesse repertório de base comum. Os gregos que fazem parte dessa base são muitos, tantos que nos parece compreensível o plural e a maneira indeterminada. *Os gregos*, dessa forma, surgem como expressão vaga para lembrar uma ideia de base comum. Sendo assim, propomos uma breve análise da ideia de autoridade e algumas características da relação que mantemos com os nossos modelos.



## 2.2 Uma breve noção de autoridade

Em *Juventude*, o protagonista que pretende se tornar escritor pensa em Rousseau e Platão quando avalia os próprios hábitos alimentares:

<sup>19</sup>On Fridays he visits Salt River market for a box of apples or guavas or whatever fruit is in season. Every morning the milkman leaves a pint of milk on his doorstep. When he has a surplus of milk he hangs it over the sink in an old nylon stocking and turns it into cheese. For the rest he buys bread at the corner shop. It is a diet Rousseau would approve of, or Plato. (COETZEE, 2002, p.2)

Todo o romance é marcado pela relação de John, o candidato a escritor, com os seus modelos. A lista é grande e mistura *os gregos* distantes a autores modernos. De Platão passamos a Walt Whitman, Ezra Pound, T. S. Eliot, Ford Madox Ford e assim por diante. O protagonista avalia a trajetória da literatura que o interessa; imagina um dos trechos do percurso literário a ser feito a partir da indicação de Pound. Dessa forma, deveria ler Flaubert, começando por *Madame Bovary* (1857), depois *Salammbô* (1862). Victor Hugo pode ser dispensado, seguindo-se o conselho do mesmo Pound. Flaubert, por outro lado, ele imagina, o levaria a Henry James, depois a Conrad e Ford Madox Ford (COETZEE, 2005, p.32).

Quando encontra a literatura de Henry James, parte para a tentativa de imitar a maneira de escrever do romancista. Procurar entender o que está nas camadas mais profundas dos romances de James. E então inicia exercícios onde imita a maneira do autor de construir diálogos. No começo fica com a sensação de estar conseguindo algum resultado satisfatório, mas isso só acontece para no momento seguinte dar-se por vencido; mesmo assim continua. O personagem insiste em treinamentos de escrita que imagina como princípios básicos para todo artista.

John é um jovem sul-africano que espera se tornar escritor e imagina que o lugar certo para isso acontecer é Londres. Acredita que a África do Sul é um obstáculo a mais para o seu desenvolvimento; Londres é o centro da produção literária. Quando pensa no que deve encontrar por lá, imediatamente se ressentido do limitado repertório intelectual que terá para apresentar quando chegar:

---

<sup>19</sup> “Às sextas-feiras, faz uma visita ao mercado Sal River para comprar uma caixa de maçãs, e goiabas ou de fruta da estação. Toda manhã, o leiteiro deixa meio litro de leite na soleira da porta. Quando sobra leite, ele pendura em cima da pia, dentro de uma meia de náilon velha, para fazer queijo. O que falta, compra na loja da esquina. É uma dieta que Rousseau aprovaria, ou Platão”. J. M. Coetzee. *Juventude*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo, Companhia das Letras, 2005, p. 9.

<sup>20</sup>His ambition is to read everything worth reading before he goes overseas, so that he will not arrive in Europe a provincial bumpkin. As guides to reading he relies upon Eliot and Pound. On their authority he dismisses without a glance shelf after shelf of Scott, Dickens, Thackeray, Trollope, Meredith. Nor is anything that came out of nineteenth-century Germany or Italy or Spain or Scandinavia worthy of attention. Russia may have produced some interesting monster but as artists the Russians have nothing to teach. Civilization since the eighteenth century has been an Anglo-French affair.

On the other hand, there are pockets of high civilization in remoter times that one cannot afford to neglect: not only Athens and Rome but also the Germany of Walther von der Vogelweide, the Provence of Arnaut Daniel, the Florence of Dante and Guido Cavalcanti, to say nothing of Tang China and Moghul India and Almoravid Spain. So unless he learns Chinese and Persian and Arabic, or at least enough of the languages to read their classics with a crib, he might as well be a barbarian. Where Will he find the time? (COETZEE, 2002, p. 25).

Tais inquietações talvez não sejam tão incomuns para escritores iniciantes. E o fato de John partir da África do Sul em direção a um dos grandes centros de produção literária é um dos motivos da preocupação. John imagina que o repertório que lhe falta é naturalmente compartilhado pelos jovens escritores de Londres. Ressaltamos a eficiência de Coetzee em reproduzir um jovem bastante rigoroso, em grande medida, baseado na própria experiência do autor, que fez percurso parecido, além do fato de que *Juventude* integra uma trilogia autobiográfica.

Duas possibilidades de análise se abrem inspiradas pelo trecho citado, ambas se valem do trabalho de João Cezar de Castro Rocha. Em <sup>21</sup>*Machado de Assis: por uma poética da emulação*, Rocha reúne as noções de *autoridade*, *imitação* e *emulação* num complexo sistema de produção literária. É o que vemos precisamente com John em *Juventude*. Ele identifica as autoridades no âmbito do seu interesse em literatura e com base na confiança que deposita

---

<sup>20</sup> “Sua ambição é ler tudo o que vale a pena ler antes de ir para o exterior, de forma a não chegar à Europa como um matuto provinciano. Como guias de leitura, confia em Eliot e Pound. Com a autoridade deles, dispensa sem um olhar estante após estante de Scott, Dickens, Thackeray, Trollope, Meredith. Tampouco o que vem da Alemanha, da Itália, da Espanha ou da Escandinávia do século XIX merece atenção. A Rússia pode ter produzido alguns monstros interessantes, mas como artistas os russos não têm nada a ensinar. A civilização desde o século XVIII é uma questão anglo-francesa.

“Por outro lado, existem bolsões de alta civilização em tempos mais remotos que ninguém pode se permitir negligenciar: não só em Atenas e Roma, mas também na Alemanha de Walther von der Vogelweide, na Provance de Arnaut Daniel, na Florença de Dante e Guido Cavalcanti, para não falar da China Tang, da Índia Mogul e da Espanha almorávida. Portanto, a menos que aprenda chinês, persa e árabe, ou pelo menos o suficiente dessas línguas para ler seus clássicos com uma cola, ele pode muito bem se considerar um bárbaro. Onde encontrará tempo?” J. M. Coetzee. *Juventude*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo, Companhia das Letras, 2005, p. 33.

<sup>21</sup> A leitura na íntegra do livro revela, de maneira abrangente, todo o mecanismo da *poética da emulação*. Indicamos aqui as páginas onde dois dos conceitos citados podem ser vistos de forma pontual: *Auctoritas* p.178 e *Aemulatio* p.136. João Cezar de Castro Rocha. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2013.

nesses autores descobre outros. Como acompanhamos, o jovem candidato a romancista treina suas habilidades em exercícios de imitação à Henry James. O passo seguinte será a concentração de todas essas experiências com seus modelos possíveis em uma narrativa própria. Eis o caminho claramente exposto por João Cezar de Castro Rocha em seu livro.

O que o personagem de Coetzee faz é justamente o percurso previsto pela *poética da emulação*. No trecho vemos também a preocupação do personagem com o repertório necessário. Na introdução deste trabalho, tocamos no tema de maneira preliminar. Lembremos o que nos diz Rocha sobre a *intensidade estrutural*: “implica uma ampliação de referências, idiomas, literaturas e culturas, cujo processamento demanda a alta voltagem que define a intensidade estrutural que associa, potencialmente, à condição não hegemônica” (Rocha, 2013, p. 359). Desse modo o autor nos ajuda a entender a cobrança do protagonista de Coetzee quanto aos conhecimentos necessários para um autor sul-africano em Londres.

Seria natural que a cobrança autoimposta de John, diante dos autores estabelecidos, nos remetesse a Harold Bloom. Sabemos que um dos temas principais de Bloom, desde a década de setenta, é a *angústia da influência*, que de forma resumida podemos dizer que trata do confronto entre obras e autores: um autor já canônico é influência permanente de outros que buscam escapar dessa influência. O autor iniciante quer se firmar de maneira original e assim vir ele mesmo a integrar o cânone.

Meu interesse é apenas por poetas fortes, grandes figuras com a persistência de lutar com seus precursores, mesmo até a morte. Os talentos mais fracos idealizam; as figuras de imaginação capaz apropriam-se. Mas nada se obtém a troco de nada, e a apropriação envolve as imensas angústias do endividamento, pois qual criador forte deseja compreender que não conseguiu criar-se a si mesmo? (BLOOM, 2002 [1973], p.55)

A respeito de uma diferença fundamental entre a angústia descrita por Bloom a teoria mimética e a *poética da emulação*, o professor João Cezar de Castro Rocha nos explica que, se os autores do cânone são um fardo numa perspectiva, na outra, nos diz Rocha: “Pelo contrário, em diálogo com os pressupostos da teoria mimética, a poética da emulação permite imaginar a ‘produtividade da influência’, pois a tradição, menos do que um peso, aparece como ponto de partida incontornável”. (ROCHA, 2015 [1]).

Grande parte do trabalho de Coetzee apresenta personagens envolvidos em algum tipo de torneio com os seus modelos ou possíveis modelos. São atribuídas a pensadores e romancistas as qualidades da autoridade. No trecho em que são apresentadas as preocupações do jovem, vemos os nomes de vários escritores que compartilham a sua mesma época – a

história se passa nos anos 1960 – assim como encontramos os nomes de outros que estão no passado. Através do trabalho de Ernst Robert Curtius podemos entender um pouco do percurso, por exemplo, da obra de Aristóteles até nós:

O maior aristotélico árabe foi Averróis (1126-98). O averroísmo e suas doutrinas afins não eram compatíveis com o dogma da igreja. Em 1215 proibiu-se, por ordem do papa, o estudo oficial e privado do “novo” Aristóteles. A proibição foi transgredida e renovada em 1228 – sem resultado. Mas os dominicanos tomaram um rumo decisivo. Imunes pela luta contra a heresia, amestrados em polêmicas, empreenderam conciliar as verdades da fé com uma filosofia cuja grandeza não podiam obscurecer. Surgiu, assim, a monumental obra científica de Alberto Magno, continuada por seu discípulo – maior ainda –, Tomás de Aquino, que estudou em Paris, onde ensinou durante vários anos. O perigoso Aristóteles foi expurgado, reabilitado e autorizado pelos dominicanos na universidade de Paris. Mais do que isso: sua doutrina foi incorporada à filosofia e à teologia cristãs, conservando-se assim sua autoridade. (CURTIUS, 1984, p.93 [1948])

Sugerimos que parte da autoridade atribuída aos gregos vem do nosso interesse em encontrar fontes confiáveis para um conhecimento profundo sobre a natureza humana. E mais precisamente, uma base comum para o conhecimento. A ideia de conhecimento como algo fundamental, que constitui essa base comum e que deve ser cultivado permanentemente, se estendendo a diversas áreas, pode ser vista no trecho a seguir:

Os autores são, em primeiro lugar, para toda a Idade Média, e ainda para o século XVI, autoridades científicas. Ainda não há ciência moderna. Aprende-se a medicina em Galeno, a história universal em Orósio. Em vez de muitos exemplos, apenas um. No programa humanístico de estudos, inserido por Rabelais em seu romance para criticar a educação do fim da Idade Média, está previsto que nenhuma hora do dia se passe sem instrução. Depois do repasto de Pantagruel, discutem-se as qualidades de todos os alimentos, em conexão com passagens escolhidas de Plínio, Ateneu, Dioscórides, Júlio Pólux, Porfírio, Opiano, Políbio, Heliodoro, Aristóteles “e outros”. Durante o passeio, são observadas as plantas, segundo Teofrasto, Marino, Nicandro e Mácer. Para recreio, sentam-se numa campina e recitam versos das *Geórgicas* de Virgílio, de Hesíodo e do *Rusticus* de Policiano. (CURTIUS, 1984, p. 95).

Trata-se de constante busca de correspondência da vida prática com aquilo que se encontra nos autores. Como vimos, o protagonista de *Juventude* pensa em Platão e Rousseau até no momento de definir a sua alimentação. Em nossa época é comum a dúvida quanto a restrição da liberdade como resultado de regimes educacionais que não deixem o aluno desenvolver plenamente suas capacidades. A compreensão de autores como fonte de conhecimento para alguns de nós está acompanhada de uma dimensão de controle. Dessa forma, preferem-se autores que demonstrem um espécie de caminho para a liberdade. Para uma maneira de enfrentar a vida sem as possíveis restrições de um modelo. De uma maneira

ou de outra, trata-se de procurar nos autores um modelo. Afinal, autores que nos mostrem um caminho alternativo, convertem-se, eles mesmos, em modelos. Com isso não desprezamos as enormes diferenças entre as possibilidades. No entanto, o interesse humano em algum tipo de orientação para suas incertezas é uma constante:

Os *auctores*, todavia, não são somente fontes de saber; são um tesouro da ciência e filosofia da vida. Encontravam-se nos poetas antigos centenas e milhares de versos que condensam experiências psicológicas e regras da vida. Em sua *Retórica* (II, 21), Aristóteles trata desses “apotegmas” (γνῶμαι). Quintiliano chamava-lhes sentenças (propriamente, “juízos”) por se assemelharem às decisões das assembléias públicas (VIII, 5, 3). Esses versos são “versos mnemônicos”. Guardam-se de cor, colecionam-se, dispõem-se em ordem alfabética, para fácil consulta. (CURTIUS, 1984, p. 95).

A autoridade que localizamos no passado e que se faz presente até hoje exibe uma enorme diferença em relação a nós. Temos que conviver com a consciência de que a nossa permanência no mundo é bastante limitada. Somente através da autoridade dos que vieram antes de nós é que temos contato com algo de maior durabilidade.

O mal-entendido é próprio da linguagem cotidiana. E na linguagem cotidiana é comum que algumas palavras, como autoritarismo, fascismo, ditadura, se equivalham. Tal confusão entre os termos evidencia um pavor diante da possibilidade de restrições à liberdade que nos parece compreensível. Com a proposição do contraste entre essas ideias, emerge também o clima de oposição de forças que é próprio da política.

Todas essas posições são discutíveis. Mas ainda precisamos de uma definição mínima de autoridade que leve em consideração o que acompanhamos nos textos de Arnold Toynbee e Ernst Robert Curtius. Façamos antes um esclarecimento bastante simples. Uma distinção apresentada por Hannah Arendt em *Entre o Passado e o Futuro* (1954). Autoridade pressupõe níveis diferentes de poder que funcionem de maneira legítima dentro de um regime aceito por todos. Totalitarismo pressupõe que todos percam as suas diferenças diante da vontade de um único líder, que apenas ele diferente dos demais (Arendt, 1954, P.131-134). Pelo que vimos até aqui, a autoridade dos textos antigos, ou dos atuais, não depende de qualquer tipo de coerção. Em literatura e em outras áreas do conhecimento é difícil conceber o uso da força para atribuir autoridade a um texto.

No caso das proibições transgredidas e das tentativas de unir fé católica com Aristóteles, nos séculos XII e XIII, a coerção é contra a autoridade literária. Se há autoridade, há uma base comum. Não é necessário que haja coerção. O reconhecimento de um *autor* durante séculos só é possível porque os leitores que de fato podem levá-lo de uma época para

a outra o reconhecem por vontade própria, independe de qualquer coerção. Não se ignoram as pressões para que um autor ou outro seja lido na escola ou em outro agrupamento qualquer; e falaremos desse tipo de pressão logo a seguir. Mas a relação entre a autoridade de quem fala e o interesse de quem ouve não depende do poder de quem manda, mas da estabilidade e dos interesses que ligam um ao outro.

### 2.3 Base Comum

Partimos da ideia de autoridade que se torna modelo para o comportamento humano como introdução ao nosso objetivo de analisar a autoridade nas relações literárias. Com René Girard lembramos a perspectiva da necessidade de um modelo para o desejo. Com Arnold Toynbee e Ernst Robert Curtius nos aproximamos da noção de autoridade e refletimos sobre a indeterminação da expressão *os gregos*, para agora então nos voltarmos para a formação do homem grego e retomarmos uma perspectiva de base comum que liga a autoridade àqueles que a reconhecem.

Na introdução de *Paideia*, encontramos mais uma manifestação do valor concedido à *literatura*: “Os antigos estavam convencidos de que a educação e a cultura não constituem uma arte formal ou uma teoria abstrata, distintas da estrutura histórica objetiva da vida espiritual de uma nação; para eles, tais valores concretizam-se na literatura, que é a expressão real de toda a cultura superior”. (JAEGER, 1995 [1936], p.1)

É importante atentarmos para as palavras do professor Roberto Acízelo de Souza sobre o uso anacrônico da palavra *literatura*: “Para o filólogo o texto é um documento histórico, um material de análise que interessa como dado da cultura materializado na língua.” (informação verbal<sup>22</sup>). Tais “documentos” revelam o que temos apontado como um dos principais fundamentos da autoridade, isto é, uma base comum para o conhecimento.

O século V a.C. se inicia marcado pela queda de Atenas (404), depois de uma guerra que se estendeu por cerca de trinta anos e teve entre algumas de suas consequências diversas mudanças na maneira de lidar com o conhecimento:

---

<sup>22</sup> Afirmação feita em aula, pelo professor Roberto Acízelo de Souza, em curso ministrado em junho de 2015 no programa de pós-graduação em letras da UERJ.

Continuam a ser cultivadas, com respeito pela tradição, as grandes formas de poesia, a tragédia e a comédia, que tinham imprimido o seu caráter no séc. V, e tinham até como representantes um número assombroso de poetas apreciáveis; mas apaga-se o poderoso alento da tragédia. A poesia perde o seu poder de direção da vida espiritual. O público exige em proporção cada vez maior a representação regular das obras precedentes dos velhos mestres do século anterior, e a lei acaba por ordená-la. Estas obras tornam-se agora, em parte, patrimônio cultural clássico, dado que as crianças as aprendem na escola, tal como Homero e os poetas antigos, e os oradores e os filósofos as citam nos seus discursos e ensaios. (JAEGER, 1995 [1936], p.487-488)

Cada época se caracteriza pelo maior ou menor prestígio de um tipo de produção escrita. Em seguida, Jaeger fala do declínio de algumas formas e salienta a estabilidade da prosa como atividade criadora:

A comédia definha e já não é a política que ocupa o centro dela. É com facilidade excessiva que temos tendência a esquecer de que foi ainda imensa a produção poética desta época, sobretudo em matéria de comédias. É que a tradição sepultou todos estes milhares de obras. Só se conservaram as dos prosadores: Platão, Xenofonte, Isócrates, Demóstenes e Aristóteles, além de não raros autores secundários. Pode-se dizer, todavia, que em conjunto esta seleção é bastante justa, uma vez que é principalmente na prosa que se manifesta a atividade realmente criadora do novo século. É tão significativa a supremacia espiritual da prosa sobre a poesia, que ela acaba por extinguir totalmente pelos séculos afora a recordação desta. (JAEGER, 1995 [1936], p.488)

O texto, com a sua função de proporcionar conhecimento, continua com a prosa exibindo os contornos de escolas de pensamentos distintos, assinalando as expressões científicas e os enunciados de saberes em suas pretensões:

Não é só a personalidade dos seus autores que estas novas formas de literatura em prosa acusam. São a expressão de grandes e influentes escolas de filosofia e de ciência ou de retórica, ou então de fortes movimentos políticos e éticos, em que se concentram as aspirações da minoria consciente. (JAEGER, 1995 [1936], p.488-489)

Desse modo, é possível pensar em oposições progressivas, lembrando que estamos falando do início de algumas escolas de pensamento. De uma conjuntura em que seria comum o enaltecimento das ideias do grupo a que se pertence. Para que não fiquemos presos a um sentimento anacrônico, talvez, no fundo, derivado de localismos atuais, voltemos às palavras de Jaeger:

A literatura desta época encarna os antagonismos existentes entre todas as escolas e tendências. Todas elas estão ainda na fase da sua primeira e mais apaixonada vitalidade e encerram para a coletividade um interesse tanto maior quanto é certo os seus problemas brotarem diretamente da vida e do seu tempo. O tema comum deste combate é a Paidéia. É nele que encontram a sua superior unidade, as múltiplas

manifestações do espírito desta época, a filosofia, a retórica e a ciência. (JAEGER, 1995 [1936], p.489)

Nada menos que a formação do homem grego, é o que esta no horizonte de interesses das diferentes abordagens e da formação da autoridade. Não nos referimos apenas ao contato entre pessoas, mas também às trocas simbólicas necessárias para o aumento de repertório do indivíduo e para que se confirme a sua própria condição. Exatamente o tipo de influência exercida sobre John, em *Juventude*.



