

**POESIA, MIMESE E CRÍTICA LITERÁRIA:
UMA REFLEXÃO A PARTIR DA OBRA DE RENÉ
GIRARD**

***POETRY, MIMESIS AND LITERARY CRITICISM:
A REFLECTION BASED ON THE WORK OF RENÉ GIRARD***

José Wanderson Lima Torres
UESPI

Romério Rodrigues Nogueira
UFPI

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo a aplicação da teoria mimética de René Girard no campo da poesia. Secundariamente, aponta o motivo de ser incomum a análise do lírico por este ângulo teórico, sugerindo que a tradição crítica de autores como Auerbach e Lukács possibilita tornar mais visível o problema da mimese desenvolvido pelo autor francês. O objeto da pesquisa são poemas de Carlos Drummond de Andrade, que coerentemente se coadunam a perspectiva do teórico francês. Buscamos demonstrar que Girard não se arisca na análise do gênero lírico enquanto fenômeno da mimese, porque, tal como em Auerbach e Lukács, segue a interpretação prevalecente dos gêneros em que a ação é a matriz representativa, como o épico e o dramático.

Palavras-chave: Desejo. Mimese. Estilo. Gênero Literário.

Abstract: This article aims to apply René Girard's mimetic theory in the field of poetry. Secondly, it points out why the analysis of the lyric by this theoretical angle is unusual, suggesting that the critical tradition of authors such as Auerbach and Lukács makes it possible to make visible the problem of mimesis developed by the French author. The object of the research are poems by Carlos Drummond de Andrade, which are consistent with the perspective of the French theorist. We seek to demonstrate that Girard does not take risks in the analysis of the lyrical genre as a phenomenon of mimesis, because, as in Auerbach and Lukács, it follows the prevailing interpretation of the genres in which action is the representative matrix, such as the epic and the dramatic.

Keywords: Desire. Mimese. Style. Literary Genre.

INTRODUÇÃO

A poesia brasileira moderna ficou conhecida pelos experimentos de inovação em contraponto ao enrijecimento formal das décadas anteriores. Ela desenvolveu eixos culturais análogos ao programa europeu das vanguardas, os quais, todavia, transfigurava diante do fluxo de valores representativos da realidade local. Essa primeira etapa seria referida por Mário de Andrade, o líder intelectual do modernismo brasileiro, como a do arrebatamento pelos “ventos da destruição” (1978, p. 242). Após a tentativa de imaginar uma identidade brasileira, guiados pela euforia de uma revolução em todas as ordens da cultura – lembremos que este era o período do governo Vargas, do crescimento econômico nacional e do socialismo no exterior –, os poetas da primeira geração moderna adquirem consciência do fracasso de uma estética estritamente nacional. A partir da reforma da estética literária, uma outra geração assume o papel de reatar os laços com a tradição europeia anterior as vanguardas.

É nesse ínterim, inicialmente atrelado aos excessos da primeira geração, que o poeta Carlos Drummond de Andrade escreve seus livros de poesia. Mas logo que as expectativas dessa fase não se realizam, principalmente após *A Rosa do Povo* (1945), o escritor mineiro efetua uma mudança em seu projeto poético e reata os laços com uma tradição que implicitamente sempre manteve, mas que estava matizada aos experimentos e a efervescência política do período. Essa tradição não diz apenas respeito à estrutura do poema, mas a recuperação da intensidade meditativa da poesia, sobretudo quanto ao papel do eu nas relações humanas. Aqui Drummond retoma a ironia e o pessimismo de Laforgue, o tédio e o rigor formal de Valéry, bem como algo do correlato objetivo de T. S. Eliot, escritores que mediarão em seus textos as transformações da cultura na sociedade industrial. Esses aspectos já vinham sendo apresentados de algum modo por romancistas como Balzac, Stendhal, Flaubert e Dostoievski.

A remissão aos romancistas é um ponto de inflexão com a proposta dessa análise: a compreensão do desejo mimético na poética de Drummond a partir das interpretações de René Girard em *Mentira romântica e verdade romanesca* (2009), livro em que o autor primeiro trabalha a sua tese sobre a teoria mimética. Tentamos explicar por que a escolha dos romances utilizados por René Girard para desenvolver sua teoria está relacionada à mescla de estilos propostas por Auerbach e ao herói problemático de Lukács. A interpretação do desejo mimético na poesia de Drummond inicia-se com o poema *O enterrado vivo*, além de outros como *Destruição*, *Papel* e *Um boi vê os homens*. Por alguns destes poemas pertencerem a obras diferentes é possível afirmar que a circularidade do desejo metafísico explicada por Girard se perpetua em todo espectro da composição de Drummond, o que sugere o tom melancólico, reiterado desde os primeiros livros. A passagem do estudo da poesia de Drummond para a análise da teoria de Girard, Auerbach e Lukács têm em consideração a conexão temática da obra do poeta aos eixos argumentativos das teses dos três teóricos partindo da explicação sobre mimese e melancolia.

