



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CCH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (PGLTRAS)

EMILLY SILVA RODRIGUES

**A PRESENÇA DO TEATRO DE WILLIAM SHAKESPEARE NO ROMANCE DE
MACHADO DE ASSIS PELA PERSPECTIVA DA TEORIA MIMÉTICA DE RENÉ
GIRARD**

SÃO LUÍS

2026

EMILLY SILVA RODRIGUES

**A PRESENÇA DO TEATRO DE WILLIAM SHAKESPEARE NO ROMANCE DE
MACHADO DE ASSIS PELA PERSPECTIVA DA TEORIA MIMÉTICA DE RENÉ
GIRARD**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão, UFMA — Centro de Ciências Humanas – CCH, como requisito obrigatório para o título de Mestre em Letras.

Linha de Pesquisa: Estudos Teóricos e Críticos em Literatura

Orientador: Prof. Dr. Rafael Campos Quevedo

SÃO LUÍS

2026

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Rodrigues, Emilly Silva.

A presença do teatro de William Shakespeare no romance de Machado de Assis pela perspectiva da teoria mimética de René Girard / Emilly Silva Rodrigues. - 2026.
123 f.

Orientador(a): Rafael Campos Quevedo.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Letras/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2026.

1. Teoria Mimética. 2. William Shakespeare. 3. Machado de Assis. 4. René Girard. 5. Literatura. I. Quevedo, Rafael Campos. II. Título.

EMILLY SILVA RODRIGUES

**A PRESENÇA DO TEATRO DE WILLIAM SHAKESPEARE NO ROMANCE DE
MACHADO DE ASSIS PELA PERSPECTIVA DA TEORIA MIMÉTICA DE RENÉ
GIRARD**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão, UFMA – Centro de Ciências Humanas – CCH, como requisito obrigatório para o título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Campos Quevedo

Aprovada em _____ de _____ de 2026.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Rafael Campos Quevedo
(UFMA)
ORIENTADOR

Prof. Dr. Wandelson Silva de Miranda
(UFMA)

Prof.^a Dr.^a Fernanda Teixeira de Medeiros
(UERJ)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por Sua infinita misericórdia para comigo e com aqueles que caminham ao meu lado. Quando reflito sobre as bênçãos recebidas ao longo de minha trajetória, percebo continuamente o Seu agir renovado diante de mim. Nesta caminhada, jamais experimentei o desamparo, pois tudo o que necessitei foi provido de maneira abundante, para além de minhas expectativas. Por meio Dele, compreendi que, se há iniquidades neste mundo, há também bondade, acolhimento e amizade. Reafirmo, assim, minha gratidão, repetida talvez por reconhecer sua insuficiência, mas sempre sincera, Àquele que é o Criador de todas as coisas.

Reconhecendo que o outro é parte constitutiva do eu, registro meus agradecimentos às pessoas que, consciente ou inconscientemente, contribuíram para a conclusão desta dissertação, submetida ao Mestrado em Letras, da Universidade Federal do Maranhão.

Aos meus pais, Idailce Silva e Raimundo Nonato Cabral Rodrigues, expresso minha gratidão pelo amor e pela bondade que apenas os pais sabem oferecer. À custa de muitos sacrifícios, eles construíram um ambiente de afeto e compreensão que me permitiu alcançar oportunidades que não lhes foram concedidas. Embora os métodos e caminhos desta jornada sejam distintos daqueles que marcaram suas próprias vidas, sigo inspirando-me na força e no exemplo que continuam representando para mim, ao longo de mais de duas décadas.

Ao meu noivo, namorado, melhor amigo e companheiro, Daniel Viana de Carvalho, expresso também minha gratidão pela compreensão dos distanciamentos, como parte das recusas que a escrita e a leitura atenta exigem. Mesmo nesses períodos, igualmente difíceis para ele, pude contar com o abrigo de seus braços, com o aconchego de sua motivação, com os silêncios que não exigiam explicações e com os sermões que botaram os meus pés no chão quando eu precisava, uma vez que a escrita assusta, e a coragem, muito mais. Agradeço a sua calma, a sua sinceridade e as suas conversas pacíficas. Sou grata, ainda, por ele ouvir (e incentivar), há seis anos, meus devaneios sobre Shakespeare, Machado de Assis e René Girard. Também com ele, que é meu psicólogo preferido, aprendo muito.

Ao meu irmão, Higor Ramon Silva Rodrigues, sou grata pelos incentivos, pelas caronas para as aulas no Mestrado e por fazer parte dessa rede de compreensão e apoio que é a minha família. Incluo aqui, também, a família de amigos que ganhei na pós-graduação. Suzana Petrus, minha linguista preferida, sempre enviando mensagens de apoio e comemorando, mais do que eu, qualquer pequena causa ganha por mim; Ulisses Bertoldo, amigo tradutor, desenrolado e sempre disponível para boas conversas, das quais saio inspirada; Rita de Cássia, amiga rebelde que some e aparece, mas cuja presença aprecio imensamente; e meu velho amigo Mateus Braga, companheiro de todas as horas, mesmo quando está a mais de cinco mil quilômetros de distância, nas ruas de Portugal.

Ao Grupo de Estudos Girardianos, pelos diálogos produtivos e pela convivência com integrantes que despertam em mim carinho, respeito e admiração. Agradeço ao professor Rafael Campos Quevedo por me incluir nesse espaço de formação e pela continuidade da orientação de minha pesquisa.

Agradeço imensamente ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão e ao seu resiliente corpo docente e administrativo, que foram essenciais para a concretização deste sonho. Em especial, agradeço à professora Naiara Sales Araújo, pelo incentivo à publicação de trabalhos acadêmicos e pela continuidade desses estudos, e à professora Maria Aracy Bonfim Serra Pinto, pelas palavras de ânimo e apoio em participações de eventos.

À professora Javiera Cristina Lorenzini Raty, da PUC Chile, que, ao longo de cinco semanas, me apresentou um universo de novas leituras sobre Shakespeare, parte das quais se reflete neste trabalho, além de ter dialogado comigo sobre os caminhos da pesquisa e instigado novas possibilidades de reflexão acerca de Shakespeare e Machado de Assis, no cenário latino-americano.

À CAPES, pelo fomento concedido, fundamental para a realização desta pesquisa.

“Instintivamente, ya se había adiestrado en el hábito de simular que era alguien, para que no se descubriera su condición de nadie”.

Jorge Luis Borges (*Everything and nothing*)

RESUMO

Este trabalho investiga a ressonância do teatro de William Shakespeare na ficção de Machado de Assis, tomando como eixo central a teoria do desejo mimético, formulada por René Girard. A pesquisa analisa de que modo Machado se apropria, desloca e ressignifica modelos shakespearianos, em especial aqueles ligados à representação do ciúme, da rivalidade e da violência simbólica. O *corpus* principal é constituído pelas peças *Hamlet*, *The Tempest* e *Othello*, as quais são cotejadas com os romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*. Essas obras, embora separadas por contextos históricos, culturais e estéticos distintos, convergem na tematização de impasses humanos decorrentes da mediação das aspirações de seus personagens. O objetivo geral do estudo consiste em compreender como a presença shakespeariana se manifesta na obra machadiana a partir de temas como a confluência entre trágico e cômico, a incitação mimética e o desejo amoroso voltado para a fatalidade. Não propomos esse diálogo como simples influência ou imitação, mas como um procedimento de emulação crítica, por parte do autor brasileiro. Como problema de pesquisa, questiona-se de que maneira o desejo mimético, entendido como sugerido por um Outro, conforme orienta Girard (2009) em *Mentira romântica e verdade romanesca*, fundamenta as relações entre os personagens centrais dessas obras e quais são os efeitos dessa dinâmica na construção do enredo de cada texto. Do ponto de vista teórico-metodológico, o trabalho fundamenta-se, sobretudo, na teoria mimética de René Girard (2010; 1990), especialmente em *Shakespeare: teatro da inveja* e *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*, articulada a contribuições da crítica shakespeariana e machadiana. Destacam-se, nesse sentido, os estudos de Jan Kott (1998), *Shakespeare nosso contemporâneo*, que ressaltam a atualidade de Shakespeare, de Antonio Candido (2006; 1977), em *Literatura e sociedade* e “Esquema Machado de Assis”, no que se refere à formação da literatura brasileira e de aspectos centrais da ficção machadiana. Os estudos de João Cezar de Castro Rocha (2013; 2017) também são de suma importância para esta pesquisa, no que tange às práticas de emulação e apropriação crítica. Tais referenciais permitem situar Machado de Assis como um escritor que dialoga ativamente com a tradição ocidental, ao mesmo tempo em que a subverte a partir de sua posição histórico-cultural. Os resultados da pesquisa indicam que as obras analisadas se organizam a partir de relações triangulares de desejo, nas quais a figura do mediador desempenha papel central na intensificação da rivalidade, da vaidade e do ciúme. Contudo, enquanto a tragédia shakespeariana conduz à violência explícita e à expiação sacrificial, o romance machadiano desloca esse conflito para o plano da linguagem, da memória e da instabilidade narrativa. Conclui-se, assim, que a presença de Shakespeare em Machado opera como estratégia criativa e crítica, por meio da qual modelos trágicos são reinscritos para dar forma às tensões morais, sociais e subjetivas do Brasil oitocentista, confirmando a vitalidade dos clássicos e sua capacidade de produzir novas leituras ao longo do tempo (Calvino, 1993).

Palavras-chave: Teoria Mimética; William Shakespeare; Machado de Assis; René Girard; Literatura.

ABSTRACT

This study investigates the resonance of William Shakespeare's theatre in the fiction of Machado de Assis, taking as its central axis the theory of mimetic desire formulated by René Girard. The research analyzes how Machado appropriates, displaces, and re-signifies Shakespearean models, particularly those related to the representation of jealousy, rivalry, and symbolic violence. The primary corpus consists of the plays *Hamlet*, *The Tempest*, and *Othello*, which are examined in comparison with the novels *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas* and *Dom Casmurro*. Although separated by distinct historical, cultural, and aesthetic contexts, these works converge in their treatment of human impasses arising from the mediation of their characters' aspirations. The general objective of the study is to understand how Shakespeare's presence manifests itself in Machado's work through themes such as the confluence of the tragic and the comic, mimetic incitement, and love oriented toward fatality. This dialogue is not proposed as a case of simple influence or imitation, but rather as a procedure of critical emulation on the part of the Brazilian author. As a research problem, the study asks how mimetic desire, understood as desire suggested by an Other, as theorized by Girard (2009) in *Deceit, Desire, and the Novel*, underpins the relationships among the central characters of these works and what effects this dynamic produces in the construction of each narrative. From a theoretical and methodological standpoint, the research is grounded primarily in René Girard's mimetic theory (1990; 2010), especially as developed in *Shakespeare: Theatre of Envy* and *Things Hidden Since the Foundation of the World*, articulated with contributions from Shakespearean and Machadian criticism. In this regard, Jan Kott's studies (1998), particularly *Shakespeare Our Contemporary*, are highlighted for emphasizing Shakespeare's enduring relevance, as are the works of Antonio Candido (1977; 2006), notably *Literatura e Sociedade* and "Esquema Machado de Assis", which address the formation of Brazilian literature and central aspects of Machado's fiction. The studies of João Cezar de Castro Rocha (2013; 2017) are also of great importance to this research, especially with respect to practices of emulation and critical appropriation. These theoretical frameworks make it possible to situate Machado de Assis as a writer who engages actively with the Western tradition while simultaneously subverting it from his historical and cultural position. The results of the research indicate that the works analyzed are structured around triangular relationships of desire, in which the figure of the mediator plays a central role in intensifying rivalry, vanity, and jealousy. However, while Shakespearean tragedy leads to explicit violence and sacrificial expiation, the Machadian novel displaces this conflict onto the plane of language, memory, and narrative instability. It is therefore concluded that Shakespeare's presence in Machado operates as a creative and critical strategy through which tragic models are reinscribed in order to give form to the moral, social, and subjective tensions of nineteenth-century Brazil, confirming the vitality of the classics and their capacity to generate new readings over time (Calvino, 1993).

Keywords: Mimetic Theory; William Shakespeare; Machado de Assis; René Girard; Literature.

RESUMEN

Este estudio investiga la resonancia del teatro de William Shakespeare en la ficción de Machado de Assis, tomando como eje central la teoría del deseo mimético formulada por René Girard. La investigación analiza cómo Machado se apropia, desplaza y resignifica modelos shakesperianos, en particular aquellos vinculados a la representación de los celos, la rivalidad y la violencia simbólica. El corpus principal está constituido por las obras *Hamlet*, *The Tempest* y *Othello*, que se examinan en comparación con las novelas *Memorias póstumas de Brás Cubas* y *Dom Casmurro*. Aunque separadas por contextos históricos, culturales y estéticos distintos, estas obras convergen en la tematización de impasses humanos derivados de la mediación de las aspiraciones de sus personajes. El objetivo general del estudio consiste en comprender cómo la presencia de Shakespeare se manifiesta en la obra de Machado a partir de temas como la confluencia entre lo trágico y lo cómico, la incitación mimética y el amor orientado hacia la fatalidad. Este diálogo no se propone como un caso de simple influencia o imitación, sino como un procedimiento de emulación crítica por parte del autor brasileño. Como problema de investigación, se indaga de qué manera el deseo mimético, entendido como un deseo sugerido por un Otro, según lo plantea Girard (2009) en *Mentira romántica y verdad novelesca*, fundamenta las relaciones entre los personajes centrales de estas obras y cuáles son los efectos de esta dinámica en la construcción de cada relato. Desde el punto de vista teórico-metodológico, la investigación se fundamenta principalmente en la teoría mimética de René Girard (1990; 2010), especialmente en *Shakespeare: los fuegos de la envidia* y *Cosas ocultas desde la fundación del mundo*, articulada con aportes de la crítica shakespeariana y machadiana. En este sentido, se destacan los estudios de Jan Kott (1998), en particular *Shakespeare nuestro contemporáneo*, por subrayar la vigencia de Shakespeare, así como las obras de Antonio Candido (1977; 2006), especialmente *Literatura e sociedade* y “Esquema Machado de Assis”, que abordan la formación de la literatura brasileña y aspectos centrales de la ficción machadiana. Los estudios de João Cezar de Castro Rocha (2013; 2017) también resultan de suma importancia para esta investigación, especialmente en lo que respecta a las prácticas de emulación y apropiación crítica. Estos marcos teóricos permiten situar a Machado de Assis como un escritor que dialoga activamente con la tradición occidental, al tiempo que la subvierte desde su posición histórico-cultural. Los resultados de la investigación indican que las obras analizadas se estructuran a partir de relaciones triangulares de deseo, en las cuales la figura del mediador desempeña un papel central en la intensificación de la rivalidad, la vanidad y los celos. No obstante, mientras la tragedia shakespeariana conduce a la violencia explícita y a la expiación sacrificial, la novela machadiana desplaza este conflicto al plano del lenguaje, de la memoria y de la inestabilidad narrativa. Se concluye, así, que la presencia de Shakespeare en Machado opera como una estrategia creativa y crítica, mediante la cual los modelos trágicos son reinscritos para dar forma a las tensiones morales, sociales y subjetivas del Brasil decimonónico, confirmando la vitalidad de los clásicos y su capacidad para generar nuevas lecturas a lo largo del tiempo (Calvino, 1993).

Palabras clave: Teoría mimética; William Shakespeare; Machado de Assis; René Girard; Literatura.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 12 |
| 1 - DA “MENTIRA ROMÂNTICA” À “VERDADE ROMANESCA”: A CONCEPÇÃO GIRARDIANA DA LITERATURA | 16 |
| 1.1 - René Girard e a crítica literária | 17 |
| 1.2 - O romance como ponto de partida | 22 |
| 1.3 - A rota do desejo mediado no teatro | 30 |
| 2 - ENTRE APROPRIAÇÃO E DESLOCAMENTO: MIMESE E EMULAÇÃO EM WILLIAM SHAKESPEARE E MACHADO DE ASSIS | 36 |
| 2.1 - O teatro shakespeariano em perspectiva latino-americana | 37 |
| 2.2 - Machado de Assis no jogo entre invenção e tradição | 45 |
| 3 - O BARDO NOS TRÓPICOS: DIÁLOGOS MIMÉTICOS ENTRE O TEATRO DE WILLIAM SHAKESPEARE E O ROMANCE MACHADIANO | 54 |
| 3.1 - Consciência mimética em <i>Hamlet</i> e <i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i> | 56 |
| 3.2 - Mediação e incitação mimética em <i>The Tempest</i> e <i>Quincas Borba</i> | 72 |
| 3.3 - Desejo e morte em <i>Othello</i> e <i>Dom Casmurro</i> | 91 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 112 |
| REFERÊNCIAS | 117 |

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo analisar a presença do teatro de Shakespeare no romance de Machado de Assis, tendo em vista que o escritor brasileiro ficcionalizou muitas das temáticas abordadas nas peças do dramaturgo. Os procedimentos de que o autor de *Helena* se valeu são tão diversos que permitem uma ampla gama de abordagens para o estudo desse diálogo intertextual. Optamos, assim, pela teoria mimética formulada pelo pensador francês René Girard, segundo a qual o desejo é sempre mediado por um terceiro. Essa concepção mostra-se produtiva na medida em que os efeitos desse tipo de desejo se fazem notar nas obras de ambos os autores, sobretudo se considerarmos que Machado foi reconhecidamente influenciado por Shakespeare.

A importância de investigar a presença shakespeariana nos romances de Machado de Assis, pelo viés do desejo mimético, consiste em uma contribuição relevante para o escopo de pesquisas que exploram o vínculo entre as obras de ambos os escritores. Situados em contextos sócio-históricos distintos, os trabalhos do artista inglês e do autor brasileiro permanecem pertinentes por abordarem temáticas essenciais à condição humana, as quais continuam a ecoar na contemporaneidade. Ademais, a mudança na percepção crítica acerca das publicações de Shakespeare e Machado, ocasionada ao longo dos anos pela difusão de diferentes estudos, estimulou o desenvolvimento de novos debates. Nesse constante processo de renovação das leituras, ratifica-se a observação de Italo Calvino (1993, p. 11-12) a respeito dos clássicos, entendidos como “aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram”, além de serem obras que, “quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidas de fato mais se revelam novas, inesperadas, inéditas”.

Em um primeiro momento, buscamos aprofundar algumas noções fundamentais do pensamento girardiano, com ênfase nas implicações da teoria para os Estudos Literários. A primeira seção, intitulada “René Girard e a crítica literária”, apresenta um panorama do diálogo entre Girard e a literatura, com base em obras publicadas entre as décadas de 1960 e 1980, além das contribuições de comentadores como Michael Kirwan (2015), em *Teoria mimética: conceitos fundamentais*, e Gabriel Andrade (2011), em *René Girard: um retrato intelectual*. Constatamos que os textos girardianos voltados à crítica literária partem de uma posição próxima ao estruturalismo, do qual se afastam de forma gradual, delineando uma

abordagem teórica própria. Seu tratamento do romance, por exemplo, leva em conta o percurso do autor, ignorando a falácia intencional, conforme denunciada pela Nova Crítica. As seções “O romance como ponto de partida” e “A rota do desejo mediado no teatro” propõem um debate sobre as reflexões de Girard a respeito dessas formas literárias, as quais são recorrentes em seus estudos.

O segundo capítulo, “Entre apropriação e deslocamento: mimese e emulação em William Shakespeare e Machado de Assis” investiga as relações entre ambos os autores examinando como a obra do dramaturgo inglês é reelaborada em contextos não hegemônicos, especialmente no âmbito da literatura brasileira oitocentista. Ancorado teoricamente na teoria mimética de René Girard, bem como nas contribuições críticas de Jan Kott (2003), João Cezar de Castro Rocha (2017), Silviano Santiago (2000) e Ana Pizarro (1985), o capítulo articula perspectivas que problematizam a circulação dos modelos canônicos, bem como a centralidade do Outro na constituição do desejo e da criação literária, e os impasses da representação em sociedades marcadas por assimetrias históricas e culturais.

Ao abordar, em um primeiro momento, a consolidação de Shakespeare como capital cultural global e suas releituras latino-americanas, evidencia-se que a permanência do dramaturgo no cânone decorre menos de uma universalidade abstrata do que de sua abertura à reinterpretação crítica. Em seguida, ao analisar a obra madura de Machado de Assis, demonstra-se que a emulação de Shakespeare e de outras tradições ocidentais constitui um procedimento estratégico de criação, por meio do qual o escritor brasileiro desloca modelos herdados para representar, de forma não-dogmática, as tensões morais, sociais e subjetivas do Brasil, no século XIX. Como resultado, sustenta-se que a presença shakespeariana na ficção machadiana não se reduz à influência ou à intertextualidade pontual, mas se inscreve em um horizonte mimético mais amplo, no qual imitação e invenção se articulam dialeticamente, permitindo compreender a literatura como espaço de mediação, conflito e reinvenção contínua.

A primeira análise investiga a aproximação entre os protagonistas de *Hamlet* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, considerados figuras cientes do desejo mimético e de seus efeitos, embora com abordagens distintas. Enquanto o príncipe dinamarquês adota um tom trágico, o narrador machadiano expõe as mediações de modo cômico. Ainda assim, tanto Hamlet quanto o defunto autor tornam-se, em determinados momentos, sujeitos mimetizados, pois não escapam dos jogos de desejo que os cercam. O estudo apoia-se em

obras como *Sobre Shakespeare*, de Northrop Frye (1992), e nas considerações de José Guilherme Merquior (2015) sobre o humorismo em Machado de Assis. Tendo em vista o impacto da tragédia *Hamlet* na obra de Machado de Assis, observa-se, conforme demonstra Eugênio Gomes (1962), que essa influência se dá de modo singular, pois o escritor não apenas transpõe o monólogo hamletiano para outros contextos, como também se inspira na peça para tratar do tema da morte, central em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, cujo narrador-protagonista é um defunto autor.

Já a segunda seção parte do pressuposto de que, para René Girard (2010, p. 639), a incitação mimética constitui um tema essencialmente shakespeariano. Segundo o pensador francês, o desejo é mediado por um modelo que incita o sujeito a mimetizar suas aspirações. Sugerimos que esse tipo de relação pode ser observado em *The Tempest* e *Quincas Borba*. O capítulo oitenta e dois do romance tem início com um paralelo entre a habilidade imaginativa de Rubião e a ilha mágica controlada pelas feitiçarias de Prospero. A mente do personagem machadiano seria tão rica em ideias grandiosas quanto os feitos do antigo duque de Milão. Embora a associação com o feiticeiro surja das idealizações do próprio Rubião, fruto de sua desconexão com a realidade, destacamos que ambos os protagonistas estão envolvidos em jogos de mediações voltados, sobretudo, à ascensão social. As observações de Girard em *Mentira romântica e verdade romanesca* e *Shakespeare: teatro da inveja*, assim como *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*, auxiliam na compreensão das manifestações do desejo triangular, o qual, nas duas obras examinadas, aparece vinculado à complexidade dos personagens e da narração, como também ocorre no romance.

No terceiro momento, tomamos como premissa a observação de Bento Santiago, narrador-protagonista de *Dom Casmurro*, sobre *Othello*, de William Shakespeare, que é a “mais sublime tragédia deste mundo” (Assis, 2015, p. 1033). Cotejamos ambas as obras à luz da concepção girardiana de desejo, a qual pressupõe a presença de um Outro como mediador das aspirações de certos personagens. A reflexão centra-se na temática do ciúme, que impede o desfecho harmonioso entre Capitu e Bentinho, à semelhança do que ocorre com Othello e Desdemona. De acordo com Denis de Rougemont (1988), o mito de Tristão e Isolda estabeleceu o modelo para as histórias de amores malfadados. Shakespeare, herdeiro dessa tradição medieval, adaptou-a “à mentalidade renascentista” (Kristeva, 2003, p. 93). Assim, articulamos um enfoque sobre os personagens principais de *Dom Casmurro* e *Othello* com o intuito de compreender de que forma eles são importunados pelo mediador, ao mesmo tempo em que incorporam a retórica dos amantes atormentados cujo ápice é a morte. Para

tanto, apoiamo-nos no estudo de Girard (2010) sobre o desejo mimético no teatro do dramaturgo inglês e nas formulações de Roland Barthes (2003) em *Fragmentos de um discurso amoroso*.

O foco desta pesquisa reside em uma compreensão profunda e contextualizada das informações extraídas de materiais previamente selecionados, com o intuito de identificar temas, padrões e noções subjacentes. No que se refere ao *corpus* analisado, utilizamos a versão em inglês do teatro shakespeariano em sua forma original, na qual se observa a alternância entre verso e prosa. A tradução dos trechos mencionados, apresentada em nota de rodapé, é de autoria de Carlos Alberto Nunes, a partir dos volumes publicados pela Editora Peixoto Neto. Como se vê, o tradutor brasileiro seguiu a versificação de Shakespeare, realizando raras adaptações.

1 - DA “MENTIRA ROMÂNTICA” À “VERDADE ROMANESCA”: A CONCEPÇÃO GIRARDIANA DA LITERATURA

“Nas obras dos grandes escritores é mais visível a polivalência do verbo literário. Elas são grandes porque são extremamente ricas de significado, permitindo que cada grupo e cada época encontrem obsessões e as suas necessidades de expressão”.

Antonio Candido, 1977.

Este capítulo tem por objetivo apresentar e discutir os fundamentos da teoria mimética de René Girard no âmbito dos Estudos Literários, delineando o percurso crítico que conduz o pensador francês da análise do romance à investigação do teatro trágico. Partindo de uma incursão sobre o lugar da literatura na obra girardiana, almejamos compreender de que modo o desejo mimético se constitui como chave interpretativa privilegiada das relações humanas, tal como figuradas nas obras literárias canônicas.

Inicialmente, no subcapítulo “René Girard e a crítica literária”, examinamos a perspectiva girardiana acerca do debate literário do século XX, destacando seu diálogo com correntes como o formalismo, o estruturalismo, a Nova Crítica e a crítica existencialista. Evidencia-se, nesse percurso, a centralidade atribuída pelo autor à literatura como espaço privilegiado de revelação do desejo humano, bem como sua recusa em reduzir a obra literária a explicações positivistas ou como espaço privilegiado na articulação interdisciplinar com campos do saber, tais quais a psicanálise, a filosofia, a história e a antropologia.

Em seguida, no subcapítulo “O romance como ponto de partida”, abordamos esse gênero enquanto base inicial para a concepção teórica girardiana. A partir da obra *Mentira romântica e verdade romanesca*, de 1961, analisamos de que maneira o gênero romanesco se mostra particularmente apto a expor a natureza imitativa do desejo, permitindo distinguir entre obras que ocultam a mediação e aquelas que a revelam. Nesse contexto, discutimos ainda a noção de conversão romanesca e a pertinência dessa elaboração, que surge a partir do estudo girardiano acerca da obra de Proust, para compreender como os romancistas transpassam para a ficção a revelação do fracasso do desejo.

Por fim, no subcapítulo “A rota do desejo mediado no teatro”, investigamos a ampliação da teoria mimética para os palcos teatrais, especialmente para a tragédia grega, cujos aspectos, aqui destacados, encontram-se no drama shakespeariano. Nesse contexto, torna-se de suma importância o estudo de cunho antropológico presente em *A violência e o*

sagrado, no qual Girard (1990) interpreta a tragédia como representação da crise sacrificial e da violência mimética, estabelecendo vínculos entre o sagrado, o rito e a cena teatral. Essa discussão permite apreender a continuidade dos mecanismos miméticos do mundo arcaico ao teatro moderno, preparando o terreno para a análise de peças como *Hamlet* e *Othello*, de Shakespeare, realizada nos capítulos posteriores.

Assim, ao percorrer esses três eixos (crítica literária, romance e teatro), este capítulo busca oferecer o embasamento teórico necessário para o cotejamento dos textos literários, empreendido neste trabalho, evidenciando a unidade da teoria girardiana e sua fecundidade para a análise das obras literárias aqui estudadas.

1.1 - René Girard e a crítica literária

Um estudo que almeja pesquisar a relação do pensamento girardiano com a crítica literária encontra no texto do pensador francês um solo fértil para tal abordagem. Deve-se ainda ter em conta o percurso interdisciplinar inerente à sua própria formação e ocupação: um historiador que exercia o cargo de professor de literatura comparada na Universidade de Stanford, nos Estados Unidos. Para além da história e da literatura, diálogos com outros campos das ciências humanas também se destacam no escopo de ensaios que constituem a obra do acadêmico. A antropologia, por exemplo, figura nas reflexões de René Girard a respeito dos processos de vitimação, violência e sacrifício. Essa perspectiva antropológica é permeada pelas referências, as quais denotam tanto convergências quanto divergências, a Claude Lévi-Strauss, Marcel Mauss e Henri Hubert. Não obstante, reflexões sobre as repercussões do desejo deparam-se, inevitavelmente, com a psicanálise de Sigmund Freud.

Vinculada às supracitadas áreas do conhecimento paira, e prepondera, a literatura. Nas discussões girardianas, ela ilustra o desejo humano que, pela ótica do estudioso, é mimético, como elucida a seguinte passagem:

Para Girard, os grandes teóricos do desejo não é Freud, nem Lacan, ou seja, nem Deleuze, tampouco Guattari. Os verdadeiros conhecedores do desejo vêm na literatura, e com os romancistas podemos aprender muitíssimo mais sobre esse tema. Girard sempre defendeu que não se pode atribuir a ele a origem de uma teoria do desejo mimético (Andrade, 2011, p. 388).