### 3 A RETÓRICA E A COSMÉTICA

Partindo do capítulo anterior, que abordou diversos aspectos da autoridade, numa progressão até mesmo temporal, tentaremos analisar em contraste alguns aspectos importantes para o nosso tema. Nossa pesquisa buscou uma articulação dos romances de J. M. Coetzee com a teoria mimética de René Girard. A obra de Girard se distingue pela afirmação da necessidade de um mediador para que o desejo apresente a sua forma. Isto é, não teríamos em nós a faculdade de desejar de maneira autônoma, uma vez que todo o desejo é resultado de uma relação entre o sujeito e o objeto intermediado pelo modelo. Segundo a teoria mimética, quando alguém a quem o sujeito atribui algum tipo de distinção exibe interesse em algo, o desejo do sujeito que imita o do modelo-mediador ganha forma.

Nesta fase do nosso trabalho iremos analisar alguns aspectos do receio platônico diante das sensações. O modelo de base comum depende de um tipo de estabilidade que parece ameaçada pela natureza sedutora das sensações. Em sua face inapreensível, o que aqui chamamos de estética oferece-se como um modelo para confronto de alguns aspectos vistos no capítulo anterior.

A racionalidade platônica busca os universais, seus alicerces conceituais devem ser necessários e verdadeiros.

A força da cosmética reside em sua lateralidade. Não há uma escala vertical confiável de valoração progressiva. Não há uma tentativa de estabelecer um campo conceitual povoado por valores universais, necessários e verdadeiros. A cosmética não aspira à elevação. Seu plano é horizontal. E também não sofre pela falta de ideias claras e distintas. Este é o plano mais mundano. Diferente do plano das ideias, é mais próximo do cotidiano. Feito de ambiguidade, de contradições, porém inteligível. Feito também de impureza, imperfeição e também do trágico. Porém ao não excluir as impurezas inerentes à vida mantém a natureza enigmática desta. Sujeita apenas às interpretações provisórias. Não é dada à permanência do pensamento platônico, tampouco sua clareza.

Dentre as possibilidades de análise, aparentemente fecundas para a nossa pesquisa, surgiram alguns contrastes iniciais. E tais questões parecem emergir sem muito esforço em qualquer articulação contemporânea. Pensamos em Retórica e Cosmética como polo para reunião de algumas das reflexões que se seguem. Principalmente para analisar o argumento de Maria Cristina Franco Ferraz sobre a necessidade de uma afirmação nietzschiana – guardadas as proporções do nosso empreendimento, e da nossa aproximação cuidadosa, diante de

pensamentos complexos. Contamos também com as reflexões de Barbara Cassin e Jacqueline Lichtenstein.

### 3.1 *Diário de um ano ruim*

Na obra de Coetzee, os limites entre ficção e ensaio não são claros. *Elizabeth Costello*, como vimos, é um livro formado por oito palestras, conduzido por um narrador em terceira pessoa e composto por muitos outros personagens além da palestrante. Em *Diary of A Bad Year* (2007) o cruzamento é radicalizado em páginas tripartidas: no topo um ensaio e nos outros dois terços a narração em primeira pessoa do ensaísta e de sua secretária. Vejamos como Cristovão Tezza descreve a apresentação peculiar do romance de Coetzee:

Na verdade, *Diário de um Ano Ruim* é uma única narrativa em que três planos concomitantes (e três pontos de vista) avançam visualmente ao mesmo tempo. E a plena recepção que a leitura nos oferece depende dessa simultaneidade, como nos filmes em que duas cenas são mostradas lado a lado (TEZZA, 2008<sup>23</sup>).

Em um dos textos que compõem o conjunto de ensaios, o tema abordado é a vida erótica. Para tanto, o autor relata brevemente a história de um amigo:

<sup>24</sup>A year before he died by his own hand, my friend Gyula spoke to me about eros as he knew it in the autumn of his days.  
In his youth in Hungary, said Gyula, he had been a great womanizer. But as he grew older, though he remained as keenly receptive to feminine beauty as ever, the need to make love to women in the flesh receded. To all outward appearances he became the chastest of men. (COETZEE, 2007, p.175)

O trecho acima fala tão diretamente a nossa argumentação que se faz necessário apresentar, quase que de uma vez só, todos os nossos pressupostos. Tentaremos seguir passo a passo. No artigo “Fingimento, ficção, máscara: da desqualificação platônica à afirmação

<sup>23</sup> Publicado originalmente como: “Reconhecimento do mundo”, no Guia da Folha. São Paulo, 27 /junho/2008. Disponível em: <<http://www.cristovaotezza.com.br/textos/resenhas>> com o título: Diário de um ano ruim, de J. M. Coetzee. Acesso em: 06 de junho de 2015.

<sup>24</sup> “Um ano antes de morrer por suas próprias mãos, meu amigo Gyula me falou do Eros que conheceu no outono de seus dias. Em sua juventude na Hungria, contou Gyula, havia sido um grande mulherengo. Mas ao ficar mais velho, embora continuasse como sempre agudamente receptivo à beleza feminina, desapareceu a necessidade de fazer amor carnal com mulheres. Toda a aparência externa era de que se transformara no mais casto dos homens.” J. M. Coetzee. *Diário de Um ano Ruim*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo, Companhia das Letras, 2008, p. 189.

nietzschiana”, Maria Cristina Franco Ferraz nos lembra do percurso da filosofia platônica até a sua estabilização. Em contraste, nos apresenta uma reflexão sobre aquilo que se tornou comum referir também como cosmética:

O processo de revalorização da superfície, da máscara, transformada em um vasto espaço de disseminação extensiva em que a pele, o corpo, como pura exterioridade e terreno de experimentação, se deixam afetar e contaminar. Esse movimento de contínua deriva, suscitado pelo privilégio da superfície e que certo uso de máscaras pode solicitar, foi, desde Platão, pensado como persistente ameaça à constituição e estabilização do modelo de identidade de que ainda somos herdeiros. (FERRAZ, 2007, p.74)

Voltando ao amigo do narrador no livro de Coetzee, o ensaio prossegue nos dizendo que a castidade aparente só foi possível para o homem ao ficar mais velho porque este aprendeu uma maneira de conduzir um caso amoroso em todos os suas etapas dentro da própria cabeça. Quando ouviu o amigo, o narrador quis saber como era possível tal coisa. O homem explicou que inicialmente precisava de uma imagem viva da mulher em sua cabeça. Desse modo, com uma imagem da mulher guardada em sua imaginação, fazia todo o percurso. O ensaísta, no entanto, quer saber como na prática as coisas transcorrem. O homem explica que se trata de um amor ideal, de um amor poético. O ensaio termina com uma reflexão posterior à conversa:

<sup>25</sup>Why is it that we – men and women both, but men most of all – are prepared to accept the checks and rebuffs of the real, more and more rebuffs as time goes by, more humiliating each time, yet keep coming back? The answer: because we cannot do without the real thing, the real real thing; because without the real we die as if of thirst. (COETZEE, 2007, p.179)

Duas observações devem ser feitas. A primeira sobre os homens na posição de decidida entrega aos malogros e reveses. É importante lembrar que não se trata de um livro de ensaios, mas de um romance composto por ensaios de um dos personagens. E esse personagem é um homem velho que está completamente apaixonado por uma jovem casada que mora em seu prédio e a quem ele ofereceu uma quantia irrecusável de dinheiro para que fizesse as revisões de seus trabalhos, mesmo sendo ela alguém sem nenhuma experiência com revisão de textos. Na verdade, trata-se de uma mulher exuberante, casada, e que se veste sempre de forma provocante. Como o livro é dividido, como já foi dito, entre ensaios e

---

<sup>25</sup> Por que é que nós – tanto homens quanto mulheres, mas os homens principalmente – estamos preparados para aceitar os reveses e os malogros do real, mais e mais malogros com o passar do tempo, cada vez mais humilhantes, e continuamos repetindo a mesma coisa? A resposta: porque não podemos ficar sem a coisa real, a coisa real real; porque sem a coisa real nós morreremos como se fosse de sede. (COETZEE, 2008, p.194)

narração em primeira pessoa dele e dela, sabemos do quanto Anya se diverte ao sentir os olhos do velho acompanhando os movimentos do seu corpo.

No primeiro encontro deles, Señor C, como é identificado o protagonista no romance, está na lavanderia e a jovem entra com o vestido que ocupa a imaginação do homem velho: <sup>26</sup>“Startling because the last thing I was expecting was such na apparition; also because the tomato-red shift she wore was so startling in its brevity.” (Ibid.03).

O trecho anterior a este último nos leva de volta ao artigo de Ferraz. Isto é, a necessidade da coisa real, real, como diz o ensaísta. E vale lembrar uma sutil observação quanto ao homem que viveu suas relações imaginárias. Nos referimos ao momento em que o amigo do protagonista estava velho e suscetível, do mesmo modo que em sua juventude, à beleza feminina: *To all outward appearances he became the chastest of men*. Retomamos o artigo de Ferraz e sua citação de Henri Michaux:

Paradoxalmente, outrar-se<sup>27</sup> por meio de máscaras permite, nesse sentido, interromper e fazer cessar todo fingimento, tal como indicado em um pequeno e oportuno fragmento poético escrito por Henri Michaux, que, para finalizar, convoco a seguir. (FERRAZ, 2007, p.76)

O trecho é praticamente um golpe nietzschiano:

Sendo múltiplo, complicado, complexo, e aliás fugidio – se te mostrares simples, serás um trapaceiro, um mentiroso. Tu o és. Faz ao menos algumas vezes um esforço de sinceridade, em vez de te dissimulares na corrente da época ou em um desses grupos em que, por amizade, ingenuidade ou esperança, nos homogeneizamos. (MICHAUX. In FERRAZ, 2007, p.76)

Não se trata de uma lição de moral ao inverso, nem muito menos de desdenhar do fim trágico do personagem – que é apenas um personagem –, mas de fazer o necessário contraste entre modelos. Não é difícil ver na atitude do amigo do ensaísta uma derradeira desconfiança da aparência em sua manifestação concreta. Claro que temos que levar em consideração as condições físicas de um homem velho, que, contudo, não foi descrito como alguém incapaz de manter relações físicas de verdade. O amigo ensaísta chega a lhe perguntar se essas relações

<sup>26</sup> “Surpreendente porque a última coisa que eu esperava era uma aparição dessas; e também porque o vestido soltinho vermelho-tomate que ela usava era de uma surpreendente brevidade.” (COETZEE, 2008, p.7)

<sup>27</sup> Apresentamos aqui um trecho onde imaginamos que fique claro o termo empregado pela autora: “Concluindo, talvez, sem saltos nem sobressaltos, que, nessas perspectivas significativamente retiradas do campo da ficção, o teatro e a máscara surgem como a própria condição de possibilidade da experiência ontológica da multiplicidade, da sempre arriscada aventura de outrar-se. Tornando-se outros, criando “personagens personificantes” que não congelam a personificância em formas enrijecidas, é possível se alcançar, paradoxalmente, uma estranha forma de sinceridade, experimentada talvez por aqueles que utilizam o como-se ficcional para dançar por entre os estratos solidificados, heteronimizandose, improvisandose como trans-pessoas” (FERRAZ, 2007, p.76)

imaginárias proporcionavam alguma coisa equivalente à satisfação do amor na vida real. Pergunta ainda se esse desejo de violar mulheres na privacidade da imaginação não seria, em vez de amor, uma espécie de vingança de um velho feio; uma vingança contra mulheres jovens e bonitas por desdenharem dele. O ensaísta explica que podia usar esses termos porque eles eram realmente amigos (COETZEE, 2007, p.176).

O homem desconversa e não responde diretamente a pergunta, embora a delicadeza de Coetzee não nos induza a achar que a evasiva traga uma confirmação. O homem não responde, mas dá um sorriso e apresenta sua opinião sobre a relação entre homens mulherengos e mulheres. Em sua opinião, ambos fazem uma combinação perfeita. Algo que fala ironicamente à aparência casta do homem preso às imagens femininas, a resistência a mostrar-se múltiplo, complicado, complexo, como no trecho de Michaux. Seria estar próximo demais do reino da sensualidade, das aparências, da cosmética enfim, sem forças para se defender? Ou trata-se apenas da tentativa de um “hedonista” que prefere manter sua aparência respeitável? Uma forma de não se distanciar demais de uma base comum de expectativa moral?

### 3.2 Gracejo cínico

Barbara Cassin destaca a recepção que tem recebido o afamado escrito de Górgias:

*O Elogio de Helena é um texto, tal como ela, amado por oradores e poetas, mas odiado pelo gentio respeitável; tratado com ligeireza tanto por filólogos, como testemunham de maneira exemplar as selvagens intervenções de Otto Immisch (Gorgiæ Helena, Berlim e Leipzig, 1927) e seus remanejamentos fantasiosos em parágrafos chaves, quanto por filósofos, que liam a seus modos, em posse de Platão, não como um jogo criador de mundo, mas como o gracejo cínico de um charlatão pretensioso. (CASSIN, 2005, p. 293. Grifos meus).*

Ambas as expressões, “gracejo cínico” e “charlatão pretensioso”, apontam para a notória depreciação da sofística. E vinculam-se à análise do que podemos entender como um jogo de Platão. Nietzsche teria o que dizer a respeito. O filósofo alemão concentra-se no que, em sua opinião, impulsionava o grego. E desconfia – como sabemos –, de toda vida que se dobra demais às ideias e a uma base comum:

Platão vai mais longe. Ele afirma, com uma inocência possível apenas para um grego, não para um “cristão”, que não haveria absolutamente filosofia platônica se não houvesse tão belos jovens em Atenas: a visão deles é que lança a alma do filósofo numa vertigem erótica e não lhe dá repouso até que tenha plantado a semente das coisas elevadas num solo tão belo<sup>28</sup>. Também estranho santo! – não acreditamos em nossos ouvidos, mesmo que acreditemos em Platão. Ao menos se percebe que em Atenas filosofavam de *outra maneira*, sobretudo em público. Nada é menos grego que um eremita tecendo ideias de aranha conceituais, *amor intellectualis dei* [amor intelectual a Deus] ao estilo de Spinoza. Filosofia, à maneira de Platão, seria antes definida como uma competição erótica, como aperfeiçoamento e interiorização da velha ginástica agonal e seus *pressupostos*... O que foi gerado, enfim, por esse erotismo filosófico de Platão? Uma nova forma artística do *agón* helênico, a dialética. – Lembro ainda, *contra* Schopenhauer e em favor de Platão, que também a elevada cultura e literatura da França *clássica* desenvolveu-se no terreno do interesse sexual. Em toda parte, nela, pode-se buscar a galanteria, os sentidos, a competição dos sexos, a “mulher” – e não se buscará em vão... (NIETZSCHE, 2006 [1888], p.77)

No *Górgias*, Sócrates toma a palavra durante a discussão entre Querefonte e Polo, discussão que se encontra num pequeno impasse, visto que Pólo elogia a *tal arte*, mas não a define – encontram-se no famoso torneio com a definição de retórica. Então Sócrates, no trecho escolhido pela autora, Barbara Cassin, toma a palavra e se dirige a Górgias: “Dize-nos tu mesmo, Górgias, de que arte tens o saber, e de que nome, conseqüentemente, é preciso chamar-te”. “Da retórica, Sócrates.”, responde Górgias. “É preciso então, chamar-te de orador.” A autora então remata: “Eis a dupla artimanha de Platão: é a *tekhne* que precede o técnico e não o inverso, e é o próprio Górgias que enuncia o nome dessa *tekhne*.” (Cassin, 2005, p.146). A artimanha de Sócrates parece clara para a autora. Um pouco antes o filósofo utilizou o termo com Pólo, no entanto já como uma definição pronta para o exercício da retórica: “bem preparado para fazer discursos.” (Ibid., p. 147)

Barbara Cassin percebe no gesto de Platão uma oportunidade de excluir o sofista-orador da história da filosofia. Se a sofística e a retórica se equivalem, podemos concluir que nenhuma das duas se parece com a filosofia. Porque o sofista pode ter algum valor como orador, mas não o grande valor do pensador sério que é o filósofo.

Assim começa uma história de desconfiança em relação a sofística. Lembrando que tal desconfiança se mantém ao lado das finas distinções posteriores entre retórica e sofística. Desconfiança principal de que esta não passa de uma adulação, como nas primeiras distinções platônicas, de algo que pode ser usado para incontáveis utilidades e necessidades sem que guarde em si mesma um valor inquestionável. Sendo, portanto, diferente da filosofia, que dá acesso para o filósofo ao mundo verdadeiro.

<sup>28</sup> Nietzsche se refere à fala de Sócrates no *Fedro*, 244<sup>a</sup>-256e, como indicado em nota na edição aqui usada.

### 3.3 Duas retóricas, nenhuma retórica

Lembremos que, em certa medida, para Barbara Cassin, Platão cria e elimina a retórica, pois ao criá-la tenta demonstrar que não se trata de uma, mas de duas retóricas. Uma: a do *Górgias*, adulação, atacada e interpretada como sofística. A outra: do *Fedro*, dialética, engendradora de ideias, que na verdade nada mais é que a própria filosofia. E então entendemos: como existem duas não existe nenhuma. A retórica, de fato, não é encontrada em lugar nenhum. Portanto, encontra-se sofística ou filosofia. E a partir de tal constatação, Barbara Cassin constrói sua crítica a Platão.

Para o presente capítulo, vale a análise do que Barbara Cassin formula quanto à necessidade prevista por Sócrates, no *Fedro*. Uma necessidade de extensões, de transformações sobre a base sofística para se chegar a uma retórica plena. A primeira extensão fala de julgamento de valores; algo que já conhecemos bem em Platão. Mas é a segunda que mais nos interessa. Cassin retoma em seu livro as palavras de Sócrates:

Saber manipular o *eikos* [simulacro], a verossimilhança retórica, e mesmo a *apate* [fraude], essa ‘decepção’, ‘ilusão’, ‘engano’ sofisticos, exige o conhecimento da ‘verdade’ e dos ‘entes’: ‘é preciso, se se deve enganar outrem sem ser enganado, conhecer a fundo com exatidão a semelhança e a dessemelhança dos entes’ (262a); ou ainda: ‘é, em toda a parte, aquele que conhece a verdade quem sabe a mais bela maneira de achar as semelhanças (273d). (PLATÃO. In CASSIN, 2005, P.154)

A autora começa o parágrafo seguinte com uma sentença: “E assim Sócrates chega ao que verdadeiramente o apaixona”. (Cassin, 2005, p. 154) O tom é compreensível quando contrastamos os momentos de busca implacável da verdade com uma ponderação quanto a uso das capacidades de manipular material intermediário.

Antes de entramos no trabalho de Jacqueline Lichtenstein, propomos a leitura de um trecho do artigo do professor João Adolfo Hansen em que a retórica e a cosmética figuram em sua intrincada etimologia:

Sem pretensão de totalizar nada, pois nada têm totalidade, faço algumas especificações prévias. A primeira é a definição do termo grego *rhetoriké*. Nele se acha a raiz indo-europeia *-r-*, com a noção geral de ‘movimento’, como se lê no grego *rheo*, ‘escorro’, e em termos latinos e portugueses, como *currere*, ‘correr’, *curriculum*, a pequena pista romana de corrida que hoje nomeia a corridinha da carreira; *discurrere*, ‘discorrer’, e *discursus*, o decorrido do que foi discorrido. O

sufixo grego *-ik-*, de *rhetoriké*, e *-ic-*, em latim e português, *rhetorica*, *retórica*, que se acha em nomes de outras coisas consideradas fundamentais, como dialética ou cosmética, remete à ideia grega de *tékhne*, ‘técnica’. Como técnica, ‘retórica’ relaciona-se à fala – não a qualquer, mas à inventada e ordenada segundo técnicas de escorrer ou discorrer com a eficácia persuasiva do falar bem definido como *bene dicendi* por Cícero e Quintiliano. (HANSEN, 2013, p.11)

### 3.4 Retórica e cosmética

No capítulo de *A Cor Eloquente* que leva o título de *Toalete Platônica*, Jacqueline Lichtenstein cita Platão em um dos ataques aos retoques da aparência típicos da cosmética:

Coisa prejudicial, enganadora, indigna de um homem livre, que ilude através de aparências, de cores, de um brilho superficial e de roupagens de tal maneira que a procura de uma beleza emprestada acaba desdenhando a beleza natural que a ginástica propicia. (PLATÃO. In LICHTENSTEIN, 1994, p.46)

Trata-se de trecho do *Górgias*. Temos que lembrar que aqui a pintura está no primeiro plano das reflexões. Claro que se trata da pintura associada à retórica e aos efeitos perniciosos de ambas. A autora se volta para a crítica de Platão que conspurca as sensações como algo perigoso e como arma de sedução da pintura. Sabemos da alegada inferioridade da pintura em sua relação mimética com a realidade, refiro-me à inferioridade à maneira colocada por Platão. A pintura manteria, desse modo, uma relação de terceiro grau com a realidade, sendo no máximo a representação incerta de um estado provisório – porque sensível – da realidade.