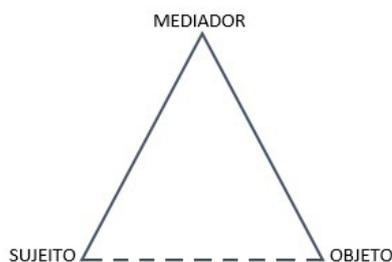
A TEORIA MIMÉTICA

Em seu primeiro livro, acima referido, René Girard esboçou a teoria do desejo mimético, na qual analisa a dinâmica do desejo alicerçado em grandes autores da literatura moderna. A sua interpretação começa por Cervantes, passa pelos realistas franceses e por Proust e Dostoievski. Nessa série literária ele verifica um estreitamento no que denomina processo de mediação. Para

Girard (2009), a concepção do desejo enquanto produto autônomo da vontade não passa de uma falácia divulgada pelos românticos. O autor não se aprofunda nesse aspecto, mas desde há muito é conhecido o papel que a filosofia kantiana exerceu sobre os românticos via Fichte, o qual fazia “derivar o universo exterior da subjetividade, apresentando o mundo sensível como um produto – inconsciente – do próprio Eu, (...) e [assim] elaborara uma verdadeira idealização filosófica do egostismo romântico” (MERQUIOR, 2016, p. 232). Segundo Girard, essa construção só ajudou a recobrir a verdadeira natureza do desejo: a mimese. Para ele, entre o sujeito que deseja e o objeto desejado sempre há um intermediário, um modelo. Este mediador é o responsável por movimentar a engrenagem que provoca no sujeito a vontade de satisfazer-se com um objeto.

Essa dinâmica pode manifestar-se de dois modos: a mediação externa e a interna. A forma de realização de cada mediação permite com que Girard apresente a rivalidade enquanto efeito do estreitamento entre mediador e sujeito, no caso de ambos virem a desejar o mesmo objeto. Na primeira mediação, a distância entre sujeito e mediador impede que o primeiro entre em confronto direto com o seu modelo. Essa forma é ilustrada por Dom Quixote, que possui a personagem literária Amadis de Gaula como tipo do ideal do cavaleiro. Essa relação, entretanto, não é conflituosa, pois Dom Quixote nunca entra em contato direto com o seu mediador. Essa distância, deve ser lembrado, é de ordem espiritual, existencial, apesar do afastamento no campo físico evitar a concretização do embate. É notável como nos casos de mediação externa a impossibilidade de alcançar a realização do desejo e a transformação metafísica levam o sujeito ao desenvolvimento de uma desilusão ou estado melancólico, exemplo ilustrado por Dom Quixote e Emma Bovary.

Na mediação interna, a relação mediador-sujeito é bem mais complexa, pois a criação de circuitos de desejo entre os dois integrantes pode ser inumerável. René Girard decidiu expor as duas modalidades na fórmula por ele nomeada de “desejo triangular”. O problema dessa imagem, útil para o caso da rivalidade, mas não para um esquema geral, é que o lugar de cada termo nas arestas de um triângulo não impediria um deles de ter acesso à outro. O impedimento só faria sentido caso o triângulo tivesse a base vazada, como ilustra a figura.



Essa demonstração imagética é apenas uma forma de mostrar que o teórico não havia ainda aprimorado a exposição “geométrica” do desejo. Seria mais lógico discorrer sobre uma circularidade unidirecional entre os três termos. Quanto à mediação interna, os grandes exemplos dessa dinâmica são as obras de Stendhal e Proust. Através delas, o autor indica o papel da vaidade, do esnobismo e da coqueteria.

Conforme Girard (2009), no caso da vaidade stendhaliana, o sujeito que deseja tenta não revelar o processo de mediação, mesmo que o *Outro*, o modelo, seja antes o inspirador de um exemplo comportamental. Isso ocorre porque o sujeito adquire uma rivalidade com o mediador por este também desejar o objeto. Em vista disso, a dissimulação ajuda a recobrir a admiração e o

ódio velado numa tentativa de negar a mediação, transformando o mediador em obstáculo, aspecto que substitui o papel inicial de modelo. Já no caso do esnobismo, a mediação assume uma nuance um tanto distinta. Nesta, o mediador não é encoberto pela atitude do sujeito que primariamente mimetiza o desejo, pelo contrário é imitado servilmente, relegando o objeto a um segundo plano.

Como afirma o teórico “o esnobe não ousa confiar em seu juízo pessoal (...). Eis o motivo pelo qual ele é o escravo da moda” (GIRARD, 2009, p. 47). Um exemplo do caso da vaidade é o de Julien Sorel, que corteja a senhora Fervacques para provocar a dinâmica do desejo em Mathilde de la Mole, levando esta a ser mediada por aquela senhora, contudo o próprio Julien encobre seu desejo pela filha do patrão. Já um caso de esnobismo pode ser apontado na atitude do protagonista da *La Recherche* de Proust. Quando criança, Marcel deseja ir ao teatro assistir a atriz Berma, contudo o narrador sequer a conhece, o que não explica porque tem vontade de assistir à atuação dela. Todavia, essa expectativa possui uma razão, a qual tem origem nas opiniões de Bergotte, a quem Marcel muito admira, ao ponto de copiar tudo o que diz.

Quanto à coqueteria, ela é das mediações internas uma espécie singular, pois corresponde a um circuito duplo de desejo. A *coquete* suscita no *Outro* um desejo, no entanto, não permite a este alcançar o objeto que ela representa, mantendo uma indiferença que provoca ainda mais vontade de possuí-la, o que para a *coquete* é de uma imensa alegria, pois ela oferece-se com maior intensidade e dissimulação, o que o autor indica como “o inverso de um desejo por si própria. (...). O ‘desespero’ do amante e a coqueteria da amada crescem conjuntamente, pois os dois sentimentos são copiados um do outro” (GIRARD, 2009, p. 133).