No ensaio “Formalism and Structuralism in Literature and the Human Science”, de 1963, Girard (2008b, p. 81) faz breves considerações sobre as contribuições dessas duas correntes teóricas para os Estudos Literários, sobretudo, no que diz respeito à oposição que elas estabelecem com uma crítica positivista do texto fictício que visava analisá-lo sob a

ótica das ciências naturais, que tinha como base a tríade de Hyppolyte Taine (raça, meio e momento histórico). O teórico compartilha dessa refutação, alinhando-se às ideias de René Wellek e Austin Warren (2003, p. 77), em *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*, quanto ao aspecto de que a investigação da produção literária deve partir da interpretação das obras em si, dado que somente elas “justificam todo o nosso interesse pela vida de um autor, pelo seu ambiente social e por todo o processo da literatura”. Partindo desse raciocínio, Girard (2008b, p. 81-82) identifica também na Nova Crítica um importante contraponto à tentativa de ‘reduzir’ a literatura a um conjunto de influências passivas.

Com efeito, em determinado momento de suas reflexões, o estudioso passa a considerar a obra de arte como forma ou como estrutura, concentrando-se na análise da pertinência de seus desdobramentos no âmbito da crítica. Esta última, à semelhança da noção de língua enquanto entidade autônoma, tal como defendida pelos estruturalistas, possibilita a identificação de partes interligadas, cuja definição e existência dependem umas das outras, sendo, por isso, concebidas como sistema. Dessa forma, compreende-se que, para o teórico, a crítica também se apresenta como autônoma no tratamento das obras literárias, desdobrando-se em ramificações vinculadas entre si. Embora reconheça a disseminação do termo “estrutura”, após 1930, e a inclinação para o retorno à obra de arte, que culminou no formalismo, o acadêmico ressalta a pertinência de, eventualmente, recorrer à psicanálise e aos sistemas filosóficos na interpretação dessas estruturas, sem que tais abordagens assumam um papel normativo.

Por outro lado, Girard (2008b, p.89) chama atenção para o fato de que a obra literária não se constitui como entidade completamente autônoma e autossuficiente, afirmando, a partir da analogia entre crítica e criação romanesca, que o mundo exterior desempenha papel decisivo na tessitura da metáfora:

In some sense, the novelist's predicament is similar to that of the literary critic facing the work. In order to “initiate” the reader, he must describe the structure *qua* structure, that is, he must understand it from the inside. The poetic element depends on interiority, which is not an object; interiority can only apprehend itself metaphorically. And only the outside world can furnish metaphors. To reveal the inside, the novelist makes an appeal to the outside, but he does so according to a very different mode than the one that characterizes positivist and explanatory reason. This essential but paradoxical fact must be emphasized¹.

¹ “Em certo sentido, a situação do romancista é semelhante à do crítico literário diante da obra. Para “iniciar” o leitor, ele deve descrever a estrutura enquanto estrutura, ou seja, deve compreendê-la por dentro. O elemento poético depende da interioridade, que não é um objeto; a interioridade só pode apreender a si mesma de forma metafórica. E apenas o mundo exterior pode fornecer metáforas. Para revelar o interior, o

Com isso, após ter enfatizado as contribuições do estruturalismo e do formalismo, o teórico destaca a notoriedade que ambos alcançaram à época em que escreveu o ensaio, observando, contudo, que tal êxito corresponde também a uma “moda”. Esses apontamentos são reforçados no artigo de 1966, intitulado “Critical Reflections on Literary Studies”, publicado na revista acadêmica norte-americana *Modern Language Notes*, em que o teórico menciona a querela epistemológica entre os estudiosos franceses Raymond Picard e Roland Barthes. De acordo com as ponderações de Marlon Augusto Barbosa (2021, p. 325), no trabalho “Uma arqueologia da impostura”, essa batalha teve início com a publicação da obra *Sobre Racine*, de Roland Barthes, em 1963, que teria se distanciado do método então adotado pelo professor da Sorbonne, o qual dominava o cenário da crítica literária francesa naquele período.

Era recorrente a prática de interpretar a literatura a partir de sua inserção no contexto histórico ou da análise biográfica do autor como chave de leitura da obra, procedimento que não se observa no estudo barthesiano em questão. Segundo Barbosa (2021, p. 340), trata-se de uma crise da crítica literária, que se cristalizava em métodos tradicionais e revelava resistência em atribuir novas dimensões ao objeto literário, especialmente àqueles textos que ocupavam uma posição canônica. Aproximando-se da perspectiva do autor de *S/Z*, Girard (2008b, p. 162-167) demonstra maior abertura às ideias contemporâneas, ao reconhecer que já se consumou uma ‘revolução’ no campo da crítica literária. Nesse contexto, teóricos como Picard permanecem, em sua visão, presos a concepções fechadas, incapazes de dialogar com formas de pensamento dialético. Para Girard (2008b, p.169), tal postura revela um sistema conservador, cuja resistência a novas ideias se traduz na construção de um dogma crítico que, embora pretenda ser libertador, acaba por se mostrar restritivo e intolerante.

Mais tarde, em 1989, o teórico afirmaria, no ensaio “Theory and Its Terrors”, que o caráter polêmico é constitutivo da crítica literária. Essa consideração certamente é posta em evidência porque, nesse texto, o autor tece alguns apontamentos à desconstrução de Jacques Derrida, a qual “tenta subverter as próprias noções de conceito e método” (Vasconcelos, 2003, p. 74). O teórico francês argumenta, entretanto, que tal estratégia rejeita a noção de um conhecimento cumulativo e, ao condenar uma forma de pensamento para substituí-la por outra, acaba revelando que ambas compartilham a mesma estrutura, tornando difícil

romancista recorre ao exterior, mas o faz segundo um modo muito diferente daquele que caracteriza a razão positivista e explicativa. Esse fato essencial, embora paradoxal, deve ser enfatizado” (Girard, 2008b, p. 89, tradução nossa).

distingui-las. Girard (2008b, p. 203) ressalta que, ao observarmos todos os campos, não apenas a crítica literária, da sociologia à etologia, há uma tendência cada vez mais ávida de derrubar as teorias de seus predecessores pelo menos a cada dez anos.

O pensador defende que os críticos literários devem retornar ao conteúdo das obras, pois foi justamente a partir de sua experiência intelectual que se convenceu de que os textos mais perspicazes no campo das relações humanas são os grandes textos da literatura ocidental. Girard (2008b, p. 213) enfatiza que o cânone literário possui um significado relevante e ainda atual, de modo que é possível revitalizá-lo a partir de dentro, ou seja, a começar pela própria obra. Por outro lado, ele salienta que é preciso manter diálogo com outras áreas do saber. Afinal, se os elementos psicológicos, sociais e míticos forem considerados exclusividade de outras disciplinas, restará ao crítico literário apenas o vazio.

Gabriel Andrade (2011, p. 38) observa que, ao contrário de seus contemporâneos, René Girard reagrupa os ficcionistas que analisa com base nas semelhanças entre eles, e não nas diferenças, ainda que, no momento em que começou a escrever sobre os textos literários, não pudesse escapar da influência do existencialismo sartriano:

É muito difícil chegar propriamente a uma definição da crítica existencialista, mas nos limitamos a perceber que o tema da individualidade, da confrontação kierkegaardiana e heideggeriana do Eu com a massa, era um ponto de interesse tanto para a literatura quanto para a crítica. Cada autor era um mundo, cada criação literária era a inspiração de um indivíduo existente que, embora refletisse o meio social em que se encontrava imerso, estava em confronto com ele. Assim, cada vez mais era difícil falar de “movimentos” literários. Incluir um autor num movimento específico era suprimir-lhe a criatividade e, até certo ponto, a liberdade. Cada autor era criador de um gênero. Destacavam-se as diferenças, muito mais que as semelhanças, entre eles (Andrade, 2011, p. 39).

Em *Mentira romântica e verdade romanesca*, de 1961, René Girard já apresenta ideias que serão posteriormente desenvolvidas em seus textos críticos, os quais foram discutidos anteriormente neste trabalho. Partindo da análise literária para conceber suas proposições teóricas, ele adota uma abordagem interdisciplinar, o qual incorpora elementos da psicologia e da filosofia, e propõe uma releitura de obras consagradas sob uma perspectiva nova. Andrade (2011, p. 42) constata que enquanto a crítica existencialista dava ênfase à exploração do Eu, Girard percebe, em contrapartida, que é na relação com os demais que os heróis romanescos desejam. Dessa hipótese ele analisa as obras literárias de Miguel de Cervantes, Stendhal, Gustave Flaubert, Fiódor Dostoiévski e Marcel Proust. O teórico dedica maior atenção ao escritor russo, contrapondo-se à leitura existencialista de sua obra e

defendendo que, para compreendê-la plenamente, seria necessário levar em conta também aspectos biográficos do autor.

Isso ocorre porque, para Girard, ao tomar consciência do desejo mimético e transpor essa descoberta para a literatura, o ficcionista vivencia um processo de conversão que, mais cedo ou mais tarde, é refletido em seus personagens. Aqui, torna-se evidente que o pensador reafirma sua posição de que a literatura apresenta um espaço privilegiado na exploração das inquietações humanas. Ao tratar desses pontos, ele dialoga, por conseguinte, com outros intelectuais, seja em oposição, seja em convergência de perspectivas. Em *Shakespeare: teatro da inveja*, por exemplo, o acadêmico estabelece aproximações com o pensamento dos críticos Northrop Frye e Kenneth Burke no que diz respeito à tragédia e aos mecanismos vitimários. O estudo sobre Shakespeare, segundo assinala Gabriel Andrade (2011, p. 388), seria uma retomada dos métodos críticos utilizados na análise dos romancistas europeus realizada no primeiro livro.

Outrossim, podemos observar que há nessa obra procedimentos semelhantes ao de *Dostoiévski: do duplo à unidade* quanto à apresentação gradual dos desdobramentos do desejo mimético. Por haver, anteriormente, escrito textos que desenvolveram o *insight* referente ao desejo mimético, a incursão no teatro shakespeariano, em *Shakespeare: teatro da inveja*, explora temas mais complexos da teoria, tal qual a crise do *degree*, aproximando o dramaturgo dos trágicos gregos. Em ambos, nota-se a recorrência a um bode expiatório para resolução dos conflitos que envolvem os protagonistas. Mesmo que a investigação em *A violência e o sagrado* seja de natureza antropológica, Girard opera a função de crítico literário ao expor as peças de Sófocles e Eurípedes, ao passo que comenta a relevância dos ritos em sociedades arcaicas.

Michael Kirwan (2015, p. 165) realça que a incorporação de um vocabulário religioso, na crítica girardiana, é constituída tanto pelo debate acerca do desejo conflituoso quanto pela presença da conversão e do perdão no percurso romanesco de determinados autores. Tais *insights* são situados, a partir de um plano de fundo mais aprofundado, na obra *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*, em que o acadêmico francês realiza uma conversação com estudiosos da psicanálise. Cumpre salientarmos, no entanto, que a recorrente adesão ao cristianismo em suas análises costuma despertar certa desconfiança entre os leitores:

Ficará claro por que a teoria de Girard é um *skándalon* para muitos, visto que ele corta a raiz de muitos preconceitos intelectuais. Reconheça-se que os especialistas

não estão injustificadamente irritados com a petulância de um teórico que reivindica o poder explanatório na antropologia, na psicologia, na crítica literária, nos estudos bíblicos e na teologia (ainda que, para adeptos da teoria, essa confusão interdisciplinar seja justamente seu aspecto mais atraente). Por um lado, talvez isso, em si, não seja tão incomum tanto que grande parte da teoria cultural contemporânea possui a mesma ambição; por outro, a teoria de Girard é um desafio explícito a certas tendências no pensamento pós-moderno, sobretudo por causa de sua aderência explícita ao cristianismo, que o coloca à margem do *establishment* acadêmico francês e americano (Kirwan, 2015, p. 165).

O trabalho de Girard tem sido visto ora como teológico, ora como filosófico, mesmo que ele próprio tenha rejeitado esta última categorização, apesar de ter se envolvido com os escritos de Nietzsche e Hegel, conforme afirma Kirwan (2015, p. 179-180). Diante do exposto, cabe ressaltar que René Girard escreveu trabalhos críticos sobre a literatura, versando sobre ideias em voga de seu tempo e debates acalorados da crítica francesa. Ele reconheceu a importância do estruturalismo, assim como da Nova Crítica, apesar de não ter adotado uma posição contrária à falácia intencional. Pode-se afirmar que, embora conhecesse essas correntes de pensamento, Girard não se filiou rigorosamente a nenhuma delas, utilizando-as em suas análises tanto para contestar quanto para respaldar certos aspectos que as compõem. Veremos adiante que, em seus textos, o teórico buscou articular a teoria mimética com a concepção dos gêneros literários, iniciando pelo romance.

1.2 - O romance como ponto de partida

A formação acadêmica de René Girard é situada no campo da história. Contudo, sua carreira tem como alicerce os Estudos Literários, uma vez que ele ocupou o cargo de professor de Literatura Comparada em universidades americanas. Essa interação entre as duas áreas aparece no conjunto de seus estudos que denotam a pertinência do texto ficcional para compreender a realidade, especificamente no que diz respeito aos desejos humanos. Em *Mentira romântica e verdade romanesca*, o autor elenca romances europeus para discutir a presença de um Outro — chamado de mediador ou modelo — na sugestão dos objetos que aspiramos. Obras subsequentes como *A violência e o sagrado*, *Shakespeare: teatro da inveja* e *O bode expiatório* trazem à baila textos poéticos e teatrais, além de fábulas. Todavia, é no gênero romance que os seus ensaios críticos se concentram, conforme o autor deixa claro:

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. Dom Quixote se proclamava discípulo de Amadis e os escritores de sua época se proclamavam discípulos dos Antigos. 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 nos 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 (Girard, 2009, p. 38-39).

Nessas análises, ocupam lugar de destaque Fiódor Dostoiévski e Marcel Proust. O russo, por exemplo, recebeu atenção especial de Girard no livro *Dostoiévski: do duplo à unidade*. Nele, o pensador francês dá continuidade aos apontamentos exibidos no primeiro livro, estendendo para concepções mais complexas como a formação de duplos miméticos e o sofrimento ocasionado pela mediação, caracterizado por René Girard (2011, p. 21) enquanto uma “descida aos infernos”. Assim posto, propomos que o gênero romance agregou ao longo do tempo características que tornaram essa espécie literária um meio privilegiado para a manifestação do desejo mimético. Antes de adentrarmos a essa discussão, revisaremos, a partir de estudos de outros autores, o que podemos entender acerca do gênero romance, bem como as mudanças pelas quais passou ao longo do tempo. Argumentamos que tais transformações possibilitam a construção de uma leitura mimética do romance, em consonância com a perspectiva girardiana.

Em *A Criação literária: poesia e prosa*, Massaud Moisés (2012, p. 381) retoma alguns aspectos que permeiam o romance: sua origem pode denotar tanto à palavra *romans* que, em última instância, remete à *romanus* a qual significa “pertencente à Roma”. Outra hipótese apontada pelo autor é de que o termo tenha vindo de *romanice* que significa “falar românico” ou “falar romance”, referindo-se ao latim derivado, não utilizado pelos eruditos, o qual proveio do contato com povos sob o domínio dos romanos. Com o passar do tempo, o “falar romance” passou a designar também narrativas populares que eram feitas em prosa ou em verso.

Na Espanha, segundo assinala Moisés (2012, p. 381), o romance em verso acerca da cavalaria foi particularmente cultivado. Antes de chegar à forma em prosa como conhecemos hoje, ao romance ainda foi atribuída a noção de narrativas fantasiosas. Para que culminasse na maneira que se apresenta atualmente, o gênero precisou de condições culturais e sociais propícias, como a que se encontrava no século XVIII: o cansaço com relação aos moldes renascentistas e o liberalismo que promoveu a sensibilidade individualista. Tendo em vista a emergência da classe burguesa, é possível verificar que é no romance que os anseios desse grupo social são ficcionalizados:

Servindo à burguesia em ascensão, com a revolução industrial inglesa, na segunda metade do século XVIII, o romance tornou-se o porta-voz de suas ambições, desejos, veleidades, e ao mesmo tempo, ópio sedativo ou fuga da mesmice

cotidiana. Entretenimento, ludo, passatempo de uma classe que inventou o lema de que “tempo é dinheiro”, o romance traduz o bem-estar e o conforto financeiro de pessoas que remuneram o trabalho do escritor, guiadas pelo pressuposto de que sua função consiste em deleitá-las. E deleitá-las oferecendo-lhes a própria existência, artificial e vazia, como espetáculo, mas sem que a reconheçam como sua, uma vez que o reconhecimento teria indício de haverem superado os limites da classe. Portanto, sem o saber, assistem ao espetáculo da própria vida como se fosse alheia, estimulando, desse modo, uma forma literária que funcionava como espelho em que se miravam, incapazes de perceber a ironia latente na imagem refletida (Moisés, 2012, p. 383).

O romance consolida-se na época do movimento romântico, que lhe trouxe implicações significativas, tal qual a busca constante por rupturas, manifestadas em tendências como o *nouveau roman* que, em meados do século XX, tentou insurgir-se contra os modelos disponíveis até então. Outra característica desse gênero literário é que, diferente da epopeia com suas poéticas e preceitos artísticos bem estabelecidos, ele apresenta flexibilidade para experiência de novas técnicas expressivas, perpassando pela profundidade psicológica presente na obra de Dostoiévski, pela exploração da memória em Marcel Proust e pela tentativa de abranger a relatividade do tempo e não linearidade da narrativa, conforme realizado por James Joyce em seu *Ulysses*. Todas essas experimentações, argumenta Moisés (2012, p. 389), corroboram a prerrogativa fundamental do romance de recriar a realidade, no sentido de que “em vez de demonstrar ou reduplicar, reconstrói o fluxo da existência com meios próprios, de acordo com uma concepção peculiar, única, original”.

Do ponto de vista do romancista, Julio Cortázar (1993, p. 62), no ensaio “Situação do romance”, inicia suas reflexões indagando se a literatura não deveria ser concebida como uma “empresa de conquista verbal”, uma vez que, em cada obra, há a transposição de um fragmento da realidade para o plano da ficção. Cortázar (1993, p. 62) observa que “enquanto as artes plásticas põem novos objetos no mundo, quadros, catedrais, estátuas, a literatura vai apoderando-se paulatinamente das coisas (o que depois chamamos ‘temas’) e de certa forma as subtrai, rouba-as do mundo”. A essa perspectiva, soma-se o impulso de expansão do homem, presente desde as manifestações épicas, que se intensifica, de modo mais evidente, na prosa narrativa das três primeiras décadas do século XX. Assim, se por um lado, a epopeia homérica narra as consequências da cólera de Aquiles, um romance, por outro lado, quer “saber por que Aquiles está agastado, e uma vez sabido isto, por que a causa provocava cólera em Aquiles e não outros sentimentos. E então, que é a cólera? E, além disso, é preciso encolerizar-se? O homem é cólera?” (Cortázar, 1993, p. 65). Segundo o escritor argentino, questionamentos como esses impulsionam os romancistas a uma crescente conquista verbal

da realidade, marcada por uma constante interrogação sobre o porquê e o para quê do mundo humano.

Também do ponto de vista do escritor de ficção, Milan Kundera (2016, p. 13) observa que, a começar por Cervantes, “um por um, o romance descobriu, a sua própria maneira, por sua própria lógica, os diferentes aspectos da existência”. Ele nasce junto com os tempos modernos, em que houve uma mudança de paradigma: com o enfraquecimento da centralidade de Deus, uma única certeza absoluta sobre as coisas se esvai. É essa ambiguidade, característica do romance, que diferencia seus personagens dos heróis das epopeias e tragédias que estavam diante de verdades absolutas. A ficção romanesca, contudo, pertence a um mundo diferente, de sorte que ela está estritamente vinculada à impossibilidade de responder definitivamente o que é o bem ou o mal, falso ou verdadeiro, entre outros questionamentos que expressam uma realidade regida por um princípio dogmático.

Cada etapa da história do romance, segundo Kundera (2016, p. 20-21), privilegia a investigação de um aspecto do ser, ainda que há muito se anuncie seu fim. Contudo, o romance é perecível na medida em que é “modelo desse mundo, baseado na relatividade e na ambiguidade das coisas humanas, o romance é incompatível com o universo totalitário”, o qual descarta qualquer forma de suspensão das certezas. O autor de *A insustentável leveza do ser* pondera que, embora muitos considerem esgotada a forma romanesca, esse gênero literário ainda revela grande vitalidade, podendo seguir distintas direções. A primeira delas é o apelo à diversão que, desde Laurence Sterne e Denis Diderot, conduz o romance a uma escrita marcada pela leveza. O segundo é o apelo do sonho, que, em Kafka, demonstra a possibilidade de articular sonho e realidade. Com base nos escritos de Robert Musil e Hermann Broch, o romance também pode desenvolver, por meio de procedimentos variados, uma reflexão densa sobre a condição humana. Por fim, há um último apelo: o de que o romance não se limite à exploração da memória pessoal, como se vê em Proust, mas se comprometa igualmente com a compreensão do tempo coletivo.

De modo similar a tais ideias, Sergio Givone (2009, p. 461) faz considerações sobre a interioridade no romance, cuja mais antiga manifestação estaria presente no protagonista de *Dom Quixote*, em que “seu mais íntimo eu está no mundo e o mundo é a expressão do seu mais íntimo eu”. Essa relação mútua provocou reflexões expressivas nos séculos seguintes, aparecendo em muitos romances publicados posteriormente, como os românticos que abordaram a desintegração da subjetividade até a insanidade e morte. Já para escritores como

Flaubert a questão é trabalhada pelo viés cômico, enquanto o russo Dostoiévski a explora através da introspecção de seus personagens que são tanto vítimas quanto carrascos de si mesmos. Por estarem em constante análise da própria subjetividade, eles padecem de grande tormento, sem deixar de extrair um certo deleite disso que, contudo, não é suficiente para livrá-los da ‘consciência hipertrofiada’:

Longe de envolver uma suspensão da ética, a prática da análise interior apenas confirma o homem na culpa, sendo essa prática assinalada por marcas de autossatisfação, de gosto pela turpitude, de fascínio pelo mal. Culpado, de qualquer forma o homem sempre é, e é impossível deixar de reconhecê-lo a um sério exame de consciência. Demonstra-o aquela singular forma de perversão que consiste em se deixar seduzir pela própria capacidade de extrair do fundo da alma materiais sórdidos e abjetos. E isso nunca tem uma verdadeira função de catarse. Ao invés de indicar uma saída, a análise apenas precipita o homem cada vez mais fundo, quando menos pelos seguintes motivos. Em primeiro lugar, mostra como sempre existe uma intenção, um desejo na raiz de toda e qualquer maldade. Em segundo lugar, revela a inconsistência dos projetos de conversão ou, pelo menos, de recuperação (Givone, 2009, p. 468).

Assim como Givone (2009), Girard não parte de pressupostos psicológicos para analisar os personagens dos romances. Além disso, o autor de *O bode expiatório* entende que essa condição de ‘consciência hipertrofiada’ é um legado moderno que configura o sujeito atormentado pela mediação de um Outro à medida que se proclama sozinho no inferno. Para Girard (2009, p. 40), os romances podem ser agrupados em duas formas, com base nos seguintes termos: “romântico para as obras que refletem a presença do mediador sem jamais revelá-las e o termo romanescos para as obras que revelam essa mesma presença”.

O desejo mediado, conforme propõe o pensador francês, resulta em uma frustração inevitável que pode ocorrer tanto pelo aumento doloroso de nossas aspirações, em decorrência da negação de posse do objeto pelo modelo imitado, quanto pela decepção do sujeito diante da conquista do objeto. Para Girard (2011a, p. 187-192), em “A conversão romanescas: do herói ao escritor”, essa constatação a respeito do fracasso do desejo pode ser verificada em algumas obras literárias. Antes de trazer à baila esse *insight*, o teórico parte de uma acepção religiosa da palavra “conversão”, destacando tanto a conotação latina (*conversio*) quanto a grega (*metanoia*) que significam, respectivamente, completar uma rotação para voltar ao ponto de partida e mudar de opinião sobre algo anteriormente decidido. A ideia de conversão, contudo, como “mudança irreversível”, de acordo com o teórico, foi elaborada ao longo do tempo pelos cristãos que atribuíram a ela um entendimento mais profundo que pode ser associado ao verbo “renascer”.

O termo “conversão” não é o único empréstimo que René Girard realiza de um vocabulário religioso. Como exemplo, estágios mais avançados da mediação são denominados de “inferno”, que consiste na propagação de rivalidades e, conseqüentemente, na circularidade de obsessões miméticas que só podem ser rompidas através da conversão, isto é, pelo reconhecimento das mediações e dos infortúnios ocasionados pelo desejo. Foi com o estudo da obra de Marcel Proust que Girard notou a presença de uma “conversão romanesca” que envolve tanto o herói de *Em busca do tempo perdido* quanto os próprios procedimentos do romancista, os quais estão envoltos em duas perspectivas que caracterizam essa mudança significativa. Na primeira, o herói e o escritor sustentam a noção de que é possível satisfazer-se através dos desejos, trata-se da concepção “que, por muitos anos, encerrou o autor numa procura estéril, impelido sem parar por um desejo frustrado” (Girard, 2011a, p. 193). Em contrapartida, o segundo ponto de vista põe em questão o anterior, explicitando os desdobramentos das interações miméticas, bem como seu inevitável malogro. Portanto, a “conversão romanesca” seria a mudança de paradigma, que acompanha o romancista e seu herói, possibilitada pela revelação acerca das limitações do desejo e dos efeitos de sua mediação.

Essa elaboração acompanha a articulação da teoria girardiana com a obra de autores importantes, no conjunto de trabalhos teóricos publicados entre meados do século XX e a primeira década do século XXI, tal qual ele esclarece na seguinte passagem:

O termo conversão não agrada a todo mundo. Minha insistência nesse termo é como a capa vermelha que é agitada na frente de um touro. No meu primeiro livro, agitei não uma, mas, por assim dizer, cinco capas, já que apliquei essa noção não somente a Proust mas também a Cervantes, Stendhal, Flaubert e Dostoiévski [...]. Eu sentia que para todos esses autores existia uma obra central, um romance de conversão: *O vermelho e o negro* para Stendhal, *Madame Bovary* para Flaubert, *Crime e castigo* para Dostoiévski. Em cada um deles, encontrei a dupla perspectiva que já havia encontrado no grande Proust, a perspectiva, posterior à conversão, que corrige a perspectiva anterior, que é sempre uma forma de cegueira (Girard, 2011a, p. 195).

Tais observações se fazem presentes na análise girardiana acerca do percurso romanesco de Dostoiévski. Tendo em vista a centralidade de *Memórias do subsolo*, o pensador francês argumenta que “não há tarefa mais essencial, e, entretanto, mais negligenciada, que comparar, em um mesmo escritor, as obras verdadeiramente superiores a todas as outras” (Girard, 2011b, p. 40), de modo que há um livro central, no conjunto das produções de autores como o romancista russo. Girard (2011a, p. 191) argumenta que sua própria concepção de literatura se alinha à ideia de conversão romanesca, uma vez que as

expressões mais marcantes da criação literária não resultam exclusivamente do dom natural dos escritores – embora ele o reconheça –, tampouco se limitam ao domínio técnico, mas emergem de uma transformação subjetiva pela qual passa o ficcionista.

Assim, para o pensador francês, ao criar sua obra o escritor cria a si mesmo e essa constatação não diz respeito a um processo criador que vise atingir, em cada trabalho, maior habilidade técnica, mas está relacionado a uma mudança mais profunda e subjetiva que remete à própria conversão. Segundo Girard (2011b, p. 21), Dostoiévski seria o exemplo de literato que escreve para ‘matar o homem’, de modo que, no conjunto de seu texto, é possível perceber “a desordem, a desorientação interior, a cegueira mesma que refletem em seu conjunto, as primeiras obras”, as quais apresentam “um contraste surpreendente com a lucidez dos escritos posteriores a *Humilhados e ofendidos* e, sobretudo, com a visão genial e serena de *Os irmãos Karamazov*”. Ao lançar mão dessa discussão, o teórico intensifica o uso do léxico religioso, o que fica evidente na própria estrutura de *Dostoiévski: do duplo à unidade*, cujos capítulos iniciais e finais são intitulados, respectivamente, “Descida aos infernos” e “Ressurreição”.

Indo na contramão da Nova Crítica, a abordagem girardiana das obras de Dostoiévski parte tanto do texto literário quanto dos textos não ficcionais para evidenciar o modo como Dostoiévski lida com a presença de rivais — na figura do obstáculo — e o medo do fracasso. Esses aspectos estariam mais evidentes em *Memórias do subsolo*, em que “o herói subterrâneo precipita-se então nas aventuras humilhantes; cai tanto mais baixo na realidade quanto mais alto subiu no sonho” (Girard, 2011b, p. 48). A exibição dessa desordem evidencia a segunda perspectiva de frustração do desejo, à qual nos referimos anteriormente. Com isso, nota-se que, em romances de autores como Dostoiévski, há uma trajetória que aponta para a transição do romântico ao romanescos, visível na obra de um seleto número de romancistas.