A autora comenta a definição platônica citada acima:

Esta definição brutal é um dos momentos essenciais da longa análise de Górgias, no qual Platão reconhece como sendo “feias” todas as práticas que “visam ao agradável sem preocupação com o melhor e que ele designa pelo termo genérico vaidades”. É bem verdade que esse texto não visa à pintura, que nem nomeia, mas à retórica, cuja falsidade sofística Platão quer provar. Mas como os critérios usados aplicam-se a todos os simulacros de aparência, a análise contém uma crítica geral da vaidade, englobando o conjunto das artes miméticas e, como veremos, mais especialmente a pintura. (LICHTENSTEIN, 1994, p.46)

A autora analisa o “puritanismo moral e estético” de Platão em sua condenação dos prazeres e seu medo da aparência numa minuciosa anatomia do papel das cores na pintura. As cores não tem outra função além de desenvolver a potência de sedução na pintura chegando mesmo a ser essa a sua natureza. O vermelho aparece, na reflexão da autora, como a cor intermediária, nem preto nem branco, demoníaca no sentido platônico, porque unifica as



partes do todo. Essa perda dos lugares bem definidos, do que poderíamos simplificar como preto no branco se potencializa pela amplificação do espectro visual, por meio das cores. Nas palavras da autora: “Se *chroma* dá nome à cor, *poikilos* qualifica tudo o que é colorido.” (Ibid. p.60) E acrescenta logo em seguida:

Como a raposa que é *poikilos*, a serpente e o polvo também são animais que atraem suas presas graças a subterfúgios suaves e sinuosos. Como o sofista cujos “discursos multicores” e “palavras brilhantes” (*poikiloi logoi*) seduzem pelo equívoco de seu brilho enganador. Como o orador que consegue a adesão de seu auditório através das cores com as quais enfeita sua argumentação. Como o pintor que fascina o espectador através do encantamento de seu colorido. Tanto sofistas quanto oradores e pintores são, como diz Platão, “lançadores de poeira nos olhos”, técnicos da ornamentação e do disfarce. Todos estes mestres do engano são mestres da cor. (Ibid. p. 60)

Quando a autora nos lembra da crítica platônica à pintura, por esta enganar crianças ou homens tolos, fazendo-se passar por carpinteiro ou sapateiro, temos a chance de acompanhar as reflexões que de fato estão no centro de toda a argumentação: a pintura não se propõe ser outra coisa além da aparência. Isto é, ainda que o pintor sinta-se orgulhoso pelos instantes em que um admirador “acredita” em sua pintura, isto não trai uma reprovável atitude desonesta. Nesse jogo, ninguém considera seriamente – além, talvez, de Platão – a possibilidade de haver alguma coisa embaixo da tinta. Algo ocultado pelo próprio gesto da pintura. Ou pior, a reveladora ausência por baixo da pintura. Na verdade, a pintura e sua natureza “cosmética” se confundem sem qualquer constrangimento. Toda a cobrança adicional é que parece suspeita.

E dessa forma, valendo-nos das reflexões da autora, percebemos com clareza aquela sugestão anterior da estratégia:

E é provavelmente desta maneira que a pintura joga, usa de artifícios para com a temporalidade, brinca com o espectador, regulamenta todos os dispositivos que permitem que o jogo habitual das identidades se instale – o que a torna particularmente suspeita aos olhos dos filósofos. Pois este jogo não respeita nem os valores, nem as regras, nem as oposições constitutivas do discurso filosófico. Ele acontece fora de todas as divisões impostas pela distinção entre o verdadeiro e o falso. Sócrates não está errado quando afirma que “é só uma brincadeira indigna de gente séria”. Só a custa de uma violência extrema é possível aplicar as categorias da filosofia a tal atividade. (Ibid. p.55)

Passo a passo a estratégia é mostrada em detalhes levando sempre em consideração o uso estendido da análise platônica que engloba a sofística e a pintura:

Através da pintura elas [as análises platônicas] visam, de maneira mais geral, a sofística, em virtude de uma equivalência que autoriza a reversibilidade dos

juízos; a sofística é condenada por sua semelhança com a pintura e a pintura é rejeitada em nome de sua analogia com a sofística. (Ibid. p.55)

Como a estratégia não é suficiente para que a natureza da cosmética se veja implicada de fato por problemas que rapidamente entendemos que se trata da filosofia, a autora remata:

Sabemos que uma estratégia pode sempre esconder uma outra ou, mais precisamente, ser somente uma tática utilizada para dissimular as jogadas reais da verdadeira estratégia. Ela pode servir para fazer uma armadilha para o adversário que crê ter confundido as emboscadas do texto, quando, na verdade, caiu nas redes que lhe havia tramado. Esses textos referentes à mimese pictórica falam realmente da pintura, mas desde que não se acredite no que dizem, ou melhor, que se considere que a inadequação dos propósitos exprime não a insuficiência da pintura, mas a impotência da análise filosófica diante de um objeto que ela sabe que escapa às suas garras. (Ibid. p. 56)

De acordo com o que foi dito, percebemos a desconfiança da autora diante da tentativa de prevenir qualquer invasão da cosmética no terreno da filosofia. Uma invasão que, segundo ela, sequer foi pretendida. Algo que é feito através de recursos filosóficos em grande medida estranhos à natureza mesma da cosmética ou das artes que de alguma maneira se valem principalmente da aparência ou que, como no caso da pintura, a aparência seja a sua natureza profunda. Desse modo, a retórica deverá estar adequada aos princípios da filosofia para no passo seguinte nem precisar se distinguir como retórica. E a má retórica – como já vimos – é na verdade a própria sofística. Quase poderíamos dizer: com Platão estamos a um passo de afirmar que o que não é filosofia é aparência de menor valor.

### 3.5 O problema da idealização

Lembremos-nos de *Diário de um ano ruim*, de Coetzee, e do amigo suicida do ensaísta. Ele revela sua relação idealizada com as mulheres onde até mesmo a parte carnal fora transferida para a imaginação. No final do capítulo *Da Toalete Platônica*, Jacqueline Lichtenstein nos diz que para quem o único verdadeiro interesse é a verdade, a pintura deveria ser incolor. A autora nos adverte que tal coisa foi dita a respeito das mulheres, isto é, que a visão de seus corpos na pintura aumenta o desejo que se tem dos seus corpos na realidade. E foi, segundo a autora – num remate irônico –, justamente isso que os filósofos não entenderam.

Podemos resistir à tentação de associar o suicídio do amigo do ensaísta a privação autoimposta. Dificilmente hoje alguém imagina causas tão simples para um ato tão radical, o mais radical. Ao mesmo tempo somos suscetíveis ao entendimento de que coisas simples podem mudar o sentido de uma vida de maneira radical. De qualquer forma, o suicídio é menos importante, para o trabalho apresentado, que a afirmação final do ensaísta: “porque não podemos ficar sem a coisa real, a coisa real real; porque sem a coisa real nós morremos como se fosse de sede”. (COETZEE, 2008, p.194). Será que o mais assustador para Platão no sensível era o fato de ser irreal ou, ao contrario, de ser real demais? Um real, no entanto, pouco disposto aos processos lógicos para a formação de uma base comum.

#### 4 O MAL E O BANAL

Seria natural, em um trabalho sobre a necessidade humana de modelos para o próprio comportamento, que nos ocupássemos do mal. O fato de o mal aparecer ao lado do banal não ocorre exatamente por conta do célebre conceito de Hannah Arendt sobre a banalidade do mal. O que veremos a seguir é uma versão artística do mal que, pelo contrário, parece criticar a banalidade. Em outras palavras: o mal como agente reprovador da banalidade. Antes de seguirmos, vale lembrar a oferta de Mefistófeles como condição para a posse da alma de Fausto. Em *A Trágica História do Doutor Fausto* (1592) de Christopher Marlowe, Fausto quer saber o motivo do interesse por sua alma. Por que Lúcifer se dá ao trabalho de ficar atrás das almas dos outros? Mefistófeles explica que seu “mestre” quer a companhia das outras almas. Ou seja, para os desgraçados, como Mefistófeles admite ser, sendo essa a sua condição e de seu mestre, é um alívio a companhia de outros desgraçados (MARLOWE, 2007 [1592], p.112). Não se trata, portanto, de qualquer vislumbre de um inferno onde as regras sejam satisfatórias ao menos para os seus habitantes convictos. Não há nenhuma espécie de prazer de fato. Ali as boas sensações estão no passado, serviram apenas como isca, todo o tempo restante será de agonia e ressentimento; nenhum vislumbre de liberdade. Apenas um grupo de almas frustradas e sofredoras buscando mais adesão.

Em *Elizabeth Costello* o mal surge na figura do nazismo. A razão para trazer mais uma vez o nazismo como representação do mal aparece por meio de uma leitura feita pela protagonista. Na figura de uma escritora australiana que dará uma palestra sobre o problema do mal, a protagonista se vê diante de um livro que relata em minúcias o assassinato de oficiais nazistas insurgentes que foram descobertos em seu plano de matar Hitler. A leitura faz a escritora experimentar uma série de sensações intensas. Do sombrio enredamento nas descrições de crueldades, praticamente obscenas, em suas palavras, até a completa repulsa (COETZEE, 2003, p158-59).

Dessa forma se inicia o seu questionamento sobre o quanto a leitura de um livro pode não ser inofensiva – uma vez que Costello diz sentir as asas do demônio resvalarem em sua pele enquanto lê. E mais, a escritora não acredita que esse demônio esteja plenamente fora. Sente-o também dentro de si mesma, agachado em algum lugar, esperando o momento para se exhibir (Ibid. 167-68). O livro do escritor, que se atreveu a se aproximar tanto do mal, ameaça despertá-lo. Será que esse demônio, dentro dela, quer a mesma coisa que Mefistófeles: atrair,

mediante as sensações, e assim obter mais uma alma para a desgraça compartilhada? Ainda podemos pensar dessa forma? Se não, como pensamos o mal, hoje?

Coetzee é conhecido por sua notável capacidade de escrever romances inconclusivos. Contudo, seria um erro entendê-lo como ambíguo no sentido de fugir de questões complicadas; ele não se esquiva de afirmações difíceis ou de posicionar seus protagonistas na mais plena contramão – e sem tratá-los com desprezo. As obras de sua autoria são inconclusas por não oferecerem uma perspectiva unívoca. Quanto ao mal, por exemplo, não há negociação ou ambiguidade. O uso de animais na indústria alimentícia é comparado ao holocausto e, na verdade, interpretado como pior por se manter em andamento e sem previsão de acabar. Nas palavras de Costello, trata-se de uma empreitada que se traduz em trazer à vida seres destinados apenas à morte para servirem de alimento:

If Satan is not rampant in the abattoir, casting the shadow of his wings over the beasts who, their nostrils already filled with the smell of death, are prodded down the ramp towards the man with the gun and the knife, a man as merciless *and as banal* (though she has begun to feel that that word too should be retired, it has had its day) as Hitler's own man (who learned his trade, after all, on cattle) – if Satan is not rampant in the abattoir, where is he? (COETZEE, 2003, p. 179).

Uma ideia questionável, sem dúvida, mas defendida com vigor pela personagem e através de uma afirmação difícil pela comparação com o holocausto.

Pretendemos, neste capítulo, fazer uma articulação do mito fáustico com a dúvida diante do mal. Partindo dos primeiros pactários das lendas populares medievais até o grande personagem de Marlowe, Goethe e Thomas Mann, as mudanças de perspectiva quanto à punição do homem por parte de uma instância que lhe é superior são notáveis. Chegando mesmo a *salvação* do personagem de Goethe por motivos que, nas versões anteriores, seriam a justificativa para a condenação. Desse modo, temos que levar em conta uma infinidade de diferenças que vão desde a personalidade do protagonista até a natureza do pacto com Mefistófeles.

Toda a mudança de perspectiva mencionada nos acena com padrões modelares de pensamento. No entanto, iremos propor a análise de em um dos filmes argentinos que melhor se articula com os tempos atuais: *Querida, vou comprar cigarros e já volto* (2011) de Mariano Cohn e Gastón Duprat. Trazer a questão para atualidade equivale a apresentar uma hipótese comparativa contrastante com o mito fáustico tradicional. Vale dizer, trata-se de abordar uma época (o presente, no filme, 2011) que questiona – em muitos sentidos – tanto o modelo de punição, quanto o de salvação metafísica.

O que o filme traz é a possibilidade de um sujeito comum ter os seus desejos realizados. Um encontro que nos lembra de Mefistófeles, mas também do gênio da lâmpada mágica. Dessa forma, pretendemos observar o que o personagem de Ernestito, o protagonista – referido de maneira irônica no diminutivo pelo narrador e autor do conto que deu origem ao filme – pode nos apresentar como modelo de homem contemporâneo. Não no sentido modelar, admirável, mas no de um padrão de mediocridade tão inepto quanto convincente. Uma visada talvez pessimista para o fausto latino americano que sobrou do fim de “festa” do mito fáustico. Tal personagem, Ernesto, jamais diria: “Agora eu gostaria de ter um livro onde eu pudesse ver todos os símbolos e planetas dos céus, que eu pudesse saber seus movimentos e disposições.” (MARLOWE, 2007 [1592], p.116) E é justamente a ele que será concedido bem mais que aos “outros Faustos”; pois terá, ainda que de maneira fantasiosa – razoável para a tradição – um extraordinário trânsito pelo tempo e pelo espaço.

#### 4.1 Um filme

O filme tem algumas excentricidades, no sentido de distância de aspectos centrais ao mito fáustico. Por exemplo: não há realmente um Fausto, nem um Mefistófeles. Tampouco um modelo clássico de homem do conhecimento. Além disso, embora seja em parte uma comédia de costumes, mantém distância da narrativa picaresca que serve de pedagogia doutrinária e tangencia a narrativa de conversão em 1587 com Spies.

O protagonista deste filme também não é o Fausto impulsionado pela agonia da falta de sentido, ou pelo desejo de uma experiência de vida significativa. Trata-se de um personagem muito distante daqueles que são apresentados, de diferentes formas, em Marlowe, Goethe ou Thomas Mann. Não vemos a insatisfação do homem com a sua precariedade: nascido para a morte, cheio de aspirações infinitas e irrealizáveis. Não é o homem que quer conhecer algo e não sabe direito o quê, sendo num caso derrotado – o Fausto de Marlowe – e no outro salvo – o de Goethe.

Neste filme, vemos apenas Ernesto, quase um antifausto, um Fausto possível para a nossa época – na interpretação pessimista do filme. E vemos também o Imortal, como é apresentado nos créditos, o Mefistófeles interessado apenas em se divertir e, de certa forma, expor a tolice humana. Reconhecemos que se trate de uma interpretação pessimista porque

Ernesto é tacanho, medroso e quer “se dar bem”; ele quer – numa expressão bastante conhecida para nós brasileiros –, tirar vantagem.

O filme é baseado num conto de Alberto Laiseca<sup>29</sup>, e mantém o título deste: *Querida: voy a comprar cigarrillos y vuelvo*.

#### 4.2 Como surge o imortal (Mefisto)

Mefisto surge depois de ser atingido por um raio que cai duas vezes no mesmo lugar, contrariando Gauss<sup>30</sup> que, dentre outras coisas, foi o criador da estatística e, principalmente, um representante do conhecimento científico desmentido logo no começo – o mesmo conhecimento científico outrora tão respeitável e buscado no mito fáustico. Agora o sujeito nunca mais será o mesmo por causa de um raio. Ele não envelhece mais, pode viajar no tempo, como um deus, ou um demônio: “A imortalidade faz com que a transcendência não lhe importe”, palavras do narrador. Desse modo, está colocada mais uma diferença importante em relação à tradição do mito: a transcendência terá pouco ou nenhuma importância. “Com o seu poder poderia ter sido rei ou imperador, mas não, preferiu manter-se no anonimato para fazer o que quisesse, para mover-se como quiser e se divertir”. E então entram os créditos.

O filme fala, de maneira muitas vezes caricata, da mediocridade do homem em geral e do argentino em particular. É apresentado na voz do autor do conto, que também interfere na narrativa para fazer observações. Quanto à opção narrativa: o filme não é um drama convencional, desde o começo percebemos um humor ácido e um bocado de cinismo.

Eles estão em Olavarría, Buenos Aires, Argentina, 2011. No fim dos créditos iniciais o Imortal/Mefisto afirma: “Adoro a Argentina: mate, idiotas e bifés de chorizo”. A história do antifausto começa num boteco-restaurante. O personagem, Ernesto, lembra que a mulher o despreza e que ela tem razão para isso: em quarenta e três anos de casados, ele nunca teve dinheiro para pintar a casa, ou viajar de férias, ou comprar um ar-condicionado. Passou toda a vida trabalhando numa imobiliária. E na única vez em que juntou dinheiro investiu no país e perdeu.

<sup>29</sup> Escritor argentino nascido em 1941.

<sup>30</sup> Johann Carl Friedrich Gauss, alemão, (Braunschweig, 30 de abril de 1777 — Göttingen, 23 de fevereiro de 1855), foi um matemático, astrônomo e físico que contribuiu muito em diversas áreas da ciência, dentre elas a teoria dos números, estatística, análise matemática, geometria diferencial, geodésia, geofísica, eletrostática, astronomia e óptica. "O príncipe da matemática".

O imortal está no restaurante ouvindo os pensamentos das pessoas. Nós ouvimos o que passa pela cabeça dele: “Os pensamentos desse cara são um convite para o massacre”. Ele vai até a mesa, enquanto a esposa de Ernesto caminha em direção banheiro, e oferece o “pacto”, ou o trato, que parece mais ajustado à banalidade da cena. A oferta soa irrecusável: voltar ao passado, mais jovem, com a cabeça atual e, além disso, um milhão de dólares quando terminar.

A esposa volta, reaparece no salão; o imortal faz gestos mágicos com os dedos e a mulher retorna ao banheiro. Com isso, ele prova suas habilidades e retoma a explicação dos termos da proposta. O momento do passado dependerá da escolha do “Fausto/Ernesto” e, para tanto, basta, caso aceite a proposta, levar o pensamento até lá para voltar a ele.

O imortal diz que Ernesto pode retornar a qualquer época: infância, adolescência, juventude. Voltará a ser jovem com a experiência de um homem de sessenta e três anos. E enquanto estiver vivendo tudo isso, passará apenas cinco minutos no mundo real onde está agora. É importante observar que no início do filme ele, Ernesto, é o estereótipo do sujeito que se queixa porque não teve chances: “se lhe fossem dadas as oportunidades...”, ironiza o narrador.

#### 4.3 Sobre o “pacto”

O que Fausto precisa fazer? Quando sua mulher voltar deverá dizer a ela: “Querida, vou comprar cigarros e já volto”. E assim, desligando-se por cinco minutos do presente, viverá dez anos a partir de seu passado. Cumprido o desafio, voltará ao restaurante com os cigarros e um milhão de dólares.

Sobre a alma em pagamento. Fausto pergunta: então estaria vendendo a minha alma? Ao que é interrompido pela pronta resposta do Imortal: “Quando eu era mais jovem me interessava por essas coisas, agora almas como a sua só me dariam tédio”. Se nos lembrarmos de Marlowe, Ernesto não serve sequer para fazer companhia ao ressentimento eterno. “Fausto” pergunta se pode pensar.

“Não”, é a resposta do Imortal, “as oportunidades não esperam, é agora ou nunca”. O Imortal estende a mão para selar o “pacto”. Até aí não sabemos o que quer o Imortal. Como vimos no começo, talvez seja apenas um pouco de diversão. Ernesto aperta a mão e sela o



pacto. O Imortal se retira, a esposa volta e ele diz a frase: “Querida, vou comprar cigarros...”. Do lado de fora do boteco-restaurante é chamado pelo Imortal que com um gesto o desintegra.

Todo o filme parece não ter lugar para especulações religiosas, algo que também podemos interpretar como uma diferença estrutural entre o cinema e a literatura que registrou o mito fáustico:

Ele é ainda [o cinema], como sugeriu Philippe Muray, a única arte que não precisou se emancipar do religioso. As artes, todas as artes tiveram que se separar do sagrado, ao longo dos séculos, a fim de se tornarem artes e somente artes. “Só o cinema é imune a essa prova, porque, último a aparecer na história das formas, não precisou se debater com a história das religiões, nem conquistar afinal, em relação a elas e contra elas, sua autonomia.” Nascido sem bênção divina na época da retirada dos deuses, o cinema “chega após a batalha e quando o conflito, várias vezes milenar entre este mundo e o além, está finalmente resolvido em favor deste mundo. O cinema não sabe, literalmente, que Deus existiu” (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p.33)

#### 4.4 O começo da aventura de Ernesto.

Ernesto aparece em um lugar e numa época em que sua mãe está numa cama à beira da morte. Ao lado da mãe, ele explica os seus motivos para não ter cuidado dela. Diz que sua cabeça vivia cheia de problemas e pede perdão. A mãe está nas últimas e pouco reage, ele aguarda e ela parece que vai dar uma resposta. Sorridente ele espera, ela vira a cabeça em sua direção, lentamente, e diz: “Não”. Decepcionado, ele diz baixinho: “Velha estúpida. Fiz isso tudo para lhe dar uma alegria e olha como me responde”. Já temos bastante da índole de Ernesto quanto à sua percepção do mundo. Voltando ao passado temporariamente ele se irrita com a mãe moribunda que não valoriza sua atitude – uma atitude que pouco depende dele. Essa, aliás, será sua maior marca: esforço mínimo na busca do máximo de recompensa e reconhecimento.