Esses casos da mediação interna são desenvolvidos pelo autor para delinear alguns dos problemas mais comuns à contemporaneidade: a solidão do sujeito do desejo, originada na substituição do mediador pela ilusão de autonomia da vontade; e a metamorfose do desejo pelo objeto na esperança de uma transformação ontológica do sujeito. Estes aspectos estão presentes na obra do poeta mineiro, que sintetiza em alguns poemas o desejo mimético e seus desdobramentos.

MIMESE E MELANCOLIA EM DRUMMOND

É sempre no passado aquele orgasmo,
é sempre no presente aquele duplo,
é sempre no futuro aquele pânico.
É sempre no meu peito aquela garra.
É sempre no meu tédio aquele aceno.
É sempre no meu sono aquela guerra.
É sempre no meu trato o amplo distrato.
Sempre na minha firma a antiga fúria.
Sempre no mesmo engano outro retrato.
É sempre nos meus pulos o limite.
É sempre nos meus lábios a estampilha.
É sempre no meu não aquele trauma.
Sempre no meu amor a noite rompe.
Sempre dentro de mim meu inimigo.
E sempre no meu sempre a mesma ausência.
(DRUMMOND, 2010, p. 393-394)

Publicado em *Fazendeiro do ar* (1954), “O enterrado vivo” faz parte de um período em que o poeta mineiro é mais constante na elaboração formal dos textos, comportamento que manteve desde *Claro enigma* (1951), em que adota frequentemente as formas clássicas, como o soneto e a variação entre quadras ou tercetos. Nesse poema, apesar dos versos brancos, há um ritmo interno movimentado pela acentuação – como a sequência de iambos nas duas primeiras estrofes – e, caso considere-se a elisão – sinalefas e sínéreses – em alguns versos e não outros, o texto terá uma quantidade silábica equivalente à de um poema em versos decassílabos. O ritmo do texto é regido pelo encadeamento anafórico, que tem sua acentuação variada para não desenvolver uma sonoridade tediosa, apesar dessa repetição confirmar o conteúdo de tom melancólico, o qual adere a uma tradição semântica (melancolia – *spleen* – *ennui*) comum a românticos¹ e modernos, contudo, com acepções existenciais relativamente distintas. No poema, essas acepções adequam-se à maneira como o eu lírico evidencia a natureza do desejo mimético, ao constatar o vazio diante da impossibilidade de transformação do *Eu* no *Outro*, do sujeito num indivíduo distinto, através da concretização do objeto do desejo.

Desde o título já é possível observar uma expressão de angústia metafísica: o enterrado vivo, analogia que pode ser explicada pelo último verso (“sempre no meu sempre a mesma ausência”), reconhecimento da expectativa de transformação não realizada, pois se o sujeito está inserido na dinâmica da vontade não há nele de fato autonomia absoluta, e muito menos originalidade, pois essa seria a combinação e recombinação da mimese. O “enterrado” questiona o ideal do sujeito unitário da tradição ocidental, autocentrado no elemento racional, que não reconhece em si seu próprio “inimigo”, condição constante do duplo: movido pelo jogo entre a razão e a imaginação; a última do par mais propícia ao movimento do desejo, por ancorar-se primariamente mais na mimese que no processo combinatório do arcabouço cultural do sujeito. Nos versos de cada estrofe, a exceção da primeira, podemos vislumbrar a cesura antes do termo oposto ou limitador (artigo, possessivo ou demonstrativo que especificam o termo).

Sempre no meu amor a noite rompe.
Sempre dentro de mim meu inimigo.

Na primeira estrofe, cada tempo evoca uma acepção incompleta. O “orgasmo” permanece no passado, assim como o desejo suscita um novo após a posse do objeto. Tal como aquele, o êxtase deste ocorre não em seu alcance, mas no momento que logo antes lhe antecede. Ao ser realizado, o instante perde a função de plenitude, a imersão do sujeito no mediador, exemplificado tanto nas relações íntimas como nas mais superficiais. No verso seguinte, o “duplo” remete à condição presente do sujeito, de imitador de *Outros*, inimigo interno na identificação de uma densidade subjetiva. O “pânico” da terceira linha é índice do duplo anterior, do qual a melancolia pode ser causa, caso seja apreendida enquanto

alteração na estrutura da consciência-do-tempo, alteração caracterizada pela incapacidade em que se acha o melancólico de efetuar o ato de *protensão* que o liga a um futuro. Privado do futuro, o melancólico sente escapar-lhe o próprio presente, pois o fundamento do presente é o *projeto*, o lançamento na direção de um futuro por meio do qual a consciência confere solidez e significado ao fluxo temporal que toda a envolve (MERQUIOR, 2016, p. 36).