No ensaio “Aonde vai o romance?”, Girard (2011a, p. 81) pondera que alguns autores desistiram do romance em determinado ponto da carreira literária. Como exemplos, ele menciona Saint-Exupéry e Malraux que passaram a se dedicar ao ensaio, conservando, entretanto, a mesma visão de mundo. Quando não opta por abandonar esse gênero, o ficcionista escolhe ‘matar’ a obra que compôs até então, executando uma espécie de ‘suicídio estilístico’. Sartre, por sua vez, teria adotado uma terceira via ao escrever romances com um propósito pedagógico que é o de mostrar a liberdade de pensamento e ação dos seus personagens, apresentando diretamente seus pontos de vista, exigindo que o leitor pense

criticamente a respeito deles, ao mesmo tempo que rejeita as três unidades (tempo, espaço e ação).

De acordo com as reflexões girardianas, o filósofo francês recusa a posição de cúmplice na interpretação de sua obra, assumindo o papel de um deus distante que nem interfere, nem facilita a compreensão do receptor. Ele mostra os caracteres, com os quais podemos nos identificar, agindo por ‘má-fé’ e fugindo da responsabilidade resultante da própria liberdade. Logo, o romance sartreano é pedagógico no sentido que “nossa má-fé nos será talvez revelada juntamente com a dos personagens. O principal objetivo é a psicanálise existencial do leitor, uma psicanálise por analogia” (Girard, 2011a, p. 82). De modo mais geral, o acadêmico afirma que, na maior parte dos romances de seu tempo, os heróis continuam passando pela queda e, depois, redenção. Ele observa, todavia, que o romance de sua época pode não levar à reintegração com o mundo e a desgraça passa a ser uma forma de triunfo para o herói, cujo exemplo seria *O inominável*, de Samuel Becket, que mostra a total impotência do protagonista.

Já em autores como Blanchot, o romance se apresenta como plenamente consciente de si, embora essa consciência o conduza ao abandono do conteúdo, da profundidade, da elaboração e da mediação, resultando numa escrita denominada “branca”. Nesse contexto, Girard (2011a, p. 87) argumenta que o romance metafísico fracassa da mesma forma que o romance realista, pois ambos absolutizam um dos polos da experiência: enquanto o primeiro elimina o sujeito para fixar-se na observação do exterior, o segundo dissolve o objeto ao imergir num sujeito que já nem se sustenta como tal. Ambos constituem, para o autor, formas de rebaixamento do romance, analogamente ao que ocorreu com os medievais que fizeram dele uma epopeia degradada, os classicistas que o viram como tragédia corrompida e os naturalistas que o conceberam enquanto uma ciência imperfeita. Dessa maneira, tanto aqueles que desprezam o romance quanto os que tentam ‘purificá-lo’ compartilham a recusa daquilo que lhe é mais essencial: sua concretude e sua capacidade de transitar entre o subjetivo e o objetivo, sem se fixar em um único polo. Por fim, o teórico considera Marcel Proust um modelo para o encontro do equilíbrio e da profundidade dessa espécie literária, dado que o romancista não elimina nem o sujeito e nem o objeto, além de que sua escrita nunca é unidimensional.

René Girard concentrou-se no romance como meio privilegiado para revelar a natureza imitativa do desejo humano. Vimos, com base em Moisés (2012), que esse gênero literário evoluiu de narrativas populares até tornar-se, no século XVIII, uma forma de

expressão ligada à ascensão da burguesia e à subjetividade moderna. Desde então, passou a representar, com liberdade formal e estética, aspectos da realidade social e individual. Ao contrário da epopeia, o romance se caracteriza pela flexibilidade e pela capacidade de reinventar a realidade, a partir de diferentes perspectivas. Julio Cortázar (1993) vê o romance como uma forma de apropriação da realidade por meio da linguagem, em um esforço contínuo de interrogação sobre a existência humana. Em vez de narrar ações heroicas, como na epopeia, o romance investiga as motivações e sentidos dessas ações, aprofundando-se na interioridade e na complexidade do mundo humano. Milan Kundera (2016) complementa essa visão ao afirmar que o romance, desde Cervantes, explora diferentes dimensões do ser em um mundo desprovido de verdades absolutas. Para ele, o romance é constituído pela ambiguidade e da relatividade, incompatível com visões dogmáticas ou totalitárias.

1.3 - A rota do desejo mediado no teatro

Em *A violência e o sagrado*, Girard (1990) parte de uma abordagem de cunho antropológico com o intuito de analisar a violência enquanto efeito decorrente dos estágios mais avançados do mimetismo. Nas sociedades primitivas e religiosas, por exemplo, a imitação era essencial para o estabelecimento de uma vítima sacrificial a qual era imolada como meio de concentrar coletivamente nela a violência que colocava em risco a harmonia da comunidade. Contudo, quando as hostilidades não são eliminadas por meio da imolação, os conflitos se multiplicam e o risco de reações em cadeia aumenta, fazendo com que o sacrifício perca sua função de ‘bom condutor’ e se converta em expressão da ‘violência impura’ que caracteriza a crise sacrificial, tal como definida pelo teórico francês e que é, segundo ele, tematizada em obras literárias e adaptações trágicas da mitologia grega. Um exemplo seria a peça *Hércules*, de Eurípedes, em que o protagonista, ao voltar sua fúria contra a própria família, não apenas perpetua, mas amplifica a catástrofe de violência que o cerca:

O sacrifício projetado pelo herói só fez que a violência se polarizasse excessivamente sobre si. Ela é simultaneamente abundante demais, virulenta demais [...] Em vez de absorver a violência e de dissipá-la no exterior, o sacrifício só atrai esta violência sobre a vítima para em seguida fazê-la transbordar e espalhar-se de maneira desastrosa ao redor. O sacrifício não é mais capaz de cumprir sua tarefa; ele aumenta a torrente de violência impura que não consegue mais canalizar. O mecanismo das substituições enlouquece, e as criaturas que deveriam ser protegidas pelo sacrifício tornam-se suas vítimas (Girard, 1990, p. 57).

Desse modo, fica evidente que o sacrifício, enquanto tentativa de conter a violência, fracassa justamente quando seu resultado é o agravamento do conflito, em um plano mais coletivo, que pretendia resolver. A articulação proposta por Girard (1990, p. 59) entre teatro e religião fundamenta-se, sobretudo, na consideração de que a tragédia grega se desenvolve “em um período de transição entre uma ordem religiosa arcaica e uma ordem mais ‘moderna’, estatal, judiciária, que vai sucedê-la”. Antes que essa nova ordem se estabelecesse plenamente, a forma arcaica manteve-se relativamente estável, em grande parte graças à sua dimensão religiosa. Tal noção, segundo o teórico, já estaria presente no pensamento de filósofos pré-socráticos, os quais, mesmo sendo anteriores aos poetas trágicos, já abordavam a susceptibilidade ao fracasso do sacrifício, como faz Heráclito (1973, p. 85-86) no fragmento 5: “Purificam-se manchando-se com outro sangue, como se alguém, entrando na lama, em lama se lavasse [...] E também a estas estátuas eles dirigem suas preces, como alguém que falasse a casas, de nada sabendo o que são deuses e heróis”.

Percebemos, assim, que ao iniciar sua incursão pelo teatro, René Girard envereda pela arte trágica justamente porque nela reconhece a presença da violência sacrificial, a qual precisa ser compartilhada coletivamente para cumprir sua função. Quando esse mecanismo falha, a violência se dissemina de forma impura, mas ainda guiada pela lógica mimética, dado que os entes desejam, reciprocamente, atacar uns aos outros. Nesse sentido, a crise trágica equivaleria à crise sacrificial, já que nela podemos encontrar a oposição de elementos simétricos, como é possível perceber quando dois protagonistas passam a trocar mutuamente acusações e insultos. Apesar disso, os homens mostram-se relutantes em reconhecer a reciprocidade da violência e a irracionalidade que a caracteriza.

Tais represálias marcam a ação trágica e apagam as diferenças entre os personagens. De acordo com Girard (1990, p. 70), tanto na tragédia quanto na religião primitiva a indiferenciação está na origem da confusão violenta que tende a se expandir, gerando um círculo vicioso de vingança. O que está em jogo, nas reflexões girardianas, é que esse fenômeno denota a natureza mimética da violência, além de revelar uma inclinação constitutiva do ser humano:

A violência humana é sempre considerada como exterior ao homem; assim ela se funde e se confunde no sagrado, com as forças externas que pesam realmente sobre o homem: a morte, as doenças, os fenômenos naturais...

Os homens não conseguem enfrentar a nudez insensata de sua própria violência sem correr o risco de se entregarem a esta violência; elas sempre a ignoram, ao menos parcialmente, e talvez a possibilidade de existência das sociedades humanas dependam desse desconhecimento (Girard, 1990, p. 108).

Desse modo, observa-se que o autor também destaca a violência como um componente inerente ao homem, cuja compreensão se mostra fundamental para o reconhecimento de seus mecanismos e, conseqüentemente, para a prevenção de seus efeitos mais devastadores, verificados na perda das diferenças. Em determinadas celebrações, contudo, a crise sacrificial é comemorada, na medida em que permite, temporariamente, a subversão das posições sociais e o rompimento de proibições estabelecidas. Dessa maneira, assim como os ritos, tais festas visam, no final, a unanimidade coletiva contra uma vítima expiatória. É sob essa ótica que devemos compreender a peça *As Bacantes*, de Eurípedes. Nela verificamos a perda das diferenças entre aqueles que celebram a bacanal, em virtude de que “durante toda a ação trágica, o espírito báquico não se distingue do contágio maléfico” (Girard, 1990, p. 163). Todavia, o próprio deus que instaura a desordem também a resolve por meio da vitimação de Penteu e da expulsão de sua família da cidade.

Sob essa ótica, o religioso desempenha um papel fundamental tanto na irradiação da violência quanto em sua amenização. Em que pese isso, ela é subestimada à proporção que o homem a provoca, convencido de que pode controlá-la, da mesma forma que acredita na exclusividade do seu desejo. Quando o discípulo se depara com a violência da negação do objeto, por parte do modelo, ele acredita que ela constitui o *ser* do Outro, o qual ele almeja possuir. O sujeito se convence, então, de que também necessita dessa hostilidade que constitui o mediador. A presença da violência, expressa em figuras como a cólera, a tirania e a *hýbris*, revela-se uma constante nos personagens da tragédia, os quais, conforme observa Girard (1990, p. 189), permanecem em estado de alternância: “se Édipo é opressor em *Édipo Rei*, ele é oprimido em *Édipo em Colono*. Se Creonte é oprimido em *Édipo Rei*, ele é opressor em *Antígona*”.

Nesse sentido, a tragédia compreende a ideia de que a violência só pode ser contida por meio de uma outra violência, tida como pura porque é unânime e fundadora. Ela reconhece, ainda, o papel central da divindade nesse processo, o qual pode levar a violência ao seu ápice, como se observa em *As Bacantes*, além de simbolizar a competição entre os homens, pois é responsável por conceder a eles o *kydos*². Guilherme Veiga (1999, p. 9) destaca que antes de tomar proporções dramáticas, da forma que o conhecemos, o teatro na Grécia Antiga correspondia a um culto religioso tradicional, sobretudo aquele dedicado a

² A palavra *kydos* tem origem no grego antigo *κῆδος*, significando “uma espécie de graça divina e instantânea, é uma glória que ilumina o vencedor, sendo concedida a uns e negada a outros” (Oliveira, 2009, p. 81).

Dioniso³. De acordo com o pesquisador, a festa para essa divindade fundava-se em uma celebração agrária que “representava a morte e o nascimento anual da vegetação. Esse simbolismo era, por sua vez, representado pela morte e ressurreição do próprio deus”. Para a plateia religiosa, que acompanhava o ritual, essas circunstâncias constituíam um outro nível de realidade, não meramente algo voltado para o prazer estético. Alguns vestígios ritualísticos estão presentes, sobretudo, nas tragédias do período clássico:

Mais surpreendente ainda, no entanto, talvez seja a velocidade espantosa com que se efetuou a transformação do ritual em teatro. No lapso de algumas décadas, vemos a participação mítica do ritual de Dioniso transformar-se na passiva contemplação do espectador do teatro. Considerando-se que o culto de Dioniso existia na Grécia pelo menos mil anos antes das tragédias, perceberemos a virulência dessa nova arte que, num período de três gerações (Ésquilo, Sófocles e Eurípedes), foi praticamente do apogeu à decadência (Veiga, 1999, p. 13).

Dentre as motivações que proporcionaram essa transição do ritual para o teatral está a mudança na perspectiva humana sobre o mundo que, nesse contexto, teve como plano de fundo a passagem do mito para o *lógos*. A tradição religiosa olímpica, distinta do culto a Dioniso, também esteve presente nos primórdios do teatro grego através do ideal guerreiro, representado por figuras como Aquiles e Hércules. Ela foi amplamente explorada por Homero, na *Ilíada*, cujos temas reapareceram nas tragédias e cuja poesia foi incorporada à formação da elite. Com o tempo, contudo, a liberdade criativa proporcionou que poetas como Eurípedes acrescentassem complexidade em suas peças, instigando o público a adotar a postura de espectadores atentos. Veiga (1999, p. 29) alega que apesar do teatro (*théatron*) ter integrado teoria e ritual, este último perdeu força nas civilizações helênicas e romanas. Desses deslocamentos, permeia a figura dos atores que, em um determinado momento, passaram a ser o ponto de convergência da ação representada, suspendendo a premissa de que todos participam do ritual.

Friedrich Nietzsche (2020, p. 13), no prefácio “Ensaio de autocrítica” de *O nascimento da tragédia*, questiona qual a origem dessa espécie dramática, especulando se ela não vem “do prazer, da força, da saúde transbordante, da plenitude excessiva”. O filósofo alemão parte do pressuposto de que a trajetória da arte está profundamente ligada às concepções de apolíneo e dionisíaco, provenientes da Grécia Antiga. A primeira está

³ Sandra Luna (2012, p. 53-55) observa que existem múltiplas acepções associadas ao mito de Dioniso, o que dificulta uma relação imediata com a tragédia. Embora seja amplamente reconhecido como o deus do vinho, Dioniso também se vincula à vida selvagem e à vegetação. Segundo a autora, essas forças contraditórias fazem dele a representação da tensão entre vida e morte, tornando-o a divindade que melhor encarna a tragédia, a qual evoca sofrimento, dor e prazer.

associada ao deus Apolo, tido como símbolo da beleza, forma, medida e do controle racional, preservando uma distância segura em relação ao caos. Já a segunda está relacionada ao deus Dioniso cuja principal imagem é a da embriaguez, “seja por influência de bebidas e narcóticos, de que todos os homens e povos primitivos falam em seus hinos, [...] são despertadas as emoções dionisíacas, que, intensificando-se levam a subjetividade ao completo esquecimento de si” (Nietzsche, 2020, p. 24). O autor de *Assim falou Zaratustra* pontua que a tragédia tem origem no coro trágico, rejeitando a noção de que correspondesse ao povo, no sentido de ser uma assembleia democrática. Ele também recusa a hipótese de que o coro fosse composto por espectadores, no sentido moderno, pois as encenações não eram apreciadas a partir de um senso estético.

Francisco Marshall (2000, p. 18), também pontua que a origem da tragédia grega não remete a um gênero artístico-literário, como conhecemos hoje, mas sim a “um evento cívico e religioso de extremo relevo para vida da comunidade ateniense”. Não é por acaso que hoje ela é tida como assunto de interesse recorrente nas ciências humanas, não estando limitada ao estudo exclusivo de uma única disciplina. Conforme o autor, a tragédia possuía uma relevância social tão significativa que muitos de seus temas são derivados da cerâmica ática. Ele afirma que coube a ela “repensar os problemas da comunidade e rerepresentá-los em uma nova dimensão ética e política” (Marshall, 2000, p. 35), dada sua dimensão pública, uma vez que era assistida por aqueles que eram considerados cidadãos, bem como por jovens, estrangeiros, mulheres e escravos.

Em *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*, Sandra Luna (2012, p.19) argumenta que é difícil, do ponto de vista do leitor contemporâneo, compreender o trágico em sua forma mais essencial e abstrata. Desse modo, ao seu redor permanece um impasse epistemológico e é graças a esse mistério que a tragicidade enquanto tema tende a ainda ser pertinente através, por exemplo, da presença da morte, que antes mesmo do teatro grego já figurava na obra de Homero. Nela, a vulnerabilidade inerente à existência humana é ainda mais evidenciada devido à interferência dos deuses. Apesar disso, segundo Luna (2012, p. 30), a incorporação de traços trágicos não é exclusividade da épica grega, o que indica sua presença também na tragédia, desvinculada, por vezes, da interferência fatalística. Vale ressaltar que, para ela, tais encenações guardavam estreita relação com o cotidiano dos gregos:

[...] a arte trágica grega parece ser um magnífico espelho da vida dos gregos do século V a.C., vida que a tragédia traz ao teatro para depois devolvê-la,

transfigurada por um verniz estético, ao seu público de então e de todos os tempos. Isso não significa que a tragédia grega se reduz ao tratamento poético da vida cotidiana, mas sim que, para além da inescapável relação entre a arte e a vida, o cotidiano dos gregos, imerso em rituais ritualísticos e em “encenações” públicas, fomentava uma diversificada cultura performática que acabou por fertilizar o solo onde surgiu e desenvolveu-se a arte trágica (Luna, 2012, p. 38 – 39).

Cabe destacar que não apenas a dimensão religiosa foi transposta para o teatro; igualmente, encontram-se elementos como as músicas, os festivais, a política, entre outros aspectos que integravam a vida doméstica e social dos atenienses, profundamente marcadas por expressões ritualísticas e performáticas que apareciam nos casamentos, funerais, simpósios e debates públicos. É sob esse viés que Girard desenvolve suas reflexões sobre as encenações na Grécia Antiga e, posteriormente, acerca das peças shakespearianas. Embora os palcos elisabetanos apresentem diferenças significativas em relação aos antigos, o teórico reconhece que certos mecanismos utilizados nas apresentações arcaicas persistem nas formas modernas. É o caso do dramaturgo inglês, que “teria retomado o rito fundador do mecanismo expiatório, transformando o desejo mimético em matriz geradora de enredos engenhosos e situações dramáticas complexas” (Rocha, 2010, p. 23).

2 – ENTRE APROPRIAÇÃO E DESLOCAMENTO: MIMESE E EMULAÇÃO EM WILLIAM SHAKESPEARE E MACHADO DE ASSIS

“Reconhecer a imitação e sua ambivalência seria o único meio de sentir essa passagem sempre possível da reciprocidade à relação, do contágio negativo a uma forma de contágio positivo”.

René Girard, 2011.

O presente capítulo propõe um debate sobre a criação literária de William Shakespeare e Machado de Assis, a partir de um conjunto de perspectivas críticas que problematizam as relações entre tradição, emulação e criação literária em circunstâncias não hegemônicas. Parte-se do pressuposto de que a circulação e a permanência de Shakespeare no cânone ocidental não se explicam apenas por sua consagração como autor universal, mas também pela capacidade de sua obra de ser continuamente reapropriada, reinscrita e ressignificada em cenários históricos, culturais e geopolíticos. Nesse sentido, a comparação aqui proposta não se funda em paralelismos temáticos imediatos, mas na identificação de dinâmicas estruturais comuns, como a mediação do desejo, a centralidade do Outro e os impasses da representação em sociedades marcadas por relações assimétricas de poder.

No subcapítulo “O teatro shakespeariano em perspectiva latino-americana”, consideram-se os processos históricos que contribuíram para a consolidação de Shakespeare como capital cultural global e os modos pelos quais suas peças foram relidas à luz de experiências coloniais e pós-coloniais. A partir de estudos que vão de Kott (2003) a abordagens contemporâneas reunidas em *Shakespeare and Latinidad*, busca-se evidenciar como o texto shakespeariano se tornou importante para pensar questões como colonialismo, violência, poder e alteridade. Articulando essas leituras à teoria mimética de René Girard, aprofundamos a noção de que conflitos encenados por Shakespeare dramatizam estágios avançados da mimese, nos quais a rivalidade se amplia para o plano coletivo e encontra resolução provisória na lógica sacrificial, mecanismo semelhante ao proposto por Kott (2003).

No subcapítulo “Machado de Assis no jogo entre invenção e tradição”, por sua vez, examinamos a relação crítica do escritor brasileiro com a tradição literária ocidental e, em particular, com Shakespeare. A partir das contribuições de João Cezar de Castro Rocha (2013), Adriana da Costa Teles (2017) e Gustavo Bernardo (2014), além de outros críticos, analisamos a emulação como princípio constitutivo da ficção machadiana, entendida não

como reprodução servil de modelos, mas como prática estratégica de criação. Nesse percurso, discutimos a crítica machadiana ao Realismo, a centralidade da dimensão moral na construção das personagens e o modo como a apropriação de tradições diversas, da sátira luciânica ao drama shakespeariano, contribui para a elaboração de uma poética singular, capaz de representar as tensões sociais e subjetivas do Brasil oitocentista sem se submeter a escolas literárias dogmáticas.

2.1 – O teatro shakespeariano em perspectiva latino-americana

Os estudos desenvolvidos a partir do século XVIII sobre *The Tempest*, de William Shakespeare, têm sustentado a leitura crítica de que o dramaturgo refletiu sobre o contexto histórico de seu tempo ao representar, em Prospero, a figura do homem europeu e, em Caliban, a condição de submissão imposta aos povos nativos das terras colonizadas. Em “*The Tempest and the New World*”, Charles Frey (1979, p. 29-30) reúne indícios, já debatidos no campo dos estudos shakespearianos, que sugerem que Shakespeare estava ciente das viagens ao Novo Mundo e as mobilizou como pano de fundo para a peça:

Shakespeare sets the action of *The Tempest* on an island in the Mediterranean, an island somewhere between Naples and Tunis. Yet there appear to be, at the very least, several glances in the play toward the New World. Ariel speaks of fetching magic dew from the “still-vex’d Bermoothes” (I.ii.229). Caliban says that Prospero’s Art is powerful enough to control the god worshiped by Caliban’s mother and, apparently, by Caliban, a god named “Setebos” (I.ii.375; V.i.261), who was in fact worshiped by South American natives. Trinculo mentions the English willingness to pay a fee “to see a dead Indian” (II.ii.33). And Miranda exclaims upon seeing the courtiers resplendent in their finery: “O brave new world / That has such people in ’t!” (V.i.182–83).

In the eighteenth century, scholars traced Shakespeare’s use of Setebos to Richard Eden’s sixteenth-century accounts of Magellan’s experience with Patagonian natives who “cryed upon their great devil Setebos to help them.” In 1808, Edmond Malone argued that Shakespeare derived the title and some of the play’s incidents from accounts of a storm and shipwreck experienced by Sir Thomas Gates and other Jamestown colonists on the Bermuda islands in 1609. Ever since these discoveries—or, more precisely, allegations of source and influence—Shakespeareans have been asking: “What has *The Tempest* to do, if anything, with the New World?” (Frey, 1979, p. 29).⁴

⁴ Shakespeare situa a ação de *A Tempestade* em uma ilha no Mediterrâneo, uma ilha situada em algum ponto entre Nápoles e Túnis. No entanto, parece haver, no mínimo, alguns olhares lançados na peça em direção ao Novo Mundo. Ariel menciona buscar o orvalho mágico das “still-vex’d Bermoothes” (I.ii.229). Caliban afirma que a Arte de Próspero é poderosa o bastante para controlar o deus venerado por sua mãe e, ao que tudo indica, por ele próprio — um deus chamado “Setebos” (I.ii.375; V.i.261), que, de fato, era cultuado por nativos da América do Sul. Trínculo menciona a disposição dos ingleses de pagar para “ver um índio morto” (II.ii.33). E Miranda exclama, ao ver os cortesãos resplandecentes em seus trajes: “Ó admirável mundo novo / Que abriga tais criaturas!” (V.i.182–83). No século XVIII, estudiosos rastream o uso que Shakespeare faz de Setebos até os relatos seiscentistas de Richard Eden sobre a experiência de Magalhães com nativos da

Segundo Frey (1979, p. 34), muitos estudiosos rejeitaram a interpretação de *The Tempest* como uma crítica ao colonialismo. Contudo, as referências a relatos de viagem integram o horizonte cultural renascentista do qual o dramaturgo fazia parte. A própria consolidação do interesse pela obra shakespeariana, contudo, foi um processo intensificado sobretudo após a publicação póstuma do *First Folio*, em 1623. Esse enfoque inicial não ganhou maiores proporções, conforme observa Marlene Soares dos Santos (2020, p. 189-193), em razão do encerramento das atividades teatrais na Inglaterra, em 1642, por determinação do Parlamento Puritano. Segundo a estudiosa, é apenas a partir do século XVIII, com as comemorações do *Shakespeare Jubilee*, em 1769, sob a organização de David Garrick, em Stratford-upon-Avon, que Shakespeare se consolida como poeta nacional e, posteriormente, como poeta global, no interior de uma nova dinâmica de exportação cultural inglesa, favorecida pelo modelo comercial da dinastia Hanôver.

Junto da crescente internacionalização da obra shakespeariana, emerge também um modelo literário capaz de repercutir para além do contexto inglês: trata-se de um conjunto de leituras e apropriações que atravessaria o Leste Europeu, no final do século XVIII, contribuindo para o surgimento do Romantismo alemão⁵, assim como, posteriormente, cruzaria o Atlântico em meados do século XIX⁶. Conforme destaca Mayer (2024, p. 23-24), a materialidade do livro, os paratextos e as intervenções ativas dos leitores também se revelam fatores decisivos na consolidação de Shakespeare enquanto capital cultural. Como resultado desse percurso de circulação e reapropriação da obra shakespeariana, o qual se intensificou ao longo do tempo, Jan Kott (2003) produz o audacioso trabalho intitulado *Shakespeare nosso contemporâneo*, publicado em 1961, propondo que o autor de *Othello* pode ser trazido a lume para uma reflexão crítica acerca dos acontecimentos políticos e sociais do século XX, como a ascensão do totalitarismo.

Patagônia, que “clamavam para que seu grande demônio Setebos os ajudasse”. Em 1808, Edmond Malone argumentou que Shakespeare derivou o título e alguns episódios da peça dos relatos sobre uma tempestade e um naufrágio vividos por Sir Thomas Gates e outros colonos de Jamestown nas ilhas Bermudas, em 1609. Desde essas descobertas — ou, mais precisamente, alegações de fontes e influências — estudiosos de Shakespeare vêm perguntando: “O que A Tempestade tem a ver, afinal, com o Novo Mundo?” (Frey, 1979, p. 29, tradução nossa).

⁵ Em *Shakespeare: o gênio original*, Pedro Sússekind (2008) afirma que, entre os séculos XVII e XVIII, desenvolveu-se na Alemanha um forte movimento crítico que passou a valorizar o teatro shakespeariano em detrimento do modelo francês, reconhecendo no dramaturgo inglês um referencial estético e cultural para a construção de um teatro nacional alemão.

⁶ Adriana da Costa Teles (2017) sustenta que, nesse período, a circulação das peças de Shakespeare no Brasil ocorre, sobretudo no Rio de Janeiro, por meio das encenações promovidas por João Caetano e, posteriormente, pelas companhias italianas lideradas por Ernesto Rossi e Tommaso Salvini.

Para Kott (2003, p. 27), em peças como *King John*, *Richard II*, *Henry IV*, *Henry V*, *Henry VI* e *Richard III*, Shakespeare constrói uma dinâmica recorrente composta pela conspiração contra um monarca, sua posterior deposição e morte, para então surgir o início de um novo governo destinado a reproduzir o mesmo esquema, como se nota a partir da seguinte passagem:

Em todas as crônicas, o soberano legítimo arrasta atrás de si uma longa cadeia de crimes; ele afastou-se dos senhores feudais que o haviam ajudado a conquistar a coroa, massacrado primeiro os inimigos e depois os ex-aliados, fez perecer os herdeiros e os pretendentes ao trono. Mas não conseguiu exterminá-los todos. Um jovem príncipe retorna do exílio: filho, neto ou irmão das vítimas, ele defende o direito violado; em torno dele agrupam-se os poderosos, rechaçados pelo rei; ele personifica a esperança numa ordem nova e defende a justiça. Mas cada passo em direção ao poder continua a ser marcado pelo assassinato, pela violência e pelo perjúrio. Assim, quando já está muito perto do trono, o novo príncipe arrasta atrás de si uma cadeia de crimes tão extensa como ainda há pouco a do soberano legítimo. Quando puser a coroa, será tão odiado quanto o outro. Ele matava seus inimigos, agora irá matar seus ex-aliados. E um novo pretendente ao trono fará sua aparição, em nome da justiça violada. O ciclo completou-se. Um novo capítulo começa. Uma nova tragédia histórica (Kott, 2003, p. 28).