Pelo que temos até agora da história satírica deste Fausto, já é possível aproximá-lo, de maneira contrastante, dos personagens de Coetzee. Em *Homem Lento*, temos um protagonista que é cobrado por sua consciência – e pelo narrador – para que mantenha a compostura diante da nova realidade de um homem que perde uma das pernas em um acidente. Em *Diário de Um Ano Ruim*, vemos um protagonista que pesa as consequências dos seus atos ininterruptamente. Em *Juventude* encontramos John batalhando com a cobrança autoimposta

de tornar-se um escritor munido de vasto conhecimento. Em todos esses romances existem também personagens, geralmente secundários, que poderiam ser aproximados do Ernesto do filme – ainda que este tenha seus traços mais banais carregados. Os personagens centrais de Coetzee, por outro lado, se mostram resistentes, não se dobram a banalidade. Elizabeth Costello é uma romancista preocupada com o sacrifício de animais a ponto de se mostrar, por vezes, desagradável. Este contraste radical entre posturas possíveis fala muito da nossa época, mas também das mudanças ocorridas na disposição artística de colocar no centro manifestações da banalidade. Eric Auerbach desenvolve o tema em *Mimesis* (1946):

Na literatura moderna, qualquer personagem, seja qual for o seu caráter ou posição social, qualquer acontecimento, fabuloso, político ou limitadamente caseiro, pode ser tratado pela arte imitativa de forma séria, problemática e trágica, e isto geralmente acontece. Na Antiguidade isto é totalmente impossível. (AUERBACH, 2007 [1946], p.27)

Coetzee trata de temas do cotidiano de pessoas simples de maneira séria. O filme argentino expõe de maneira cômica uma perspectiva desalentadora do presente. *O mal* que preocupa Elizabeth Costello é, no filme, representado por uma figura – o imortal – que irá servir de reprovação à indiferença. Neste momento do nosso trabalho, pretendemos apontar para uma manifestação da apatia que desenvolveremos adiante, quando tratarmos de *O Estrangeiro* (1942) de Albert Camus.

Voltando ao filme, no ponto de retorno ao passado – não tão distante –, Ernesto está casado com a mulher do restaurante e exerce a função de corretor de imóveis. Enquanto mostra as qualidades de uma casa para um casal de clientes, o personagem, pela primeira vez, parece exibir alguma presença de espírito. Ou pelo menos alguma atitude menos conformista. Ele confessa que a casa, que até então era objeto de seus elogios, é na verdade um péssimo negócio. Que as instalações elétricas foram improvisadas para a venda, mas que na verdade estão em péssimas condições; assim como tudo que na casa parece estar bom. Esse é o momento em que quase se aposta um pouco mais em Ernesto.

E qual será o seu plano? Deixar a vida medíocre e investir num programa de televisão. Ele vai oferecer a ideia de um Reality Show a uma emissora de TV – lembremos que o personagem sabe de tudo que acontecerá no futuro. O homem da televisão diz que não tem câmeras suficientes para colocar nos cômodos da casa do Reality. Ernesto volta para a sua casa decidido a vender o carro. Em seguida já o vemos no estúdio.

Ele faz a seleção para o programa. Num teste com uma moça, diz que o importante na TV é o carisma. Pede que olhe para a câmera. Depois pede a ela – que não tem qualquer

carisma, é tímida e desajeitada –, que tire a blusa. Aproxima-se e avisa que o vai fazer é parte do seu trabalho; alisa os seios dela: primeiro por cima do sutiã, depois por baixo.

Na próxima cena do programa, vemos pessoas descerem por uma escada e chegarem à sala da casa onde acontecerá o Reality Show. Depois que todos estão sentados no sofá, Ernesto, do estúdio, faz as primeiras recomendações, lembrando-os que estão vivendo um momento histórico. Aconselha que: “sejam vocês mesmos”; “respeitem seus sonhos”. Todas as pessoas escolhidas são inexpressivas e hesitantes, portanto nada acontece; ficam sentadas com ar de insegurança; intrigadas ou distraídas.

Sem perceber que o microfone está aberto, Ernesto desdenha dos participantes. Um dos homens se revolta e eles discutem, o programa sai do ar. Em nenhum momento vemos um único interesse legítimo de Ernesto, nada que ele queira de fato desenvolver. Nem mesmo algum cuidado maior com o programa de televisão. Trata-se, realmente, de uma versão bastante piorada do Fausto que temos o hábito de imaginar:

O Fausto original pode não ter obtido oficialmente o auto-proclamado título de Dr. Jorge Fausto de Heidelberg, mas aspirava compulsivamente não apenas alcançar por seu próprio esforço os conhecimentos necessários àquela condição, como também e particularmente, o prestígio e os proveitos que ela poderia trazer. (WATT, 1997, p.44)

Em seguida vemos Ernesto trabalhar como uma das pessoas que riem para gravação de claquês. Até que surge a segunda tentativa. Sua próxima ideia é ligar para a embaixada dos Estados Unidos avisando sobre o ataque terrorista de 11 de setembro. Ele é atendido por uma gravação que o avisa que o telefonema está sendo gravado por razões de segurança e que qualquer violação das normas (são mencionados os números referentes às normas) poderá implicar em prisão por dez anos. O acidente acontece e ele é preso em casa por agentes americanos e levado para Guantánamo. Claro, é torturado para dizer como sabia do que iria acontecer.

Ele pede ajuda mentalmente, o Imortal responde: “Foi você quem se colocou nesta situação, saia dela. Se disser a verdade será pior.”. Então ele diz aos agentes que não sabe de nada. Voltam a torturá-lo. Ele implora que o Imortal o tire de lá. Na cena seguinte ele aparece sem os ferimentos, sentado numa calçada ao lado de “Mefisto”, que ordena que não lhe invoque nunca mais, pois tem muito que fazer. Em toda a tradição do mito fáustico essa é a primeira vez que um personagem associado ao Fausto é tratado como uma criança confusa.

Mefisto lembra-o de que depois de dez anos ele, Ernesto, voltará para o lugar do início. Que mesmo que ganhasse milhões com o Reality não poderia levar o dinheiro. Que

mesmo que quisesse de fato salvar as pessoas do atentado, trata-se de realidades paralelas. Para onde ele voltará, aquelas pessoas estarão mortas de qualquer forma. Além de lembrá-lo que se sua intenção fosse mesmo salvar as pessoas, deveria ter tentado algo antes da véspera.

O imortal lhe dá uma segunda chance. Ele tem trinta segundos para pensar em outro lugar do passado para atravessar o tempo que resta. Ernesto surge jovem, morando com a mãe. A primeira coisa que ele faz é procurar a namorada para terminar o relacionamento dizendo a ela, com desdém, tudo o que irá acontecer: que ela o trairá com um russo com quem irá se casar. Que o russo ficará tetraplégico e que ela gastará toda a sua vida trabalhando numa cozinha. A truculência casa perfeitamente com as suas fraquezas.

Dessa vez ele resolve curtir a vida. Viverá os anos setenta como se deve, porém: sem drogas. Só *sexo e Rock and Roll*. Neste momento resurge em cena o escritor do conto. Ele reivindica para si a apresentação mais detalhada desta parte da história de Ernesto e sorri, porque, como ele salienta, é quando “Ernestito” se dá bem, supostamente. A nova ideia de Ernesto é ir para cidade grande, se divertir, conhecer mulheres. Uma ideia boa a princípio, diz o autor, mas Ernesto parece não saber que é possível se divertir numa cidade pequena. E que “uma cidade é grande, se você é grande”.

Ernesto resolve gravar uma música, que sabe que será um sucesso. A música é *Imagine*. Como diz o narrador: a música é tão boa que resiste até a Ernestito. Depois de se tornar conhecido com *Imagine*, ele finalmente encontra as garotas. Diz para elas que pensa em fazer um filme sobre um tubarão. E então se casa com uma delas.

#### 4.5 O cantor com cara de tonto

Durante a participação de Ernesto num programa de rádio, uma ouvinte manda uma mensagem dizendo que *Imagine* é boa, mas as outras músicas de Ernesto são horríveis e ele tem cara de tonto e é sem swing. Em seguida ele aparece numa cama com duas mulheres, entediado.

Ele vai para a porta do fórum esbravejar contra a injustiça do mundo e diz que sabe das coisas porque já esteve no futuro, porque fez um pacto com o diabo. Atitude que acaba lhe rendendo o recolhimento ao hospício. Com uma hora de filme, Ernesto diz para um dos médicos: “Tenho nojo de todos vocês, que são muitos, estão em toda parte. Trabalham, acumulam para as suas crias”. E em seguida: “Eu sou diferente. Sou feio, sujo, sou

prejudicial. Tenho medo, doutor”. A indiferença, que se converte em revolta, adianta parte da nossa abordagem do livro de Camus. Como veremos Meursault também guarda, junto à sua indiferença, uma enorme necessidade de ser aceito.

Depois de uma sessão de eletrochoques, Ernesto foge para o terraço do prédio tentando se suicidar. Acontece um corte abrupto. Mais uma vez o personagem surge velho, sentado na companhia do Imortal que impediu o suicídio, proibido no acordo. Para o Imortal, trata-se de descumprimento do trato. “Mefisto” lhe oferece uma explicação que talvez seja o único momento com algum toque metafísico religioso: que antes de morrer, num suicídio, o sujeito sofre por uma eternidade de dor.

Ernesto não quer voltar, o Imortal explica que isso não é possível, que falta tempo a cumprir. Lembra a Ernesto que este reclamava de falta de oportunidades e que as oportunidades lhe foram dadas. Dessa vez, o imortal resolve que vai escolher para onde, no passado, Ernesto irá voltar, porque está, em suas palavras, “de saco cheio”.

Ernesto surge bebê, rodeado pela mãe, a tia, e a avó. Do berço ele acusa, em pensamento, as três, de terem levado uma vida imbecil. Ele sofre intensamente o tédio de ter consciência e não poder fazer nada, limitado pelo corpo de criança. Logo aparece com seis anos, e agora está próximo do momento de enfim cumprir o pacto.

Na escola, ele inventa que está com dor de barriga para poder ir para casa, sabendo que naquele dia seu pai irá morrer por conta de um choque ao cortar grama com um cortador elétrico. Como odiava o pai, que compara com Adolf Hitler, e a si mesmo com um judeuzinho, Ernesto espera na varanda de casa o momento de ter o prazer de ver o homem cair morto.

#### 4.6 “O problema é comigo”

Ernesto resurge na calçada perto do imortal que lhe aponta, com um gesto de cabeça, a mala, onde, imaginamos, está um milhão de dólares.

Ele vê Ernesto partir na calçada e pensa que se sente muito perto dele. Que nenhum dos maiores déspotas tem o poder de destruição de um medíocre – desse modo, termina por nos lembrar de Hannah Arendt –, mesquinho e egoísta como Ernesto: “Este cara me fascina”. Diz ainda: “Com vocês, Ernesto, minha obra prima”. É compreensível:

Se entendermos as duas almas de Fausto como a conjugação polar entre os princípios divino e mefistofélico, a ação corresponderia à parte divina, enquanto a inércia é a parte diabólica de seu ser. Inércia, eis o grande pecado no qual o homem não pode incorrer, pois, cessando a atividade ele se condena à morte. (HEISE, 2001, p.53)

Inércia e banalidade. Ernesto volta ao boteco-restaurant. Sua esposa, com a mesma expressão enfastiada, diz que ele demorou demais. Ele diz que tem duas notícias, uma boa e a outra má. Ele levanta a mala com dinheiro e diz que ali está um milhão de dólares, e essa é a boa notícia: o dinheiro é para dela. E a outra, é que ele vai deixá-la. “Fique tranquila”, ele diz. “O problema é comigo”. E sai do boteco. Muita coisa muda, menos os clichês.

Na última cena vemos um professor, francês, com ar pedante, dando aula e demonstrando enfado com a suposta estupidez dos alunos. Acompanhamos a chegada de “Mefisto” que diz para nós: “Esse também é um dos meus preferidos. Bruto e culto. Bruto em dobro”.

O filme termina com ele perguntando ao professor: “O senhor tem problemas?”.

A trajetória de Ernesto, frente à proposta do imortal, apresenta um panorama ao mesmo tempo caricato e minucioso da mediocridade. Não podemos deixar de ver em Ernesto seus modelos. Retomando René Girard e a necessidade de um mediador para o desejo, Ernesto também tem os seus mediadores. E sabemos que não se trata, diretamente, de John Lennon ou dos criadores de programas de televisão.

Seu modelo é alguém que ambiciona vantagens obtidas por pessoas que fizeram coisas que ele não tem, de fato, nenhuma aptidão ou vontade de fazer. O modelo de Ernesto é o sujeito que adoraria viver colhendo as vantagens de coisas feitas por outras pessoas. O que pode nos clarear melhor toda essa relação é lembrar que a teoria mimética prevê uma relação estruturalmente dinâmica entre sujeito, mediador e objeto. Isto é, nunca se está em apenas uma das posições. Desse modo, temos que lembrar que sujeitos como ele são modelos de outros.

## 5 O ABSURDO E O OUTSIDER

No primeiro capítulo de *Juventude* de J. M. Coetzee, vemos uma amostra do panorama de artistas e intelectuais da África do Sul de 1960. Eles usam: <sup>31</sup>“Black sweaters and jeans and rope sandals, drink rough red wine and smoke Gauloises, quote Camus and García Lorca, listen to progressive jazz.” Na sequência, na mesma página, sabemos que eles ficam acordados a noite toda e dormem até o meio-dia: “Not having proper jobs, they stay up all night and sleep until noon. They hate the Nationalists but are not political. If they had the money, they say, they would leave benighted South Africa and move for good to Montmartre or the Balearic Islands.” (COETZEE, 2002, p.04-5). Os cigarros são os mesmos fumados por Sartre e Camus, os famosos Gauloises.

Temos assim parte do cenário de onde parte John, o protagonista, em seu projeto de se tornar escritor. Haverá uma tentativa na poesia e depois passará ao romance. Embora seus companheiros africanos se comportem aos moldes da moda intelectual europeia, a vida na África do Sul não parece adequada para os seus planos de se tornar escritor. Ele precisará ir para Londres onde, de acordo com as suas expectativas, seu talento poderá vir à tona.

John se mostrará um jovem solitário. Com dezenove anos, seu temperamento é prudente e a vida mental intensa o faz medir todos os passos, inclusive das relações amorosas.

Nosso trabalho aqui será apresentar uma análise comparativa entre o solitário – e muito conhecido – Meursault, de Camus, em *O Estrangeiro* (1942), e o jovem John, protagonista de *Juventude*. Subsidiariamente nos valeremos do conceito de Outsider apresentado por dois autores, Howard Becker em *Outsiders* (1963) e Norbert Elias em *Os Estabelecidos e os Outsiders* (1994). Desde já adiantamos que John está distante do famoso protagonista de Camus. Do mesmo modo, está também distante dos orgulhosos músicos de Jazz elencados na pesquisa feita por Becker. Com Elias percebemos algumas conformações ligadas à condição de estrangeiro em seu próprio ambiente. Mas será com René Girard que reuniremos todos os elementos de nossa análise.

Com a teoria mimética, Girard nos ofereceu uma nova perspectiva de entendimento do desejo humano. No lugar de um sentimento ou impulso autônomo de um sujeito em relação a um objeto, o pensador francês nos revela a presença incontornável do mediador. Não

---

<sup>31</sup> “Suéteres pretos, jeans e sandálias de corda, bebem vinho tinto grosseiro e fumam Gauloises, citam Camus e García Lorca, ouvem jazz progressivo”. “Não têm empregos regulares. Odeiam os Nacionalistas, mas não são políticos. Se tivessem dinheiro, dizem, deixavam a atrasada África do Sul e se mudavam definitivamente para Montmartre ou para as Ilhas Baleares.” (COETZEE, 2005, p. 11).

desejamos a partir de uma orientação já presente em nós. Temos o desejo, mas precisamos de um mediador que lhe dê a direção. De forma bastante simples: precisamos de alguém que nos aponte o que desejar. Essa pessoa, ao optar por algo, faz parecer aos nossos olhos se tratar de um objeto valioso, uma vez que este foi escolhido dentre todas as outras opções disponíveis. Desse modo, podemos dar uma direção ao nosso desejo.

Trata-se de um anticlímax para toda a tradição romântica ou neorromântica – incluindo a *filosofia do Absurdo* – que tantas vezes apresentaram subjetividades em profundo desacordo com as demais como sinal de originalidade. No entanto, encontramos em Girard um alívio para aqueles que, de tanto se esforçarem em busca da originalidade radical e sempre fugidia, vivem flertando com a esterilidade intelectual e artística.

Não dizemos com isso que Girard criou um sistema fechado e rígido que auxilie pessoas a encontrar a originalidade possível por meio de uma técnica simples. A teoria mimética se apresenta como um (não há motivo para temer a palavra) sistema, mas um sistema dinâmico, pois seus elementos trocam de posição com frequência. A pessoa que é modelo também tem seus mediadores e poderá vir a ter como modelo o seu atual admirador. O que se mantém sempre estável na teoria mimética é a percepção da busca por um modelo; algo que nos lembra da imagem dos artistas e intelectuais sul-africanos fumando seus Gauloises.

### 5.1 *O Estrangeiro*

O protagonista de Camus é apresentado como um sujeito indiferente às outras pessoas e ao próprio destino, e desse modo causa identificação com o leitor que se vê no lugar do personagem através da indignação com o mundo a sua volta. A partir desse aparente paradoxo se desenvolve parte da leitura de René Girard sobre um personagem que é, ao mesmo tempo, distante de tudo e para tanta gente serve de identificação.

Como o homem do subsolo de Dostoiévski, Meursault exclama: “Estou sozinho e os outros todos estão juntos.” Este romance é o último avatar rumo à democratização do mito romântico, tornando amplamente público um símbolo da alienação do eu num mundo em que cada um se sente “estrangeiro”. (GIRARD, 2001 [1976], p. 192)



Naturalmente lembraremos aqui de Ernesto – *Querida vou comprar cigarros e já volto* – e sua indiferença, e posterior desespero, diante de um mundo que está unido entre si e separado dele: “Tenho nojo de todos vocês, que são muitos, estão em toda parte. Trabalham, acumulam para as suas crias”. E em seguida: “Eu sou diferente. Sou feio, sujo, sou prejudicial. Tenho medo, doutor”. Ambos os personagens surgem como símbolos das relações humanas degradadas, mas essa degradação depende de um ponto de vista específico. A leitura de Girard aponta para essa diferença ao remeter o romance de Camus à tradição romântica. Na teoria mimética, como vimos, o desejo humano leva a uma trajetória relacional. Temos o desejo sem direção a priori; e não temos total independência, precisamos de um mediador. A tentativa de apresentar a solidão como resultado de um desejo que não encontra objeto é percebida, na teoria mimética, como uma característica romântica. Essa é, como já vimos, a mentira romântica do título do livro que inicia o desenvolvimento da teoria mimética: *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*.

Somente os romancistas revelam a natureza imitativa do desejo. Essa natureza é difícil de se perceber em nossos dias pois a mais fervorosa imitação é a mais vigorosamente negada. [...] O vaidoso romântico não se quer mais discípulo de ninguém. Ele se convence de ser *infinitamente* original. Por toda parte, no século XIX, a espontaneidade se torna dogma, destronando a imitação. (GIRARD, 2009 [1961], P.38-9)

É pouco provável que não haja no mundo uma única pessoa que nos cause admiração. Para Meursault, no entanto, tudo tanto faz.

Objetivamente, a vida desse herói é triste e sórdida. Meursault é realmente um destroço. Ele não tem nenhuma vida intelectual, não tem amor ou amizade, não se interessa por ninguém e não guarda fé em nada. Sua vida se reduz às sensações físicas e aos prazeres fáceis da cultura de massa. (GIRARD, 2011 [1976], p. 197)

Um parente bem próximo de Ernesto, no entanto mais respeitável. Ou pretensamente mais respeitável. Ainda que soe como uma crítica, a descrição do pensador francês se alinha bastante bem com a definição de *teatro do absurdo*, ou *filosofia do absurdo*, termo estendido aos romances criados dentro de um determinado panorama conceitual. O termo *filosofia do absurdo* é usado por Martin Esslin<sup>32</sup> que nos apresenta uma definição sempre posta em paralelo com um pensamento para além da encenação teatral:

---

<sup>32</sup> Cf.: Martin Esslin, *O teatro do absurdo*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro, Zahar, 1968, p. 361.