O teor desse argumento esclarece em seguida a sensação de “garra” no “peito” e de “sono” atribulado, ainda atrelados à carga semântica do termo anterior. Retornando ao desejo, o verso seguinte correlaciona e opõe a palavra “distrato” à “trato”. Distrato significa anulação ou rescisão de um pacto, talvez a do próprio eu ao aderir a um sistema de modos que estimulam a imitação, o que seria corroborado no verso posterior em que o “mesmo engano” remete a forma do retrato”. Essa acumulação de significados entrelaça imitação, identidade e mal-estar existencial. No verso seguinte, o eu lírico afirma ter “sempre nos (...) lábios a estampilha”. O último termo significa figura impressa em papel, palavra que por contiguidade indica o gesto de atuação, sugerindo que o agente do poema tenha continuamente que empregar papéis. Esse aspecto direciona a leitura para outro poema do autor, na obra *As impurezas do branco* (1973), intitulado *Papel*:

E tudo que eu pensei
e tudo que eu falei
e tudo que me contaram
era papel.
E tudo que descobri
amei
detestei:
papel.
Papel quanto havia em mim
e nos outros, papel
de jornal
de parede
de embrulho
papel de papel
papelão.
(DRUMMOND, 2009, p. 167)

Uma análise dos versos acima sugere o mesmo ritmo anafórico do poema anterior, seja na retomada da partícula “e tudo”, seja na elipse desta, na segunda estrofe, ou na reiteração do vocábulo “papel”. O efeito disso é mais decisivo pelo acúmulo de verbos no indicativo com sonoridade oxítona (*amei, havia, detestei, falei, descobri*), que transmitem uma firmeza maior das ações do eu lírico enquanto ações adstritas a um sistema de representação, de assimilação de modelos. Fato que ajuda a compreender por que o verso final de “O enterrado vivo” termina em “e sempre no meu sempre a mesma ausência”. É importante observar que a estrutura mesma do poema inicial sugere o processo de imitação que retoma os termos “é sempre – e sempre – sempre”, numa espécie de alusão ao “eterno retorno”. No antepenúltimo verso é digno de nota que até o amor – “Sempre no meu amor a noite rompe” – aponta para a dissolução do sujeito no ato de mediação, caso seja suposta na hermenêutica da palavra “noite” o sentido de eliminação dos contornos. O mesmo pode ser dito de outro poema, “Destruição”, do livro *Lição de coisas* (1962):

Os amantes se amam cruelmente
e com se amarem tanto não se veem.
Um se beija no outro, refletido.
Dois amantes que são? Dois inimigos.

Amantes são meninos estragados

pelo mimo de amar: e não percebem
quanto se pulverizam no enlaçar-se,
e como o que era mundo volve a nada.

Nada, ninguém. Amor, puro fantasma
que os passeia de leve, assim a cobra
se imprime na lembrança de seu trilho.

E eles ficam mordidos para sempre.
Deixaram de existir mas o existido
continua a doer eternamente. (DRUMMOND, 2009, p. 74)

Tal como que o primeiro poema, este é composto em decassílabos brancos, caso consideradas as elisões, como naquele. Aqui, a cesura é mais cadenciada, seja por pontos, por vírgulas ou por advérbios. O título tem um caráter negativo, como o do poema inicial, e promove a meditação sobre as relações amorosas. Nele, o desejo mimético aparece mais transparentemente. A relação entre os dois amantes implica o conflito pela posse do objeto desejado, mas nesse processo a presença do outro enquanto sujeito é obscurecida. Palavras-chave indicam a realização da mimese: os dois são ambos “inimigos” e “refletem” a negação de si mesmos pela vontade de absorção do *Outro*. A relação amorosa “pulveriza”, nulifica (“nada”, “ninguém”) – poderia, por outro lado, plenificar, mas o título sugere o primeiro sentido. Denominar os amantes por “meninos estragados pelo mimo de amar” também intensifica a leitura através da tese de Girard. As crianças são os indivíduos que mais facilmente se entregam ao movimento do desejo, executando através da imaginação a experiência de ser *Outro*. Nos dois últimos versos do poema, a angústia retorna na impossibilidade da transformação metafísica.

Seguindo Girard², no que diz respeito ao primeiro poema, essa angústia, ao fim, reporta-se à substituição de um modelo comum e externo – Deus – por mediadores humanos. Esse fato provocou a internalização do processo mediador, que pode gerar sem muito esforço conflitos responsáveis por afastar as pessoas. Esse isolamento é mantido em prol de um orgulho escorado numa falsa autonomia e na expectativa de concentração dos *Outros* ao redor do *Eu*. O teórico francês não dá nome ao processo de Secularização, mas o estreitamento da mediação segue a linha de força traçada por aquele fenômeno. O autor, não obstante, lembra-se de indicar o papel político da liberdade, que é parte daquele processo, papel diretamente ligado a uma “promessa não-cumprida”, uma autonomia de ação e criação, implicado na transcendência em direção ao outro, que envolve o temor humano de mirar o vazio, do qual se foge recorrendo à imitação: “é para escapar do sentimento do particular que os homens (...) escolhem deuses de reposição” (GIRARD, 2009, p. 90).

A melancolia em Drummond não é precisamente a dos românticos, apesar de ter em comum o lado contemplativo. A sua explicação está na mudança de Deus como modelo comum e no reconhecimento do homem como ser da imitação, ser da carência. Talvez fosse possível relacionar esse estado à melancolia freudiana, em que a perda sofrida pelo sujeito é mais de natureza ideal do que material. Este melancólico percebe em seu ego um esvaziamento e uma sensação de inutilidade que o leva a afastar-se dos outros. Uma autocrítica que faz sentido quando posta em equivalência à compreensão da mimese no desejo³. Porém, por não termos domínio do vocabulário do psicanalista, seria arriscado distorcer suas apreciações teóricas. Convém antes relacionar o motivo melancólico

na obra do escritor mineiro ao papel da despersonalização e do processo alienatório na sociedade pós-industrial⁴, concordantes com a Secularização e o estreitamento entre sujeito e mediador.