Essa formulação acerca das encenações históricas escritas por Shakespeare corresponde ao que Kott (2003) denomina Grande Mecanismo, entendido como um processo violento e cíclico no qual a história se encontra submersa. Na concepção girardiana, a escalada para a violência nas peças de Shakespeare representa a exibição dos estágios mais avançados da mimese, caracterizados pela indiferenciação conflituosa, que amplia a rivalidade para o âmbito coletivo. Tal processo encontra sua resolução na figura do bode expiatório, capaz de restaurar “a harmonia entre os cidadãos ao purgar ou purificar as rivalidades miméticas que constantemente ameaçam qualquer comunidade humana” (Girard, 2010, p. 418). Assim como Kott (2003), o pensador francês compreende esse movimento como cíclico; contudo, explica sua recorrência a partir da tendência mimética humana, que conduz os indivíduos ao desejo do Outro, à rivalidade, ao conflito e à instauração momentânea da ordem por meio de uma vítima sacrificial.

Observa-se, ademais, em trabalhos contemporâneos sobre o teatro shakespeariano, uma articulação recorrente entre questões sociais e políticas do século XX. Egglestone (2020), por exemplo, enfatiza o eco alegórico da tragédia *Julius Caesar* no processo de descolonização da Jamaica. Já o volume *Shakespeare and Latinidad*, por sua vez, reúne estudos dedicados a artistas latinos nos Estados Unidos que reapropriam, traduzem e reconfiguram criticamente as peças do dramaturgo, mobilizando-as em diálogo com questões como colonialismo, racismo, linguagem e pertencimento cultural. No capítulo “The

Power of Borderlands Shakespeare: Seres Jaime Magaña’s *The Tragic Corrido of Romeo and Lupe*”, Katherine Gillen e Adriana M. Santos (2021, p. 60) formulam o conceito de *Borderlands Shakespeare* (Shakespeare nas zonas de fronteira), no qual o autor deixa de ser concebido como emblema de uma universalização cosmopolita, frequentemente imposta a comunidades marginalizadas, e passa a ser reinscrito como um artista da e para a fronteira.

As autoras mostram que a apropriação da peça *Romeo and Juliet*, por parte de Magaña⁷, constitui um procedimento de reconfiguração do *leitmotiv* shakespeariano⁸ em novos contextos. Ao adaptar a supracitada tragédia para gêneros populares locais, tal qual o *corrido*, musical mexicano que aborda questões sociais⁹, as pesquisadoras tornam patente que as peças de Shakespeare podem ser utilizadas, nos dias hodiernos, como uma forma de engendrar novas narrativas, capazes de dialogar com povos e cenários historicamente distantes daqueles representados nas obras originais. Esse movimento corrobora a afirmação de Kott (2003, p. 27) sobre a continuidade da releitura do teatro shakespeariano, o qual “é semelhante ao mundo ou à vida. Cada época encontra nele o que busca ou o que quer ver”.

As conexões com o drama do escritor inglês mostram-se pertinentes para pensar as literaturas latino-americanas, diante da imposição da cultura europeia sobre os territórios coloniais. Nesse sentido, essas literaturas devem ser analisadas a partir da heterogeneidade cultural que as constitui. Na introdução do volume *La literatura latinoamericana como proceso*, Ana Pizarro (1985, p. 13–67) discute tal questão ao afirmar que qualquer tentativa de definir o que seja literatura latino-americana esbarra na própria noção de América Latina, cuja complexidade se evidencia quando se consideram as especificidades históricas de cada país. Ainda assim, a autora identifica “lazos estructurales de conformación cultural que tienen que ver con formas similares de existencia histórica, de respuesta económica, social

⁷ *The Tragic Corrido* configura-se como uma releitura bilíngue, em inglês e espanhol, de *Romeo and Juliet* que reinscreve o drama shakespeariano em um contexto mexicano-americano, incluindo personagens imigrantes em situação irregular. Ao colocar em evidência questões como colonialismo, degradação ambiental e direitos trabalhistas, a obra tensiona criticamente o texto canônico de Shakespeare, indicando que o ideal de reconciliação familiar por ele proposto mostra-se insuficiente para abarcar as complexas dinâmicas coloniais que atravessam a região do Rio Grande Valley, no Texas (Gillen; Santos, 2021, p. 57-58).

⁸ Não se deve esquecer, ainda, que o próprio Shakespeare recorreu a fontes prévias que já abordavam muitos dos temas desenvolvidos em suas peças, reconfigurando-as em novas obras, com enredos distintos, mas ancorados em narrativas anteriores. *Romeo and Juliet*, por exemplo, foi escrita a partir de narrativas italianas dos séculos XV e início do XVI, conforme demonstram Chisman e Harding (1986).

⁹ Conforme Gillen e Santos (2021, p. 58), o *corrido* é um gênero narrativo-musical caracterizado por sua flexibilidade formal (*malleability*), o que lhe permite adaptar-se a diferentes contextos históricos, sociais e culturais. Essa maleabilidade faz com que o gênero seja frequentemente utilizado para tratar de temas ligados à travessia de fronteiras e à imigração, assuntos centrais na experiência mexicana e mexicano-americana, especialmente em regiões fronteiriças.

y cultural que encuentran su expresión en el discurso literario, a pesar de la distinta metrópoli colonizadora” (Pizarro, 1985, p. 16)¹⁰.

Em face desse quadro, torna-se essencial recorrer a perspectivas críticas capazes de articular, de modo não reducionista, as relações entre forma e contexto. É nesse sentido que os escritos de Antonio Candido (2006) são particularmente fecundos, pois propõem uma abordagem que supera a leitura exclusivamente sociológica, bem como a autonomização formal da obra literária. Em *Literatura e sociedade*, o acadêmico critica tanto a visão de que o texto de ficção possa ser compreendido a partir de fatores externos quanto aquela que entende que a estrutura estética da obra é completamente autônoma. O estudioso, então, propõe que seja realizada uma “interpretação dialeticamente íntegra em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários” (Candido, 2006, p. 12-13). Dentre os desafios da crítica, mencionadas pelo autor, está a ilusão antropocêntrica que se refere à análise que o homem ocidental geralmente faz de outras culturas, acreditando que sua realidade é um modelo universal para tal análise.

O crítico brasileiro enfatiza que, no período colonial, a produção literária estava estritamente vinculada à metrópole portuguesa, de modo que inexistia uma literatura nacional autônoma. Não obstante, esse período apresentou “bases para o desenvolvimento mental da nação independente” (Candido, 2006, p. 116), processo que se configura de forma conflitiva, constituído pelo localismo (valorização do que é local) e pelo cosmopolitismo (receptividade a modelos exteriores, especialmente europeus). Nesse contexto, dois momentos são decisivos para a formação de uma literatura brasileira: o Romantismo e o Modernismo, que visam, respectivamente, à libertação da dependência cultural de Portugal e à ruptura com os moldes tradicionais de se pensar a produção artística.

Essa tensão entre dependência cultural e afirmação de uma produção literária própria também estrutura a reflexão de Silviano Santiago (2000). No estudo “*O entre-lugar do discurso latino-americano*”, que faz parte da obra *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*, o autor trata da literatura latino-americana no sistema ocidental, entendendo-a como um espaço intermediário marcado por conflitos e deslocamentos. Santiago (2000, p. 14) evidencia que o colonialismo operou não apenas pela força, mas pela

¹⁰ “laços estruturais de conformação cultural que se relacionam com formas semelhantes de existência histórica, de resposta econômica, social e cultural, as quais encontram sua expressão no discurso literário, apesar da distinta metrópole colonizadora” (Pizarro, 1985, p. 16, tradução nossa).

linguagem. Conforme observa o ensaísta, os primeiros contatos entre europeus e indígenas foram marcados pela ignorância mútua, e não pelo diálogo cultural. Desse modo, a conquista do Novo Mundo resulta menos de uma suposta superioridade cultural do que do uso sistemático da violência e da imposição ideológica. Essa lógica manifesta-se no discurso colonial, que recorrentemente desumaniza os povos indígenas ao designá-los como “escravos” ou “animais”.

Ao analisar a carta de Pero Vaz de Caminha, Santiago (2000, p. 12-13) elucida o viés etnocêntrico que concebeu a imitação gestual indígena como uma inclinação natural à conversão, quando, na verdade, ela consistia em uma prática ritual, vinculada à experiência do êxtase religioso. Desse modo, explicita-se o conflito entre a oralidade indígena e a lógica escritural europeia, na qual a inscrição do nome de Deus opera como imposição de um código simbólico e linguístico que estrutura determinada visão de mundo. Contudo, ao se materializar nos territórios colonizados, essa interferência deixa de ser exclusivamente europeia, passando a constituir-se em tensão com a tríade colonial (um só Deus, um só rei e uma só língua) e implicando a rejeição da noção de pureza.

Se, por um lado, essa ideia é rejeitada, por outro, o autor também contesta a visão crítica segundo a qual a obra de um escritor só pode ser compreendida a partir da mera imitação de outros autores, pois para ele “o artista latino-americano aceita a prisão como forma de comportamento, a transgressão como forma de expressão” (Santiago, 2000, p. 25). As reflexões de Silviano Santiago (2000) permitem, assim, deslocar a mimese do campo da simples reprodução para o da tensão produtiva, em que imitação e criação não se excluem, mas se constituem dialeticamente. Ao reconhecer a impossibilidade de uma origem pura e a centralidade do Outro na formação cultural latino-americana, o autor contribui para uma compreensão da imitação como prática estratégica, marcada simultaneamente pela submissão e pela transgressão. Essa perspectiva abre caminho para leituras que interrogam os modos pelos quais os modelos são apropriados e transformados em contextos não hegemônicos. É nesse horizonte teórico que se insere a proposta de João Cezar de Castro Rocha (2017), ao retomar a questão da mimese e da alteridade por meio da teoria mimética de René Girard.

Em *Culturas shakespearianas: teoria mimética e os desafios da mimesis em circunstâncias não hegemônicas*, Rocha (2017, p. 12) nota que *The Tempest*, de William Shakespeare, tornou-se uma obra fundamental para autores sul-americanos no processo de reflexão acerca de suas formações culturais. Tal centralidade decorre, segundo o estudioso,

do pacto colonial, responsável por instituir um conjunto de normas que restringiam as ações das colônias e produziam zonas de opacidade em espaços nos quais a palavra do monarca chegava de maneira desigual.

Para sustentar essa leitura, Rocha (2017) mobiliza a teoria mimética de René Girard, conforme anunciado no título da obra, deslocando para o plano coletivo (latino-americano) a noção girardiana de interindividualidade¹¹. Nessa perspectiva, as culturas shakespearianas configuram-se como aquelas que “se originam na mirada de um Outro” (Rocha, 2017, p. 23), instância cuja mediação mostrou-se decisiva para a emergência da criatividade cultural. O reconhecimento desse modelo pressupõe, portanto, a adoção de uma visão romanésca, entendida como o reconhecimento da mimese, bem como a reabilitação da prática emulativa orientada à superação dos modelos herdados. O emprego do termo *shakespeariano* como adjetivo justifica-se na medida em que o dramaturgo constrói, em suas peças, “um campo semântico preciso para definir a centralidade do outro na determinação do desejo” (Rocha, 2017, p. 33). Assim, escritores em culturas não hegemônicas necessitam lidar com a figura modelo:

A pergunta-chave que praticamente todos os pensadores latino-americanos tentaram responder desde o século XIX até pelo menos meados do seguinte é uma pergunta mimética, que enfatiza a oposição entre o próprio — e o alheio — as ideias estrangeiras. No limite, a pergunta evoca o modelo da mentira romântica, pois confia na possibilidade de uma determinação autotélica, que não deveria ser “contagiada” por elementos forâneos. Já o modelo da verdade romanésca questiona a noção de subjetividade autônoma, estimulando uma liberdade intelectual, cujo resultado mais promissor é o reconhecimento da alteridade como central e constitutiva (Rocha, 2017, p. 155).

É sob essa perspectiva que a presença de Shakespeare na obra de escritores latino-americanos deve ser compreendida, visto que ela se constrói por meio de constantes processos de adaptação, transformação e recriação, orientados por distintos propósitos. A teoria mimética aplicada à produção shakespeariana também ilumina um ponto crítico referente às relações entre suas peças, especialmente quando se procura articular as obras iniciais às publicações posteriores do dramaturgo. Em *Shakespeare: teatro da inveja*, Girard (2010) retoma e sistematiza aspectos centrais de seu pensamento, tal qual foi operacionalizado em estudos anteriores quando o teórico tratou da obra de outros artistas. Entretanto, no caso do autor de *Hamlet*, os elementos biográficos não são trazidos à baila

¹¹ A interindividualidade refere-se à concepção girardiana do desejo mediado, segundo a qual as aspirações humanas são mediadas por um terceiro.

para explicar a exposição do desejo mimético em suas formas mais avançadas, uma vez que grande parte dos dados acerca da vida do dramaturgo ainda permanecem obscuros.

Segundo Girard (2010, p. 43), desde as primeiras encenações, Shakespeare já apresentava o desejo mediado em seu teatro, mas, ao perceber que “que balançar o desejo mimético como uma bandeira vermelha na frente do público não era o caminho certo para o sucesso”, ele logo “tornou-se sofisticado, insidioso e complexo em seu manejo do desejo, mas permaneceu insistentemente e até obsessivamente mimético”. Não há, portanto, uma defesa consistente de uma obra-chave da maturidade que passe a exhibir o novelo do desejo mimético em seus estágios mais avançados, uma vez que, em determinado momento de sua tese, René Girard (2010) abre mão da ordem cronológica para adotar uma organização temática, orientada pelos núcleos miméticos que lhe parecem mais didáticos de serem apresentados.

Em *Shakespeare and the Idea of Late Writing: Authorship in the Proximity of Death*, Gordon McMullan (2007, p. 25-26) investiga a noção de *late writing* (escrita tardia) ou *late style* (estilo tardio), ressaltando que ambas não correspondem a um fenômeno natural ou universal da criação artística, mas sim a um constructo crítico historicamente produzido. O autor demonstra que a escrita tardia é frequentemente associada à ideia de culminação existencial e artística, sendo interpretada como resultado da proximidade da morte. McMullan (2007, p. 60) amplia essa discussão ao caso de Shakespeare, salientando que a noção de *late Shakespeare* (Shakespeare tardio) é um produto da história da crítica, e não um dado evidente da carreira do dramaturgo. Conforme o estudioso, a *caesura* (ruptura) seria “the point at which the mid — or mature — period style stops and the late style begins” (McMullan, 2007, p. 65)¹².

Essa virada, entretanto, não se manteria na obra de Shakespeare, uma vez que nela se identificam três aspectos problemáticos, bem como a classificação das últimas peças de Shakespeare, as quais, usualmente, correspondem aos romances ou às tragicomédias, dadas as dificuldades de categorizá-las somente enquanto comédia ou tragédia. A definição segundo a qual essas obras seriam romances foi amplamente aceita e discutida por críticos do século XX, que passaram a associar o gênero a noções de reconciliação; tendência esta que foi reforçada por interpretações que vinculam o romance à ideologia cortesã ou monárquica. McMullan (2007) sustenta que a relutância da crítica contemporânea em

¹² “o ponto em que o estilo do período intermediário — ou maduro — termina e o estilo do período tardio começa” (McMullan, 2007, p. 65, tradução nossa).

empregar romance e tragicomédia como categorias unificadoras não decorre de escapismo crítico, mas do reconhecimento de suas limitações diante da heterogeneidade formal das peças. Nesse contexto, o autor inclina-se à noção de que os últimos textos de Shakespeare se situam além das categorias de gênero.

Buscamos demonstrar que a permanência e a centralidade de Shakespeare no debate literário e cultural decorrem de sua capacidade singular de expor, dramatizar e problematizar conflitos históricos, políticos e simbólicos que atravessam distintos horizontes históricos. A circulação global das peças do dramaturgo, intensificada a partir do século XVIII, revela que sua consolidação como capital cultural esteve profundamente vinculada a processos materiais, editoriais e políticos, bem como a estratégias de apropriação que ultrapassam o contexto inglês. Nesse movimento, leituras como a de Jan Kott, ao aproximarem o dramaturgo dos impasses do século XX, reforçam a compreensão de que a obra shakespeariana permanece produtiva justamente por sua abertura à reinterpretação crítica, recusando leituras estabilizadoras. No âmbito latino-americano, essa produtividade adquire contornos específicos. A partir das contribuições de Antonio Candido (2006), Silviano Santiago (2000) e Ana Pizarro (1985), torna-se possível compreender as literaturas da América Latina como um espaço tensionado entre dependência e invenção, localismo e cosmopolitismo, no qual a mimese não se reduz à reprodução servil de modelos hegemônicos, mas se converte em prática estratégica de transformação.

É nesse sentido que a proposta de João Cezar de Castro Rocha (2017) se revela fundamental, ao articular a abordagem girardiana das peças de Shakespeare como instrumentos de leitura das culturas não hegemônicas. Ao reconhecer a centralidade do Outro na constituição do desejo e da criação cultural, as chamadas culturas shakespearianas evidenciam que a relação com os modelos estrangeiros não deve ser pensada em termos de pureza ou autonomia absoluta, mas como um processo marcado pela mediação, pela disputa simbólica e pela reinvenção contínua. Assim, Shakespeare emerge como um autor privilegiado para pensar a literatura, a história e a cultura em contextos atravessados pela desigualdade e pela alteridade.

2.2 - Machado de Assis no jogo entre invenção e tradição

Iniciaremos estas ponderações sobre obra de Machado de Assis retomando as pertinentes postulações de João Cezar de Castro Rocha (2013), agora a partir do livro *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Nesse volume, a condição não

hegemônica de artistas, especificamente, no que se refere ao autor de *Quincas Borba*, sustenta-se na prática emulatória de modelos canônicos, sobretudo na fase madura da produção machadiana, inaugurada com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. A tradição literária passa, desse modo, a ser reapropriada de forma irreverente, como se observa nas frequentes citações deturpadas de livros estrangeiros feitas por Machado, as quais não constituem falhas, mas antes uma estratégia consciente de lidar com a *imitatio* e a *aemulatio*, conforme assinala Rocha (2013). Nesse debate, o crítico sustenta ainda que o literato provavelmente assimilou tais procedimentos da obra de Shakespeare:

A importância de Shakespeare já foi assinalada por muitos estudiosos da obra machadiana.

Da minha parte sublinho o vínculo de Shakespeare com a técnica da emulação, pois provavelmente aí se encontra a razão do fascínio de Machado pelo autor de Otelo. [...]

Shakespeare foi o autor canônico da literatura ocidental que mais se aproveitou da especiaria alheia para a confecção do molho de sua fábrica. Segundo os eruditos, das 37 peças reunidas no *First Folio*, de 1623, nada menos do que 33 resultam da combinação de fontes diversas, portanto, de invenções, e não de enredos originalmente criados pelo dramaturgo, mas, mesmo nesses casos, ele lançou mão de sugestões diversas para cenas específicas e falas determinadas (Rocha, 2013, p. 314–315).

A própria concepção de emulação retoma um procedimento amplamente difundido entre os romanos na Antiguidade, embora Aristóteles (2019, p. 135) já fizesse menção a essa técnica na *Retórica*, ao defini-la como o redirecionamento dos homens para a conquista de bens honrosos pertencentes a outrem, ressaltando tratar-se de “um sentimento conveniente e equilibrado, [...] ao passo que a inveja é um sentimento desprezível”. De modo semelhante, após recomendar a imitação de modelos na criação poética, Horácio (1997, p. 59), ao dirigir-se aos Pisões, adverte contra a “reprodução literal”, incentivando, assim, não a mera cópia, mas a elaboração de uma nova obra igualmente relevante.

Na ficção machadiana, essas noções encontram culminância depois da publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, resultado de uma série de procedimentos textuais e narrativos, cuja experimentação se dá em contos publicados antes de 1881, nos quais já se delineiam temas posteriormente aprofundados na fase madura de Machado, tais como as triangulações amorosas e o ciúme (Rocha, 2013, p. 20-21). Partindo da leitura de Rocha (2013), segundo a qual a emulação constitui um princípio constitutivo da ficção machadiana, herdado da tradição clássica e mediado pela obra de Shakespeare, a crítica recente tem ampliado esse debate ao destacar os deslocamentos culturais inerentes a tal procedimento.

Nesse sentido, o texto “Machado, um ladrão de palavras ou a narrativa entre o próprio e o alheio”, de Ferreira, Nogueira e Ferreira (2024), aborda de que modo o escritor carioca elabora sua narrativa a partir da apropriação deliberada de textos alheios, sobretudo da tradição literária europeia. Essa apropriação, contudo, não configura plágio, uma vez que os fragmentos evocados por Machado são realocados em novos contextos, ganhando, por conseguinte, novos sentidos, de modo que “por meio do entre-lugar latino-americano, trouxe essa mestiçagem como uma reconfiguração para as sensibilidades e vivências brasileiras” (Ferreira, Nogueira, Ferreira, 2024, p. 671). É o que ocorre quando o teatro shakespeariano é constantemente mencionado na ficção machadiana.

Segundo Adriana da Costa Teles (2017, p. 8), “nesse processo, a obra do dramaturgo é interpretada, absorvida e devolvida pelo escritor, que o faz a partir de uma hermenêutica própria e por meio de um procedimento que poderia nos remeter à antropofagia oswaldiana surgida apenas no século XX”. Na pesquisa *Machado e Shakespeare: intertextualidades*, a autora dedica-se a examinar o processo de difusão da dramaturgia de Shakespeare no Brasil oitocentista e a maneira pela qual Machado de Assis entrou em contato com esse repertório. Assim como Gomes (1962), Teles (2017, p. 24–25) afirma que esse contato inicial não ocorreu de forma direta, mas por intermédio de traduções e adaptações francesas e italianas, muitas vezes submetidas a cortes e ajustes segundo o gosto neoclássico vigente.

O escritor estava inserido em um ambiente cultural ativo, no qual, ainda jovem, exercia a função de cronista teatral, o que lhe permitia acompanhar de perto tais adaptações. Apesar disso, persiste certa dificuldade em definir com exatidão quais versões lhe estiveram disponíveis:

O levantamento realizado por Jean-Michel Massa na biblioteca de Machado de Assis, mais tarde retomado por Glória Vianna, mostra que o escritor ainda coleções das obras de Shakespeare em sua biblioteca pessoal, uma delas em francês, editada em Paris pela Livraria Hachette entre os anos de 1867 e 1873, e a outra em inglês, editada pela Bradbury, Evans and Co., em 1868. Machado começa a citar Shakespeare pelo menos oito anos antes da edição tais coleções, que não sabemos quando foram adquiridas pelo escritor. O fato evidente é que seu contato inicial com o dramaturgo inglês teria se dado por meio de traduções/versões que não eram as que ele tinha em sua biblioteca. Mas a questão, ao mesmo tempo que intriga, frustra quem se dedica aos estudos de Machado Shakespeare, pois não há registros que permitam esclarecer esse ponto obscuro da experiência de leitura do escritor.

Machado era frequentador e leitor assíduo do acervo da Biblioteca do Real Gabinete Português de Leitura, da Biblioteca Nacional do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. É muito possível que tenha lido as obras do autor inglês em tais lugares. No entanto, os registros de leitura da época, que poderiam ser esclarecedores, são escassos, quando não inexistentes, como afirma Glória Vianna, que aponta como única exceção a Biblioteca Nacional (Teles, 2017, p. 17-18).

Mesmo sem a certeza de que a primeira citação machadiana a Shakespeare tenha ocorrido a partir da leitura direta ou da apreciação de adaptações, sabe-se que as peças ocupam um lugar fundamental no conjunto de textos ficcionais e não ficcionais de Machado, constituindo uma forma singular pela qual o autor problematiza questões de seu tempo, as quais, como se pode perceber pela quantidade de estudos ainda dedicados à sua obra, permanecem relevantes na contemporaneidade. É a partir dessa relação crítica com a tradição literária europeia que se torna possível compreender a reflexão machadiana sobre a literatura nacional. Essa perspectiva encontra formulação explícita no ensaio “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, no qual Machado de Assis (2015) propõe uma análise crítica da produção literária brasileira de seu tempo, especialmente no que diz respeito à busca por uma identidade nacional.

Para o autor, determinadas posturas dogmáticas comprometem esse projeto, uma vez que a autonomia literária “não se fará num dia, mas pausadamente, para sair mais duradoura” (Assis, 2015, p. 1177). Um dos pontos centrais de sua crítica recai sobre o uso excessivo da cor local, que, segundo Machado (2015, p. 1179), não constitui condição indispensável para o caráter nacional de uma obra. Tal noção é exemplificada pela obra de Shakespeare, cujas peças, ambientadas em contextos diversos, não o impedem de ser reconhecido como “um gênio universal, um poeta essencialmente inglês” (Assis, 2015, p. 1179). Além disso, o autor brasileiro observa a predominância do romance, as dificuldades na produção de contos, o potencial da poesia e a fragilidade do teatro nacional.

Essa posição crítica diante de concepções literárias dogmáticas também se manifesta nas análises que Machado de Assis dedica à produção contemporânea. Ao examinar *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, Machado (2015) dirige sua crítica aos pressupostos estéticos e morais do Realismo, escola literária à qual o romance se vincula. O autor aponta como principal ponto problemático da obra a caracterização da protagonista Luísa, cuja falta de profundidade psicológica e de consciência moral fragilizaria a estrutura narrativa. Para Machado (2015, p. 1208-1209), o adultério da personagem ocorre sem motivação suficientemente elaborada, o que compromete a verossimilhança do enredo e impede que o drama se construa a partir de um conflito humano autêntico. Ademais, o excesso de descrições e a valorização das sensações físicas seriam responsáveis por um rebaixamento da dimensão moral do romance. Ainda que reconheça o talento literário de Eça de Queirós, Machado (2015) recusa atribuir mérito artístico pleno à obra, por considerá-la subordinada aos dogmas do Realismo em detrimento da complexidade da experiência humana. O seguinte

excerto ilustra a ponderação machadiana sobre *O Primo Basílio*, destacando a admiração pelo escritor português e a influência de Émile Zola no supracitado romance de Eça de Queirós:

Mas esse triunfo é somente devido ao trabalho real do autor? O *Crime do Padre Amaro* revelou desde logo as tendências literárias do Sr. Eça de Queirós e a escola a que abertamente se filiava. O Sr. Eça de Queirós é um fiel e aspérrimo discípulo do realismo propagado pelo autor do *Assommoir*. Se fora simples copista, o dever da crítica era deixá-lo, sem defesa, nas mãos do entusiasmo cego, que acabaria por matá-lo; mas é homem de talento, transpôs ainda há pouco as portas da oficina literária; e eu, que lhe não nego a minha admiração, tomo a peito dizer-lhe francamente o que penso, já da obra em si, já das doutrinas e práticas, cujo iniciador é, na pátria de Alexandre Herculano e no idioma de Gonçalves Dias (Assis, 2015, p. 1206).

A crítica de Machado de Assis a *O Primo Basílio*, contudo, não se restringe ao âmbito de sua reflexão individual, mas repercute de modo significativo no diálogo literário entre o escritor brasileiro e Eça de Queirós. É esse intercâmbio crítico que Alberto Machado da Rosa (1963) examina no livro *Eça, discípulo de Machado?*, no qual analisa a relação literária e intelectual entre ambos a partir da recepção do romance no Brasil e do artigo publicado por Machado em 1878. O pesquisador destaca que, a partir da carta enviada por Eça a Machado após a publicação do artigo, o escritor português acompanhou de perto a repercussão de sua obra e percebeu a importância intelectual de Machado no meio literário brasileiro.

Convém considerar, ainda, a posição marginal da produção literária em língua portuguesa no contexto cultural do período, uma vez que “das línguas do Ocidente, a nossa é a menos conhecida e, se os países onde é falada pouco representam hoje, em 1900 representavam muito menos no jogo político” (Candido, 1977, p. 14). Tal condição contribuiu para que autores como Eça de Queirós, “bem ajustado ao espírito do naturalismo” (Candido, 1977, p. 14), e Machado de Assis, “enigmático e bifronte, voltado simultaneamente para o passado e para o futuro, ocultando um mundo estranho e original sob a neutralidade aparente de suas histórias” (Candido, 1977, p. 14), permanecessem relativamente à margem do cenário literário internacional.

Esse intercâmbio crítico com Eça de Queirós evidencia o papel central de Machado de Assis no debate literário oitocentista, não apenas como ficcionista, mas como intelectual atento aos rumos da literatura brasileira. É a partir dessa atuação crítica continuada que Renata William Santos do Vale (2020), na tese intitulada “A nota íntima da nacionalidade: crítica e crônica de Machado de Assis (1858–1908)”, examina o modo como o escritor se consolida como um artista nacional no contexto do século XIX, mesmo afastando-se do

nacionalismo temático característico do Romantismo. A hipótese defendida pela autora sustenta que Machado não apenas formulou a defesa de uma literatura brasileira autônoma, como também levou adiante esse programa estético em sua própria produção literária:

[...] provando ser possível representar o país e criar uma identidade por meio do sentimento íntimo e não das representações exteriores e superficiais sobre o que era ser brasileiro. Não era somente ser Ubirajara, mas ser Brás, Quincas, Capitu, Aires, entre muitos outros personagens que procuraram representar os homens e mulheres reais do Brasil (Vale, 2020, p. 9).