O Teatro do Absurdo expressa a angústia e o desespero que nascem da admissão de que o homem é cercado por áreas de escuridão impenetrável, de que não pode nunca conhecer sua verdadeira natureza nem seu objetivo, e que ninguém lhe poderá fornecer regras de conduta pré-fabricadas. (ESSLIN, 1968, p. 370)

Logo na sequência, Esslin citará o autor de *O Estrangeiro*: “Como diz Camus em *O Mito de Sísifo*”:

A certeza da existência de um Deus que desse sentido à vida é muito mais atraente do que o conhecimento de que sem ele se pode fazer o mal sem ser punido. A escolha entre essas duas alternativas não seria difícil. Mas não há escolha, e é aí que começa a amargura. (CAMUS. Apud. ESSLIN, 1968, p. 370).

Esslin e Camus se encontram na compreensão do absurdo. Podemos entender que a partir dessa visão desoladora da vida um personagem como Meursault seja guiado por seu *tanto faz* incontornável, mas essa indiferença se transforma em desconfiança e crítica – na tão velada – à sociedade. Desde o começo, no velório da mãe, no asilo, diante dos velhos que a conheciam, Meursault prenuncia o que será um tema central no romance: o julgamento.

Quando se sentaram, a maioria deles olhou-me e abanou a cabeça embaraçadamente, os beijos comidos pelas bocas desdentadas, sem que tivesse percebido ao certo se me estavam a cumprimentar, ou se era apenas um tique. Julgo que me cumprimentavam. Foi nesse momento que reparei que estavam todos em frente de mim, balançando as cabeças, em volta do porteiro. Por instantes, tive a impressão ridícula de que estavam ali para me julgar. (CAMUS, 1979, p.163)

A crítica de Girard se atém, principalmente, a esse sentimento de perseguição, que se justifica – em Meursault – pelo estranhamento de sua personalidade singular. Mas como veremos a seguir, esse sentimento é bastante comum. É o que nos mostra os estudos feitos por Howard Becker e Norbert Elias sobre a figura do outsider.

## 5.2 O outsider

Em *Outsiders: estudos de sociologia do desvio* (1963), Becker nos apresenta os resultados de uma pesquisa que se tornou um clássico contemporâneo. O trabalho revela uma perspectiva bastante original de grupos e indivíduos que se encaixam numa tipologia de conduta desviante. Dois grupos principais dão a forma da pesquisa: músicos de Jazz e usuários de maconha.

O que ficará bastante claro é que além do preconceito vindo do exterior, em direção ao centro desses grupos, há entre eles certo orgulho por serem percebidos como diferentes, e, desse modo, copiam e reforçam mutuamente os traços característicos dessa originalidade que os distingue; deixando para os de fora a marca de retrógrados.

O processo de autossegregação é evidente em certas expressões simbólicas, em particular no uso de uma gíria profissional que identifica rapidamente o homem que a pode usar adequadamente como alguém que não é quadrado, e reconhecer com igual rapidez, como outsider, a pessoa que a emprega incorretamente ou não a utiliza. Algumas palavras se desenvolveram para designar problemas profissionais e atitudes peculiares de músicos, e típicos delas é “quadrado”. (BECKER, 2008 [1963], p. 109).

Para que não façamos confusão, o termo outsider é usado geralmente em função do afastamento dos músicos e usuários de maconha em relação aos outros segmentos da sociedade. O que esse fragmento mostra é que os músicos também vêm os “quadrados” como outsiders. Percebemos como a conduta que não se dobra às normas convencionais da sociedade confere status aos seus membros e exclui os demais.

Becker nos explica que além do termo usado para identificar as pessoas de fora, como *quadrados*, há também termos próprios para se referir ao dinheiro, maconha etc. O comportamento que atribui originalidade ao grupo termina por incomodar um rapaz que resolve deixar a atividade de músico:

Mas estou satisfeito por estar deixando a profissão. Estou enjoado de ficar no meio dos músicos. Há tanto ritual e cerimônia sem sentido. Eles têm de falar uma língua especial, se vestir de maneira diferente, usar um tipo diferente de óculos. E tudo isso não significa porcaria alguma, a não ser: “Nós somos diferentes.” (Ibid. p. 110).

É sempre curioso observar um grupo de pessoas que se copiam com o intuito de serem diferentes das outras. O mais curioso é que não percebiam a ironia quanto à ideia de originalidade.

O livro de Becker nos apresenta argumentos consistentes para uma reconsideração de estereótipos, não obstante a demonstração da rigidez de alguns clichês – de outsiders ou não. Como vimos, o termo pode caber em qualquer um; algo reforçado pelo próprio autor:

Venho usando o termo “outsiders” para designar aquelas pessoas que são consideradas desviantes por outras, situando-se por isso fora do círculo dos membros “normais” do grupo. Mas o termo contém um segundo significado, cuja análise leva a um outro importante conjunto de problemas sociais: “outsiders”, do ponto de vista da pessoa rotulada de desviante, podem ser aquelas que fazem as regras de cuja violação ela foi considerada culpada. (Ibid. p. 27)

Parece uma definição que Meursault, caso se abstinhasse momentaneamente das evasivas, poderia até simpatizar. Propomos agora uma rápida passagem por outro trabalho, o de Norbert Elias, em *Os Estabelecidos e os Outsiders* (1965). Elias nos apresenta o resultado de uma pesquisa feita em Winston Parva, nome fictício para uma cidadezinha do interior da Inglaterra. A pesquisa foi realizada no fim da década de 1950 e início de 1960. Começou com o intuito de investigar os níveis de delinquência, mas esse primeiro interesse foi bastante redimensionado:

Conforme se veio a constatar, o deslocamento do interesse da pesquisa, ao passar do problema da delinquência para o problema mais geral da relação entre diferentes zonas de uma mesma comunidade, evitou o que poderia ter sido um desperdício de nosso esforço. No terceiro ano da pesquisa, os diferenciais de delinquência entre as duas áreas maiores (que haviam fundamentado a ideia local de que uma delas era uma zona de delinquência) praticamente desapareceram. O que não desapareceu foi a imagem que os bairros mais antigos tinham do mais recente, com o seu índice de delinquência antes mais elevado. Os bairros mais antigos continuaram a estigmatizá-lo como uma área em que a delinquência grassava. (ELIAS, 2000, p. 15)

Desse modo surge a virada que tornará possível o livro *Os estabelecidos e os outsiders*. O bairro mais antigo representa o olhar de quem vê o mais novo como estranho, de fora. Para Elias, Winston Parva é uma miniatura das relações humanas. O que se percebeu é que o grupo dos estabelecidos tem uma autoimagem de pessoas poderosas e humanamente superiores aos outsiders. Elias recorda que estamos tratando de algo muito antigo entre agrupamentos humanos e relembra-nos a origem da aristocracia, composta pela classe mais alta ateniense: um grupo formado por guerreiros senhores de escravos que literalmente significava: “dominação dos melhores”. (Ibid., p. 19)

Para o nosso estudo é fundamental essa distinção entre os *de fora* e os *de dentro* porque será o elo entre a análise de *O Estrangeiro* de Camus e *Juventude* de Coetzee. Em se tratando do personagem de Coetzee, veremos que a ideia de pertencimento original se complica. Ainda no texto de Elias, temos uma confirmação da origem da atribuição de valores positivos e negativos.

Andando pelas ruas de Winston Parva, o visitante ocasional talvez se surpreendesse ao saber que os habitantes de uma delas julgavam-se imensamente superiores aos da outra. No que concerne aos padrões habitacionais, as diferenças entre as duas áreas não eram particularmente evidentes. Mesmo examinando essa questão mais de perto, era surpreendente, a princípio, que os moradores de uma área tivessem a necessidade e a possibilidade de tratar os da outra como inferiores a eles e, até certo ponto, conseguissem fazê-los *sentirem-se* inferiores. Não havia diferenças de nacionalidade, ascendência étnica, “cor” ou “raça” entre os residentes das duas

áreas, e eles tampouco diferiam quanto a seu tipo de ocupação, sua renda e seu nível educacional – em suma, quanto a sua classe social. As duas eram áreas de trabalhadores. A única diferença entre elas era a que já foi mencionada: um grupo compunha-se de antigos residentes, instalados na região havia duas ou três gerações, e o outro era formado por recém-chegados. (Ibid. p. 21)

John de *Juventude* é um jovem da Cidade do Cabo que aos dezenove anos tem como mestres inquestionáveis os grandes escritores da literatura ocidental e, sobretudo, os grandes mestres da literatura inglesa. John está constantemente olhando para aqueles que, da sua perspectiva de ingleses diante de um jovem africano, podem enxergá-lo como outsider.

### 5.3 *Juventude*

Retomando nossa observação quanto à dificuldade de definir o pertencimento original de John, protagonista de *Juventude*, nos situaremos num ponto da narrativa em que o personagem já está em Londres, tendo deixando a “atrasada” Cidade do Cabo para trás: <sup>33</sup>“South Africa is like na albatross around his neck. He wants it removed, he does not care how, so that he can begin to breathe.” (COETZEE, 2002, p.101)

Ainda assim ele se questiona sobre qual terra é de fato a sua. Temos que considerar ainda que John é um africano branco de origem africâner, isto é, seu medo não é só de ser visto como um jovem atrasado, mas como o africano que além de tudo está do lado errado, do lado dos brancos autoritários que instauraram o regime do apartheid.

<sup>34</sup>*Africa is yours*. What had seemed perfectly while he still called that continent his home seems more and more preposterous from the perspective of Europe: that a handful of Hollanders should have waded ashore on Woodstock beach and claimed ownership of foreign territory they had never laid eyes on before; that their descendants should now regard that territory as theirs by birthright. Doubly absurd,

---

<sup>33</sup> “A África do Sul é como um albatroz em torno de seu pescoço. Quer que seja removido, não importa como, para que possa começar a respirar.” (COETZEE, 2005, p. 112).

<sup>34</sup> “O que lhe parecia perfeitamente natural enquanto ainda chamava o continente de sua terra, parece mais e mais ridículo da perspectiva da Europa: que um punhado de holandeses tenham atracado na praia de Woodstock e se declarado proprietários de uma terra estrangeira na qual nunca haviam posto os olhos antes; que seus descendentes hoje considerem essa terra como sua por direito de nascimento. Duplamente absurdo, uma vez que o primeiro grupo a desembarcar entendera errado as ordens, ou escolhera entender errado essas ordens. As ordens eram para fazer uma horta e cultivar espinafre e cebola para a frota das Índias Orientais. Dois acres, três acres, cinco Acres, no máximo: só isso era preciso. Nunca houve intenção de roubar a melhor parte da África. Se tivessem apenas obedecido às ordens, ele não estaria aqui, nem Theodora. Theodora estaria alegremente pilando painço sob os céus do Malauí, e ele estaria – onde? Estaria sentado a uma mesa num escritório na chuvosa Rotterdam, somando números num caderno.” (COETZEE, 2005, p.135)

given that the first landing-party misunderstood its orders, or chose to misunderstand them. Its orders were to dig a garden and grow spinach and onions for the East India fleet. Two acres, three acres, five acres at most: that was all that was needed. It was never intended that they should steal the best part of Africa. If they had only obeyed their orders, he would not be here, nor would Theodora. Theodora would happily be pounding millet under Malawian skies and he would be – what? He would be sitting at a desk in an office in rainy Rotterdam, adding up figures in a ledger. (COETZEE, 2002, p.121)

Theodora é uma babá, imigrante do Malauí, que John conhece em Londres quando ele faz um trabalho temporário como uma espécie de zelador no apartamento de uma família que fará uma viagem.

O trecho anterior nos mostra de maneira condensada todo o longo percurso mental que o personagem faz para chegar à constatação de que nenhuma terra lhe pertence, ou melhor, ele não pertence à terra alguma.

Voltando a Meursault, numa conversa com o advogado que lhe foi destinado para a defesa da acusação de assassinato, o protagonista de *O Estrangeiro* diz: “Desejava afirmar-lhe que eu era como toda a gente, absolutamente como toda a gente. Mas tudo isso, no fundo, não era de grande utilidade e, por preguiça, renunciei a esta intenção.” (CAMUS, 1979, p. 231). São bastante conhecidas as limitações de uma leitura biográfica que aproxima, com o intuito de comparar, a obra e o autor. Girard nos alerta dessa armadilha da biografia e do problema da redução de complexidades, ao mesmo tempo em que aponta para uma perspectiva biográfica. Meursault, segundo Girard, “é o retrato, e mesmo a caricatura, de um homem que Camus nunca foi, mas que ele tinha prometido se tornar ao sair da adolescência, pois temia nunca conseguir ser nada diferente” (GIRARD, 2011 [1976], p. 201). O tema do sujeito que troca o seu país por outro faz parte da biografia de Camus, que deixou a Argélia e partiu para a França. Mas Camus se tornou um grande e reconhecido escritor, enquanto o personagem de *O Estrangeiro* se manteve no anonimato e deslocado até o fim. Meursault não é como toda a gente, ao menos não se sente assim na maior parte do tempo.

John, o protagonista de *Juventude*, também se ressentido de sua posição em Londres. Mas para ele tudo é motivo de intensa reflexão, ele é o exato oposto, nesse sentido, de Meursault, para quem tudo “tanto faz”. Em Londres, John observa a maneira de se vestir dos rapazes e se questiona quanto a sua própria vestimenta. O tempo todo ele relativiza os modelos que tem diante de si. As moças não lhe dirigem o olhar dentro do trem e na rua; seus rivais – como ele mesmo se refere aos outros rapazes – ostentam uma aparência muito diferente da sua.

<sup>35</sup>The sensible thing would be to buy himself an outfit like theirs and wear it at weekends. But when he imagines dressing up in such clothes, clothes that seem to him not only alien to his character but Latin rather English, he feels his resistance stiffening. He cannot do it: it would be like giving himself up to a charade, an act. (COETZEE, 2002, p.71-2)

John se vê como mais inglês que os ingleses? Ora, seus modelos conflitantes estão presentes em seus pensamentos constantemente. John se surpreende quando um londrino não se parece com a idealização que ele tem em mente. Além disso, sua intenção é conseguir se aproximar; se tornar, aos poucos, um londrino: <sup>36</sup>“How long Will he have to live in England before it is allowed that he has become the real thing, become English?” (Ibid, p.103).

Depois de tentar por algum tempo conseguir um emprego, ele é contratado pela IBM. Não imaginava trabalhar com computadores quando deixou a Cidade do Cabo; quando pensava na vida de artista na Europa. Contudo, teve de admitir a mudança de planos como um golpe de sorte: um emprego numa grande empresa em Londres. Durante algum tempo ele tenta se integrar ao ambiente da IBM sem muito sucesso, logo estará deprimido e sem forças para continuar escrevendo. O motivo de tal desânimo afasta-o definitivamente do personagem de Camus: ele resolve pedir demissão e sua justificativa é que não fez amizades. O homem da IBM não acredita no que está ouvindo:

<sup>37</sup>“Nothing else. I see. You are missing friendships. You haven’t found friends.”  
 “Yes, that’s right. I’m not blaming anyone. The fault is probably my own.”  
 “And for that you want to resign.”  
 “Yes.”

O que mais pode distanciar tanto dois personagens que em outras questões são tão similares?

---

<sup>35</sup> “A coisa mais inteligente seria comprar uma roupa igual à deles e usá-la nos fins de semana. Mas, quando se imagina vestido naquelas roupas, roupas que lhe parecem não apenas estranhas à sua personalidade como também mais latinas do que inglesas, sente sua resistência aumentar. Não pode fazer isso: seria entregar-se a uma fantasia, a uma representação.” (COETZEE, 2005, p.81).

<sup>36</sup> “Quanto tempo terá de viver na Inglaterra até admitirem que ele se transformou no produto genuíno, que se tornou inglês?” (Ibid. p. 114).

<sup>37</sup> “Nada mais. Sei. Sente falta de amizades. Não encontrou amigos.”

“É, é isso. Não estou pondo a culpa em ninguém. A culpa, provavelmente, é minha mesmo.”

“E por isso quer pedir demissão.”

“Isso.” (COETZEE, 2005, p.119)

#### 5.4 Mudança de rota

Os protagonistas de Camus e Coetzee são outsiders inquestionáveis. Ambos não conseguem alcançar a sensação de pertencimento ao local em que vivem. Não fazem amigos nem se relacionam com pessoas que lhe permitam uma real sensação de acolhimento. Não atingem nenhum ponto na escala de importância na sociedade em que estão vivendo. Mas para o personagem de Camus isso não tem importância. Meursault se mantém indiferente do começo ao fim, a não ser no momento próximo a sua execução quando revela seu desejo mais profundo: “Para que tudo ficasse consumado, para que me sentisse menos só, faltava-me desejar que houvesse muito público no dia da minha execução e que os espectadores me recebessem com gritos de ódio.” (CAMUS, 1979, p. 298).

Essas são as últimas linhas do romance *O Estrangeiro*. Linhas que também são citadas por René Girard em seu ensaio sobre o livro. Contudo devemos ressaltar que o minucioso texto de Girard compara o Camus de *O Estrangeiro* ao Camus de *A Queda* (1956) e nos mostra que em *A Queda* o romancista cria um panorama que serve de intenso contraste para o percurso de seu personagem indiferente. O ensaio de Girard termina com um trecho de Camus no *Discurso da Suécia* que reflete a mudança de rota de Camus:

A arte [...] obriga [...] o artista a não se isolar; ela o submete à mais humilde e universal verdade. E aquele que, muitas vezes, escolheu seu destino de artista por se sentir diferente, aprende bem depressa que não alimentará sua arte, e sua diferença, senão confessando sua semelhança com todos. (CAMUS Apud. GIRARD, 2011 [1976], p. 214).

Como já vimos anteriormente, personagem e autor não deveriam ser confundidos. De qualquer forma é algo bastante revelador vindo do autor de *O Estrangeiro*.

O personagem de Coetzee, John, é um estrangeiro, um outsider e não demonstra qualquer indiferença deliberada. É verdade que durante a leitura do romance percebemos se tratar de um jovem bastante contido, mas ficamos com a sensação que no seu caso a “comunidade mais antiga”, como foi visto em Norbert Elias, tem parâmetros incompreensíveis para ele. Embora no enfrentamento com tais diferenças ele busque seu repertório de modelos possíveis. Por outro lado, Meursault segue em sua singularidade implacável, ao contrário de John, e até de Camus.



## 6 KIERKEGAARD E COETZEE: O CONCEITO DE TRÁGICO

Este capítulo abordará o conceito de trágico por meio de uma articulação do pensamento do filósofo Soren Kierkegaard e do romance *Disgrace* (1999) de Coetzee. O romance nos mostra um professor universitário diante de “contradições trágicas” que, lembrando as palavras de Peter Szondi: “revelam as oposições irreconciliáveis tratadas por Kierkegaard como algo que pode ser elevado a um ponto de vista que não diz mais respeito a encontrar uma saída” (SZONDI, 2004 [1964], p.60). Para tanto, nos valeremos, além dos autores já citados, do minucioso estudo empreendido por Guiomar De Grammont em *Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard* (2003).

Em *Desonra* (*Disgrace*) acompanhamos uma espécie de declínio na vida de David Lurie. Aos cinquenta e dois anos ele espera as tardes de quinta-feira para então se encontrar com uma prostituta que para ele tem a função de resolver o problema do sexo (COETZEE, 2005 [1999], p. 7). Depois de mais de um ano encontrando-a regularmente, ele alimenta a ilusão de um relacionamento. Quando Soraya se desliga da agência de acompanhantes, David chega ao ponto de contratar um detetive particular para conseguir o seu telefone e endereço. No telefone a mulher se mostra ofendida com a ousadia e pede que Lurie nunca mais a procure.

David Lurie é professor universitário e se ressentido do pouco interesse que os alunos demonstram por suas aulas. Além disso, o Departamento de Línguas Clássicas e Modernas é fechado como parte de uma reestruturação; ele terá que se conformar com o currículo de Capacitação em Comunicações e Capacitação em Comunicações Avançado.

O ressentimento não será abrandado pela vida “amorosa”. Não acha satisfatória a jovem designada pela agência para suprir a falta de Soraya. Começa a ter casos com esposas de colegas. Também se presta a um amargo encontro com uma secretária da faculdade.

David está em busca de uma relação com traços mais nítidos de uma aventura quando se envolve com uma aluna. Na primeira relação sexual, Melanie não demonstra qualquer interesse no que acontece. É absolutamente passiva do começo ao fim. O que acontece é permitido, mas não desejado. Será esse o evento que mudará definitivamente a vida do protagonista e confirmará o declínio de sua vida previsto no título *Disgrace*, traduzido no Brasil como *Desonra*.