Apesar de Girard não utilizar poemas, isso não impede que a poesia exponha o processo de conflito mimético; afinal, enquanto arte, ela representa as características culturais integradas pelo processo básico da mimese de aquisição comum a todo grupo humano ao aprender pela imitação os mais simples gestos. Essa declaração pode ser corroborada pelas conclusões de Octavio Paz (2014), de que a poesia nos revela o abismo interior, por essa razão estando próxima da religião e transmitindo a sensação do sublime kantiano, experiência “revulsiva”, que não é tanto o reconhecimento de uma divindade externa ao sujeito, mas a de um “Outro” em nosso interior. A transcendência segue o caminho para uma imanência e para reflexão do homem enquanto um ser do dever-ser, condição que na sociedade secularizada potencializa o sentimento de solidão e o comportamento volúvel. Os outros animais parecem não compartilhar dessa carência da qual o humano tem consciência, e a que parece Drummond se referir em “Um boi vê os homens”.

Tão delicados (mais que um arbusto) e correm
e correm de um para o outro lado, sempre esquecidos
de alguma coisa. Certamente falta-lhes
não sei que atributo essencial, posto se apresentem nobres
e graves, por vezes. Ah, espantosamente graves,
até sinistros. Coitados, dir-se-ia que não escutam
nem o canto do ar nem os segredos do feno,
como também parecem não enxergar o que é visível
e comum a cada um de nós, no espaço. E ficam tristes
e no rasto da tristeza chegam à crueldade.
Toda a expressão deles mora nos olhos - e perde-se
a um simples baixar de cílios, a uma sombra.
Nada nos pelos, nos extremos de inconcebível fragilidade,
e como neles há pouca montanha,
e que secura e que reentrâncias e que
impossibilidade de se organizarem em formas calmas,
permanentes e necessárias. Têm, talvez,
certa graça melancólica (um minuto) e com isto se fazem
perdoar a agitação incômoda e o translúcido
vazio interior que os torna tão pobres e carecidos
de emitir sons absurdos e agônicos: desejo, amor, ciúme
(que sabemos nós), sons que se despedaçam e tombam no campo
como pedras aflitas e queimam a erva e a água,
e difícil, depois disto, é ruminarmos nossa verdade.
(DRUMMOND, 2010, p. 309)

Nesse poema de 24 versos, um boi olha e descreve o estado oscilante do agir humano. Marcado por muitas cesuras, ora na forma de vírgulas e pontos finais – *Certamente falta-lhes / não sei que atributo essencial, posto se apresentem nobres / e graves, por vezes.* – ora pela entonação rítmica dos encadeamentos e da conjunção aditiva – *e como neles há pouca montanha, / e que secura e que reentrâncias e que / impossibilidade de se organizarem em formas calmas* – a descrição capta figurativamente o gesto bovino de lenta ruminância. O boi percebe a ausência de um “atributo essencial” no homem, ser no qual a expressão “mora nos olhos”. Essas passagens reforçam a tese de Girard sobre a mimese

enquanto modo de escapar ao “vazio interior que os torna tão pobres” e “carecidos” de emitir justamente “desejo, amor, ciúme”, aspectos deslindados através do termo que o crítico francês intitula de *verdade romanesca*, empregado para denominar narrativas que denunciam o processo de conflito mimético. No poema, sugere-se que os homens não têm mais uma integração eu-mundo típica da comunidade fundada pelo complexo integrador do mito. Existe um vácuo de percepção em que eles “não escutam / nem o canto do ar nem os segredos do feno, / como também parecem não enxergar o que é visível / e comum a cada um de nós, no espaço.”

Apesar dessa representação fabulosa, a lírica consegue transmitir um certo estado de ânimo, uma “mimese interior” e histórica, dimensão descritiva que, segundo Merquior (1997), foi ignorada pelos estudiosos da literatura ao adotarem desta uma concepção realista, de representação do mundo sensível, detalhe que os afastou da compreensão histórica do poema, por ver nele uma síntese da subjetividade, caso comum dos teóricos marxistas que veem nos gêneros textuais narrativos representantes mais fiéis da transformação do imaginário social. Houve teóricos que apesar da influência da filosofia hegeliana e marxista escreveram obras na qual a relação subjetividade-objetividade está mantida, permitindo uma avaliação menos desequilibrada da mimese enquanto fenômeno social. Exemplos dessa atitude crítica são o jovem Lukács de *A teoria do romance* e o filólogo Erich Auerbach. É provável que eles tenham alguma importância no desenvolvimento do primeiro livro de Girard, pois as ideias desenvolvidas por eles ajudam a conectar os argumentos envolvidos na compreensão do desejo mimético.

UM TRIÂNGULO TEÓRICO

Sem dúvida alguma, houve uma razão para escolha feita por René Girard em seu projeto de expor o movimento mimético do desejo. Não foi por acaso que iniciou sua análise da exposição do processo mediador pelo Dom Quixote e concluiu pelas obras de Dostoievski, na qual o paroxismo da mediação internalizada ocorre, nem coincidência retomar as duas obras na rejeição ao mediador e no reconhecimento do *Outro* como um *Eu*. O que o teórico francês denomina de *verdade romanesca* concilia-se ao panorama de transformações do “realismo” delineado no *Mimesis* de Erich Auerbach, em especial, aquele em que a plena mescla de estilos (*Stilmischung*) permite uma concepção do cotidiano como imitação séria da vida. É a partir dessa forma de representação séria que o desejo mimético pode ser apontado de forma clara no ambiente social da obra, não se restringindo a personificação em classes típicas ou estereótipos.