A concepção de literatura, fundada na representação do “sentimento íntimo” e na recusa de modelos exteriores e dogmáticos, encontra sua realização mais consistente na forma narrativa assumida pela obra madura de Machado de Assis. É nesse sentido que Roberto Schwarz (2000, p. 21) observa que esse retrato humano se manifesta de modo mais acentuado a partir da publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que passa a apresentar um narrador cuja volubilidade se articula ao “constante desrespeito a alguma norma”. Tal instabilidade constitui uma marca do narrador machadiano da segunda fase e funciona como princípio formal de representação da classe dominante brasileira. Na mesma linha de leitura, Raymundo Faoro (1974) mostra que a representação machadiana da sociedade brasileira, no Segundo Reinado, combina rigidez e mobilidade aparente. Embora estruturada como uma pirâmide social fundada no privilégio e na hierarquia, essa sociedade é atravessada por trajetórias individuais oportunistas, simbolizadas pelo trapézio.

Cumpra ainda considerar o apreço de Machado de Assis por autores da Antiguidade, notadamente o diálogo que estabelece com a tradição luciânica, cuja sátira lhe serve como instrumento para a abordagem de temas sociais brasileiros. Em “*Aquarelas machadianas: pincéis luciânicos, cores brasileiras*”, Iasmim Santos Ferreira (2020) apresenta Luciano de Samósata como herdeiro da sátira menipeia de Menipo de Gadara, ressaltando características como o hibridismo dos gêneros, a ironia não moralizante, a paródia, o rebaixamento do sublime, o dialogismo e a liberdade ficcional. Machado, nesse contexto, não reproduz tal modelo, mas o emula, adaptando seus procedimentos à realidade histórica e social do Brasil oitocentista. Essa apropriação crítica da tradição luciânica projeta-se de modo decisivo na construção das personagens machadianas e na complexidade que elas apresentam.

Por conseguinte, José Luiz Passos (2014, p. 65) observa que os romances de Machado de Assis constroem personagens dotados de densidade moral, concebidos não como tipos ou teses, mas como pessoas capazes de reflexão, escolha e transformação. Essa concepção implicaria a inauguração, na literatura brasileira, de uma noção moderna de

pessoa, marcada pela assimetria subjetiva, pela imaginação de si como outro e pelo autoengano como fundamento da consciência moral, bem como ilustra o seguinte trecho:

Tal dimensão moral, que explica a grande novidade de Machado na literatura brasileira e latino-americana no século XIX, abre a cortina ao problema da representação, levando o crítico a sondar os mecanismos e os debates que terão permitido a Machado construir personagens que até hoje nos parecem reais, dotados de autonomia e graça próprias, isto é, sujeitos que se movem moralmente, que aprendem diante da ação e da mirada dos outros e que podem, portanto, nos surpreender. São personagens que se transformam ao longo da narrativa, tornando-se, a rigor, diferentes do que foram; no limite, tornando-se diferentes de si mesmos (Passos, 2014, p. 15).

Cumprindo ainda observar que o engano constitui um elemento fundamental da imaginação dos personagens machadianos, os quais se mostram propensos à falsificação e à elaboração de imagens ilusórias de si e dos outros. Esse processo ocorre, principalmente, no âmbito da imaginação que tenta reconstituir o passado, articulada à memória, permitindo a reorganização da experiência vivida como estratégia de justificação das ações no presente (Passos, 2014). Sustentamos, ainda, que a representação do real na obra de Machado de Assis, frequentemente associada a uma suposta adesão ao Realismo, esbarra na dificuldade de enquadrar o autor em uma escola literária específica.

Se, por um lado, parte significativa dos materiais didáticos e da crítica tende a situá-lo como integrante do Realismo, por outro, o artigo sobre *O Primo Basílio* evidencia que, na perspectiva machadiana, a rigidez do vínculo do autor português com essa estética teria empobrecido sua obra. De modo semelhante, em outro texto crítico, “A nova geração”, Machado afirma: “a realidade é boa, o Realismo é que não presta” (Assis, 2015, p. 1249). Segundo Gustavo Bernardo (2012), em *O problema do realismo em Machado de Assis*, o literato não apenas se afasta do Realismo, como também se configura como um de seus mais contundentes críticos. Em sua tese, o autor reúne diversas denominações propostas pela crítica literária para caracterizar a obra machadiana: Bosi fala em realismo de sondagem moral; John Gledson, em realismo enganoso; Eugênio Gomes, em microrrealismo psicológico; Massaud Moisés, em realismo interior; e Carlos Nelson Coutinho, em realismo superior. Essa multiplicidade de classificações revela a complexidade da obra de Machado e a dificuldade de enquadrá-la em uma escola literária tradicional.

Nesse sentido, embora Machado de Assis trate do “real”, sua escrita não se alinha ao Realismo, pois sua forma de narrar e de produzir sentido desestabiliza pressupostos centrais dessa escola, como a confiança na representação, a transparência referencial e a estabilidade do universo narrativo. Outras características também podem ser tomadas como referência,

neste ponto, com base nas observações de Massaud Moisés (2016, p. 16) sobre o Realismo literário, ao afirmar que “os realistas preconizavam uma arte literária diametralmente oposta à romântica [...] Em vez de subjetivismo, propunham a objetividade, amparados na ideia positiva do fato real; em lugar da imaginação, a realidade contingente”.

Bernardo (2012, p. 41), mostra que existem críticos, ainda que minoritários, os quais defendem a tese de que Machado de Assis não se enquadra no Realismo, como seria o caso de Afrânio Coutinho, com seu verbete “Machado de Assis”, e José Veríssimo, que reconhece a impossibilidade de enquadrar a obra machadiana em uma escola literária específica:

O autor do verbete em nenhum momento considera Machado realista, mas ao contrário procura fugir das classificações para melhor mostrar a singularidade estética e filosófica do escritor. Entende que Machado de Assis, “reagindo contra a norma romântica, não se deixou, todavia, seduzir pelas falácias da novidade naturalista. Não foi homem de escolas, no sentido estrito” (Coutinho & Sousa, 1990: 275). O verbete mostra que Machado aproveita das escolas apenas o que interessa à sua obra, muitas vezes dirigindo-as contra os preceitos dessas mesmas escolas (Coutinho & Sousa, 1990: 276) [...]

O verbete da *Enciclopédia de literatura brasileira* parece deixar claro que a minha discussão sobre o problema do realismo de Machado de Assis não é apenas minha, e também que ela não é exatamente nova. Cabe lembrar que um dos primeiros a rejeitar o realismo de Machado de Assis foi o crítico José Veríssimo, e ainda no próprio século XIX, enquanto o escritor vivia e produzia. Veríssimo classifica Machado como “escritor sem istas” e desta maneira paradoxal rejeita toda classificação que se lhe atribua. Admite, no máximo, um “ista”: o de humorista (Bernardo, 2012, p. 43-44).

Destacamos que quando admitimos que Machado abordou as temáticas pertinentes que permearam a sociedade brasileira oitocentista, não pretendemos encerrá-lo em uma adesão estrita ao Realismo, como ocorre com Eça de Queirós, uma vez que nos deparamos constantemente com narradores inconstantes, personagens oblíquos e memórias imprecisas. Essa dificuldade de enquadramento da obra machadiana encontra respaldo em análises que se voltam para seus procedimentos narrativos, como demonstra J. C. Kinnear (1976), no estudo “*Machado de Assis: To Believe or Not to Believe?*”, no qual sustenta que é principalmente na ficção tardia de Machado de Assis que se instaura um jogo permanente entre crença e descrença, no qual o leitor, embora consciente do artifício narrativo, continua a acreditar. Essa tensão constitui um aspecto fundamental da modernidade machadiana e de sua crítica ao Realismo literário, pois “by asserting its ability to portray reality – the axiom

of realism – only to turn on itself and demonstrate how unreliable realism is” (Kinnear, 1976, p. 56)¹³.

Nestas considerações, buscamos compreender a obra machadiana como resultado de uma relação crítica e produtiva com a tradição literária ocidental, marcada pela prática da emulação, procedimento que se torna central em sua ficção, sobretudo após a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Ao reapropriar-se de modelos canônicos, Machado não os reproduz de modo servil, mas os desloca, reconfigura e submete a um processo de reinvenção formal e crítica, adequando-os às condições históricas, sociais e culturais do Brasil oitocentista. Entendemos que a reflexão machadiana acerca da literatura nacional afasta-se de posturas dogmáticas, tanto do nacionalismo temático romântico quanto das pretensões totalizantes do Realismo. Conforme explicitado em seus ensaios críticos, especialmente em “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, Machado (2015) defende uma concepção de autonomia literária fundada no “sentimento íntimo”, e não na simples reprodução de traços exteriores ou na adesão irrestrita a escolas estéticas. A crítica dirigida a *O Primo Basílio* ilustra de modo exemplar essa posição: ao mesmo tempo em que reconhece o talento de Eça de Queirós, Machado (2015) problematiza os limites do Realismo enquanto doutrina, apontando como sua rigidez pode empobrecer a representação da experiência humana.

¹³ “Ao afirmar sua capacidade de representar a realidade — axioma fundamental do Realismo — apenas para, em seguida, voltar-se contra si mesmo e demonstrar o quão pouco confiável esse realismo se revela” (Kinnear, 1976, p. 56, tradução nossa).

3 - O BARDO NOS TRÓPICOS: DIÁLOGOS MIMÉTICOS ENTRE O TEATRO DE WILLIAM SHAKESPEARE E O ROMANCE MACHADIANO

“Chegam a afirmar que o poeta inglês não teve outro gênio senão transcrever a letra da ópera, com tal arte e fidelidade, que parece ele próprio o autor da composição; mas, evidentemente, é um plagiário”.

Machado de Assis, 2015.

Este capítulo propõe examinar as intersecções miméticas estabelecidas entre a obra dramática de William Shakespeare e o romance machadiano, à luz da teoria do desejo mimético de René Girard. Partindo do pressuposto de que a literatura constitui um espaço privilegiado para a representação das dinâmicas do desejo, bem como seus desdobramentos, manifestados no surgimento das rivalidades e da violência, buscamos compreender como esses elementos se manifestam, de modo singular, nos dramas shakespearianos e nas narrativas de Machado de Assis. Longe de se configurar como simples influência ou imitação, esse diálogo literário mostra como o escritor brasileiro tematizou as dinâmicas miméticas em seus romances, a partir das tramas presentes nas peças de Shakespeare.

No primeiro subcapítulo, intitulado “Consciência mimética em *Hamlet* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*”, propomos uma aproximação entre as duas obras, tendo em vista que ambos os protagonistas têm noção do funcionamento do desejo mediado. A abordagem, contudo, difere: se *Hamlet* é essencialmente trágico, *Brás Cubas* é inevitavelmente cômico. A teoria mimética dialoga com a concepção clássica de tragédia e catarse apresentada por Aristóteles na *Poética* (1997) e com a teoria dos modos ficcionais de Northrop Fry (2013), em *Anatomia da crítica*. Em *Hamlet*, o mimetismo manifesta-se de forma trágica, produzindo um ciclo de violência que se amplia para além do conflito individual e só encontra resolução por meio da purgação sacrificial, confirmando a leitura girardiana da vingança como reciprocidade violenta. Já no romance de Machado de Assis, o mesmo mecanismo aparece transfigurado pelo humor e pela ironia, revelando as mediações amorosas e sociais que orientam o desejo do protagonista sem culminar em violência explícita, mas expondo suas consequências através de disputas no campo amoroso e econômico.

Em “Mediação e incitação mimética em *The Tempest* e *Quincas Borba*”, partimos da compreensão de que o desejo humano não apenas é constituído pela imitação de um

modelo, mas pode também ser deliberadamente provocado, orientado e intensificado por personagens que se beneficiam da rivalidade e da aspiração alheia. Nesse sentido, a incitação mimética aparece como estratégia, sobretudo para aquisição de poder, vingança ou ascensão social, na qual o mediador estimula o desejo do Outro para confirmar o próprio prestígio ou alcançar seus objetivos. Ao aproximar a dramaturgia shakespeariana do romance machadiano, o segundo subcapítulo investiga como esse processo se manifesta em contextos distintos, evidenciando tanto figuras que dominam a lógica mimética, como Prospero, quanto personagens profundamente submetidos a ela, tal qual Rubião, permitindo compreender as diferentes consequências do desejo incitado. Temos em vista, além dos estudos girardianos *Mentira romântica e verdade romanesca* e *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*, os textos de Marjorie Garber (2004) e Northrop Frye (1992) sobre as possíveis interpretações dessa peça, bem como as postulações de Alexandre Eulálio (2015) e Bianca Karam (2006) a respeito da complexidade narrativa do supracitado romance.

Já em “Desejo mimético em *Othello* e *Dom Casmurro*” articulamos as noções de desejo, ciúme e morte, tomando como eixo central a teoria do desejo mimético de René Girard. Compreendemos que o amor, longe de constituir uma experiência puramente privada ou espontânea, é frequentemente mediado pela presença de um terceiro que atua como modelo e obstáculo, intensificando rivalidades e conduzindo os sujeitos a estados extremos de sofrimento. Nesse sentido, o ciúme emerge como manifestação privilegiada do desejo mediado, capaz de transformar o vínculo amoroso em força destrutiva e de associar, de modo recorrente na tradição ocidental, paixão e fatalidade. Ao aproximar a tragédia shakespeariana do romance machadiano, este subcapítulo investiga como ambos os textos figuram a progressiva imbricação entre *eros* e morte, revelando protagonistas cuja subjetividade é moldada pela mediação do Outro e cujo desfecho trágico decorre menos de provas objetivas do que da lógica interna do desejo mimético. Para tanto, destacamos as observações de Barthes (2003) e Kristeva (2003) a respeito do vínculo entre desejo e morte, mostrando a presença de ambos no *corpus* analisado.

Ao reunir essas leituras, o capítulo busca demonstrar que tanto Shakespeare quanto Machado de Assis exploram, cada um a seu modo, os impasses do desejo humano quando mediado pelo Outro. A aproximação entre suas obras permite não apenas ampliar a compreensão das estratégias narrativas e dramáticas de ambos os autores, mas também evidenciar a atualidade da teoria girardiana como instrumento crítico para a análise da presença do teatro de William Shakespeare no romance machadiano.

3.1 - Consciência mimética em *Hamlet* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*

Ao longo de seus trabalhos, René Girard analisou as consequências da relação entre mimese e desejo. Em *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*, o teórico pontua como uma diferença fundamental, as formas de mediações em sociedades primitivas e modernas. Enquanto na primeira o modelo era constituído por uma divindade explicitamente imitada, na segunda, contudo, a entidade divina sai do centro e, conseqüentemente, os homens passam a mimetizar uns aos outros, sem admitir a presença desse processo ou sua participação nele. Logo, o Outro transfigura-se em obstáculo à medida que apresenta dificuldades para a posse do objeto igualmente desejado. Anteriormente, Girard (2009) já havia se voltado para essa ocorrência no capítulo “Os homens serão deuses uns para os outros”, que faz parte da obra *Mentira romântica e verdade romanésca*. Nela, Girard (2009, p. 33) concebe duas formas de mediação:

As obras romanescas se agrupam, pois, em duas categorias fundamentais – em cujo interior se podem multiplicar infinitamente as distinções secundárias. 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.

É na mediação interna que o sujeito se mostra mais suscetível à rivalidade e ao surgimento de contendas, uma vez que a proximidade com o mediador intensifica a comparação e a competição. Em autores como Stendhal, Girard (2009, p. 38) observa esse tipo de mediação cuja imitação associa-se diretamente à vaidade, pois o sujeito vaidoso necessita de um terceiro, dotado de prestígio ou reconhecimento, para orientar a escolha de seus objetos de desejo. O romancista francês é mencionado em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, obra em que o narrador-protagonista recorre a múltiplas fontes literárias, que vão de Laurence Sterne a Stendhal. Outro autor frequentemente referenciado nesse romance é Shakespeare, por meio de alusões a peças como *Macbeth*, *As You Like It* e *Hamlet*. Destacamos esta última, na qual a célebre dúvida sobre o ser ou não ser surge adaptada à condição do defunto autor, que hesita em aceitar o convite para acompanhar Virgília e Lobo Neves na viagem: “embarcar ou não embarcar. Esta era a questão” (Assis, 2015, p. 681).

O pertinente estudo de Eugênio Gomes (1962), intitulado *Shakespeare no Brasil*, coloca em pauta a introdução do teatro shakespeariano em terras brasileiras a partir do século XIX. Segundo o pesquisador, essa penetração ocorreu de forma indireta, uma vez que grande

parte das representações tinham como fonte adaptações francesas, sobretudo, dos autores Alfred de Vigny e Jean-François Ducis. Essas imitações foram suplantadas com a chegada das companhias italianas, especialmente aquelas lideradas por Ernesto Rossi e Tomás Salvini que apresentaram peças como *Romeo and Juliet*, *Hamlet*, *Othello* e *Macbeth*, conforme destaca Gomes (1962, p. 21):

Deste modo, de 1871 até o fim do século, visitaram-nos oito companhias italianas, preenchendo dez temporadas teatrais, e todas incluíam peças de Shakespeare em seus repertórios, o que permitiu um conhecimento mais amplo da arte do dramaturgo inglês em nosso país. No mesmo período também estiveram no Brasil duas companhias portuguesas; integrando-as, Álvaro Filipe Ferreira, em 1886, deu-nos *Otelo*, enquanto Eduardo Brazão, em 1887, levava o *Hamlet* e *Otelo*, voltando a desempenhar o papel de Hamlet em 1893 e 1920.

Ainda segundo o estudioso, pouco se tem notícia de apresentações em língua inglesa que utilizassem o texto original. Consequentemente, a maior familiarização do público brasileiro com a obra shakespeariana no idioma anglófono ocorreu, posteriormente, por meio do cinema. Contudo, antes disso, dentre as peças encenadas que mais repercutiram estão *Othello* e *Hamlet*, deste último o monólogo ‘ser ou não ser’ inspirou escritores brasileiros a empregá-lo em suas composições, tal qual é o caso de Machado de Assis que, da tragédia do príncipe da Dinamarca, retirou também a análise sobre a morte e o humor macabro. A decisão de Cubas não possui a mesma gravidade daquela que precisa ser tomada pelo príncipe dinamarquês, porquanto a resolução de Hamlet afeta não apenas a si mesmo, mas todo o reino de Elsinore. Ainda assim, a galhofa de Brás Cubas possui breves intervalos atravessados por aquilo que ele chama de “a ponta da orelha trágica de Shakespeare” (Assis, 2015, p.699).

Argumentamos que tanto o cômico quanto o trágico, em ambos enredos, expressam a perspectiva dos protagonistas sobre o desejo mimético que permeia suas relações com outros personagens. Na peça de Shakespeare, essa percepção se dá por meio da observação de Hamlet a respeito da perpétua cadeia de retaliações em vigor. Já Brás Cubas, em suas memórias, exhibe as mesmas mediações dos Outros e de si mesmo, sem abordar o aspecto violento desse fenômeno.

Desde *A violência e o sagrado*, Girard (1990) mostra como o mecanismo do bode expiatório é presente nas tragédias gregas, sobretudo as de Sófocles e Eurípedes. É desse teatro que Aristóteles (1997, p. 24) trata em sua *Poética* definindo a tragédia como imitação de uma ação de caráter elevado que tem “pessoas agindo, as quais necessariamente se distinguem pelo caráter e ideias”. Northrop Frye (2013), em *Anatomia da crítica*, destaca

que a divisão ficcional da literatura a partir de Aristóteles deve ser feita levando em consideração a capacidade de ação do herói e não apenas sua moral:

Nas ficções literárias, o enredo consiste de alguém fazendo alguma coisa. Esse alguém, se um indivíduo, é o herói, e essa alguma coisa que ele faz ou não consegue fazer é o que ele pode fazer ou poderia ter feito, no nível dos postulados feitos sobre ele pelo autor e pelas consequentes expectativas da audiência (Frye, 2013, p. 145).

O herói do modo ficcional mimético elevado está posicionado entre o heroico e o irônico, ele tem sua dimensão superior porque possui faculdades de expressões melhores que as nossas, mas tudo que faz está sujeito à crítica social, bem como à supremacia da lei natural, como a morte. No modo irônico, as personagens mostram um poder de ação inferior ao que se pressupõe ser o normal. Nele encontramos a vítima típica ou aleatória, o bode expiatório. A tragédia, para Frye (2013), é inteligível porque sua catástrofe está relacionada com sua situação. O crítico canadense apresenta sua divisão dos modos ficcionais a partir da premissa de que um herói pode ser isolado da sociedade ou incorporado a ela. Esta diferenciação é expressa pelas palavras ‘trágico’ e ‘cômico’, neste caso elas fazem referência aos aspectos do enredo em geral, não apenas às formas dramáticas como a tragédia e a comédia.

Segundo o acadêmico canadense, o modo cômico, assim como o trágico, exprime uma espécie de catarse não mais constituída pelo sentimento de temor e piedade, mas de simpatia ao ridículo. Esse aspecto estaria muito presente na Comédia Antiga, cujo dramaturgo mais conhecido foi Aristófanes, com suas sátiras políticas. A Comédia Nova, por outro lado, apresenta um conflito inicial entre apaixonados que enfrentam algum tipo de resistência, geralmente a dos pais, que é superada pelos jovens amantes. Apesar dessa estrutura ser comumente encontrada nas peças do dramaturgo grego Menandro, ela também é perceptível nas comédias shakespearianas.

A sátira, por sua vez, marcante na Comédia Antiga de Aristófanes, tem como intuito atingir o efeito cômico ao realizar uma crítica de certos comportamentos observados na sociedade. Uma das modalidades de sátira mais célebres é a menipeia que, sendo escrita em prosa, teve como principal expoente o escritor sírio Luciano de Samósata. Para Henri Bergson (1983, p. 61), em *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*, o humor e a ironia são duas formas diferentes de sátira: enquanto a primeira busca enunciar “o que deveria ser fingindo-se acreditar ser precisamente o que é”, a segunda descreve “cada vez mais meticulosamente o que é, fingindo-se crer que assim é que as coisas deveriam ser”.

Propomos que o cômico, com o uso da sátira ou de outros recursos, relaciona-se ao desejo mimético à medida que mostra as repetições de situações em que o mimetismo é basilar, tal qual observa Girard (2011b, p. 42). No trabalho “Um equilíbrio perigoso: ensaio de interpretação do cômico”, o teórico argumenta que a tragédia e comédia estão mais próximas entre si do que usualmente percebemos, a começar pelos movimentos que o corpo opera para produzir o riso e as lágrimas. René Girard (2002, p. 204) parte da noção de catarse não apenas como a descrita na *Poética* de Aristóteles, mas no sentido medicinal de purgação daquilo que precisa ser expelido. O pensador francês, à esteira de Bergson (1983), considera o riso como uma força vital, embora observe que também se trata de um tipo de reciprocidade: todos estamos sujeitos ao cômico.

Na tragédia *Hamlet*, é possível identificar a interação mimética entre os personagens através do círculo de rivalidade e violência. Antes que o personagem principal seja incitado à vingança pelo espectro do pai, Horatio explica que o atual cenário de Elsinore é decorrente dos conflitos que começaram com a luta entre o falecido Hamlet e o norueguês Fortinbras, como se nota na seguinte passagem:

At least, the whisper goes so. Our last king,
Whose image even but now appear'd to us,
Was, as you know, by Fortinbras of Norway,
Thereto prick'd on by a most emulate pride,
Dar'd to the combat; in which our valiant
Hamlet, —
For so this side of our known world esteem'd
him, —
Did slay this Fortinbras; who, by a seal'd of, to the conqueror [...]
Now, sir, young Fortinbras,
Of unimproved mettle hot and full,
Hath in the skirts of Norway, here and there,
Shar'd up a list of lawless resolutes,
For food and diet, to some enterprise
That hath a stomach in't; which is no other, —
As it doth well appear unto our state, —
But to recover of us, by strong hand,
And terms compulsory, those foresaid lands
So by his father lost [...] (Shakespeare, 2014a, Act I, Scene I, p. 736)¹⁴.

¹⁴ É o que se fala, ao menos: o defunto / monarca, de quem vimos, ora, a imagem, / foi desafiado, como é bem sabido, por Fortimbrás, a quem ciumento orgulho / dava ousadia. O nosso bravo Hamlet — / que assim por estes mundos lhe chamavam — / matou o norueguês, que, por contrato / selado e sancionado pelas normas / da nobreza, legava ao adversário / todos os territórios ocupados, / se a vida a perder viesse na compita. / [...] Mas agora o moço / Fortimbrás, ardoroso, porém falho / de experiência, alistou pela fronteira / da Noruega, só a preço de comida, / uns tipos corajosos e sem terras, / que anteveem qualquer empresa gorda — / que não é outra, justamente, como / nosso Estado, de há muito, o reconhece —, / senão nos constranger pela violência / das armas a entregar-lhes esses domínios / que de seu pai nos vieram (Shakespeare, 2017b, Ato I, Cena I, p. 14–15).

O trecho mostra um quadro mais geral da vingança do que o de Hamlet e seu tio Claudius, o que revela a essência mimética da retaliação como um ciclo interminável de indiferenciação e violência. Assim, o assassinato do rei Hamlet por seu próprio irmão indica que é “impossível recorrer à violência contra um indivíduo sem expor-se a represálias de outros indivíduos, seus próximos, que considerariam seu dever vingá-los” (Girard, 1990, p. 25). Na peça, esta afirmação parece justificar a ação do príncipe Hamlet não apenas para o seu pai, mas também para Claudius, que teme a ação do sobrinho. No entanto, o adiamento do assassinato do rei vigente, por Hamlet, sugere um conhecimento da personagem sobre um processo mimético sangrento e duradouro.

No contexto em que a peça se desenrola, Claudius, irmão do falecido rei Hamlet, é o atual monarca de Elsinore. Seu reino, tal qual mostra a primeira cena da peça, encontra-se sob constantes inquietações, não apenas pela ameaça de uma invasão norueguesa, mas também pelo espectro do antigo rei que clama por vingança. O fantasma apenas fala na presença do filho, revelando a verdadeira causa de sua morte: o envenenamento orquestrado por seu irmão Claudius, “that incestuous, that adulterate beast” (Shakespeare, 2014a, Act I, Scene V, p. 744)¹⁵. Essa notícia confirma as suspeitas do jovem Hamlet que já mostrava aversão ao relacionamento entre a mãe e o tio. O mal temperamento do príncipe é evidente ao longo da peça, sendo motivo de queixas da mãe, a quem Hamlet responde não se tratar apenas do luto pela morte do pai, mas apenas uma inadequação, visto que “for they are actions that a man might play” (Shakespeare, 2014a, Act I, Scene II, p. 738)¹⁶.

Em “A prática política shakespeariana em *Hamlet*”, Adelson Prado e Thiago Martins Oliveira (2020) defendem que o novo monarca ultrapassa a figura do vilão trágico, configurando-se como um político estrategista interessado na manutenção do poder. Para tanto, lança mão da diplomacia e da proteção de sua imagem pública, moldando um comportamento político pautado pela conveniência. Assim, Claudius explora atributos próprios como o “grande poder persuasivo em seus argumentos” e alcança, por consequência, “maiores níveis de dissimulação” (Oliveira; Prado, 2020, p. 673).

Ao deslocar Claudius da figura do vilão trágico convencional para a de um governante hábil e estrategista, Shakespeare já antecipa uma reconfiguração dos pressupostos tradicionais da tragédia. Tal deslocamento se torna ainda mais evidente quando se considera que *Hamlet* se insere no gênero da tragédia da vingança, cujo principal

¹⁵ “esse monstro adúltero e incestuoso” (Shakespeare, 2017b, Ato I, Cena V, p. 45).

¹⁶ “gestos de fácil fingimento” (Shakespeare, 2017b, Act I, Scene II, p. 22).

representante é *The Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd. Além disso, a narrativa de *Hamlet* inspira-se na lenda do príncipe dinamarquês Amleth, que mata o tio em vingança pela morte do pai. Há ainda uma peça anterior à de Shakespeare, igualmente baseada nessa lenda, o chamado Ur-Hamlet, uma versão pré-shakespeariana cuja autoria é atribuída, por alguns estudiosos¹⁷, a Thomas Kyd. O drama shakespeariano, contudo, distingue-se ao conferir ao protagonista, o jovem Hamlet, uma consciência da própria configuração mimética em que ele e o reino de Elsinore se encontram inseridos. Essa percepção manifesta-se sobretudo na demora em agir, que revela um ceticismo persistente em relação à adesão automática ao imperativo da vingança.

Ele logo nota que tanto seu pai quanto seu tio são pouco diferenciados um do outro. A perda de diferenças é, como enfatiza Richard Golsan (2014, p. 63), resultante dos estágios mais avançados das relações mediadas pelo modelo. A resolução para essa crise é associada a uma vítima expiatória, denominada assim porque os indivíduos direcionam suas hostilidades a ela, como um meio de purificação. Ainda conforme o comentador girardiano, o estabelecimento do ‘culpado’ é destinado àqueles indivíduos que mais se diferenciam no corpo social, seja fisicamente ou psicologicamente. Dessa maneira, podemos indagar: quando tais distinções não são encontradas, de que maneira as violências são expiadas?

Na supracitada tragédia, é de Hamlet a incumbência de tomar medidas para findar as hostilidades com o assassinato do tio e a derrota de Fortinbras. Todavia, a inação do personagem pode ser vista como a constatação acerca do contágio mimético. Uma comparação entre o antes e o depois da morte do rei Hamlet revela essa verificação da indiferenciação em vigor na Dinamarca, pelo ponto de vista do próprio príncipe: “for my uncle is king of Denmark, and those that would make mouths at him while my father lived, give twenty, forty, fifty, a hundred ducats a-piece for his pictures in little” (Shakespeare, 2014a, Act II, Scene II, p. 752)¹⁸. O próprio pai do príncipe Hamlet, como mostra Horatio no início do primeiro ato, precisou assassinar para obter as terras que eram do falecido Fortinbras, antigo rei da Noruega.