## 6.1 Kierkegaard

Segundo Kierkegaard: “A velhice realiza os sonhos da juventude. Isso se vê no caso de Swift: na juventude, construiu um manicômio; na velhice, ele próprio foi para lá<sup>38</sup>”. (KIERKEGAARD, 2011[1843], p. 13). A rigor David Lurie não é um velho e muito menos um louco. Ele é lúcido o suficiente para imaginar as mulheres jovens que se envolvem com homens da sua idade falando de arrepios de nojo quando se lembram da pele deles. Arrepios parecidos com os que se tem diante de uma barata na pia no meio da noite (COETZEE, 2005 [1999], p.14-5). Também percebe que não pode mais, simplesmente, escolher algo do seu repertório para dizer a uma mulher e assim conquistá-la. Desde que começou a ter intimidade com mulheres, até onde se recorda, tornou-se um mulherengo. Portanto, com as dificuldades que começaram a surgir, Lurie chega ao ponto de imaginar como seria uma autocastração.

Se de alguma forma a relação com as mulheres na juventude não chegou a ser uma loucura, seu desenvolvimento posterior foi capaz de criar este tipo de cena na cabeça de David:

<sup>39</sup>Might one approach a doctor and ask for it? A simple enough operation, surely: they do it to animals every day, and animals survive well enough, if one ignores a certain residue of sadness. Severing, tying off: with local anaesthetic and a steady hand and a modicum of phlegm one might even do it oneself, out of a textbook. A man on a chair snipping away at himself: an ugly sight, but no more ugly, from a certain point of view, than the same man exercising himself on the body of a woman. (COETZEE, 1999, p.09)

O personagem não é, definitivamente, um louco. Tampouco um sujeito delirante. É verdade que seus mestres são Byron e Wordsworth, e o romantismo não é, como movimento artístico, geralmente particularizado pela lucidez. No entanto, a agonia diante do declínio está

---

<sup>38</sup> Na edição portuguesa de *Diapsalmata*, encontramos um material enriquecido com 169 notas dos tradutores. Dentre elas, reproduzimos aqui a nota 17 sobre a afirmação de Kierkegaard a respeito do autor de *As Viagens de Gulliver* (1726). Nas palavras dos tradutores: “J. Swift enlouqueceu no fim da vida, mas tinha já deixado em testamento um terço dos seus bens para um hospital de loucos. As fontes para esta referência a Swift, que de facto está um pouco “romanceada”, terão sido o prefácio a Swift, J., *Satyrische und ernsthafte Schriften*, Zurich/Hamburg/Leipzig, Orell, Geßner, Fießlin & Comp., 1756-1766, vol. 1, XXXVIIIs., e Flögel, K. F., *Geschichte der komischen Litteratur*, vier Bänden, Liegnitz/Leipzig, Siegert, 1784-86, vol. 2, 395.

<sup>39</sup> É possível procurar um médico e pedir isso? Intervenção simples, sem dúvida: fazem com animais todo dia, e os animais sobrevivem bem, se não se levar em conta uma certa tristeza que fica. Cortar fora, amarrar: com anestesia local, mão firme e um mínimo de fleuma talvez desse até para fazer sozinho, seguindo algum livro. Um homem numa cadeira cortando o próprio: uma imagem feia, mas não mais feia, sob certo ponto de vista, que o mesmo homem resfolegando em cima do corpo de uma mulher. (COETZEE, 2005 [1999], p.16)

também ligada aos termos contraditórios da tragédia, prevista por Kierkegaard, como veremos.

A atitude que mudará para sempre a vida do professor será, a princípio, o relacionamento com a aluna, no entanto, a relação sexual ou amorosa entre alunos e professores não chega a ser tão rara na arte. Tampouco costuma ter como desfecho a perda definitiva do emprego e a ruína total. É o que vemos, por exemplo, em romances como *O Animal Agonizante* (2006 [2001]) de Philip Roth. Toda a trama gira em torno de um tema muito parecido com o que tratamos aqui: um homem velho, professor, diante do declínio de suas forças e envolvido com uma aluna jovem. Contudo, o livro de Roth nos mostra, dentre outras coisas, as implicações da insegurança do homem velho – seu ciúme diante de possíveis rivais – e a perturbadora e inesperada doença grave da jovem aluna.

Um ponto da narrativa de *Desonra*, no entanto, fará toda a diferença para entendermos a ruína de David Lurie: a sua atitude diante dos colegas de faculdade. Será composta uma comissão para uma espécie de julgamento onde David será interrogado sobre o ocorrido. Neste ponto do nosso trabalho começa a ficar mais claro porque não fomos direto ao texto de Kierkegaard que é tão aparentado do assunto: o *Diário de um sedutor* (1843). O motivo é que o “sedutor” de *Desonra* nos dá mostras de um conflito ético entre um professor e seus colegas que vai além do seu suposto status de sedutor.

Contudo, devemos observar agora outro aspecto do pensamento de Kierkegaard. É conhecida a divisão da existência em estádios proposta pelo pensador. Uma divisão não necessariamente evolutiva, tampouco com patamares que terão que ser incondicionalmente percorridos, como bem observa Guiomar De Grammont:

Em sua antropologia, Kierkegaard chama “estádios” aos momentos que percebe na existência humana – o estético, o ético e o religioso – justamente para evitar a imagem de que haveria uma ascensão hierárquica de um para o outro. Pode-se permanecer toda a existência em apenas um deles. (GRAMMONT, 2003, p.18).

No estádio estético o indivíduo é guiado pelas sensações. No ético há o domínio da razão e das escolhas morais. O estádio religioso está destinado àquele que vive a partir da mais absoluta fé, de modo que a razão e as sensações não exerçam sobre ele o poder de decisão capaz de orientá-lo de maneira dominante. O indivíduo do estádio estético tem menos dúvidas que o do estádio ético; e a dúvida é, em grande medida, o que caracteriza o ético.

A dúvida genuína (inspirada pelo ceticismo antigo) é uma categoria ética cujo fundamento repousa no querer, não na razão. De acordo com Kierkegaard, a dúvida

genuína pressupõe um compromisso com a verdade, compromisso ético que não pode, ele mesmo, estar sujeito à dúvida. (Ibid., p.57)

No estádio estético a vontade não tem esse compromisso com a verdade. A única verdade, nesse caso, é a das sensações:

O sedutor viveu<sup>40</sup> sob o império de dois gozos: o gozo da realidade e o gozo de si mesmo nesta realidade e do que ele próprio fazia com ela. Ou seja, um único gozo, autofágico, egocêntrico, que Kierkegaard torna, propositalmente, característica de suas personagens do estádio estético. “Eu não medito, eu quero gozar”, diz Johannes, o Sedutor, no *Banquete*, a seus amigos estetas, e completa: “quem, aos vinte anos, não sabe que há um imperativo categórico: goza!, é uma pessoa ridícula. Quem não cumpre esse dever é um puritano ou um doente<sup>41</sup>”. (Ibid., p. 23)

A força da convicção das sensações como fundamento da vida caracteriza o esteta. Não há mediação, no sentido ético, onde através de uma dúvida se pesa as possibilidades de correção de rota. O enfrentamento com a vida se manterá no mesmo eixo da realização dos desejos ligados às sensações. No máximo veremos discussões como as que acontecem em *In Vino Veritas* (1845) – entre os amigos estetas –, mas que sempre caminham para a justificativa do sedutor.

A confusão entre o ético e o religioso é possível, sobretudo se à religião liga-se a vontade humana de gerir-se de forma prudente. A fé, para Kierkegaard, no entanto, é muito diferente daquela exibida no pensamento religioso institucionalizado.

O que diferencia o herói trágico do cavaleiro da fé é justamente a fé no absurdo que o cavaleiro alimenta, criando a suspensão teleológica da moralidade. O herói trágico permanece na esfera moral: “...enquanto o herói é grande por sua virtude moral, Abraão ultrapassou o estádio moral, suspenso em função de um *telos* que está além desse estádio. O que caracteriza o herói é, por outro lado, sua exemplaridade dentro do mundo que o cerca. (Ibid. p. 9 3)

Trata-se de referência ao estudo feito em *Temor e Tremor* (1943) sobre o episódio bíblico em que Abrão se dispõe a matar seu filho Isaac seguindo uma ordem divina. Como sabemos, o sacrifício não se concretizará, mas Abraão segue o que lhe é ordenado até o momento da interferência de um anjo, sem perder a fé. *O herói trágico permanece na esfera moral*, e vale lembrar, não só o esteta é um personagem trágico, segundo Kierkegaard, mas também o “ético”. No estádio religioso, por outro lado – como vimos ao lembrarmos do

<sup>40</sup> O verbo no passado é uma referência ao personagem de *Diário de um sedutor*.

<sup>41</sup> Fragmento de *O Banquete (In vino veritas)*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1985. 4ª ed. P. 165.

episódio de Abraão e Isaac – não há busca pela realização das vontades senão as divinas – assim como não há busca por fazer o certo ou o melhor. O absoluto religioso dispensa toda lógica ética.

A dúvida moral, enorme e sem saída, que Kierkegaard apresenta em sua obra não se aplicará ao religioso. Tal dúvida beira o caricato, uma vez que a única coisa certa é que nos arreponderemos:

Casa-te – vais-te arreponder disso; não te cases – também te vais arreponder disso. Casa-se ou não te cases, vais-te arreponder das duas coisas; ou te cases, ou não te cases, arrependes-te das duas coisas. Ri das loucuras do mundo – vais-te arreponder disso; chora sobre elas – também te vais arreponder disso. Rias tu das loucuras do mundo ou chores por elas, vais-te arreponder das duas coisas; ou tu ris das loucuras do mundo, ou choras por elas, arrependes-te das duas coisas. Confia numa rapariga – vais-te arreponder disso; não confies nela – também te vais arreponder disso. Confies tu numa rapariga ou não confies nela, vais-te arreponder das duas coisas; ou confias numa rapariga, ou não confias nela, vais-te arreponder das duas coisas. Enforca-te – vais-te arreponder disso; não te enforques – também te vais arreponder disso. Enforques-te tu ou não te enforques, vais-te arreponder das duas coisas; ou te enforcas, ou não te enforcas, vais-te arreponder das duas coisas. Está é, meus senhores, a quinta-essência de toda a sabedoria da vida. (KIERKEGAARD, 2011 [1843], p.38)

Sabemos que os heterônimos de Kierkegaard são independentes em sua abordagem das características humanas. Cada um deles é apresentado de modo que diferentes leitores possam se identificar a partir de peculiaridades e respectivas tendências de um ou outro estágio. De qualquer modo, a filosofia de Kierkegaard aponta para uma mesma agonia fundamental que se prolonga pelas diversas características encontradas em seus personagens.

O homem que desespera tem um motivo de desespero, é o que se pensa durante um momento, e só um momento; porque logo surge o verdadeiro desespero, o verdadeiro rosto do desespero. Desesperando de uma coisa, o homem desesperava de si, e logo em seguida quer libertar-se do seu eu. Assim, quando o ambicioso que diz “ser César ou nada” não consegue ser César, desespera. Mas isto tem outro sentido, é por não se ter tornado César que ele já não suporta ser ele próprio. No fundo, não é por não se ter tornado César que ele desespera, mas do que eu que não o deveio. (KIERKEGAARD, 2010 [1849], p.32)

O paroxismo é inevitável, segundo o filósofo; tanto no trecho de *Ou Ou*,<sup>42</sup> que apresenta um inusitado elenco de possibilidades de arrependimento, quanto aqui, com a afirmação de um vazio ontológico incontornável.

---

<sup>42</sup> Lembramos que *Ou Ou* é o título do livro de Kierkegaard de que o volume publicado em Portugal *Diapsalmata* faz parte, sendo daquele uma introdução.

## 6.2 *Desonra*

David se apresenta diante da comissão formada por seus colegas de universidade. Acompanhamos um interrogatório em que o “réu” parece, de imediato, disposto a assumir a sua culpa. A comissão o lembra de que não se trata de um julgamento, mas de um inquérito. Ele não sabe como o caso com a aluna chegou ao conhecimento da universidade. Deduz que ela, que tinha um namorado, conversou com este e ele levou a notícia para a família da moça. Mas tanto ele, David, quanto nós, nunca sabemos ao certo como as coisas aconteceram. Quando é questionado sobre as alegações da aluna, David se limita a dizer que ela não teria motivos para mentir, portanto as acusações sobre ele são verdadeiras. O tom de aparente indiferença ao próprio destino incomoda os membros da comissão, sobretudo uma das colegas, a doutora Rassol, que parece desconfiar de cinismo.

<sup>43</sup>I want to register an objection to these responses of Professor Lurie's, which I regard as fundamentally evasive. Professor Lurie says he accepts the charges. Yet when we try to pin him down on what it is that he actually accepts, all we gets is subtle mockery. To me that suggests that accepts the charges only in name. (COETZEE, 1999, p.50)

Depois dos encontros, a aluna faltou a uma prova e David lhe atribuiu presença e nota. Tudo isso é descoberto e confirmado por ele. Os membros da comissão querem saber se ele está arrependido. David parece não acreditar no teor do questionamento. Para ele a coisa toda começa a parecer um exagero, um linchamento. Sua postura se mantém irreduzível quanto às tentativas de lhe extrair mais que uma confissão. Querem uma promessa de que se comportará de forma adequada dali em diante. Afinal, é o que se espera de quem se arrepende – ao menos num nível bastante simplificado do comportamento humano. No entanto, o romance parece não se dobrar as simplificações.

Para ele, David, assumir a culpa é o suficiente. Deixará claro que não está disposto a passar disso, que lhe digam o que é necessário e dali em diante continuem suas vidas. Embora soubesse que estava comprando uma briga, não parecia ter consciência de que a carreira de professor estaria acabada.

---

<sup>43</sup> “Quero registrar minha objeção a essas respostas do professor Lurie, que considero basicamente evasivas. O professor Lurie diz que aceita as acusações. Mas quando tentamos fazer com que defina o que é que está aceitando de fato, tudo o que recebemos de volta é uma sutil zombaria. Para mim, isso é sinal de que ele só aceita formalmente as acusações.” (COETZEE, 2005 [1999], p.61)

Sem ter o que fazer, quando sua carreira chega de fato ao fim, sem saber o que fazer de si mesmo, ele vai morar com a filha, Lucy, numa espécie de sítio. O lugar é povoado por pessoas do campo que começam a se acomodar a vida modificada pelo fim do regime do apartheid.

Lucy é homossexual e terminou o relacionamento com uma namorada. Mora sozinha no interior da África e reprova o comportamento do pai. Vive das plantas que cultiva e que vende numa feirinha local. Ela sabe o que aconteceu, sabe que o pai se envolveu com uma jovem aluna.

A segunda parte do romance, posterior ao julgamento de David, apresenta uma série de implicações de complexidade crescente: o conflito de gerações entre pai e filha, tensões raciais pós-apartheid, além, claro, da insatisfação de David Lurie com a sua nova vida<sup>44</sup>. São muitas as possibilidades de análise que se abrem, contudo, o nosso interesse atual está em um ponto específico: o momento da virada trágica e o que leva o protagonista para uma vida que ele gostaria de evitar.

No sítio da filha em Eastern Cape, David, como uma espécie de exilado, conhece Petrus, o vizinho negro que trabalha na construção da própria casa e parece proteger Lucy. Petrus é um patriarca Xhosa<sup>45</sup> dos velhos tempos da África. Lurie conhece também Bev Shaw – uma veterinária –, e seu marido.

Numa manhã em que Petrus não está por perto, três jovens negros invadem a propriedade, agredem e tocam fogo em David, além de estuprarem Lucy, que termina grávida. David é levado ao hospital pelo marido de Bev e aguarda o atendimento por horas. De volta à casa, Lucy se distanciará do pai. Também não atende aos pedidos dele para que vá até a polícia.

David percebe que Petrus deixa dois cabritos presos sem comida. Eles serão usados no dia seguinte numa festa. David se incomoda com o que entende como crueldade. Na festa, David identifica um dos rapazes que invadiram a casa de sua filha – a casa de Petrus é bastante próxima da de Lucy. Ele se exaspera e pede explicações a Petrus, que diz que tudo já passou.

David volta a insistir para que Lucy vá à polícia, também pede que ela deixe o lugar e faça uma viagem, mas Lucy mantém a decisão de não ir à polícia e quer continuar no local,

---

<sup>44</sup> Conf. o ensaio: *Ambiguidade moral e ficcional em Desgraça/Desonra* de Kathrin H. Rosenfield. *Lendo Coetzee*. Org. Kathrin H. Rosenfield e Lawrence Flores Pereira. Editora UFSM, 2015. P. 101-122.

<sup>45</sup> Os Xhosa são um grupo étnico sul-africano que falam a língua xhosa, que é uma das 11 línguas oficiais da África do Sul.

mesmo com o pai lhe oferecendo ajuda para que ela deixe o lugar e viaje – o que mais parece alimentar-lhe a intenção de ficar.

David volta à cidade do Cabo e procura Melanie, a aluna com quem se envolveu. Vai até a casa dela. Lá encontra a irmã mais nova, aguarda até a chegada do restante da família e pede perdão solenemente aos pais da menina. Feito isso, retoma hesitante seu plano de escrever uma ópera sobre Byron.

De volta à casa de Lucy é discretamente bem recebido. Aceitando a sugestão dela, se compromete a ajudar Bev no sacrifício de cachorros sem dono; em pouco tempo ele e Bev terão uma relação sexual dentro da clínica.

Petrus oferece casamento a Lucy para melhor protegê-la. Mais uma vez David se irrita e a lembra que Petrus já é casado. Para David, Lucy está tentando se penitenciar por alguma coisa, ele tenta dissuadi-la, mas ela está decidida a continuar – mesmo Petrus sendo casado com outra mulher, mesmo Lucy sendo homossexual.

David continua tentando retomar o seu livro sobre Byron, mas sua ocupação cotidiana ainda é o trabalho com Bev Shaw. Enquanto trabalha com os animais, se afeiçoa a um cão de três patas, sem dono, na fila do sacrifício. Numa conversa com Bev, ela lhe diz que as coisas podem estar muito ruins para ele, mas que depois que o pior do pior se instala por um tempo nós não nos assustamos mais. David leva o cão de três patas para a mesa onde são feitas as injeções. Bev pergunta se ele vai desistir do animal, ele responde: “Yes, I am giving him up.” (Ibid. p.246). O livro termina. Nada mais liga o protagonista a coisa nenhuma.

Quando David foi interrogado, sua explicação chocou seus colegas:

<sup>46</sup>“Very well”, he says, “let me confess. The story begins one evening, I forget the date, but not long past. I was walking through the old college gardens and so, it happened, was the young woman in question, Ms Isaacs. Our paths crossed. Words passed between us, and at that moment something happened which, nor being a poet, I will not try to describe. Suffice it to say that Eros entered. After that I was not the same.” (Ibid, p.52)

Uma das integrantes da comissão quer saber melhor o que ele chama de não ser mais o mesmo. Ele responde: <sup>47</sup>“I was not myself. I was no longer a fifty-year-old divorcee at a loose end. I became a servant of Eros.” (Ibid. 52)

---

<sup>46</sup> “Muito bem”, continua, “eu confesso. A história começa uma noite, não me lembro a data, mas faz muito tempo. Eu estava andando pelos jardins da faculdade e, de repente, apareceu a jovem em questão, a senhora Isaacs. Nossos caminhos se cruzaram. Trocamos algumas palavras, e naquele momento aconteceu algo que, não sendo poeta, não vou tentar descrever. Basta dizer que Eros manifestou-se. Depois disso, não fui mais o mesmo”. (COETZEE, 2005 [1999], p. 63)



Não menos importantes são todas as questões que podem ser levantadas sobre: uma possível interpretação de estupro, de abuso da condição de professor e tantas outras. Mas o que não sabemos de maneira segura é porque David Lurie dispensa todas as possibilidades de se mostrar arrependido.

Ele pode não estar arrependido, e dizê-lo de forma a falsear a situação seria uma agressão ao próprio orgulho. Não se trata aqui de um pensamento no sentido ético estrito como previsto por Kierkegaard. O pensamento de Lurie se acomoda a toda a disposição estética do personagem.

Um escravo de Eros é exatamente a condição do sujeito estético previsto por Kierkegaard. A condição trágica do personagem se mostra em sua total entrega às características trágicas de seu romantismo – como admirador de Byron. Quando Lucy o questiona sobre as dificuldades que a idade vão lhe impor no tipo de vida que ele leva, isto é, o tipo de vida de um homem de meia idade que se envolve com jovens, ele responde, citando Blake, com uma pergunta irônica:

<sup>48</sup>“Sooner murder an infant in its cradle than nurse unacted desires?”  
 “Why do you quote that to me?”  
 “Unacted desires can turn as ugly in the old as in the young.”  
 “Therefore?”  
 “Every woman I have been close to has taught me something about myself. To that extent they have made me a better person.”  
 “I hope you are not claiming the reverse as well. That knowing you has turned your women into better people.”  
 He looks at her sharply. She smiles. “Just joking”, she says. (Ibid. p.69-70).

Trata-se de uma radical percepção romântica: o desejo como uma manifestação incontrolável, ou venenosa se contida. Um desejo característico de indivíduos que se distinguem por uma força interior semelhante à chama artística dos jovens poetas. Uma chama que serve tanto para “queimar” páginas com poesia intensa – vindas direto da alma romântica –, quanto para fulminar o próprio indivíduo e arredores.