Para demonstrar a intensificação da *Stilmischung*, o filólogo alemão apresenta justo os autores mais utilizados por Girard, um espectro que vai de Stendhal a Proust. É importante observar que Girard assume uma utilização do romance enquanto gênero capaz de figurar uma totalidade cultural, sugestão que estará em acordo com a leitura de Lukács. O teórico francês não utiliza poemas, dramas ou outras formas literárias, talvez porque o romance possua uma “intenção configuradora” particular. Além disso, há certamente uma relação entre o argumento de Lukács sobre o “rompimento das esferas metafísicas” e a busca de sentido pelo herói romanesco e a visão de Auerbach e de Girard. Isso nos propicia construir uma triangulação das teses desses autores através dos traços comuns, como proposto a seguir.



A figura acima é conduzida pela característica comum aos três argumentos: a Secularização. Uma apresentação sintética da tese de Lukács e de Auerbach mostra a viabilidade da analogia, a partir da qual é facultado dizer que Girard analisa a literatura em linhas paralelas à crítica que os outros dois fazem histórica e sociologicamente. Porém, Girard deve estar mais próximo de Auerbach, notoriamente pela estruturação da obra, pois a *verdade romanesca* é o traço que ata romances produzidos em tempos tão diversos, assim como a transformação do “realismo” pela separação ou mescla de estilos mantém coeso o panorama de *Mimesis*. Auerbach adota um “historismo perspectivista” e Girard faz quase o mesmo, diminuindo os dados históricos em prol de viabilizar o estreitamento da mediação da mimese nos textos analisados. Enquanto do lado da exposição o teórico francês segue Auerbach, pelo aspecto do conteúdo ele aproxima-se de Lukács. Como este antecede os três, partindo dele podemos dar uma volta até encontrarmos a *verdade romanesca*.

N^a *teoria do romance* (2009), o filósofo húngaro tentou desenvolver uma compreensão das formas literárias correlacionando-as diretamente à transformação do *loci* transcendentais na história. A mudança na ordem metafísica condicionava as formas a uma nova adaptação. Essa atividade é demonstrada por Lukács através da cultura grega. Na relação desta com a substância, uma série de transformações leva a última a um processo de “evasão”. Tal processo tem início com o épico. Ali, a relação entre essência e mundo é equilibrada, homogênea, a ponto de a transcendência permanecer imanente a vida. A substância do herói épico ainda não enfrenta o dilema do dever-ser, do rompimento com a matéria em prol de um salto metafísico. O seu eu é empírico, é ação. Porém, quando se dissolvem os estados de ânimo que o compõe e a natureza é dele apartada, estabelecendo uma linha entre sujeito e objeto, uma nova forma precisa aparecer. A tragédia é em parte essa nova forma. Nela, a essência e o mundo ainda estão conectados pela ordem metafísica, contudo, a presença material dos deuses diminui, sendo estes, geralmente, representados no drama pela figura do destino. Nesse gênero, o herói precisa ser provado para que sua singularidade desponte da vida comum, o que é exemplificado pela verticalização psicológica e pela solidão que começa a cercá-lo. O eu passa então a ser inteligível e a problemática surge da hierarquização entre essência e vida, aspecto que promove a presença do lirismo na expressão individualizada do herói diante da suprarracionalidade do destino.

A diferença entre as duas formas condensa-se na frase do teórico húngaro: “A grande épica dá forma à totalidade extensiva da vida, o drama à totalidade intensiva da essencialidade” (LUKÁCS, 2009, p. 44). A transfiguração das duas é completada pela estrutura filosófica do *tópos noétos*. As ideias afastaram-se das coisas, tornaram-se a matriz essencial da realidade a custo de permanecerem num plano transcendental, porém ao sábio ainda é possível ascender e encontrar a plenitude nesse esquema metafísico. Para o homem moderno, esse passado não é mais acessível; talvez o fosse para uma comunidade como a de Dante, textualmente em transição entre a epopeia e o romance,

em que ainda é sustentável uma obra que utilize a ética terrena como pilar de acomodação para a transcendência. A modernidade é o mundo das contingências e, assim sendo, o romance é a forma literária que melhor a expressa.

Nele, o herói é o centro que atrai as demais irradiações do mundo, sua biografia dá sentido à expectativa de totalidade da obra, mas mesmo isso não é suficiente para figurar tal expectativa, pois a substância fez-se um problema para o herói, que passa a enfrentar a inadequação entre ato e essência. Apesar disso, a epopeia tem aqui sua continuação, mesmo que no romance o dever-ser elimine o papel da vida e crie uma hipertrofia da essência, desequilíbrio que motiva o devir na busca do herói. Pode-se concluir disso que o romance não se restringirá a uma hierarquia de estilos anteriormente existente na cultura grega.