Harold Bloom (1998, p. 387), no trabalho *Shakespeare: the invention of the human*, observa como a relação pai e filho é diferente ao comparar o jovem Hamlet e seu falecido

¹⁷ Tanto E. Albert Jack (1905) quanto L. O. Hatcher (1906) argumentam que a atribuição da autoria do *Ur-Hamlet* a Kyd baseia-se em um trecho do prefácio da obra *Menaphon* (1589), de Robert Greene, no qual Thomas Nashe se refere aos *Hamlets*. Ambos os acadêmicos, entretanto, sustentam que tal passagem não fornece evidências suficientes para afirmar que Kyd tenha sido o verdadeiro autor dessa versão mais antiga.

¹⁸ “meu tio é rei da Dinamarca, e aqueles que lhe faziam caretas em vida de meu pai dão agora vinte, quarenta, e até cem ducados por seu retrato em miniatura” (Shakespeare, 2017b, Ato II, Cena II, p. 81)

pai com o rei Fortinbras e seu filho, que possui o mesmo nome. O espectro espera que Hamlet seja uma versão de si mesmo, assim como o jovem Fortinbras é uma reedição do antigo Fortinbras. De forma análoga a Girard, para o crítico americano, em *Anatomia da influência*, Hamlet “sabe o que não quer ser: o vingador em uma tragédia sangrenta” (2013, p. 63). Girard (1990), em *A violência e o sagrado*, caracteriza a vingança como uma dinâmica interminável de violência recíproca que precisa ser controlada e evitada.

O príncipe da Dinamarca reconhece a necessidade de ser instigado ao cumprimento do dever que lhe foi imposto. Assim, em uma tentativa de ser influenciado mimeticamente, pede que atores encenem a história de Priam e Hecuba, esperando ser tocado pelo mesmo sentimento vingativo que move a rainha de Troia. Após o fracasso do plano, Hamlet prontamente reconhece sobre si mesmo: “A dull and muddy-mettled rascal, peak, / Like a John-a-dreams, unpregnant of my cause, / And can say nothing; no, not for a king / Upon whose porperty and most dear life / A damn'd defeat was made” (Shakespeare, 2014a, Act II, Scene II, p. 754)¹⁹. Outro esforço seria a cena, no terceiro ato, em que ele mostra à mãe o retrato do pai e do tio, a fim de despertar entre Gertrude e Claudius “algum rompimento dramático, que o forçasse a ficar resolutamente ao lado da mãe” (Girard, 2010, p. 506).

Dada a reação de total silêncio da rainha durante a fala do filho, ela, assim como Hamlet, não percebe as diferenças entre o antigo rei e o atual. Ao contrário do que faz Polonius, cuja tentativa de satisfazer os monarcas agrava ainda mais a irritação de Hamlet, que também parece hesitar diante do início de um relacionamento com Ophelia, a descendente do camareiro-mor. Ambos, pai e filha, parecem interpretar erroneamente as aspirações de Hamlet, que nem demonstra interesse efetivo por Ophelia e nem comete a vingança de forma imediata. Apenas a reação de Laertes diante do sepultamento da irmã Ophelia, que faleceu após a morte do pai e de ter o amor rejeitado por Hamlet, parece despertar a ação do protagonista, como nota Northrop Frye (1992, p.110) nos “problemas” do personagem, em *Sobre Shakespeare*:

Vejamos um exemplo de “problema”: por que Hamlet fica tão furioso ao ouvir Laertes expressar uma dor natural e comovente pela morte da sua irmã, por mais que isso incluisse algumas ofensas a ele, Hamlet? Provavelmente não há nenhuma resposta conclusiva, mas podemos entender algo do seu sentimento. Além de descobrir repentinamente que Ofélia está morta e que provavelmente se suicidou

¹⁹ “ao passo que eu, / um parvo feito só de lama, um néscio, / como um João sonhador, sem nenhum plano / de vingança, me calo, quando a vida preciosa e o trono um rei a perder veio por maneira tão bárbara e maldita.” (Shakespeare, 2017b, Ato II, Cena II, p. 90).

(um choque forte o bastante para enfraquecê-lo), ele está sendo refletido em Laertes seu próprio dilema: as palavras substituindo a ação.

Laertes, na visão mimética que este trabalho aborda, medeia o desejo de agir que ainda não havia sido permanentemente despertado em Hamlet. Apesar de todos os questionamentos do personagem, é a partir desse momento que ele se envolve no contágio mimético e, como toda vítima, parece não entender: “But I am very sorry, good Horatio, / That to Laertes I forgot myself; / for by the image of my cause I see / The portraiture” (Shakespeare, 2014a, Act V, Scene II, p. 778)²⁰. Sendo Hamlet um personagem envolvido na ação, ele participa com os outros das consequências que envolvem a cadeia violenta da vingança. Ainda que Polonius, Guildenstern e Rosencrantz não sejam as verdadeiras vítimas que Hamlet tem de matar, eles sofrem porque “Tis dangerous when the baser nature comes / Between the pass and fell incensed points / Of mighty opposites” (Shakespeare, 2014a, Act V, Scene II, p. 778)²¹. Como indica Girard (1990, p. 89) a única forma de acabar com o ciclo vicioso da vingança é conter a reciprocidade da violência.

Uma vez que a violência tenha penetrado na comunidade, ela não cessa de propagar e exacerbar. É difícil imaginar como essa cadeia de represálias poderia ser rompida antes do aniquilamento puro e simples da comunidade. Se as crises sacrificiais existem realmente, devem comportar um freio: é preciso que um mecanismo auto-regulador intervenha antes que tudo seja consumado.

Em *Hamlet*, a cadeia de vingança é extensa, assim como o número de vítimas no último ato: Hamlet, o rei, a rainha e Laertes. O príncipe não tem apenas o dever de matar o tio, mas também o de lutar com Laertes e enfrentar a invasão comandada por Fortinbras. As mortes são apresentadas como uma forma de expiar a violência e acabar com as retaliações. Após a purificação das hostilidades em Elsinore e certamente em todo território da Dinamarca, é Fortinbras que passa a oferecer esperanças. Para Frye (1992, p. 116) não há catarse em *Hamlet* porque tudo que há de nobre e heroico nesta tragédia é sufocado pelo código da vingança. Já a concepção de Girard (2010) sobre o efeito curativo da catarse considera, de modo semelhante ao efeito de purificação nos rituais sacrificiais, que é a imolação de vítimas, proporcionada por Shakespeare em suas tragédias, que garante no plano da peça a purificação das tensões e na plateia o efeito catártico de purgação. Assim, as reações coletivas dos espectadores são análogas aos efeitos do mecanismo do bode expiatório. Para garantir tais efeitos, esse processo precisa ser desconhecido ou ignorado:

²⁰ “mas, meu bondoso Horácio, fico triste / por me haver esquecido de mim mesmo, / frente a Laertes; vejo em minha causa / representada a sua” (Shakespeare, 2017b, Ato V, Cena II, p. 200–201).

²¹ “entre os floretes inflamados / de dois opositores poderosos” (Shakespeare, 2017b, Ato V, Cena II, p. 200).

“se o mecanismo da vitimação tem de ser incompreendido para permanecer operante, seu desnudamento completo deixará a comunidade humana desprovida da proteção sacrificial” (Girard, 2010, p. 517).

No romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, podemos identificar as relações miméticas entre os personagens pela perspectiva do narrador. José Guilherme Merquior (2015, p. 143) pontua que o humorismo presente na obra é sardônico e filosófico, dado que ele é tanto maldoso quanto inquisitivo. Em vista disso, segundo o crítico brasileiro, as circunstâncias contadas com o tom cômico sempre deixam um “travo acre e angustiante” no leitor. Um exemplo é a história da conquista e perda de Marcela, narradas do décimo quarto capítulo ao décimo sétimo. Brás Cubas inicia o relato de seu envolvimento com a “dama espanhola” ao contar o episódio sobre o seu primeiro beijo e começa destacando a própria mocidade: “tinha dezessete anos; pungia-me um buçozinho que eu forcejava por trazer a bigode. Os olhos, vivos e resolutos, eram a minha feição verdadeiramente máscula” (Assis, 2015, p. 618).

Agora que reflete sobre as experiências da juventude, Cubas nos adverte que a história não é casta, diferente dos ideais de inocência que poderíamos inferir no título “O primeiro beijo” do décimo quarto capítulo. Assim, empenhado em “dizer tudo ou nada” (Assis, 2015, p. 618), o narrador conta as investidas na posse de Marcela diante dos rivais à medida que nos faz depreender os interesses materiais da moça.

A feição sarcástica e reflexiva desse episódio é evidente nos capítulos “Uma reflexão imoral” e “Do trapézio e outras coisas” nos quais o autor reforça o vínculo entre o afeto que a mulher lhe dedica e as joias que recebia dele, provocando a seguinte ponderação: “bons joalheiros, que seria do amor se não fossem os vossos dices e fiados? Um terço ou um quinto do universal comércio dos corações” (Assis, 2015, p. 621). O tom acre e angustiante que Merquior (2015) menciona, contudo, é mais nítido quando Brás Cubas reencontra Marcela, após voltar do bacharelado na Europa. Ao notar a aparência envelhecida e doente dela, o personagem observa que os desatinos da juventude não valeram a pena e os elogios tecidos nos capítulos anteriores são transmutados em uma descrição sobre a decadência física da espanhola a qual junta-se “à paixão do lucro, que era o verme roedor daquela existência” (Assis, 2015, p. 644).

Em *Introdução a Machado de Assis*, Barreto Filho (2014, p. 114-122) destaca que embora *Memórias póstumas de Brás Cubas* apresente pretensões humorísticas, há nele “uma amargura indisfarçável” e sua atmosfera, “apesar do sarcasmo, é lúgubre e macabra”. Nesse

sentido, se faz propício trazer à baila novamente os comentários de Merquior (2015, p. 145) sobre o aspecto tragicômico do livro que é manifestado, sobretudo, na reflexão a respeito da condição humana:

Entre a biografia do herói e essa melodia tragicômica, Machado tece um contraponto sutil. Brás Cubas é um fátuo, um prisioneiro dos desejos, que aspira egoisticamente ao gozo, ao poder e à glória. Sua história evolui num palco onde reina a decomposição dos seres das experiências: a beleza de Marcela, o seu amor por Virgília, a sua ternura pela própria irmã, tudo se esvai, tudo apodrece. Não é à toa que o narrador avisa que o livro “cheira a sepulcro”. A destruição, a crueldade é a norma da vida. O herói que mata com metafísica volúpia as borboletas (capítulo XXXI), moscas e formigas (capítulo CII), não ignora, como Gloucester no *Rei Lear*, que os homens também não são moscas aos olhos dos deuses.

O fato de Brás Cubas não esconder suas aspirações nos comunica que ele tem consciência da força dos seus desejos. No ensaio “O homem do subterrâneo”, Augusto Meyer (2015, p.35) chama de “violenta paixão de análise” esse movimento reflexivo do protagonista sobre si e os outros. Nessa perspectiva, as observações feitas pelo narrador a respeito de suas memórias sempre impulsionam um raciocínio crítico porque, estando morto, ele consegue examinar melhor as edições de sua vida as quais foram corrigidas por outras até aquela definitiva em que “o editor dá graças aos vermes” (Assis, 2015, p. 634). Desse modo, podemos notar alguns aspectos importantes do desejo segundo o Outro por meio da mediação de modelos. Trata-se, portanto, de uma ficção romanesca que exhibe a ausência de aspirações autônomas.

Para Audemaro Taranto Goulart (2017, p. 204), “a narrativa machadiana propõe àquele a que lê um permanente jogo de descobertas, daí o seu constante apelo à interação com o leitor”. Já Alfredo Bosi (2007, p. 156-157), em seu estudo sobre a perspectiva narrativa na obra de Machado de Assis, ilustra uma possível configuração destoante do autor carioca no cenário de escritores contemporâneos a ele, especialmente com relação ao modo de retratar o Brasil do século XIX, como destaca o trecho a seguir:

É sobretudo pelo contraste que os modos de dizer de Machado de Assis se recortam contra o fundo da expressão torturada dos melhores escritores brasileiros seus contemporâneos, que viveram dramática, quando não tragicamente, as contradições entre as ledas promessas do evolucionismo e as realidades brutas do nosso fim-de-século. Nada mais oposto à contenção da prosa machadiana do que a angústia expressionista d’*O Ateneu*, a escrita convulsa d’*Os sertões*, o grito alucinante do *Emparedado*.

Se “os modos de dizer” machadianos são diferentes dos escritores de seu tempo porque expressam os desenganos com a condição humana em “tom de amena resignação”, do mesmo modo, o autor de *Dom Casmurro* parece caminhar para além dos

condicionamentos locais, dando importância para as singularidades de seus personagens ao passo que destaca o que há de comum entre eles. À vista disso, Bosi (2007) justifica seu trabalho a partir do questionamento a respeito da importância de ainda debatermos, após mais de um século de análises e pesquisas, a ficção do autor carioca.

O estudioso brasileiro argumenta que a releitura dos contos e romances machadianos desperta uma espécie de hiato entre os conceitos da crítica e o próprio texto fonte. Por isso, Bosi (2007) delimita suas discussões ao exame do olhar do narrador, tendo em conta que o objeto central de Machado é o comportamento humano, o qual é representado através de palavras e pensamentos de pessoas que estiveram no Rio de Janeiro, durante a última metade do século XIX. Ainda assim, a transposição das características desses indivíduos para as personagens não se limita a uma representação da sociedade de seu tempo, em razão de que o enredo do escritor se volta frequentemente para temas comuns aos homens situados além do período da publicação de seus textos. Um exemplo é a questão do desejo que, na obra de Machado de Assis, aparece ligado a um egoísmo universal constituído por instinto e cálculo, conforme aponta Bosi (2007).

Esse desejo, ainda segundo a linha de pensamento do crítico anteriormente mencionado, é direcionado para a obtenção de um prestígio social cuja importância é sempre valorizada pelos personagens. Um caso que pode elucidar essa afirmação é o de Virgília, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que se casa com Lobo Neves depois da promessa do título de marquesa. Outra figura que consegue uma mudança social, embora ínfima, é Prudêncio que, após receber a carta de alforria, é encontrado por Cubas, no sexagésimo oitavo capítulo, chicoteando um de seus escravos. Depois de pedir pela suspensão do chicoteamento, o defunto autor reflete consigo sobre a cena que presenciou: “era um modo que o Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas, — transmitindo-as a outro. Eu, em criança, montava-o, punha-lhe um freio na boca, e desancava-o sem compaixão; ele gemia e sofria” (Assis, 2015, p. 669). A reflexão de Brás Cubas sintetiza uma outra ideia sobre os desejos que os considera mediados pela imitação de um modelo. Sob essa ótica, é para tornar-se semelhante ao padrão que Prudêncio repete a violência um dia exercida sobre ele.

Memórias Póstumas de Brás Cubas é o quinto romance de Machado de Assis. Publicado em 1881, todavia, partes dele foram lançadas previamente na Revista Brasileira no ano de 1880. O livro inaugurou a fase madura do escritor carioca que passou a utilizar com mais assiduidade técnicas literárias já experimentadas em narrativas anteriores. O

enredo é permeado pelas reflexões do narrador em primeira-pessoa a respeito do próprio ato de escrita. Esse recurso, chamado de metaficção, é recorrente na obra machadiana e ganha força, sobretudo, a partir da publicação do romance aqui tratado.

Já nos primeiros capítulos, Brás Cubas expõe seus anseios com relação à quantidade de leitores que seu livro terá e com outros textos que podem ser aproximados ao seu, como é o caso do Pentateuco. Ele também comenta os procedimentos utilizados na composição do livro, como ritmo, método e tudo aquilo que necessita incluir. Outras passagens nas quais Brás Cubas afirma querer confessar suas impressões e sentimentos constituem, conforme destaca Onodera (2010), o intuito do protagonista de converter suas memórias em uma espécie de confessional. Por isso, ele constantemente expressa os próprios erros e desejos, bem como as intenções de suas ações. Tais revelações são permeadas pelo humor e até as situações constrangedoras acabam em “galhofa”.

Nessa obra o novelo mimético encontra-se, sobretudo, no âmbito amoroso que envolve Marcela e Virgília. A apreciação dos rapazes da época enfatiza, na visão da personagem, a beleza da espanhola. Eles ocupam, consoante à teoria mimética, a posição de modelos ou mediadores, já que orientam o desejo do protagonista. Tio João, um oficial de infantaria que gostava de contar histórias sobre suas conquistas amorosas, também medeia o desejo de Brás Cubas que ouve, desde muito cedo, as histórias do parente, bem como o narrador expõe no capítulo “O menino é pai do homem”: “[...] deixava-me estar, sem entender nada, a princípio, depois entendendo, e enfim achando-lhe graça. No fim de certo tempo, quem o procurava era eu [...]” (Assis, 2015, p. 613).

As mediações que envolvem os relacionamentos do protagonista podem ser articuladas ao que Girard (2009) denomina de “mediação externa” e “mediação interna”. Enquanto no primeiro caso é provável que o modelo se situe distante de seu discípulo mimético, geograficamente ou temporalmente, no segundo modo essa distância é significativamente reduzida. O afastamento físico, contudo, é menos determinante para a diferenciação entre os dois tipos de mediação do que o reconhecimento por parte do sujeito desejante da existência de um modelo para seus desejos. Na forma externa, o mediador é confessadamente admirado e imitado, ao passo que é omitido na mediação interna. Nesta última circunstância, o sujeito vê o modelo como um obstáculo ou uma espécie de rival, posto que dificulta a posse do objeto.

A adoração por João evidencia um mediador externo para o jovem Brás Cubas que posteriormente vivencia a “vida galante” e a “conversa picaresca” do tio (Assis, 2015, p.

613). É do parente que ouve pela primeira vez a respeito da “linda Marcela”, tal qual era também chamada pelos rapazes de seu tempo. De ascendência espanhola, o que se sabe sobre o passado da mulher é dúbio, pois podia ser tanto filha de um hortelão das Astúrias quanto de um letrado madrileno.

Mais do que as informações vinculadas à origem de Marcela, são relevantes para o protagonista as seguintes características e distinções da personagem que despertam seu interesse: “Marcela não possuía a inocência rústica, e mal chegava a entender a moral do código”, além de ter “um desgarre, alguma coisa que nunca achara nas mulheres puras” (Assis, 2015, p. 618). Apesar de ser “amiga de dinheiro e de rapazes”, exigências alcançáveis para Cubas, a conquista da espanhola resvala em Xavier, um “sujeito abastado e tísico – uma perola” (Assis, 2015, p. 618), que, naquele tempo, era a paixão da amada. Cubas rivaliza com o homem à medida que procura mostrar à dama que é melhor que o seu concorrente. Para declarar sua vitória no antagonismo com Xavier, ele realiza uma analogia com a política romana:

Na primeira, que foi curta, regemos Xavier e eu, sem que ele jamais acreditasse dividir comigo o governo de Roma; mas, quando a credulidade não pôde resistir à evidência, o Xavier depôs as insígnias, e eu concentrei todos os poderes na minha mão; foi a fase cesariana. Era o meu universo; mas, ai triste!” (Assis, 2015, p. 619).

Após essa primeira conquista, Cubas confessa que manter relações com Marcela exigia dele um grande esforço financeiro, o que garantia não apenas a retenção da mulher para si, mas também a exclusividade do objeto de desejo em relação a outros rapazes como Xavier. Assim, os modelos de Brás Cubas são os jovens galanteadores de seu tempo e a afeição por Marcela pode ser concebida como resultado dessas mediações. Este momento de fascinação não é o mesmo quando, anos depois, Brás Cubas volta da Europa ao Brasil e encontra a espanhola. Neste ponto, consideramos que, apesar do desejo triangular se fazer presente ao longo da vida do protagonista, as mudanças que o personagem experiencia são reforçadas pelas diferentes edições da vida, as quais possibilitam um novo olhar para os acontecimentos que já transcorreram. É o que acontece quando encontra Marcela, ao dirigir-se à casa de Virgília, após um longo período sem vê-la. Ao reencontrar esse ente do passado, Cubas já não é arrebatado como outrora, porquanto seus mediadores já não apontam para a espanhola como desejável.

No caso de Virgília, o interesse não é despertado imediatamente, mas somente após o casamento dela com Lobo Neves. Ao olhá-la pela primeira vez, Cubas não registra nenhum tom impressionado como fez com Marcela:

Não digo que já lhe coubesse a primazia da beleza entre as mocinhas do tempo, porque isso não é romance, em que o autor sobredoura a realidade e fecha os olhos às sardas e espinhas; mas também não digo que lhe maculasse o rosto nenhuma sarda ou espinha, não.[...] Tu que me lês, se ainda fores viva quando estas páginas vierem à luz – tu que me lês, Virgília amada, não reparas na diferença entre a linguagem de hoje e a que primeiro empreguei quando te vi? Crê que era tão sincero então como agora; a morte não me tornou rabugento, nem injusto. (Assis, 2015, p. 634).

Na concepção girardiana, a ideia de “amor à primeira vista” é discutida especialmente a partir das peças de Shakespeare. Na visão de Girard (2010), a atração imediata entre as personagens pode ser questionada a partir da noção de que seus desejos não são despertados de forma espontânea. É somente quando Virgília volta ao Rio de Janeiro casada e valsa algumas vezes com Brás Cubas que ele, aos poucos, passa a desejá-la. Dessa vez, o principal obstáculo é o matrimônio da mulher com Lobo Neves. O antagonista, inicialmente, não parece ser melhor que ele ou representar um concorrente perigoso: “não era mais esbelto que eu, nem mais elegante, nem mais lido, nem mais simpático, e, todavia, foi quem me arrebatou Virgília e a candidatura, dentro de poucas semanas, com um ímpeto verdadeiramente cesariano [...] Cedi; tal foi o começo da minha derrota” (Assis, 2015, p. 647). O protagonista utiliza a mesma metáfora da política romana para retratar não mais a sua própria conquista, mas a vitória do Outro.

É notável que a relação entre Brás Cubas e o marido de Virgília tem, durante todo o romance, um tom ameno com alguns momentos de confissões pessoais por parte de Lobo Neves. Mesmo que o defunto autor não estabeleça uma rixa clara com o político, há o reconhecimento das conquistas desse rival as quais incomodam Cubas, como mostra a reflexão após a morte do marido de Virgília, no capítulo “Rotação e translação”, quando ele confessa sentir prazer ao ver que Lobo Neves morreu pouco antes de tornar-se ministro: “o boato me encheu de muita irritação e inveja, não é impossível que a notícia da morte me deixasse alguma tranquilidade, alívio, e um ou dous minutos de prazer. Prazer é muito, mas é verdade; juro aos séculos que é a pura verdade” (Assis, 2015, p. 341). A inveja, tanto quanto o ódio e o ciúme, é consequência da mediação interna. Se o sujeito não explicita seus modelos, o tormento enfrentado por ele torna perceptível a triangulação na qual está envolvido, como evidencia Girard (2010, p. 43), na seguinte passagem: “assim como o desejo mimético, a inveja subordina um algo desejado a um alguém que goza de uma relação privilegiada com esse objeto”. O narrador-personagem não tem dificuldade para confessar os sentimentos em relação ao marido de Virgília, pelo motivo de que, ao estar morto, já não precisa de nenhum artifício de dissimulação que o proteja do julgamento alheio.

Longe de assumir-se como um discípulo fiel de seu modelo, o sujeito da mediação interna questiona a superioridade do Outro: “o mediador é agora um inimigo sutil e diabólico; procura despojar o sujeito de suas mais caras posses; contrapõe-se às suas mais legítimas ambições” (Girard, 2009, p. 35). A sensação de que é injustiçado diante da primazia do modelo pode ser depreendida no capítulo “Recluso”: “perguntava a mim mesmo por que não seria melhor deputado e melhor marquês do que o Lobo Neves, — eu, que valia mais, muito mais do que ele” (Assis, 2015, p. 650). Se de um lado Cubas sente-se rebaixado no vínculo que estabelece com o marido de Virgília, por outro lado, o interesse de Luís Dutra nas considerações do protagonista é motivo de galhofa para o narrador que desdenha da mediação que exerce em relação ao poeta:

Luís Dutra era um primo de Virgília, que também privava com as musas. Os versos dele agradavam e valiam mais do que os meus; mas ele tinha necessidade da sanção de alguns, que lhe confirmasse o aplauso dos outros. Como fosse acanhado, não interrogava a ninguém; mas deleitava-se com ouvir alguma palavra de apreço; então criava novas forças e arremetia juvenilmente ao trabalho.

Pobre Luís Dutra! Apenas publicava alguma coisa, corria à minha casa, e entrava a girar em volta de mim, à espreita de um juízo, de uma palavra, de um gesto, que lhe aprovasse a recente produção, e eu falava-lhe de mil coisas diferentes, — do último baile do Catete, da discussão das câmaras, de berlindas e cavalos, — de tudo, menos dos seus versos ou prosas. Ele respondia-me, a princípio com animação, depois mais frouxo, torcia a rédea da conversa para o seu assunto dele, abria um livro, perguntava-me se tinha algum trabalho novo, e eu dizia-lhe que sim ou que não, mas torcia a rédea para o outro lado, e lá ia ele atrás de mim, até que empacava de todo e saía triste. Minha intenção era fazê-lo duvidar de si mesmo, desanimá-lo, eliminá-lo. E tudo isto a olhar para a ponta do nariz... (Assis, 2015, p. 651).

Se o mediador reforça a posse ou proximidade do objeto, é porque ele cede à imitação. O seu próprio desejo é reforçado pela devoção do discípulo que não compreende o crescente afastamento do objeto. Em *Mentira romântica e verdade romanesca*, Girard (2009) mostra, a partir da obra *O vermelho e o negro*, que o desejo triangular também pode ser constituído pelo amante, pelo amado e pelo corpo do amado, os quais correspondem, respectivamente, ao sujeito, ao mediador e ao objeto. Esse elo gera um ciclo vicioso que é cada vez mais alimentado por um obstáculo e nunca é saciado. O teórico francês destaca que tal circuito só pode ser interrompido se um dos pares renunciar ao desejo, isso porque o mediador deseja a si próprio conforme o desejo do sujeito. Com base nisso, Virgília também está envolvida no novelo mimético, ela é um modelo para Brás Cubas e sugere a si mesma como objeto de desejo, reforçando suas aspirações pelas respostas de seu submisso, frente à incitação mimética que ela articula. Nos capítulos “Fujamos” e “A transação”, Virgília parece afetada com a ideia de que Lobo Neves ou Brás Cubas não a amam suficientemente.

Na mesma medida, a mulher alegre-se quando é elogiada por outros homens e não se importa com a expressão ciumenta de Brás Cubas:

Com efeito, eu havia faltado à palavra que dera, e a culpa era toda de Virgília. Questão de ciúmes. Essa mulher esplêndida sabia que o era, e gostava de o ouvir e dizer, fosse em voz alta ou baixa. Na antevéspera, em casa da baronesa, valsara duas vezes com o mesmo peralta, depois de lhe escutar as cortesances, ao canto de uma janela. Estava tão alegre! Tão derramada! Tão cheia de si! Quando descobriu, entre as minhas sobranceiras, a ruga interrogativa e ameaçadora, não teve nenhum sobressalto, nem ficou subitamente séria; mas deitou ao mar o peralta e as cortesances. (Assis, 2015, p. 634).

Além da mediação do marido, Virgília sugere para Brás Cubas a si mesma como objeto de desejo e como mediadora, o que torna a união entre os dois viciosa, sendo interrompida apenas quando um dos amantes, Virgília, afasta-se do triângulo mimético. Na esfera dos encontros políticos e sociais, o desejo metafísico é destacado por Brás Cubas tanto nas suas ações, por meio da criação de um remédio e de um jornal oposicionista, quanto nas ações dos outros.

René Girard (2008a) destaca que homens mimetizam sem admitir esse processo. O Outro, assim, transforma-se em obstáculo ao partilhar o mesmo objeto de desejo. A presença dos mediadores pode ser notada em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que dialoga com Shakespeare por meio de referências a peças como *Macbeth*, *Como gostais* e, especialmente, *Hamlet*, cuja famosa dúvida é adaptada para o dilema do narrador machadiano. Nas duas obras verificamos que, diferente do que é comum observar, os protagonistas estão cientes do mimetismo: enquanto Hamlet tem dificuldade de aderir a ele, Brás Cubas o exhibe, postumamente, sem restrições. Essa convergência entre os dois textos, fundada na percepção do mimetismo e de seus efeitos, é reforçada por estudos da recepção de Shakespeare no Brasil. Como vimos, a pesquisa de Eugênio Gomes (1962) mostra que Machado de Assis incorpora não apenas o monólogo do príncipe dinamarquês, mas também seu humor sombrio e a reflexão sobre a morte. Em ambos, os protagonistas percebem a presença do desejo mimético e suas consequências, ainda que tratados com tonalidades distintas: trágicas no primeiro, irônicas no segundo.