---

<sup>47</sup> “A partir daquele momento não era mais o divorciado de cinquenta anos meio perdido. Era um escravo de Eros”. (COETZEE, 2005 [1999], p.63).

<sup>48</sup> “Melhor matar um bebê no berço que aninhar desejos não manifestos?”

“Por que está citando isso para mim?” [Lucy].

“Desejos não manifestos são tão perigosos num velho como num jovem.”

“Dai?”

“Toda mulher de quem me aproximei me ensinou alguma coisa sobre mim mesmo. Foi assim que elas me fizeram uma pessoa melhor.”

“Espero que não esteja dizendo que a recíproca é verdadeira. Que conhecer você fez das suas mulheres pessoas melhores.” [Lucy].

Ele olha enviesado para ela. Ela sorri. “Brincadeira”, diz [Lucy]. (Ibid. p. 82)

### 6.3 Sem saída

Peter Szondi observa que para Kierkegaard:

A falta de saída da contradição trágica não se encontra na realidade, somente na “perspectiva” *do homem*. Assim, o homem tem a possibilidade, se não de forçar a saída, pelo menos de levar a contradição a um ponto de vista mais elevado, que não diz mais respeito a encontrar uma saída. (SZONDI, 2004 [1964], p.60)

Em certo sentido é o que faz o protagonista de Coetzee. Ele não tenta controlar seu temperamento suscetível às investidas de Eros. Até o momento diante da comissão formada por seus colegas, David Lurie se manterá fiel a seu ímpeto de esteta. Não só por confessar tranquilamente a atitude temerária com a aluna, mas também por se negar a dar um passo atrás e arrepender-se publicamente. O arrependimento, que poderia salvar sua carreira e livrar-lhe de um futuro marcado por dificuldades, representaria um forte golpe no orgulho do personagem. Ao admitir o arrependimento, David estaria concordando com os seus “juízes” que: em qualquer padrão, mesmo no padrão dos reféns ou discípulos de Eros, sua conduta seria reprovável.

Com Kierkegaard, acompanhamos uma perspectiva do conceito de trágico que, levando em consideração a oposição irremediável de impulsos contraditórios, nos apresenta a possibilidade de renunciar o esforço de superação. Tal renúncia implica na necessária solução trágica dos estádios éticos e estéticos, uma vez que o vazio ontológico só poderá ser preenchido no estádio religioso. Desse modo, o vazio de David Lurie é “preenchido” por uma radical entrega às sensações.

A autonomia dos estádios da existência, que os heterônimos criados por Kierkegaard demonstram, se alinham a personalidades tão diversas para revelar um trajeto e as suas consequências. O filósofo que recusou todo tipo de sistema em filosofia recusou também uma solução para a agonia humana frente à falta de sentido da existência. Nesse ato, percebemos um pensador criterioso que não cede às pressões nem mesmo de sua religiosidade. Ainda que o estádio religioso, com a sua transcendência exclusiva, signifique um aceno ao divino, devemos lembrar que há uma grande diferença entre o ato de apontar algo e o que se aponta. Em outras palavras, o filósofo que apresenta um argumento bem construído e sofisticado sobre a condição humana, em nada se parece com um Abraão “cavaleiro da fé”. Em contato

com a filosofia de Kierkegaard entendemos que de dentro do estágio religioso não se elabora grande filosofia.

No estágio religioso não há sentido na busca lógica para a vida. A atitude do filósofo nos remete, na verdade, às suas próprias observações sobre o estágio ético. Sobre o sujeito que terá desenvoltura cognitiva e interesse nas implicações das atitudes humanas. Mas para Kierkegaard, como vimos, o vazio ontológico é a nossa condição e as contradições trágicas o seu desenvolvimento. Esse modo de perceber o destino humano, em seu aspecto romântico, com a opção de seguir o modelo trágico e não superá-lo, está na base do drama de David Lurie e sua submissão a Eros.

## 7 O CIÚME

Em nosso último capítulo, depois de deixarmos o fatalismo trágico precedente, encontraremos outra inclinação humana para o desgoverno. Faremos uma aproximação entre John, de *Juventude*, quando este tenta escrever prosa, e o tema do ciúme, em Shakespeare. A primeira cena escrita por John, como romancista em formação, trata de um casal numa praia. Enquanto ele observa a jovem no mar, percebe de maneira indeterminada que ela o traiu e que ela sabe que ele sabe; e ele não se importa. (COETZEE, 2005[2002], p.70).

Segundo René Girard, o estímulo provocado pelo ciúme faz o sujeito ver a própria mulher pelos olhos *do outro*, que nesse momento pode se tornar modelo para o próprio desejo.

O protagonista de *Juventude* está sempre atento às efusões apaixonadas que encontra na obra de outros escritores. É sempre com um olhar reprovador que ele aborda os rompantes passionais. Do mesmo modo, recusa a timidez da Idade Média.

The middle Ages are boring, obsessed with chastity, overrun with clerics; medieval poets are for the most part timid, for ever scuttling to the Latin fathers for guidance. But Chaucer keeps a nice ironic distance from his authorities. And, unlike Shakespeare, he does not get into a froth about things and start ranting. (COETZEE, 2002,p.21)<sup>49</sup>

De fato, vemos em Shakespeare demonstrações frequentes de homens que se exasperam por conta, por exemplo, do ciúme. O protagonista de *Juventude*, por outro lado, revela proximidade com o temperamento do primeiro personagem de Coetzee, em *Dusklands* (1974). No primeiro romance do escritor, diante da suposta traição da esposa, também não há sinais de que o protagonista irromperá em demonstrações dramáticas de ciúme. Se nos permitirmos seguir a pista deixada em *Juventude* podemos voltar a *Dusklands*, contudo, não deveríamos confiar demais no prolongamento dos indícios de que John se concretiza como o escritor do primeiro livro de Coetzee. Ao sugerir a leitura de *Dusklands*, nesse momento do nosso estudo, temos consciência do quanto a interpretação muito próxima da biografia pode ser estreita para um análise mais atenta. A análise literária, no entanto, é de qualquer modo

---

<sup>49</sup> A Idade média é tediosa, obcecada pela castidade, assolada por clérigos; os poetas medievais são, em sua maioria, tímidos, estão sempre correndo aos padres latinos em busca de orientação. Mas Chaucer mantém uma boa distância irônica da autoridade deles. E, ao contrário de Shakespeare, não espuma por qualquer coisa, nem começa a vituperar. J. M. Coetzee. *Juventude*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo, Companhia das Letras, 2005, p. 28.

reveladora. John está na época histórica em que Coetzee se preparava para escrever seu primeiro romance, e *Juventude* é exatamente a história de um autor sul-africano batalhando com sua vocação antes do primeiro livro.

A proposta, na verdade, é para que observemos o que acontece em *Dusklands* com os olhos voltados para a teoria mimética; tanto para identificarmos um tema comum na literatura, e que penetra a primeira produção romanesca de Coetzee, quanto para observarmos as diferenças de reações diante da suspeita de ciúmes nos personagens de Shakespeare e Coetzee. E por que Shakespeare não pode ser um modelo, nesse aspecto, para o jovem aspirante a escritor.

### 7.1 Infidelidade

Em *Shakespeare Teatro da Inveja* (1990), René Girard avalia a dramaturgia do autor inglês fazendo uma análise aguda da inveja e da rivalidade que permeia amizades e relacionamentos amorosos. Ao fazê-lo, analisa a estrutura secreta do ciúme – sentimento muito próximo da inveja. No primeiro capítulo acompanhamos a relação de amizade entre Valentino e Proteu em *Os Dois Cavalheiros de Verona* (1592-93). Amigos desde a infância, irão se distanciar porque os pais de ambos resolvem mandá-los para estudar em Milão e Proteu se recusa a sair de Verona para não se afastar de Júlia; Valentino partirá sozinho. Depois de algum tempo, Proteu também segue para Milão. Quando os dois amigos se encontram, Valentino apresenta Proteu à Sílvia, a quem agora ele ama. Logo que ela os deixa sozinhos é a vez de Proteu anunciar que ele agora não mais ama Júlia, mas passou a também amar Sílvia.

Como acontece desde *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*, temos já nas primeiras páginas o simples ajuste de foco numa cena que indicará as bases da teoria mimética sem a necessidade de se recorrer a uma ferramenta extraliterária.

Como um calor outro calor desmancha  
e um prego outro retira, de igual modo  
a lembrança de meu amor primeiro  
se acha quase apagada pela influência  
de um mais recente objeto. (SHAKESPEARE, 2008 [1592-93], p. 106-7)

René Girard seleciona o ímpeto de Proteu, mas também sua imediata incerteza quanto à origem do próprio sentimento.

É minha vista,  
porventura, ou o louvor de Valentino,  
ou a perfeição de Sílvia, ou simplesmente,  
minha inconstância que a pensar me leva  
com tão grande desvio?<sup>50</sup> (Ibid. p. 107)

Sabemos que no ideal romântico um amor que se inicia dessa forma, isto é, que não começa no desejo original do indivíduo, não poderá, de fato, ser visto como amor. Proteu nos oferece todos os indícios de que não se veria tão seduzido por Sílvia se não a enxergasse pelos olhos de seu melhor amigo; aquele com quem dividiu certamente a maior parte dos interesses numa amizade que se iniciou na infância. Girard observa que, ao contrário do que poderíamos pensar em concordância com a ideologia romântica, isto é, o interesse de Proteu seria fraco e passageiro, o “desejo de Proteu é tão furioso que ele teria realmente chegado a estuprar Sílvia se Valentino não a resgatasse na última hora.” (GIRARD, 2010 [1990], p. 52).

Em *Os Dois Cavalheiros de Verona*, acompanhamos como o desejo mimético opera na relação triangular entre os dois amigos e Sílvia. Não se trata de amor à primeira vista, não é somente Sílvia que causa em Proteu um sentimento incontornável no rápido primeiro encontro. É Proteu que está decidido a tomar como desejável aquilo que é apontado por seu mediador e modelo. Se Valentino deseja Sílvia, está claro, para Proteu, que Sílvia é desejável. Desejável de acordo com a indicação de seu melhor amigo. Talvez entendamos melhor, com Girard, a frase de indignação que compõe o imaginário popular: “Mas logo com o meu melhor amigo (ou amiga)!” Um clichê, sem dúvida, mas não desprovido de realidade objetiva: justamente por ser o melhor amigo.

Em alguns momentos a rivalidade entre Proteu e Valentino parece equilibrada, mas passa, em outros, a mostrar-se de maneira mais trivial, isto é, Proteu é apresentado como aquele que está acometido pelo mal do mimetismo e através desse panorama Valentino surgirá como o herói em oposição ao vilão. “A peça tal como existe partilha do antigo padrão cômico que esconde a reciprocidade mimética atrás de bodes expiatórios, e a concepção radicalmente mimética que triunfará em *Sonho de uma noite de verão*.” (Ibid. p. 72-3). Trata-

---

<sup>50</sup> Ambos os trechos foram citados por Girard em *Shakespeare Teatro da Inveja*. Os fragmentos em português se referem à tradução de Carlos Alberto Nunes para a editora Agir.

se de algo que será alterado, progressivamente, na obra de Shakespeare. Aqui, no entanto, ainda há espaço para vilões e heróis bem definidos.

Na tradição crítica, *Sonhos de uma noite de verão* (1595-96) vêm sendo recebida com certo desprezo. Como Girard observa, trata-se de algo que se deve a uma trama aparentemente sem sentido que apresenta personagens levados a fazer suas escolhas amorosas por meio de um elemento fantástico. O duende Puck derrama uma “poção do amor” nos olhos daqueles que irão se apaixonar. Surgem as tensões, os ciúmes e as infidelidades, mas nada disso é fruto de um verdadeiro amor, tampouco de uma rivalidade natural. Tal desprezo pela peça é antigo, como explica Girard, e remonta a Samuel Pepys<sup>51</sup>. Segundo Girard, Pepys “comentou em seu diário que: ‘esta é a peça mais insípida e ridícula que já vi na vida.’” (Ibid. p. 90). As impressões de Girard apontam outro caminho:

Minha própria visão da peça é diferente: considero *Sonho de uma noite de verão* a primeira obra-prima da maturidade de Shakespeare, uma verdadeira explosão de genialidade. A ação não tem nenhuma “relevância” ética direta, mas uma peça pode ser interessante por outras razões. Ela pode mexer com a incoerência e ainda assim ser coerente como obra de arte e construção intelectual. À primeira vista, Shakespeare parece ter inventado aleatoriamente os caprichos de seus namorados, sem considerar nenhum propósito, mas sua disposição para desejos entrecruzados é infalível demais para resultar do acaso. Eles sempre escolhem o caminho com o maior potencial de frustração e conflito. (Ibid. p. 90)

Não é difícil de entender o interesse do pensador francês. Lisandro e Demétrio, em *Sonhos de uma noite de verão*, estão apaixonados por Hérnia. Nenhum deles parece disposto a esquecê-la. Tudo se encaminhará dentro dos moldes do amor romântico, espera-se que os jovens estejam decididos, ou melhor, espera-se que não tenham outra escolha que não seja insistir no desenvolvimento da relação com a pessoa amada e, por conseguinte, na rivalidade. No entanto, Hérnia parece perder seus poderes diante Lisandro, que não a ama mais e agora está apaixonado por Helena. Devemos nos lembrar de que o recurso dramaturgicamente reprovado por alguns serve aqui para encobrir e adornar algo que não nos é estranho. Fadas e duendes serão decisivos ao intervirem nos desejos dos personagens, serão eles os culpados de mudanças de interesses tão radicais e infidelidades incompreensíveis: “Com fadas a disposição, pouco há que um dramaturgo esperto não consiga fazer” (Ibid. p. 94). Enquanto ainda pensamos na abrupta mudança no comportamento de Lisandro, será a vez de Demétrio

---

<sup>51</sup> Samuel Pepys foi um funcionário público inglês do século XVII. Nascido em Londres em 1633, faleceu em 1703. Ficou famoso por seu diário, que é uma combinação de histórias sobre clientes pessoais e revelações como testemunha ocular de grandes eventos. Foi presidente da Royal Society entre 1684 e 1686 e primeiro secretário do Almirantado Britânico.

esquecer Hérnia e também se apaixonar por Helena. Diante do que foi dito, podemos ficar com a impressão de que Shakespeare tem um extraordinário interesse em fazer seus personagens parecerem mais volúveis que o desejado – mais volúveis que o desejado para o “verdadeiro” amor: “Aqueles que creem no verdadeiro amor têm uma grande capacidade de ter fé e nunca suspeitam da possibilidade de imitação no terreno dos sentimentos passionais” (Ibid. 94)

Nosso interesse central aqui não é por uma análise minuciosa das peças de Shakespeare, mas por algumas manifestações do ciúme e sua relação com a dúvida quanto ao modelo. A perda progressiva de disfarces para os interesses amorosos e, conseqüentemente, o surgimento do ciúme de maneira indefinida, será elemento estrutural do nosso capítulo.

Ainda em *Sonhos de uma noite de verão*, devemos observar um dado que, segundo Girard, seria fundamental para potencializar as montagens da peça: Helena é tão bonita quanto Hérnia. Desde o início, contudo, Helena vê a amiga como superior a si. Nas palavras de Girard: “Hérnia é a encarnação do sucesso erótico; os dois rapazes estão apaixonados por ela, e Helena é contagiada por seu entusiasmo. Não é exagero dizer que ela trata sua amiga de toda a vida como se ela fosse uma divindade.” (Ibid. p. 109). Desse modo, atrizes que não encarnem grandes diferenças físicas potencializariam a realidade mimética da trama.

Helena é terrivelmente instável. Primeiro, ela celebra na presença de Hérnia a beleza sem par de sua mediadora. Mas assim que Hérnia sai, Helena, [...], observa que em Atenas as pessoas acham ela tão bonita quanto a amiga. No entanto, um pouco depois ela muda de ideia e amargamente culpa a si mesma por sua blasfema demonstração de independência em relação a Hérnia. (Ibid. p. 126)

Muitas reviravoltas acontecem no percurso dos personagens e os interesses tornam a mudar. Fica claro o mecanismo de influência de todos sobre todos e as características individuais terminam por ser de pouco relevância. Obterá a vitória temporária, na disputa pelos desejos alheios, aquele que melhor souber fingir desinteresse e valorizar-se por meio desse artifício, que ainda assim durará pouco. Com o que vimos até aqui, a fidelidade de alguns personagens está condicionada a temporalidade fugidia da mediação. Se as posições da trama romanesca se alteram, a fidelidade é colocada à prova, e qualquer relação que tenha seu vínculo mais forte nas paixões miméticas tende a desabar.



## 7.2 Ciúme autoinduzido?

Como vimos, o ciúme é um dos sentimentos incontornáveis nas relações miméticas. Todos têm muitos motivos para sentir ciúmes, porque, mesmo que não consigam identificar a forma da ameaça a que estão continuamente expostos, sabem por experiência própria que o desejo pode a qualquer momento mudar de direção. Claro que assumir o ciúme como prova da própria vulnerabilidade não é algo muito lisonjeiro. Seria mais razoável entender o ciúme como prova de amor – e é assim que a fama desse sentimento tem sido defendida. Se compararmos com a inveja, a reputação do ciúme passa longe de ser quase unanimemente reprovada. Não vemos ninguém defender a própria inveja, ou só raramente – se tanto –, ao passo que o ciúme é ostentado como referencial confiável de amor.

Teremos agora a tarefa, quase indiscreta, de chamar à atenção para situações em que o ciúme surge de maneira a deixar mais visível sua estrutura. Para tanto, nos voltaremos para outras três peças de Shakespeare: *Otelo* (1604), *Cimbelino* (1609-10) e *Conto de Inverno* (1610-11). Numa de suas colunas no jornal *Rascunho*, João Cezar de Castro Rocha relembra a pergunta que Albert Camus “precisou enfrentar com impaciência crescente”. A pergunta era: “Afinal, o senhor se considera escritor ou pensador”. Depois de nos oferecer uma interessante análise sobre a limitação constitutiva da pergunta, Rocha cita a resposta de Camus: “Escritor, pois penso com palavras e não com ideias.” Na mesma página, no parágrafo que se segue, encontramos as bases do artigo, que nos oferece a direção para a análise que faremos do ciúme:

Pensar com palavras: eis a formula mais adequada para a leitura que proponho de três peças de Wiliam Shakespeare: *Otelo* (1604), *Cimbelino* (1610) e *Conto de Inverno* (1611). Nesse mosaico cubista *avant la lettre*, Shakespeare aprofundou o estudo do ciúme, compreendido como modo particular de criar uma série de triangulações de complexidade crescente. (Rocha, 2015)

Seguindo a indicação, apresentaremos um breve panorama das diversas manifestações do ciúme através das três peças. Nosso interesse maior converge para *Conto de Inverno*, antes passaremos rapidamente por *Otelo*, que é a primeira das três a ser escrita. Esta peça nos revela, através da figura de Iago, a necessidade que o dramaturgo teve de usar um vilão que fosse o responsável por estimular os ciúmes em *Otelo*. Seguindo a evolução temporal, da produção do texto, o que veremos é a perda progressiva da necessidade de um vilão. Desse modo, *Cimbelino*, posterior a *Otelo*, estaria a meio caminho de *Conto de Inverno*.

O lugar do vilão é, contudo, para Girard, menos importante do que se costuma pensar. Em *Otelo*, encontramos o contraste marcante entre as personalidades do Mouro e a de Miguel Cássio, e será justamente este contraste o “vilão” da história. Girard nos lembra dos motivos de Otelo para sentir-se inseguro:

Cássio é tudo que Otelo não é: branco, jovem, bonito, elegante e, acima de tudo, um verdadeiro aristocrata veneziano, um verdadeiro homem do mundo, sempre à vontade perto de gente como Desdêmona. Otelo tanto aprecia Cássio que escolhe a ele e não a Iago como seu tenente.

As mesmas qualidades que tornam um homem atraente como intermediário tornam-no formidável como rival. Conhecemos essa ambivalência quintessencialmente shakespeariana. O ciúme do protagonista tem suas raízes não naquilo que Iago diz, mas na fraqueza interior que forçou Otelo a recorrer a um intermediário. (GIRARD, 2010 [1990], p. 532)

Para Girard é a insegurança de Otelo que vai gerar os seus ciúmes e não qualquer indício ou provocação de Iago. A presença de Iago se justifica, em grande parte, porque o ciúme autoinduzido dos personagens, segundo Girard, ostentaria de maneira escandalosa – para o público – a parte feia do caráter de um personagem que dessa forma não poderia gerar qualquer identificação: “um grau mínimo de identificação com a plateia é indispensável.” (Ibid. 533).