A separação de estilos (*Stiltrennung*⁵) era ali possível graças à organicidade entre metafísica e estética; contudo, com o rompimento das esferas metafísicas e a evasão da substância, a subjetividade arrojou-se a princípio organizador no romance, efetivando a presença da trivialidade e o aumento dos traços dramáticos e líricos⁶. Esse fato possibilitou ao cotidiano um espaço que aos poucos poderia ser tomado como médio, não mais sujeito a divisão rígida entre estilos baixo ou sério. Todavia, a intensificação da *Stilmischung* permitiu ao romance uma mimese séria do cotidiano. Fato que não era possível tanto na epopeia quanto no drama, os quais mostravam que

lo trágico sólo puede ser representado más allá de la cotidianidad, empero, la cotidianidad requiere de una representación cómica (...). En la tragedia no podía ser nombrado objeto de uso cotidiano alguno por su nombre común y corriente; preguntar por el tiempo, mencionar los procesos acostumbrados de la vida criatural, dejar que edad, enfermedad o incluso condiciones económicas surtieran efecto era considerado indecoroso (AUERBACH, 2017, p. 81).

A intensificação tornou-se viável porque a biografia passou a ser o elemento organizador da experiência e harmonizador da densidade diária e do ideal do herói. A expansão das experiências vividas e dos lugares visitados teve reflexos na busca do sentido promovida por aquele. A interpretação restrita da poética aristotélica não pôde impedir essa configuração no romance, gênero por excelência da experimentação estilística. Talvez fizesse ela mais sentindo para o trágico, por ser esta a forma da elevação da essência sobre a vida, a saga do eu inteligível. A forma romanesca – que deve cobrir “a totalidade extensiva da vida” – não conseguirá manter a estabilidade do drama. Auerbach (2015) mostrou essa tendência à estabilização do assunto em textos como as *chansons de geste* sobre as matérias da Bretanha e da França. Somente com a visão “criatural” propagada pelo cristianismo, a normatividade dos gêneros – e do estilo – se desloca. Por isso Auerbach tomou como matrizes da literatura ocidental Homero e a Bíblia, por que os dois conjugam a clareza da narração e a densidade psicológica, a integração do homem grego na comunidade e a liberdade ética do indivíduo cristão. É por esse motivo que tanto Auerbach como Lukács verão em Dante a convergência do deslocamento formal; seja da relação estético-metafísica, seja da separação-mescla de estilos.

As obras utilizadas por Auerbach em *Mimesis*, em sua maioria, não por acaso, possuem a forma épica⁷ analisada em ângulo histórico-filosófico por Lukács, com algumas exceções, caso da análise do classicismo francês no capítulo 15; classicismo que, posteriormente, Peter Szondi (2014) mostrará que já vinha clamando por alterações – na pessoa de Corneille e de Diderot – na normatividade da forma dramática, em especial a “cláusula de estados”, que impossibilitava

a elaboração de um drama burguês, tanto quanto a de uma *comédie héroïque* (em que nobres fossem apresentados em estilo baixo), caráter também percebido por Auerbach quando estudou a mudança do estrato social que frequentava a peça no período dos classicistas⁸. Para Lukács (2009), a falta de alteração na forma dramática explica-se pelo espaço menor concedido à representação da vida exterior, pois as ações que a adotam servem mais para destacar o herói enquanto “apreensão da essência”.

Enquanto o drama conserva sua forma, o romance precisa apresentar a problemática do herói. Ela decorre da contraposição da “realidade do ser” com o “ideal do dever-ser”. A melhor maneira de apresentar essa condição é justamente a mescla de estilos, que põe o ideal em correlação com o cotidiano, a realidade em sua expressão mais áspera. Visto que o ideal não poder superar a realidade, sua qualidade torna-se negativa e o herói entrega-se a dinâmica da procura. A sensação de esvaziamento explica-se pela “incapacidade tanto de encontrar para si próprio, como um todo, a forma da totalidade, quanto de encontrar a forma da coerência para a relação com seus elementos e a relação destes entre si” (LUKÁCS, 2009, p. 80). Se o sentimento de abismo e solidão é o traço principal da personagem romanesca, que melhor forma para superar essa crise senão a imitação do desejo daquele que é admirado e no qual se crê não sentir a dissonância entre eu e mundo?

Isso vai de encontro à escolha de Girard sobre o *Dom Quixote* e os predecessores e contemporâneos do realismo francês, confluindo para o grande representante da vida público-privada: Proust. O que se denomina *verdade romanesca*, a qual se contrapõe a *mentira romântica*, é a tendência, por aqueles autores, de desenvolver uma imitação séria da biografia de personagens em sua “pura cotidianidade”, aspecto possível após o fim da restrição desse conteúdo a formas “menores” como a sátira, a farsa ou obras grotescas, as quais, segundo Auerbach (2017), não elaboravam um trato cuidadoso da compreensão interna das personagens, dado que explica a configuração em “tipos” como o cavaleiro, o servo, etc.

Foi Cervantes que possibilitou ao romance alcançar a mescla posterior do realismo de Stendhal, Balzac e Flaubert. No *Dom Quixote* há uma dialética entre o tom elevado das *chansons de geste* e do *dolce stil nuovo* e a invectiva farsesca e crítica das obras picarescas. Não é equivocado avaliar enquanto completude as figuras de Quixote e de Sancho: ambos realizam o ser do romance moderno, o baixo e o elevado que se aperfeiçoa em um estilo médio. *Madame Bovary* é a encarnação desse estilo, nela ainda não está presente a profundidade psicológica de Proust, mas está preparada uma “existência quase-trágica”, criada através de

un mosaico de un gran número de situaciones y acontecimientos observados con mucha exactitud, la mayoría de las veces del todo insignificantes; estos, si bien siempre son entregados con el pensamiento, con frecuencia incluso desde el pensamiento de las personas correspondientes, no obstante, son siempre sólo los pensamientos triviales y comprensibles de suyo, de los cuales son conscientes las respectivas personas. (AUERBACH, 2017, p. 78)

A situação dos russos é particularmente diferente, pois, como aponta Auerbach (2015), estes não passaram por uma estética classicista. O realismo produzido por eles está muito próximo da concepção cristã, da visão “criatural”. Além disso, a burguesia do país não possuía o espaço que havia conquistado na França, pormenor que esclarece nos romances de Tolstói e Dostoiévski a diversidade de espectros sociais e a uniformidade da vida, aliada à cultura ortodoxa. A agitação cultural que na França perpassa a burguesia consciente de si tem na família russa a sua movimentação.