Na tragédia *Hamlet*, observa-se um ciclo mimético de rivalidade e violência que ultrapassa o conflito entre o príncipe e Claudius, remontando à guerra entre o rei Hamlet e Fortinbras. René Girard (2010) interpreta essa cadeia de vinganças como uma dinâmica de reciprocidade violenta, em que a morte de um indivíduo exige retaliação por parte de seus próximos. Hamlet, ciente desse contágio mimético, hesita em vingar o pai, reconhecendo a

indistinção entre os dois reis e o risco de perpetuar a violência. A peça pertence ao gênero da tragédia da vingança, mas diferencia-se por apresentar um protagonista reflexivo, que duvida do papel que lhe é imposto. Girard (2010) nota que, inicialmente, Hamlet rejeita a repetição do modelo paterno. Apenas Laertes, em sua dor pela morte de Ophelia, acaba por servir como mediador para Hamlet, despertando finalmente sua ação. A partir daí, o príncipe entra no ciclo violento que já acometia Elsinore, causando mortes como as de Polonius, Guildenstern e Rosencrantz. No desfecho, a morte de todos os principais personagens sugere uma purgação sacrificial da violência, permitindo que Fortinbras assuma o trono e traga esperança.

Já em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), apresenta-se um narrador em primeira pessoa que reflete sobre o próprio ato de escrever, utilizando a metaficção como um de seus principais recursos. Desde os primeiros capítulos, Brás Cubas demonstra preocupação com seus leitores e revela suas intenções e falhas de forma confessional, sempre permeada por humor e ironia. O romance apresenta o desejo mimético, conforme a teoria de René Girard, sobretudo nas relações amorosas do protagonista. Personagens como Marcela e Virgília tornam-se objetos de desejo a partir da influência de modelos mediadores, como os rapazes da época e o tio João. As relações de Brás Cubas são marcadas por mediações externas e internas: na externa, o mediador é admirado; na interna, ele é visto como rival. O desejo por Marcela surge de uma mediação externa; já no caso de Virgília, a rivalidade com Lobo Neves caracteriza a mediação interna. Mesmo que o sujeito não admita as mediações pelas quais passa, aqui, entretanto, a narração póstuma permite ao protagonista confessar essas emoções sem receio de julgamento.

3.2 – Mediação e incitação mimética em *The Tempest* e *Quincas Borba*

René Girard sustenta, ao longo de sua obra, que o desejo humano é despertado pela imitação de um modelo. Isso significa que a aspiração por um objeto, seja ele concreto ou abstrato, depende da mediação de uma figura que o sujeito desejante simultaneamente admira e repele, pois, ao mesmo tempo em que a venera, a percebe como obstáculo. Em *Shakespeare: teatro da inveja*, Girard (2010) demonstra como essa inclinação pode ser provocada pela figura do Outro, que necessita ser imitado por seu discípulo a fim de confirmar a legitimidade e o valor de seu próprio desejo. Essa incitação mimética, assim denominada pelo teórico, é um tema fundamentalmente shakespeariano, estando presente entre os amigos de infância, nas comédias e nas conspirações violentas das tragédias.

Enquanto a primeira almeja um mesmo alvo erótico, a segunda vai em direção a uma mesma vítima.

Na figura do alcoviteiro, por exemplo, o personagem Pandarus, de *Troilus and Cressida*, compreende que, para despertar o interesse da sobrinha pelo filho de Priam, é necessário evidenciar o valor de Troilus. Para tanto, ele lhe revela que até mesmo Helena de Troia cobiçava o jovem, reforçando a ideia de que é precisamente o olhar do Outro que atribui valor ao objeto desejado. O interesse de Cressida também se revela como fruto de seu esnobismo, que, conforme observa Girard (2009, p. 47), transforma o sujeito em escravo da moda, uma vez que este “não ousa confiar em seu juízo pessoal” e aspira unicamente ao que é desejado por outros. Nesse contexto, o desejo do esnoberado adquire uma intensidade comparável à de uma criança, levando o personagem a recorrer a diversos mecanismos que neguem o autodesprezo que lhe constitui, com o objetivo de construir um substituto idealizado, mais belo e digno de admiração, no qual projeta sua identidade e se reconhece.

Esse movimento do esnoberado constitui uma tentativa de escapar da abjeção que sente por si mesmo, apesar de agir sob a aparência de que possui o *ser* que toma como referência. Nessa circunstância, o desejo do sujeito é sempre interditado pela figura do próprio mediador, que o coloca na posição de vítima do Outro cuja possível percepção de sua insuficiência é a causa do objeto lhe ser recusado. O modelo passa, então, a ser visto como fonte de autossuficiência da qual o sujeito deseja apropriar-se. Tal processo configura uma transfiguração ilusória que pode ser descrita como metafísica, em conformidade com a explicação de Girard (2008a, p. 347), em *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*:

A noção de desejo metafísico não implica nenhuma tentação metafísica de minha parte, muito pelo contrário. Para compreendê-la, é necessário e suficiente enxergar o parentesco entre aquilo de que estamos falando agora e o papel desempenhado por noções no fundo muito próximas como a honra, o prestígio, em certas rivalidades socialmente regradas: duelos, competições esportivas etc. É a rivalidade que gera essas noções; elas não têm realidade tangível e, no entanto, o fato de se rivalizar por elas faz que pareçam mais reais do que qualquer objeto real.

[...] O umbral “metafísico”, ou, se preferirem, a passagem do desejo “propriamente dito”, é o umbral do irreal. Podemos também fazer dele o umbral da psicopatologia; mas é preciso insistir principalmente na continuidade, a identidade com tudo o que é considerado normal por menos que seja definido em termos sancionados pela sociedade, o gosto pelo risco, a sede de infinito, o caráter vago da alma poética, o amor louco etc.

Ao tomar como empréstimo a palavra metafísica do campo da filosofia, René Girard não articula um debate profundo sobre as diferentes visões a respeito do assunto, mas adota

uma acepção que se aproxima do sentido corrente, enquanto adjetivo para um desejo que almeja o *ser* do modelo e todo prestígio que o cerca. O que se anseia do Outro, sem nunca reconhecer o mimetismo disso, pode englobar tanto os objetos concretos que ele possui ou aos quais está mais próximo, quanto tudo aquilo que parece constituí-lo. Para intensificação desse desejo contribui a diminuição da distância, geográfica ou temporal, entre ambos: “à medida que cresce o papel do metafísico no desejo, o papel do físico decresce. Quanto mais o mediador se aproxima, mais a paixão se intensifica e mais o objeto se esvazia de qualquer valor concreto” (Girard, 2009, p. 111).

Na perspectiva girardiana, certos romancistas mostram essa faceta do desejo através de personagens que são dominados por um terceiro, caindo em uma espécie de masoquismo que faz a vítima ir, constantemente, em direção ao obstáculo. Não se trata de querer o constrangimento e a degradação, com efeito, “todas as vítimas do desejo metafísico, inclusive os masoquistas, cobizam a divindade do mediador e é por essa divindade que elas aceitarão, se necessário for — e sempre é necessário — ou até procurarão, a vergonha, a humilhação e o sofrimento” (Girard, 2009, p. 311). É possível que, ao conquistar o objeto desejado, o sujeito se decepcione, pois percebe que, mesmo após a posse, seu *ser* permanece inalterado. Com isso, torna-se evidente que o valor do objeto depende menos de suas propriedades físicas e mais da carga metafísica que lhe é atribuída.

Apesar de se proclamar original, o vaidoso só cobiça o que o modelo deseja quando reconhece que este possui prestígio. Em sua ânsia de reduzir o mundo ao próprio Eu, ele se vê dilacerado ao constatar que caminha, inevitavelmente, em direção ao Outro. Desprovido de um ser divino em comum para prestar devoção e preso à angústia da liberdade que lhe foi dada, ele recorre, desse modo, a deuses de reposição. Essa inferioridade que o personagem descobre sobre si mesmo não é, à luz do pensamento girardiano, um atributo da sociedade, resulta, porém, da sua própria subjetividade que o condena. Para que isso ocorra, é necessário que o sujeito tenha projetado em terceiros — como vizinhos, colegas de trabalho, superiores e familiares — a crença de que, ao mimetizá-los, seu sentimento de inadequação cessará:

As vítimas do evangelho moderno tornam-se assim seus melhores aliados. Quanto mais se for escravo, tanto mais calorosamente se defenderá. O orgulho não pode sobreviver senão graças à mentira. E é a mentira o que o desejo triangular entretém. O herói se volta apaixonadamente para este Outro que parece usufruir, ele sim, da herança divina. A fé do discípulo é tão grande que ele acredita estar sempre a ponto de subtrair ao mediador o segredo maravilhoso. Ele desfruta da herança desde já, antecipadamente, como num usufruto convencional inter vivos. Ele se desinteressa do presente e vive num futuro radiante. Nada o separa da

divindade, nada, a não ser o Mediador em pessoa cujo desejo concorrente se contrapõe a seu próprio desejo (Girard, 2009, p. 82-83).

Na visão do estudioso francês, há uma troca de mediador: se antes ele correspondia a um ente divino, agora passa a ser o próprio homem. Nessa nova configuração, a veneração persiste, mas se mantém, mas de maneira paradoxal, acompanhada pelo ódio, pelo ciúme e pela inveja. À medida que esses sentimentos crescem, com a aproximação do modelo, o discípulo fortalece progressivamente a ilusão de que existe uma grande diferença entre o Eu e o Outro. Em contrapartida, se o mediador fortalece o desejo é porque ele também cede à imitação, sem jamais admitir tal contágio. É justamente no esforço de tornarem-se diferentes que os indivíduos caminham para a igualdade, de maneira que cada um deles é um obstáculo para o outro. Devido à predominância do modelo-obstáculo, o objeto é perdido de vista e o sujeito vê cada vez mais a aproximação da loucura e a iminência da morte, sobretudo quando não há “mecanismo vitimário para trazê-lo de volta à ‘razão’; ou para engendrar essa razão” (Girard, 2008a, p. 361).

Partindo das discussões prévias, trataremos da peça *The Tempest*, de Shakespeare (2014), e do romance *Quincas Borba*, de Machado de Assis (2015), voltando-nos para a incidência da incitação mimética entre os personagens de ambos os textos, bem como para o emprego desse recurso com vistas à realização de seus próprios interesses. Nesses trabalhos, identificamos a aspiração por uma boa posição social, de modo que diversas estratégias são utilizadas para alcançar esse objetivo. Predomina aqui o desejo metafísico, em que cada indivíduo deseja o *ser* do Outro, o qual, nessa circunstância, está sempre próximo do sujeito. A análise desse *corpus* literário se mostra significativa porque o próprio texto machadiano remete a Prospero.

A supracitada peça tem início com uma forte tempestade que assola os passageiros de uma embarcação os quais tentam não sucumbir à força da água. Nesse momento de desespero, a autoridade do rei Alonso é contestada pelo contramestre que troça de sua preocupação e da dos outros a bordo, recomendando: “Use your authority: if you cannot, give thanks you have lived so long, and make yourself ready in your cabin for the mischance of the hour” (Shakespeare, 2014c, Act I, Scene I, p. 1245)²². O inevitável naufrágio do barco é arquitetado por Prospero, antigo duque de Milão que, após ser destituído pelo próprio irmão, habita uma ilha na companhia de Miranda, sua filha. Ao deparar-se com o lamento

²² “Recorrei a vossa autoridade; mas, se ela for inoperante, dai graças ao céu por terdes vivido tanto e ficai nos camarotes preparados para o que vossa hora vos reservou” (Shakespeare, 2017a, Ato I, Cena I, p.196).

da jovem em relação aos navegantes, Prospero considera oportuno contar-lhe sobre os acontecimentos que levaram ao seu exílio.

A revelação de sua história advém a partir do momento em que Miranda tira dos ombros do pai um manto. Antes de contar a ela acerca dos acontecimentos passados, a jovem revela ao pai imagens vagas de sua memória as quais mostram momentos de sua infância quando ambos viviam fora daquela ilha. Essa é a principal lembrança de Miranda, confirmada por Prospero que acrescenta informações sobre como deixaram de viver no lugar das reminiscências da filha devido à perfídia de seu irmão Antonio. As táticas utilizadas na usurpação do poder são então detalhadas:

Being once perfected how to grant suits,
How to deny them, who t' advance, and who
To trash for over-topping; new created
The creatures that were mine, I say, of chang'd 'em
Or else new form'd 'em: having both the key
Of officer and office, set all hearts i' th' state
To what tune pleas'd his ear: that now he was
The ivy which had hid my princely trunk,
And suck'd my verdure out on't. Thou attend'st not (Shakespeare, 2014c, Act I,
Scene II, p. 1247)²³.

Conforme relata o que se passou antes de chegar à ilha, Prospero pede que a filha preste bastante atenção na sua narração, reforçando esse apelo tanto no começo de suas falas quanto ao final delas. O pedido é obedecido por Miranda que interage com o pai à medida que ele conta sua história. Prospero é para Miranda uma espécie de mestre que providencia explicações para suas dúvidas. Outros personagens também obedecem à superioridade de Prospero, como Ariel que executa muitas das tramas planejadas pelo seu senhor. A discordância entre ambos, contudo, se mostra mais evidente na exigência de Ariel em ser liberto, lembrando a Prospero a fidelidade de sua servidão. O antigo duque, contudo, utiliza como argumento a necessidade da criatura lhe ser grata, já que ele o libertou da bruxa Sycorax: “[...] I must / Once in month recout what thou hast been, / Which thou forget'st.

²³ Havendo / ficado inteiramente a par de como / satisfazer pedidos ou negá-los, / a quem favorecer, a quem de todo / burlar nas pretensões, criou de novo / minhas criaturas, ou melhor, mudou-lhes / a natureza, outra feição lhes dando. / A um só tempo dispondo dos ofícios / e da chave do cargo, afinou todos os corações de acordo com a toada / que aos ouvidos mais grata lhe soasse, / e na hera se mudou, pois, que meu trono / principesco escondia e que lhe a seiva / vital sugava toda. Mas não prestas / atenção ao que digo (Shakespeare, 2017a, Ato I, Cena II, p. 204).

This damn'd witch Sycorax, / For mischiefs manifold, and sorceries terrible / To enter human hearing, from Argier” (Shakespeare, 2014c, Act I, Scene II, p. 1249)²⁴.

Ainda mais aviltante é o tratamento recebido por Caliban, criatura que introduziu Prospero à ilha e, sob sua tutela, aprendeu a falar. Se antes o monstro servia ao feiticeiro de forma semelhante a Ariel, agora, contudo, ele é submetido à escravidão eterna, executando mandados e sendo constantemente punido por ter tentado desonrar Miranda. Para René Girard (2010, p. 625), em *Shakespeare: teatro da inveja*, ambas as entidades representariam os momentos distintos do teatro shakespeariano: Caliban seria sua forma primordial, simbolizando “o sentimento poético indomado”, enquanto Ariel retrataria a fase mais madura da obra de Shakespeare, em que há o domínio de tal temperamento. Nessa lógica, Prospero figuraria como o dramaturgo que analisa o processo da própria criação, a qual manifesta, em seu conjunto, os efeitos do desejo mimético, conforme a argumentação girardiana. Segundo o teórico, a monstruosidade do filho de Sycorax é a ilustração de uma “espiral descendente da intensificação mimética e da desintegração, a mesma que vimos refletida, fase após fase, no crescente extremismo mimético das comédias” (Girard, 2010, p. 629). Trata-se de um estágio avançado do desejo mimético, caracterizado pela intensificação da rivalidade e pela dissolução das diferenças, em que o sujeito desejante troca rapidamente de mediadores, tal qual ocorre com Caliban, que é fundamentalmente marcado pela idolatria, segundo pontua Girard (2010, p. 627):

A propensão de Calibã à idolatria é mais importante do que sua feiura física; a primeira pode explicar a segunda, mas a segunda não pode explicar a primeira [...]. O desejo idólatra não é um toque gratuitamente cômico que poderia ser retirado da peça sem mudar sua natureza. Se separarmos o monstro de sua crise mimética, ele não faz mais sentido como monstro.

Para esse autor, o monstro surge justamente nas “crises sacrificiais” ou “crises das diferenças”, onde o desejo comum é destruir violentamente o modelo, tido também como obstáculo. Tomemos, portanto, o mencionado texto literário com o objetivo de elucidar esse desejo idólatra. Já no primeiro ato da peça, temos notícia de Caliban através de um diálogo entre Prospero e Ariel, no qual o feiticeiro chama a criatura de “[...]freckl'd whelp, hag-born — not honour'd with / A human shape” (Shakespeare, 2014c, Act I, Scene II, p. 1249)²⁵.

²⁴ “[...] preciso / todos os meses repetir quem foste, coisa de que te esqueces a toda hora. Essa bruxa maldita, Sycorax, por crimes horrorosos e terríveis feitiçarias que os mortais ouvidos não podem suportar, se viu banida, como sabes, da Argélia” (Shakespeare, 2017a, Ato I, Cena II, p. 215).

²⁵ “[...] mostrengo manchado — forma humana / nenhuma a enobrecia” (Shakespeare, 2017a, Ato I, Cena II, p. 216).

Miranda também define o servo em termos semelhantes, afirmando que o simples ato de vê-lo lhe repugna. Apesar de toda essa aversão, Prospero lembra à filha que ainda precisam dele: “But, as ’tis, / We cannot miss him: he does make our fire, / Fetch in our wood; and serves in offices / That profit us” (Shakespeare, 2014c, Act I, Scene II)²⁶. Em reação a esse tratamento severo, Caliban rememora o que fez pelo seu senhor: “[...] and then I lov’d thee, / And show’d thee all the qualities o’ th’ isle, / The fresh springs, brine-pits, barren place, and fertile. / Curs’d be I that did so” (Shakespeare, 2014c, Act I, Scene II, p. 1250)²⁷.

Apesar de conhecer bem a ilha, o monstro não tem habilidades tão potentes para destituir Prospero. É ao encontrar Trinculo, um bobo da corte, e Stephano, um dispensador bêbado, que Caliban vislumbra a oportunidade de livrar-se do feiticeiro, sem, entretanto, deixar de servir a um senhor. Depreendemos que há aqui a mera substituição de modelos: se antes seu mediador era Prospero, agora é o servente do navio. Desse modo, os objetos também mudam; outrora a criatura almejou dominar a fala, agora ela deseja o vinho que está sob posse de Stephano o qual se transfigura em uma espécie de divindade, não por ter domínio da linguagem, mas por ser portador de um líquido desconhecido e que tanto apraz o nativo da ilha. A vassalagem ao bêbado parece absurda aos olhos de Trinculo, que ridiculariza a situação, concluindo: “[...] a monster should be such a natural” (Shakespeare, 2014c, Act III, Scene II, p. 1261)²⁸.

A monstruosidade de Caliban, portanto, não constitui uma ameaça efetiva, pois sua ingenuidade ao revelar abertamente seu modelo, elevando-o à condição de divindade, contraria o princípio geralmente assumido por aqueles que buscam desejar segundo um Outro: a recusa em admitir a profunda veneração nutrida pelo mediador. Nesse aspecto, observa-se outra distinção significativa entre a criatura e Ariel, que consiste no fato de que o atual servo de Prospero é o único que efetivamente conquista a liberdade, em virtude de negar o jugo de novos senhores, como evidencia o desfecho da peça.

Nos termos da perspectiva girardiana, que adotamos como referência, essa peça desenvolve os seguintes temas: “a incitação mimética, a crise sacrificial, o discurso mistificado da rivalidade mimética, os duplos monstruosos, etc.” (Girard, 2010, p. 639). A primeira dessas temáticas manifesta-se em alguns personagens de *The Tempest*, sendo o

²⁶ “contudo, não podemos dispensá-lo. / Acende-nos o fogo, traz-nos lenha / e nos presta serviços variados / de muita utilidade” (Shakespeare, 2017a, Ato I, Cena II, p. 218).

²⁷ “Naquele tempo, tinha-te amizade, / mostrei-te as fontes frescas e as salgadas, / onde era a terra fértil, onde estéril... / Seja eu maldito por havê-lo feito” (Shakespeare, 2017a, p. 219).

²⁸ “[...] um monstro pode ser tão natural” (Shakespeare, 2017a, Ato III, Cena II, P. 1261).

protagonista Prospero um exemplo notável. Isso se evidencia quando ele tenta unir a filha com Ferdinand, deixando claro que, para fomentar o desejo, é preciso impor obstáculos. Assim, ele assume, de forma simulada, o papel do pai que oferece resistência ao matrimônio da filha, elemento típico de comédias anteriores. O trecho a seguir salienta essa dissimulação:

Soft, sir; one word more —
 [Aside.] They are both in either's powers: but this
 swift business
 I must uneasy make, lest too light winning
 Make the prize light. [To Ferdinand.] One word
 more I charge thee
 That thou attend me. Thou dost here usurp
 The name thou ow'st not; and hast put thyself
 Upon this island as a spy, to win it
 From me, the lord on't (Shakespeare, 2014c, Act I, Scene II, p. 1252)²⁹.

A estratégia revela-se eficaz, uma vez que, para cada acusação de Prospero, Ferdinand mostra-se ainda mais disposto a lutar por Miranda. Quando finalmente revela ao rapaz o seu plano, o feiticeiro adverte quanto ao excesso das declarações de amor: “[...] the strogest oaths are straw / To th' fire i' the blood: be more abstemious, / Or else good night your vow” (Shakespeare, 2014c, Act IV, Scene I, p. 1264)³⁰. Reflexões como essas mostram a posição privilegiada do duque deposto em relação aos conflitos que acometem os personagens na ilha, posto que a presença deles no local decorre de seu plano de vingança. Isso se dá, em grande parte, nos momentos em que Prospero assume uma posição de observador, à parte, ou recebe, por meio de Ariel, informações sobre a situação dos demais personagens. O feiticeiro exerce controle sobre as ações dos náufragos por meio de sua feitiçaria, ao mesmo tempo em que orienta seus desejos através da habilidade de incitá-los mimeticamente. A partir dessa constatação, no entanto, é legítimo questionar por que, mesmo detendo tais conhecimentos, Prospero acabou sendo traído pelo próprio irmão.

Para Girard (2010, p. 634), é possível afirmar que ele “perversamente incitou esse desejo fraternal por seu próprio *ser* ducal”. Manifesta-se aqui a lógica mimética presente nas comédias inaugurais de Shakespeare, nelas o amante elogia a amada e seu discurso a torna

²⁹ Mais devagar, / caro senhor. Uma palavra ainda. / (À parte.) / Ambos estão rendidos. É preciso, / porém, deixar um pouco mais difícil / essa conquista, para que a vitória / fácil demais não desmereça o preço. / (A Ferdinando.) / Uma palavra. Intimo-te a escutar-me. / Um nome usurpas que não te pertence / e como espião chegaste a esta ilha, para / ma tomares, a mim, o senhor dela (Shakespeare, 2017a, Ato I, Cena II, p. 226).

³⁰ “[...] os mais fortes / juramentos são palha para o fogo / dos sentidos. Procura comeder-te; / do contrário, boa noite, juramentos” (Shakespeare, 2017a, Ato IV, Cena I, p. 295-296).

objeto de desejo também para o Outro. A história contada por Prospero a Miranda permite-nos chegar a essa inferência:

[...] — he, whom next thyself,
Of all the world I lov'd, and to him put
The manage of my state; as at that time
Through all the signories it was the first,
And Prospero the prime duke, being so reputed
In dignity, and for the liberal arts,
Without a parallel: those being all my study,
The goveernment I cast upon my brother,
And tom y state grew stranger, being transported
And rapt in secret studies. [...] (Shakespeare, 2014c, Act I, Scene II, p. 1247)³¹.

Mais adiante, o feiticeiro afirma: “[...] I thus neglecting wordly ends, all dedicated / To closeness and the battering of my mind / With that, which, but by being so retir'd, / O'erpriz'd all popular rate, in my false brother / Awak'd an evil nature [...]” (Shakespeare, 2014c, Act I, Scene II, p. 1247)³². Assim, ao deixar o irmão em seu lugar enquanto se dedicava aos estudos de magia, Prospero acabou despertando nele o desejo de ocupar seu cargo ducal. A leitura girardiana sugere que essa incitação não é tão involuntária quanto parece: antes, o gesto implica instigar no Outro o prestígio do objeto, para então gozar da superioridade conferida por sua posse. A relação conflituosa entre os dois remonta a um tema amplamente explorado na tradição literária e mítica ocidental: a rivalidade fraterna, como evidenciam os casos de Caim e Abel, Rômulo e Remo, Esaú e Jacó, Étéocles e Polinices, entre outros. Para Girard (1990, p. 198), os irmãos inimigos jamais ocupam simultaneamente a mesma posição; em vez disso, se alternam nos papéis de agressor e vítima. Essa troca configura uma reciprocidade mútua, já que a hostilidade que nutrem um pelo outro os aproxima, tornando-os simétricos. Assim, Antonio e Prospero mostram-se menos distintos do que imaginam, pois, se em determinado momento o primeiro ludibria o segundo, mais adiante é este quem o retribui com igual intensidade.

É esse raciocínio que Antonio busca incutir em Sebastian, irmão do rei de Nápoles, que até então não rivalizava com o soberano. Inicialmente, o duque sugere que os filhos do rei e o conselheiro não são dignos de sucedê-lo, a ponto de exclamar: “[...] O, that you bore

³¹ [...] Depois de ti, era a ele que eu amava / mais do que tudo neste mundo, tendo-lhe / confiado a direção de meu Estado, / que, na época, primava sobre todos, / tal como Próspero entre os outros príncipes. / Gozando de tão alta dignidade, / não achava rival no que respeita / às artes liberais. A estas dedicando / todo o meu tempo, o peso do governo / transferi a meu mano, assim tornando-me / cada vez mais estranho à minha terra, / porque às ciências secretas dedicado (Shakespeare, 2017a, Ato I, Cena II, p. 203).

³² “[...] Descurando dos assuntos / temporais e vivendo inteiramente / retirado, a cuidar, tão só, dos meios / de aperfeiçoar o espírito com as artes / que, a não serem secretas, no conceito / dos homens subiriam, fiz instintos / perversos despertar no mano pérfido” (Shakespeare, 2017a, Ato I, Cena II, p. 204).

/ The mind that I do” (Shakespeare, 2014c, Act II, Scene I, p. 1256)³³. A fala desperta em Sebastian a lembrança de que Antônio destronou Prospero, o que é confirmado pelo próprio, o qual enaltece a posição que agora ocupa e sugere que ela lhe cabe melhor que a anterior: “True. / And look how well my garments sit upon me; / Much feater than before; my brother’s servants / were then my fellows; now they are my men” (Shakespeare, 2014c, Act II, Scene I, p. 1256)³⁴. Sebastian chega a questionar o estado da consciência do atual duque, ao que este responde não sentir em seu íntimo a presença dessa deidade. Diante disso, Antonio prontamente o persuade de que, ao assassinar Alonso, alcançaria o trono e triunfaria como rei, assim como o fizera anteriormente. Em resposta, o irmão da majestade acata a sugestão e demonstra-se nitidamente mediado pelo discurso que acaba de ouvir: “Thy case, dear friend, / Shall be my precedente: as thou got’s Milan, / I’ll come by Naples. Draw thy sword: one stroke / Shall free thee from the tribute which thou pay’st, / And I the king shall love thee” (Shakespeare, 2014c, Act II, Scene I, p. 1256)³⁵.

Notamos que Antonio não incita Sebastian ao acaso; ao contrário, sua fala carrega um interesse calculado, pois, se o assassinato for consumado, ele também sairá favorecido. Assim, depreendemos que a incitação mimética do duque se orienta pelo anseio de conquista do poder, ao passo que a de Prospero insere-se em um projeto de vingança, embora inicialmente tenha buscado acender no irmão o desejo pelo cargo ducal que outrora lhe pertencera. Nesse sentido, ambos se distinguem apenas pelos meios que empregam, ao passo que Antonio lança mão da violência, Prospero recorre às artes mágicas, fruto de longos anos de estudo.

A desforra do feiticeiro, contudo, não se cumpre, já que, nos momentos finais da peça, ele escolhe o perdão em lugar da retaliação, ainda que ciente do êxito de seu projeto: “Now does my project gather to head: / My charms crack not; my spirits obey, and time / Goes upright with his carriage” (Shakespeare, 2014c, Act V, Scene I, p. 1267)³⁶. Após saber, por Ariel, que o rei Alonso, Sebastian e Antonio encontram-se sem juízo e os demais em desespero, Prospero se comove. Ao afirmar que sente as dores com a mesma intensidade dos prazeres, o feiticeiro apela à razão para conter a própria cólera, concluindo que “the rarer

³³ “[...] Oh, se tivésseis / meu modo de pensar!” (Shakespeare, 2017a, Ato II, Cena I, p. 251).

³⁴ “É verdade. Vede / como estas vestes me vão bem no corpo; / muito melhor do que antes. Os vassallos / de meu irmão, meus companheiros eram; / hoje são meus criados” (Shakespeare, 2017a, Ato II, Cena I, p. 251).

³⁵ “Caro amigo, / teu caso é o meu fanal. Do mesmo modo / que obtiveste Milão, hei de obter Nápoles. / Saca da espada; um golpe vai livrar-te / de um tributo, enquanto eu, teu soberano, / te votarei afeto” (Shakespeare, 2017a, Ato II, Cena I, p. 252).