Em *Cimbelino* temos, como já foi dito, um vilão a meio caminho. Póstumo será forçado a deixar a Escócia depois de casar-se com Imogênia, a filha de Cimbelino, o rei. Exílio motivado justamente pela união proibida, uma vez que Póstumo foi criado como nobre, mas não é nobre. Ele irá se exilar em Roma e, ao encontrar um grupo de rapazes, fará uma aposta afirmando a superioridade das mulheres escocesas. Será travado um diálogo cheio de provocações em que Imogênia, nas palavras de Póstumo, será apresentada como o modelo de virtude feminina. É então o suficiente para que Iachimo sintam-se estimulado a seduzir a mulher que praticamente foi oferecida como isca por seu marido.

O mínimo que se pode dizer de Póstumo é sobre o quanto a sua falta de bom senso é surpreendente. Contudo não podemos nos esquecer de que se trata, justamente, do personagem a meio caminho de Leontes. Isto nos força a interpretá-lo de maneira mais detida. Otelo não pode assumir sua rivalidade com Cássio, não há qualquer participação sua na aproximação – imaginária – da esposa com o rival. O que seria, partindo da compreensão mais estreita da peça, um absurdo ridículo.

Póstumo, como observa Girard, vai mais longe na compreensão de si mesmo. É um autossabotador que nos revela de imediato o funcionamento de seu desejo. Devemos acrescentar que, assim como Otelo, ele também não pertence integralmente ao lugar onde

vive. Foi criado pelo rei como se fosse um nobre, mas não pode ter a princesa. Ao encontrar os outros rapazes em Roma, a trama da insegurança, mais uma vez, virá à tona; mas não apenas isso, como também a necessidade de levar os outros homens a admirar a sua mulher. A tentativa será: trocar uma insegurança por um “objeto” de valor. Ou melhor, buscar um objeto de valor através da insegurança.

O vilão não é só o rival tentado, mas também o tentador mimético, e o tentador é o vilão maior. Póstumo enuncia uma verdade comum não apenas aos Valentinus, Colatinos e Trólios, mas também a Cláudio e a Otelo. Ele é o primeiro herói shakespeariano humilde e sincero o bastante para admitir publicamente a verdade. (Ibid. p. 579)

Como uma das peças da urdidura do ciúme, *Cimbelino* preparará, como já observamos, o terreno para a radicalidade de *Conto de Inverno*. Entre Otelo e Leontes, Póstumo serve como uma condenação indireta do uso de vilões. Onde vemos Iago com maior clareza, já não é possível identificar Iachimo sem dividir o status de vilão com Póstumo. Em *Cimbelino* podemos até encontrar dois vilões, mas não há um herói. A função do personagem, como herói traído e vilão tentador, ganha em importância quando a observamos da perspectiva das outras peças.

Esse personagem é muito interessante por ser um luminoso “elo perdido” entre Cláudio [*Muito Barulho por Nada*] e Otelo, de um lado, e Leontes, de outro. O relativo fracasso de *Cimbelino* pode ser devido em parte a tratar-se de uma peça de transição, no meio do caminho entre duas grandes fórmulas dramáticas. Participando assim de dois sistemas dramáticos, essa peça é literalmente “monstruosa” no sentido shakespeariano; ela ainda tem um vilão, mas tão atenuado e “desconstruído” que não serve mais como recurso dramático válido. (Ibid. p. 580)

Em *Conto de Inverno* o ciumento não precisará de vilão nem de qualquer estímulo além de sua própria imaginação. Contudo, devemos nos lembrar da primeira parte deste trabalho, onde verificamos que, de uma forma ou de outra, todos têm motivos para sentir ciúmes. Se levarmos em consideração o mecanismo mimético de orientação do desejo humano, como vimos, não é de se espantar que os personagens shakespearianos estejam sempre às voltas com suas inseguranças diante de rivais em potencial. Para além de toda a sua indiscutível genialidade, Shakespeare nos mostra, uma vez atrás da outra, como o ciúme é uma característica indispensável para o drama humano.

Voltamos aqui para a configuração que inicialmente mencionamos por meio de *Os Dois Cavalheiros de Verona*. Em *Conto de Inverno* também teremos dois velhos amigos em rota de colisão, no entanto, não há declarações de amor pela mesma mulher. Na verdade,

muito pouca coisa acontece até o momento em que Leontes se transforma em descontrolado incentivador da própria agonia. São dois reis, Leontes da Sicília, e Políxenes da Boêmia. Amigos há muito tempo, Políxenes está em visita no palácio de Leontes. Quando o amigo decide partir de volta para o seu reino, resistindo ao pedido de Leontes para que permaneça por mais tempo na Sicília, este apelará para Hermíone, para que o ajude a convencer o amigo do casal a ficar. Hermíone faz o que lhe é pedido:

‘Não, senhor, é inútil falardes em partir’.  
De forma alguma.  
Esse ‘de forma alguma’ pronunciado  
por uma dama é tão potente como  
se dito por um Rei. Não resolvestes  
ainda? Então, forçada sou a deter-vos  
como meu prisioneiro, não como hóspede. (SHAKESPEARE, 2008 [1611],  
p. 576)

O trecho acima é lembrado por João Cezar de Castro Rocha em sua coluna do jornal Rascunho, quando observa as consequências imediatas da cena:

A graça da Rainha enseja uma troca aguda de esquivas e elogios; por fim, Políxenes dá o braço a torcer e decide ficar. Agradecida, talvez encantada com seu poder de sedução, Hermíone completa o jogo de palavras com um gesto singelo. A indicação de cena reza:  
(Estende a mão a Políxenes)  
Só isso: nada mais: uma demonstração de cortesia, obrigatória, em alguma medida, dada a concessão feita por Políxenes.  
Ou não?  
Pelo contrário, Leontes vislumbrou na atitude uma revelação tão inesperada como fulminante. (ROCHA, 2015 [2])

Deste ponto em diante o ciúme de Leontes aumentará progressivamente.

## CONCLUSÃO

A reação de Hemíone é espirituosa, mas uma mulher com interesses amorosos poderia fazer o mesmo, assim como poderia se esquivar do pedido do marido, assim como, também, uma infinidade de suposições. Quando Leontes apela para a intervenção de sua esposa, talvez não tenha nenhuma ideia do quanto ela seria competente em convencer seu grande amigo. As possibilidades são muitas e nenhuma delas nos mostrará mais do que indícios imprecisos. Não há necessidade de um vilão; apenas poucas palavras trocadas, induzidas pelo marido, a mão estendida e estão postos elementos suficientes.

João Cezar e Castro Rocha observa o papel fundamental, estrutural, da dúvida na construção e permanência do ciúme:

No centro desse triângulo, por vezes amoroso, mas quase sempre bélico, o autor de *A Tempestade* descobriu um problema epistemológico de grande alcance: como encontrar evidências, ou simplesmente indícios, se nunca se pode saber com certeza o que ocorreu? Escrever sobre o ciúme equivale a ponderar a centralidade da dúvida no texto literário.

Não é tudo.

Shakespeare radicalizou a embocadura do problema, associando-o à posição social do personagem destacado na ação dramática como o tipo acabado do ciumento, logo, alguém condenado a buscar a certeza que lhe escapa e, por isso mesmo, o obceca. (Ibid.).

O ciúme só pode se manter através da dúvida. E a estrutura do mecanismo mimético que orienta o desejo depende de um modelo assim como o ciumento depende de um rival. A dúvida quanto ao modelo é ela também fundamental para que o mecanismo mimético se mantenha em funcionamento, assim como o mecanismo do ciúme precisa da dúvida. Talvez possamos falar de um único e mesmo mecanismo. Entendemos, com Girard, que o ciúme é autoinduzido, não obstante a intensificação das desconfianças que acompanham as investidas de Iago e Iachimo. Como vimos, todos têm motivos, pelo simples fato de estarem sujeitos à mesma dinâmica do desejo mimético, de sentirem-se inseguros. Em *Dusklands*, de Coetzee, o protagonista reconhece em si um estímulo ao imaginar que sua mulher tem um amante.

Marilyn wants above all else to fall down and sleep forever; instead she has me fussing at her skirts like a spaniel. Do I catch the whiff of a strange man on her? Unhappy young wives who drive off to a day of unspecified appointments are often conducting extra-marital liaisons. I know the world. I am curious to know the truth, very curious. What could another man see in this tired, beaten woman? As an

exercise I watch her through a strange man's eyes. New perspectives excite me. (COETZEE, 1974, p.11)<sup>52</sup>

Aqui vamos além de *Conto de Inverno*, em alguns sentidos. Sobretudo se pensarmos numa quebra de decoro específica e improvável para os personagens citados de Shakespeare. Um despudor que vai além da provocação de Póstumo, que, na verdade, inicialmente ostentava a virtude de sua mulher. Ambos veem a própria mulher pelos olhos do rival. Assim como em *Juventude* e *Conto de Inverno*, em *Dusklands* todos os indícios estão apenas na imaginação do protagonista, a não ser que aceitemos olhares e trejeitos, compromissos não-especificados, como indício de adultério. Tudo é possível, e as possibilidades de mudança no curso dos interesses são constantes – como vimos. Vejamos a cena de *Juventude* citada no início do capítulo:

<sup>53</sup>He sets aside a weekend for his first experiment with prose. The story that emerges from the experiment, if that is what it is, a story, *has no real plot*. Everything of importance happens in the mind of the narrator, a nameless young man all too like himself who takes a nameless girl to a lonely beach and watches while she swims. From some small action of hers, some unconscious gesture, he is suddenly convinced she has been unfaithful to him; furthermore, he realizes that she has seen he knows, and does not care. That is all. That is how the piece ends. That is the sum of it. (COETZEE, 2002, p. 61-2. Grifo nosso.).

*Has no real plot*. Aqui se deixou para trás a necessidade de um motivo de maneira definitiva. Assim como o personagem de *Dusklands*, John não é indiferente à maneira de um Mersault, para quem tudo tanto faz; tampouco temos elementos suficientes para imaginar que, por exemplo, o personagem esteja inclinado a aderir intencionalmente ao programa moderno das relações abertas. O que John não quer, nos parece, é entrar no circuito da ansiedade mimética, da mediação interna, da rivalidade e suas consequências shakespearianas. Não quer espumar por qualquer coisa, nem começar a vituperar, como os personagens de Shakespeare.

---

<sup>52</sup> Marilyn quer principalmente despencar e dormir para sempre; mas, em vez disso, encontra-me fuçando em suas saias como um cachorro. Estaria eu captando nela um odor estranho de homem? As jovens esposas infelizes que saem para um dia de compromissos não-especificados com frequência estão tendo ligações extraconjugais. Conheço o mundo. Estou curioso para saber a verdade, muito curioso. O que poderia outro homem ver nessa mulher cansada, derrotada? Como exercício, observo-a através dos olhos de um estranho. Novas perspectivas me excitam. J. M. Coetzee. *Terras de Sombras*. Trad. Thais Costa e Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo, Editora Best Seller, 1997, p. 22.

<sup>53</sup> “Separa um fim de semana para sua primeira experiência com a prosa. A história que surge da experiência, se é disso que se trata, de uma história, não tem uma trama real. Tudo o que importa acontece na cabeça do narrador, um rapaz sem nome muito igual a ele mesmo que leva uma garota sem nome para uma praia deserta e fica olhando enquanto ela nada. Com base em alguma pequena ação dela, algum gesto inconsciente, de repente se convence de que ela lhe foi infiel; além disso, compreende que ela percebeu que ele sabe, e não se importa. Isso é tudo. É assim que termina o texto. A isso se resume.” (COETZEE, 2005, P.70).

(COETZEE, 2005, p.28). Além disso, se aceitamos a lógica da teoria mimética, podemos identificar os motivos do personagem para não oferecer resistência ao estímulo provocado pela visão da própria mulher pelos olhos do outro. René Girard nos mostra a possibilidade de saída do círculo de rivalidade, segundo ele, a única maneira de evitar a submissão permanente ao mimetismo.

Fui acusado de repetir-me, de transformar minha teoria em fetiche, de tentar usá-la para entender tudo. Entretanto, ela foi aplicada para a descrição de fenômenos confirmados pelas descobertas mais recentes da neurologia: a imitação é o meio primário e fundamental de aprendizado, não é algo adquirido. Não podemos fugir ao mimetismo senão pela compreensão de suas leis. É só o entendimento dos riscos da imitação que nos permite cogitar uma verdadeira identificação com o outro. (GIRARD, 2011 [2007], p.23)

Podemos encontrar explicação semelhante em outros livros de René Girard. Sempre, contudo, o reconhecimento do mimetismo é fundamental. Em *Coisas Ocultas Desde a Fundação do Mundo* (1978), o pensador francês afirma que apenas o conhecimento intelectual do mecanismo mimético não é o suficiente para a vitória sobre as pressões do mimetismo. Sendo necessária uma profunda alteração em tudo que, nas relações individuais, se baseie no desconhecimento do mecanismo. (GIRARD, 2009 [1978], p.451).

Não afirmamos que o personagem de *Dusklands* tem intenções e temperamento igual ao John de *Juventude*, a semelhança e continuidade entre eles está na revelação cristalina das ambiguidades do ciúme. Fechamos nosso trabalho com o ciúme porque percebemos – sobretudo com o auxílio das peças de Shakespeare – o quanto tal sentimento é crucial para entendermos as relações de reciprocidade entre sujeito, modelo e objeto. O quanto o ciúme expressa do jogo romanescos com suas implicações e arroubos incontornáveis.

Voltando a John, e pelo que conhecemos dele até aqui, podemos dizer que se trata de um jovem absolutamente determinado a encontrar seu caminho como escritor. Todos os seus modelos são mestres das letras: na literatura, filosofia, poesia. Sempre, para usarmos o vocabulário girardiano, num vínculo de mediação externa. Não se trata de uma preceptística oculta sobre boas maneiras e decoro. Como vimos, o decoro foi quebrado de maneira mais radical justamente com o protagonista de Coetzee. As dúvidas de John quanto ao modelo estão mais ligadas a seu temperamento que àquilo que se poderá ostentar para alimentar a rivalidade imediata: “Why did people not tell him Beckett wrote novels? How could he have

imagined he wanted to write in the manner of Ford when Beckett was around all the time?”<sup>54</sup>  
(COETZEE, 2002, p.155).

Trata-se da descoberta de algo que encontramos no penúltimo capítulo de *Juventude*, quando o protagonista se vê diante da possibilidade de enfim sair de uma torturante esterilidade criativa, depois de passar todo o romance lutando com seus modelos possíveis.

---

<sup>54</sup> “Por que as pessoas não lhe disseram que Beckett escrevia romances? Como podia imaginar que queria escrever à maneira de Ford, quando Beckett estava ali o tempo todo?” (COETZEE, 2005, p.170-1)



## REFERÊNCIAS

ARENDT, H. **Entre o Passado e o Futuro**. Tradução: Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2007 [1954].

AUERBACH, E. **Mimesis**. Tradução: “vários autores” (nomes não citados no volume). São Paulo: Perspectiva, 2004 [1946].

BECKER, H. S. **Outsiders - estudos de sociologia do desvio**. Tradução: Maria L. X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2008 [1963].

BLOOM, H. **A Angústia da Influência**. Tradução: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002 [1973].

BRODSKY, J. **Menos que Um**. Tradução: Sergio Fleksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994 [1986].

CAMUS, A. **O Estrangeiro**. Tradução: Antonio Quadros. São Paulo: Abril Cultural, 1979 [1942].

CASSIN, B. **O Efeito Sofístico**. Tradução: Ana L. de Oliveira; Maria C. F. Ferraz e Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2005.

COETZEE, J. M. **Dusklands**. New York. 1974.

\_\_\_\_\_. **Terras de Sombras**. Tradução: Thaís Costa e Luiz R. M. Gonçalves. São Paulo. 1997 [1974].

\_\_\_\_\_. **Disgrace**. London: Vintage - Random House, 1999.

\_\_\_\_\_. **Youth**. New York: Penguin Books, 2002.

\_\_\_\_\_. **Elizabeth Costello**. London: Vintage - Random House, 2003.

\_\_\_\_\_. **Elizabeth Costello**. Tradução: José R. Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 [2003].

\_\_\_\_\_. **Desonra**. Tradução: José R. Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 [1999].

\_\_\_\_\_. **Juventude**. Tradução: José R. Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 [2002].

\_\_\_\_\_. **Slow Man**. New York: Penguin Books, 2006.

\_\_\_\_\_. **Homem Lento**. Tradução: José R. Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [2005].

COETZEE, J. M. **Diary of a Bad Year**. New York: Penguin Books, 2007.

\_\_\_\_\_. **Diário de um Ano Ruim**. Tradução: José R. Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [2007].

\_\_\_\_\_. **Mecanismos Internos**. Tradução: sergio flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011 [2007].

CURTIUS, E. R. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. Tradução: Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1996 [1948].

ELIAS, N. **Os Estabelecidos e os Outsiders**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2000 [1990].

ESSLIN, M. **O Teatro do Absurdo**. Tradução: Barbara Heliodora Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

FERRAZ, M. C. F. Fingimento, ficção, máscara: da desqualificação platônica à afirmação nietzschiana. **Artefilosofia**, p. 71-76, 2013.

FRYE, N. **Anatomia da crítica**. Tradução: Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2014 [1957].

GIRARD, R. **Mentira Romântica e Verdade Romanesca**. Tradução: Lilia L. da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009 [1961].

\_\_\_\_\_. **Coisas Ocultas Desde a Fundação do Mundo**. Tradução: Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2009 [1978].

\_\_\_\_\_. **Shakespeare: Teatro da Inveja**. Tradução: Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações, 2010 [1990].

\_\_\_\_\_. **A Crítica no Subsolo**. Tradução: Martha Gambini. São Paulo. 2011 [1976].

\_\_\_\_\_. **Rematar Clausewitz: além Da Guerra - diálogos com Benoît Chantre**. Tradução: Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações, 2011 [2007].

GIRARD, R; ROCHA, J. C. D. C.; ANTONELLO, P. **Evolução e Conversão**. Tradução: Bluma W. Vilar e Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É realizações, 2011 [2010].

GRAMMONT, G. D. **Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard**. Petrópolis. 2003.

HEISE, E. **A lenda do Dr. Fausto em relação dialética com a utopia. A literatura da virada do século: fim das utopias?** Compilação: Laura P. Zuntini de Izarra. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2001.

HANSEN, J. A. Instituição Retórica, Técnica Retórica, Discurso. **Matraga**, p. 11-46, 2013.

JAEGER, W. **Paideia**. Tradução: Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

KATHRIN H. ROSENFELD. A desgraça da moral (da história). Ou: os ardis poéticos de Disgrace/Desonra. **Philia&Filia**, p. 138-159, julho 2010.

KIERKEGAARD, S. **O Desespero Humano**. Tradução: Adolfo C. Monteiro. São Paulo. 2010 [1849].

\_\_\_\_\_. **Diapsalmata**. Tradução: Bárbara Silva; M. J. de Carvalho; Nuno Ferro e Sara Carvalhais. Lisboa: Assírio Alvim, 2011 [1843].

LICHTENSTEIN, J. **A Cor Eloquente**. Tradução: Maria E. C. de Mello e Maria H. de M. Rouanet. São Paulo: Siciliano, 1994.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna**. Tradução: Paulo Neves. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MARLOWE, C. **A trágica história do doutor Faustus**. Tradução: Wanessa G. Silva. Florianópolis, 2007.

NIETZSCHE, F. **Crepúsculo dos Ídolos**. Tradução: Paulo C. de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 [1888].

QUERIDA, vou comprar cigarros e já volto. Direção: Gastón Duprat e Mariano Cohn. Produção: Fernando Sokolowicz. [S.l.]: [s.n.]. 2011.

ROCHA, J. C. D. C. **Machado de Assis: por uma poética da emulação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

\_\_\_\_\_. Dom Casmurro: a obra prima da reciclagem (2). **Rascunho**, abril 2015.

\_\_\_\_\_. Poética da emulação: um quadro teórico. **Rascunho**, fevereiro 2015.

\_\_\_\_\_. Poética da Emulação: um quadro teórico [1]. **Rascunho**, Fevereiro 2015.

ROSENFELD, K.; PEREIRA, L. F. **Lendo J. M. Coetzee**. Santa Maria: UFSM, 2015.

SHAKESPEARE. **Comédias, Tragédias e Dramas Históricos**. Tradução: Carlos A. Nunes. Rio de Janeiro. 2008.

SOUZA, R. A. de, entrevista feita por Miguel Conde. Uma ideia moderna de literatura. **O Globo**, Rio de Janeiro, 23 jul. 2011. Prosa e Verso

SZONDI, P. **Ensaio Sobre o Trágico**. Tradução: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro. 2004 [1961].

TEZZA, C. Diário de um ano ruim, de J. M. Coetzee. Disponível em: <[www.cristovaotezza.com.br](http://www.cristovaotezza.com.br)>. Acesso em: 06 jun. 2015.

TOYNBEE, A. **A Humanidade e a Mãe Terra**. Tradução: Helena M. C. M. Pereira e Alzira S. da Rocha. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

WATT, I. **Mitos do Individualismo Moderno**. Tradução: Mario Pontes. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.