A característica essencial da agitação interna, tal como a documenta o realismo russo, é a falta de pressupostos, a ilimitação e a apaixonada intensidade de experiência dos seres humanos representados. (...) Parece que os russos conservaram para si uma imediatidade de vivências como já era difícil encontrar na civilização ocidental do século XIX; um estremecimento forte, vital, ou moral, ou espiritual, atíça-os imediatamente nas profundezas dos seus instintos (...). (AUERBACH, 2015, p. 469)

Esse fenômeno, que em Girard sugere o estreitamento da mediação – a nível familiar em Dostoievski – correlaciona-se ao enfretamento e absorção da cultura europeia pela russos. Se no contexto francês ele vinculava-se à burguesia e ao dilema de classes, no russo, na ausência desse dilema, a mediação será alcançada no interior da classe aristocrática, sobreposta então no problema entre gerações. Esse ponto conduz normalmente no autor de *Crime e castigo* a uma rejeição ou questionabilidade da “essência” europeia, ou por apresentar a redenção de suas personagens uma religião com a “mãe Rússia”, de certo modo, a transcendência pretendida, ou por elas encontrarem um fim trágico pela adoção de valores alienígenas.

Todos os três teóricos, se considerarmos a dimensão de mimese, estilo e gênero, estão conectados a tradição aristotélica, apesar de quase ou nenhuma vez fazerem remissão ao corpus textual do Estagirita. Tal como este na *Poética*, pelo que é então conhecido da obra, aqueles dão maior relevância aos gêneros em que há um movimento, um predomínio da ação, detalhe que demonstra o papel menor do lírico em suas propostas. Há toda uma tradição que os mantém unidos, conquanto as diferenças, sendo o caso de Auerbach e Lukács os de maior aproximação, em vista da formação teórica alemã. Girard não se torna mais íntimo destes pelo espaço reduzido que cede a história em seu primeiro livro, mas sua ideia de mimese inevitavelmente terá que enfrentar tal problemática.

Talvez a saída teórica mais apreciável seja a realizada por Luiz Costa Lima (2014), o qual tentou reaver a mimese aristotélica por meio da filosofia kantiana⁹, modificando o posicionamento de que a obra artística deve estar em necessária relação com uma condição referencial, não sendo então uma representação fundamenta pela *physis*, mas realizada no sujeito enquanto efeito disposto por sua natureza fragmentar, múltipla, que está coordenada a formas de classificação da sociedade¹⁰, formas que suplementam a intencionalidade e a recepção, evitando que estas últimas tenham exclusividade na produção de sentido da obra artística por parte do sujeito, isto é, evitando a postura da estetização.

CONCLUSÃO

A tese de René Girard sobre o desejo mimético aproxima-se bastante da análise de obras que privilegiam a ação, como o épico e o dramático¹¹, razão pela qual tentamos construir uma aproximação teórica entre ele e outros críticos, de derivação aristotélica e hegeliana. Contudo, o que autor denomina de *verdade romanesca* pode ser reconhecida no lírico, pois a mimese não se restringe a gêneros específicos, motivo da escolha dos poemas de Carlos Drummond de Andrade. Sua poesia desvela a angústia do homem moderno, escancarada na escolha dos vocábulos de esvaziamento e carência. E essa posição é a que o teórico francês tenta demonstrar quando delineia o panorama do estreitamento da mediação ladeado ao desejo metafísico do sujeito.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. vol. 1. 3 ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

_____. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. vol. 2. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1978.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. *Mimesis y realismo*: Erich Auerbach. Cuadernos de teoría y crítica. Vinã del Mar, n. 3, set. 2017.

CAMILO, Vagner. *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê editorial, 2001.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. 2. ed. Florianópolis: editora UFSC, 2014.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosacnaify, 2013.

GIRARD, René. *Mentira romântica e verdade romanesca*. São Paulo: É realizações, 2009.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. 3 ed. São Paulo: É realizações, 2016.

_____. *Formalismo e tradição moderna*. 2 ed. São Paulo: É realizações, 2016.

_____. *A astúcia da mimese*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

José Wanderson Lima Torres

Graduado em Letras (UFPI), Mestre em Letras (UFPI) e Doutor em Estudos Literários pela UFRN – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Professor da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), atuando na graduação em Letras no Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL). E-mail: wandersonlortorres@hotmail.com

Romério Rodrigues Nogueira

Graduado em Direito - Faculdades Estácio de Teresina, graduado em Letras - Língua Portuguesa (UFPI) e
Mestre em Letras (UFPI). E-mail: rrparker7@gmail.com

Recebido em 20/02/2021

Aceito em 20/05/2021