³⁶ “Concretizam-se, enfim, meus planos todos; / meus feitiços não falham; meus espíritos / me obedecem e o tempo segue em linha reta / com sua carga” (Shakespeare, 2017a, p. 311).

action is / In virtue than in vengeance” (Shakespeare, 2014c, Act V, Scene I, p. 1268)³⁷. Em decorrência disso, decide abdicar da própria magia, quebrando e enterrando sua varinha, bem como afogando o livro de encantamentos. O perdão, contudo, não é concedido de imediato a Caliban, que, diante de Prospero, reconhece seu erro ao declarar sobre Stephano: “[...] What a thrice-double ass / Was I, to take this drunkard for a god, / And worship this dull fool!” (Shakespeare, 2014c, Act V, Scene I, p. 1271)³⁸.

Em *The Tempest*, observa-se uma quebra de expectativa no desfecho da peça. Diferentemente do que ocorre em *Hamlet*, por exemplo, o protagonista demonstra firmeza em sua intenção de vingar-se e todos os elementos parecem conspirar a seu favor, haja vista que sua incitação mimética é bem-sucedida e os tripulantes do navio estão tomados pela loucura, que é também resultado de seu feitiço. Diante disso, podemos nos indagar: por que, afinal, Prospero não leva adiante seu plano?

Northrop Frye (1992, p. 211), em *Sobre Shakespeare*, apresenta diversos argumentos para que essa obra seja considerada singular: “é a primeira peça do Fólho, embora seja tardia; tem um texto extraordinariamente bom; não se encontrou nenhuma fonte conhecida que fosse satisfatória”. Além disso, observa que Prospero “tem características que parecem sugerir uma autoidentificação com Shakespeare”, de modo que o discurso do protagonista no último ato, ao prometer lançar seu livro ao mar, simbolizaria a despedida do próprio dramaturgo do teatro. Essa observação se torna ainda mais significativa quando percebemos que, em *The Tempest*, assim como em outras peças, há uma encenação dentro da própria trama, aqui conduzida por Prospero. Frye (1992, p. 213) nota, ainda, que seu comportamento se assemelha ao de um ator e diretor, já que ele frequentemente encena situações, além de orientar os demais personagens sobre como agir e se expressar.

Dado que não foram encontradas fontes definitivas para esse texto, Frye (1992, p. 214) pontua que ele apresenta vestígios da Nova Comédia, em que muitas das peças incluíam um Pantaleão, também chamado de Prospero, cuja principal função dramática era manter a filha longe dos pretendentes. Aqui o personagem ganha feições mais complexas, sobretudo porque, em princípio, planeja colocar em prática seu plano de vingança. Contudo, a desistência desse projeto somada ao cuidado que o feiticeiro tem para que suas vítimas não se machuquem parece colocar como incerto se ele realmente queria se vingar.

³⁷ É mais nobre / o perdão que a vingança” (Shakespeare, 2017a, Ato V, Cena I, p. 312).

³⁸ “Mas que asno reforçado eu fui tomando / por um deus este bêbado e inclinando-me / diante deste imbecil” (Shakespeare, 2017a, Ato V, Cena I, p. 328).

Já Marjorie Garber (2004) chama atenção para as interpretações em torno do protagonista, as quais remetem tanto à representação do homem no centro do universo, que evoca o humanismo renascentista, quanto ao lado europeu do conflito colonial, dado que na época em que a peça foi encenada, a Inglaterra vivia no auge das explorações coloniais. Para a autora, a escolha de Prospero por não se vingar é influenciada por Ariel: “the agent of the conversion is not a human being, but it is instead the spirit Ariel, whose wistful observation intervenes on the side of mercy for the hapless Neapolitan conspirators”³⁹ (Garber, 2004, p. 872). Essa seria, inclusive, uma finalização da peça que conta com mais outras duas, constituídas pela encenação apresentada a Miranda e Ferdinando, bem como o epílogo declarado pelo protagonista, ao final.

Logo, o perdão de Prospero pode ser visto como uma recusa da vingança, resultado da compreensão dos efeitos do desejo mimético cujas represálias caracterizam um ciclo vicioso, do qual ele mostra ter conhecimento quando incita os demais a agir. Por outro lado, podemos atribuir essa negação da retaliação à adesão do feiticeiro a uma conduta mais refinada, sugerida pelo espírito virtuoso que é Ariel, a qual ele quer reproduzir. O oposto é Caliban que se livra de um ídolo para prestar culto a outro. Sua diferença em relação à boa criatura também se revela na incapacidade de libertar-se verdadeiramente das mediações. A vontade de retaliação, assim como os sentimentos ambivalentes de amor e ódio em relação ao modelo, apenas intensifica sua condição de escravo. Calibã, nesse sentido, contrapõe-se a Ariel e encarna o próprio desejo mimético, sendo o único dos personagens da peça a não ter, no final, uma liberdade plena.

Uma situação análoga aparece no romance *Quincas Borba*, de Machado de Assis, onde o protagonista, embora tão submisso quanto Caliban, se enxerga como uma figura próxima de Prospero. Pouco antes da manifestação dos seus delírios, Rubião imagina o cenário de seu casamento à luz dos livros antigos que leu, com a presença de coches e majestades. Devaneios como esses oscilam na mente do personagem, fazendo-o sentir como o antigo duque da peça *The tempest*, de Shakespeare:

Esses sonhos iam e vinham. Que misterioso Próspero transformava assim uma ilha banal em mascarada sublime? 'Vai, Ariel, traze aqui os teus companheiros, para que eu mostre a este jovem casal alguns feitiços da minha feitiçaria.' As palavras seriam as mesmas da comédia; a ilha é que era outra, a ilha e a mascarada. Aquela era a própria cabeça do nosso amigo; esta não se compunha de deusas nem de

³⁹ “O agente da conversão não é um ser humano, mas sim o espírito Ariel, cuja observação melancólica intervém do lado da misericórdia para com os infelizes conspiradores napolitanos” (Garber, 2004, p. 872, tradução nossa).

versos, mas de gente humana e prosa de sala. Era Mais Rica. Não esqueçamos que o Próspero de Shakespeare foi um duque de Milão; e é aí, talvez, por que se meteu na ilha do nosso amigo (Assis, 2015, p. 808).

A predileção de Rubião pelo grandioso manifesta-se de maneira recorrente ao longo de sua derrocada. Assim, como já destacado, o personagem projeta-se na figura do poderoso feiticeiro que, na peça shakespeariana, exerce poder sobre aqueles que estão na ilha para onde foi banido. O que acontece com Rubião é o oposto, já que, apesar de ascender socialmente, ele é dominado pelos entes que habitam ao seu redor, em uma relação mimética, conforme propomos, que culmina em seu declínio econômico e mental. Este é o sétimo romance de Machado de Assis, cujo título pode remeter tanto ao filósofo Quincas Borba, que aparece em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, quanto ao seu homônimo cachorro. Ambos, aqui, não constituem figuras centrais no enredo protagonizado por Pedro Rubião de Alvarenga, um ex-professor de Barbacena que se muda para o Rio de Janeiro, após herdar a fortuna de Borba.

Analisamos os desencadeamentos que sucedem esse acontecimento pela perspectiva mimética de Girard, tendo em vista, por um lado, as mediações nas quais os personagens estão envolvidos e, por outro, na forma que procuram incentivar uns aos outros a um mesmo objeto de desejo com o intuito de satisfazer suas aspirações por elevação social. O enfoque recai, por conseguinte, no próprio Rubião, o qual concebemos enquanto sujeito agudamente mediado, de maneira que estaria mais próximo de Caliban do que de Prospero. Contribuem para esse agravamento o casal de amigos Sofia e Cristiano Palha, cuja presença funciona como incitador do desejo do protagonista. Ambos, por sua vez, não atuam como mediadores autônomos, mas se inserem numa cadeia de mediações triangulares que os fazem dissimular, continuamente, suas intenções. À medida que Palha conquista os olhares alheios por meio da exibição da esposa, Sofia também passa a depender dessa admiração e sofre diante da ausência dela, como ocorre quando Carlos Maria se revela indiferente e, posteriormente, decide casar com sua prima. Este, por sua vez, embora se perceba como superior à maioria dos homens, necessita da validação deles para confirmar suas supostas qualidades, o que se evidencia ao observar a devoção de Maria Benedita, que o via como “deus adorado, e adorado à maneira evangélica” (Assis, 2015, p. 845).

Conforme destaca John Gledson (2003, p. 73-74), no tempo em que o enredo se desenvolve, entre os anos de 1867 e 1871, os negócios passam a ser um meio eficaz durante a transição de uma classe para outra. Para o crítico britânico, a razão da narração detalhada do casal Cristiano Palha e Sofia reside no fato de eles representarem uma “suave e cínica

ascensão através dos escalões sociais”. É com a ajuda do amigo Rubião que ambos conseguem a mudança almejada. Para tal finalidade, o marido se vale da imagem da própria esposa, demonstrando ter aquilo que o narrador chama de “ vaidade singular”, como se vê no seguinte trecho:

Tinha essa vaidade singular; decotava a mulher sempre que podia, e até onde não podia, para mostrar aos outros as suas venturas particulares. Era assim um rei Candaules, mais restrito por um lado, e, por outro, mais público. E aqui façamos justiça à nossa dama. A princípio, cedeu sem vontade aos desejos do marido; mas tais foram as admirações colhidas, e a tal ponto o uso acomoda a gente às circunstâncias, que ela acabou gostando de ser vista, muito vista, para recreio e estímulo dos outros (Assis, 2015, p. 763).

Em diversos momentos, Palha aproveita a imagem da esposa com o intuito de obter vantagens sobre os demais. Sofia que, *a priori*, não atribuía importância à “ vaidade singular” do marido, ao perceber as admirações alheias, acaba cedendo à tática do cônjuge, recorrendo a essa habilidade para benefício próprio. Os desdobramentos desse procedimento, que permanece não verbalizado entre ambos, assumem um papel central na obra, levando não apenas à alteração do *status* social deles, como também à ruína do protagonista de quem Palha e Sofia se aproximam visando unicamente o acesso à fortuna do recém-herdeiro. Já no momento em que são apresentados, é a figura da mulher que salta aos olhos de Rubião, como denota sua lembrança: “Sofia e o marido entraram no trem da estrada de ferro, no mesmo carro em que ele descia de Minas; foi ali que achou aquele par de olhos viçosos, que pareciam repetir a exortação do profeta: Todos vós tendes sede, vinde às águas” (Assis, 2015, p. 737). A apreciação pela esposa de Palha cresce, como se nota, por exemplo, no trigésimo oitavo capítulo em que Rubião se encontra resoluto sobre os sentimentos que nutria por Sofia e a possibilidade de que ela o desejasse da mesma forma.

O antigo professor de Barbacena passa a interpretar tudo relacionado à mulher como sinais velados de que, apesar de casada, ela também o desejava, tal qual ocorre quando ele a vê pronunciando o possessivo “nosso”, que lhe parece ser um “princípio de cumplicidade” (Assis, 2015, p.767), ficando profundamente tocado ao receber morangos acompanhados de uma carta dela. Essas suspeitas levam o protagonista a declarar-se para Sofia que, sem entender, queixa-se ao marido a respeito das investidas de Rubião. É nesse momento que o narrador deixa claro que a autoria do bilhete é de Cristiano Palha, tendo a esposa apenas copiado as palavras do marido. Neste ponto, notamos a constante dificuldade interpretativa do protagonista, investigada por Bianca Karan (2006), no trabalho intitulado “Rubião: o ‘leitor ignaro’ de *Quincas Borba*”, em que ela discute a máxima “ao vencedor, as batatas”,

primeiramente pronunciada pelo finado filósofo e depois continuamente proferidas por Rubião em seus derradeiros dias de insanidade. A estudiosa nota que a frase tem o sentido corrompido pelo herdeiro e pelo leitor, argumentando que a diversidade de interpretações constitui, ao seu modo, uma forma de ambiguidade que caracteriza as narrativas que fazem parte da fase madura de Machado de Assis.

A complexidade de compreensão aqui encontrada pelo leitor difere das que estão presentes em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, porquanto a onisciência do narrador não permite uma interpretação definitiva. De igual maneira, como um leitor que se engana, Rubião compreende a máxima de forma errônea, acreditando-se já vencedor das batatas, sem perceber que “onde há poucas batatas e muitas tribos, como na capital, há sempre disputas” (Karam, 2006, p. 166). Ao identificar essa fragilidade de Rubião, o casal – por iniciativa de Cristiano Palha – não repreende a atitude do herdeiro, pois sabia que, ao “tratá-lo com atenções particulares” (Assis, 2015, p. 778), ele não cogitaria que a dedicação de ambos era guiada apenas por interesse em sua fortuna, conforme nota Karam (2006, p. 171):

Palha tem na própria esposa o meio de atrair a atenção alheia. É por esse meio que conquista um aliado ainda mais poderoso: Rubião. Este encanta-se perdidamente por Sofia, sem jamais identifica-la como o seu próprio obstáculo. Por meio de Rubião, Palha, em princípio endividado, consegue levar adiante seu próprio negócio, desfazendo a sociedade com o amigo. Assim, também, jogam outras personagens, aferrando-se ao dinheiro, alcançando resultados mais prósperos e duradouros do que os oferecidos por Rubião.

É através da ingenuidade de Rubião que Palha consegue incitá-lo mimeticamente a desejar Sofia, dado que ao saber das insinuações do amigo, o marido não aceita a ideia de cortar relações, prosseguindo com a espoliação da riqueza alheia. No entanto, o casal não é o único agente da ruína do antigo professor: a imaginação e a vaidade de Rubião, que gradualmente evoluem para o delírio, desempenham um papel decisivo em sua queda. Sabemos que apensar de “tímido e acanhado”, nosso herói trazia consigo um “certo fogo particular, que ele não podia extinguir” (Assis, 2015, p. 754). É possível que, nesse ponto, já se manifeste a cisão da consciência que atormenta o herdeiro, mencionada pelo narrador no quadragésimo quinto capítulo.

Voltemos ao período em que ele cuida de Quincas Borba, o qual se encontrava nos últimos dias de sua existência. Quando o filósofo decide viajar para o Rio de Janeiro, Rubião teme que interpretem sua ausência como uma tentativa de apressar a morte do amigo. Diante dessa possibilidade, considera até mesmo renunciar à herança, como forma de livrar-se da

culpa. No entanto, tal recuo não se concretiza. Após o falecimento de Borba, dois impulsos contraditórios atravessam os pensamentos de Rubião: em primeiro lugar, sente compaixão pelo cão; em seguida, cogita entregá-lo de imediato à comadre Angélica. Mais adiante, ao declarar-se para Sofia, também reconhece que seria desleal continuar frequentando a casa do Palha, mas opta por fazê-lo mesmo assim por não suspeitar que o marido da amada esteja a par desse episódio. A constatação, por parte do narrador, de que “Rubião tinha medo da opinião pública” (Assis, 2015, p. 744) potencializa bastante essa consciência partida que se mostra constantemente perturbada pelo julgamento alheio. Nela, a imaginação do legatário também trabalha, colocando-o sempre em posição superior aos outros, a ponto de ver a si mesmo como Napoleão III, por exemplo. Já em outro momento, no centésimo décimo terceiro capítulo, a fantasia de Rubião o modela como um escritor célebre, sendo o “autor de muitas obras alheias” (Assis, 2015, p. 834).

Sofia também se torna vítima da imaginação do herdeiro. Ao ouvir de um cocheiro que havia conduzido um jovem da Rua dos Inválidos a um encontro secreto com uma mulher, Rubião imediatamente associa o episódio à esposa do amigo e a Carlos Maria, permitindo-se consumir pela suspeita durante dias. Contudo, não se pode afirmar que sua imaginação atua de forma isolada: antes de rejeitá-lo, Sofia desperta deliberadamente seu interesse, exige sua constante disponibilidade e aceita, sem resistência, seus elogios e presentes, atitudes que ele interpreta como sinais de correspondência amorosa. A narração, por sua vez, conduz o leitor a partilhar dessa suspeita, já que a inocência da mulher não é revelada de imediato. Sabe-se que ela se comove com a declaração de Carlos Maria, feita após a valsa no baile; porém, a narrativa deixa claro que o rapaz apenas pronuncia as palavras, sem intenção real de levá-las adiante. Embora se comova ao pensar nele, ela não se demora nas inquietações e logo retoma sua rotina, marcada por passeios públicos, organização de bailes e visitas a amigos.

A ausência de uma explicitação imediata da inocência da mulher revela a sutileza do narrador machadiano que, frequentemente, conduz o leitor por entre dúvidas e interpretações incertas. Para Alexandre Eulálio (2015, p. 113-114), *Quincas Borba* é um dos romances machadianos que apresenta mais complexidade do ponto de vista narrativo:

Na sua aparente simplicidade, a obra tende de modo irresistível para um ambicioso painel, em que se fazem presentes todas as situações psicológicas e tensões morais exploradas na prosa do escritor brasileiro. Ganham elas aqui, contudo, condicionadas por alguns expedientes técnicos caros ao ficcionista, função exemplar bastante diversa da assumida nos seus outros romances [...]. De modo outro que o narrador caprichoso ou sistemático de *Memórias póstumas de Brás*

Cubas (1880), de *Dom Casmurro* (1899), de *Memorial de Aires* (1908), cada um destes fiel à sua abordagem particular, no *Quincas Borba* Machado de Assis não se sente obrigado a concentrar a narrativa num núcleo expositivo único. Deixando-se levar pela onipotência e onisciência do criador, ele agora varia o foco da ação conforme as necessidades específicas desta, ampliando, ao mesmo tempo, o grupo das personagens em torno de que faz girar a obra.

Isso posto, é comum observar o narrador saindo do foco de um personagem e indo para outro, mostrando os conflitos atuais que lhe perturbam para, em seguida, retornar ao passado e reconstruir os eventos que levaram a esse ponto. Além disso, ao longo do enredo, ele interfere com observações sobre os caracteres e a própria narrativa, brincando com o leitor e provocando ambiguidades, como a que diz respeito ao título da obra, no último capítulo: “mas, vendo a morte do cão narrada em capítulo especial, é provável que perguntes se ele, se o seu defunto homônimo é que dá título ao livro, e por que antes um que outro – questão prenhe de questões, que nos levariam longe...” (Assis, 2015, p. 903).

Hélio de Seixas Guimarães (2012, p. 179), em *Os leitores de Machado de Assis*, chama atenção para as sutilezas do narrador de *Quincas Borba*, o qual, diferente daquele de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, utiliza adjetivos lisonjeiros para falar com o leitor, tais quais ‘amada leitora’ ou ‘meu rico senhor’. Essa sutileza visaria ganhar a confiança do interlocutor para depois, contudo, lhe encher de incertezas, como ocorre no sexagésimo nono capítulo, em que Maria Benedita ri misteriosamente quando Sofia diz que a recusa da prima em valsar é “ainda um bocadinho de casca da roça” (Assis, 2015, p. 796). Sem esclarecer a motivação, é o próprio narrador que nos lança questões, sem nos oferecer uma resposta definitiva: “Não foi riso de vexame, nem de despeito, nem de desdém. Desdém, por quê? Contudo, é certo que o riso parecia vir de cima” (Assis, 2015, p. 796). Dessa maneira, a condução narrativa “lembra bastante a imagem cinematográfica, com seu jogo de cortes, distanciamentos e aproximações” (Guimarães, 2012, p. 180).

Há, de certo modo, uma correspondência entre a falta de credibilidade do narrador e a dubiedade dos personagens, que se valem da dissimulação para atingir seus propósitos. Entre eles permeia o desejo de pertencer aos grupos sociais economicamente mais elevados, por isso, o empenho em aproximar-se deles reflete-se na imitação dos seus comportamentos. Aqueles que não são bem sucedidos nessa incumbência tendem a ser excluídos dos ambientes mais seletos, como ocorre com o Major Siqueira, que por ser “indiscreto em farejar e indagar dos negócios alheios” (Assis, 2015, p. 780), percebe-se, ele e a filha, excluídos do casamento de Maria Benedita e da comissão de Alagoas. O movimento oposto se verifica no casal Cristiano Palha e Sofia. Se, a princípio, o amigo de Rubião carecia de

uma ocupação estável, com o tempo ele se torna proprietário de negócios e passa a ser cotado para a diretoria de uma casa bancária. Sua esposa, por sua vez, insere-se progressivamente nos círculos sociais mais exclusivos.

Em contraste com essa ascensão, inscreve-se o declínio de Rubião, que, assim como os que o cercam, deseja de forma mimética. No entanto, ao contrário de Palha e Sofia, carece da astúcia necessária para transformar isso em vantagem própria. O antigo morador de Minas Gerais não concebe a destreza de incitar os outros, ele é puramente uma vítima do desejo alheio. À primeira vista, detectamos essa tendência nos primeiros capítulos quando, sem nenhum tipo de resistência, ele aceita tornar-se discípulo de Quincas Borba. Poderíamos argumentar, como contraponto, que ele apenas cede para ter a confiança do filósofo. Mas, ao longo do enredo, percebemos que as relações do personagem são moldadas dessa forma, o Outro está sempre escolhendo por ele. Ilustrativamente, concebemos o vínculo com Cristiano Palha, que não só o insere no meio carioca, como também lhe dita a organização da casa, a condução dos negócios e, de modo velado, o leva a desejar sua própria esposa.

Sofia também exerce papel semelhante sobre Rubião. Ela sabe dos sentimentos do recém herdeiro, mas não age para amenizá-los. Percebemos que à medida que se tornam íntimos, a mulher tende a manipular cada vez mais o protagonista para benefício próprio e do marido. Certamente, um sinal para essa inclinação da personagem já é indicado pelos olhos dela que, constantemente destacados pelo narrador e admirados por Rubião, mudam do primeiro para o segundo encontro, se antes “iam sublinhando a conversação... Agora, parecem mais negros, e já não sublinham nada; compõem logo as coisas, por si mesmos, em letra vistosa e gorda, e não é uma linha nem duas, são capítulos inteiros” (Assis, 2015, p. 762). Podemos trazer à baila as observações de Alfredo Bosi, no ensaio “Fenomenologia do olhar”, em que o estudioso destaca as diferenças entre olhos e olhar, as quais, embora não sejam muito claras em português, tornam-se mais evidentes no espanhol, inglês e italiano. Essa diversidade denotaria que enquanto o que chamamos olhar seria o “movimento interno do ser que se impõe em busca de informações e significações”, os olhos remontariam ao “órgão receptor externo” (Bosi, 1988, p. 66).

Percebemos que é sempre os olhos da amada que Rubião tanto admira, não obstante, é dos olhares que a mulher tanto almeja, como nota o marido: “parece também que Sofia, em algumas ocasiões, pagava os olhares com outros... Concessões de moça bonita! Mas, enfim, contanto que lhe ficassem os olhos, podiam ir alguns raios deles. Não havia de ter ciúmes do nervo óptico, ia pensando o marido” (Assis, 2015, p. 777). Se levarmos em conta

as observações de Bosi (1988), constatamos que para Sofia o olhar do Outro é de suma importância, como também o é o de Rubião que tem nela o objeto de desejo, mas também o modelo, uma vez que a esposa do amigo está sempre reforçando este último.

Percebemos que, de modo geral, Rubião é fortemente mediado pelos Outros em seu desejo, à maneira metafísica. O que almeja precisa ter prestígio e ser admirado pelos demais, seja um casamento luxuoso, uma posição de monarca, a autoria de obras renomadas ou o amor da “mais esplêndida mulher do mundo” (Assis, 2015, p. 878) que ganha ainda mais prestígio quando o herdeiro vê em Carlos Maria um rival na disputa pela posse da amada, sentindo inveja da habilidade do homem em elogiá-la. Em determinado momento, a obsessão pelo modelo torna-se tão intensa que contribui, pouco a pouco, para a derrocada de Rubião. Progressivamente alheio a si mesmo, ele sobe de forma inesperada no carro de Sofia, fazendo a mulher concluir: “era um inexplicável, um monstro” (Assis, 2015, p. 867). Dessa forma, em contraste ao que pensa, o protagonista aproxima-se mais de Caliban do que de Prospero, pois sua monstruosidade decorre da condição de vítima do desejo mimético, ao qual está profundamente vinculado.

Ao longo dessa incursão, observamos que o desejo segundo um Outro pode ser deliberadamente provocado, configurando o que Girard chama de incitação mimética. Nas tragédias shakespearianas, esse mecanismo é caracterizado pelo recrutamento de duas ou mais pessoas. Já nas comédias, ele não busca orientar o sujeito à violência contra uma mesma pessoa, antes procura instigar o discípulo a dedicar afeto a esse alguém. Shakespeare abordou bastante essa temática na figura do alcoviteiro, tal qual Pandarus em *Troilus and Cressida*, mostrando que o desejo pode ser despertado quando se evidencia que um indivíduo goza de prestígio perante todos. Para ceder a essa provocação, é necessário assumir certo esnobismo que, segundo o pensamento girardiano, envolve um autodesprezo tão profundo que leva o sujeito a projetar nos outros a autossuficiência que lhe falta. O esnobe busca escapar do autodesprezo imitando um modelo que o rejeita, tornando-o vítima do Outro. Esse desejo metafísico, segundo Girard, cresce com a proximidade do mediador e envolve sofrimento pela busca da divindade do modelo.

Na peça shakespeariana, pudemos verificar que é o agravamento desse desejo que confere a monstruosidade de Caliban, a qual é intensamente marcada pela idolatria. Inicialmente, a hostilidade da criatura contra seu senhor sinaliza o anseio de libertação. Ao encontrar Stephano, todavia, ele se declara discípulo de um novo deus, que lhe dá vinho, esquecendo da autonomia que tanto almejava. Prospero sabe que era adorado pela criatura,

como também sabe que sua magia o permite ter domínio sobre a ação dos outros personagens. Ele incita a união da filha com Ferdinand e, perversamente, o desejo do irmão pelo seu cargo ducal. Além do feiticeiro, seu irmão Antonio também se mostra a par desse procedimento ao encorar Sebastian na deposição do rei Alonso. O atual duque incita visando poder, enquanto Prospero almeja vingança. A desistência de retaliação por parte do antigo duque é motivada tanto pela consciência dos efeitos destrutivos do desejo mimético quanto pela influência de Ariel, cuja virtude ele almeja alcançar.

Em *Quincas Borba*, o protagonista revela uma imaginação prolífica, sobretudo ao elaborar imagens grandiosas de si mesmo, seja como imperador, autor renomado ou mesmo um feiticeiro dotado de poder sobre os outros, à semelhança de Prospero. Contudo, torna-se evidente que tais comparações são puramente fantasiosas. Rubião é, na verdade, profundamente influenciado pelos demais e suscetível ao desejo mimético, especialmente em relação ao casal de amigos Cristiano Palha e Sofia. Esses, por sua vez, também integram uma cadeia de mediações: Palha busca prestígio ao exibir a esposa, enquanto Sofia passa a depender da admiração alheia, sofrendo quando é ignorada por Carlos Maria, o qual, apesar do sentimento de superioridade, anseia pela aprovação dos outros, como se nota na afeição que recebe de Maria Benedita. Essas inferências partem da própria narração, que alterna entre revelar e ocultar as intenções dos personagens. Torna-se claro, assim, como Rubião é enredado por uma dinâmica de incitação mimética: seu desejo pelo prestígio do outro o torna vulnerável à manipulação de Palha e Sofia. Movido pela vaidade e pela imaginação, ele se entrega a delírios de grandeza, afastando-se de si mesmo. Assim, sendo incapaz de conquistar a liberdade de Ariel, Rubião permanece, como Caliban, preso à adoração do modelo.

3.3 - Desejo e morte em *Othello* e *Dom Casmurro*

Antes do trágico fim que sobreveio por Othello, Desdemona declara: “That death’s unnatural that kills for loving” (Shakespeare, 2014b, Act V, Scene II, p. 937)⁴⁰. Este é um dos poucos protestos que a personagem faz mediante o agravamento do ciúme do marido cuja violência contra ela mostra-se cada vez mais intensa. Após acreditar na possibilidade de que a esposa o estivesse traindo, o Mouro considera que a morte dela é indispensável. Essa visão contrasta com outra anterior, em que Othello não vê o perecimento como um ato

⁴⁰ “É contra a natureza dar a morte / a alguém por amor” (Shakespeare, 2017c, Ato V, Cena II, p. 198).

de vingança, mas sim como uma forma de encerrar satisfatoriamente a ventura que era seu relacionamento com Desdemona, tal qual depreendemos da seguinte passagem extraída da primeira cena do ato II, quando o protagonista ainda não estava assolado pelo ciúme:

[...] O my soul's joy!
 If after every tempest come such calms,
 May the winds blow till they have waken'd death!
 And left the laboring bark climb hills of seas
 Olympus-high, and duck again as low
 As hell's from heaven! If it were now to die,
 'Twere now to be more happy; for, I fear,
 My soul hath her content so absolute
 That not another comfort like to this
 Succeeds in unknown fate (Shakespeare, 2014b, Act II, Scene I, p. 909)⁴¹.

Um outro trecho que diverge de ambas visões de Othello, a respeito da morte, encontra-se no final da peça, no momento em que ele descobre a inocência de Desdemona e as armações do alferes. Segundo o Mouro, Iago não merece morrer, porquanto esse final lhe concederia uma ventura honrosa da qual ele não seria digno. Depreendemos, por conseguinte, que para o general de Veneza a morte representa o desfecho bem-aventurado dos apaixonados, o castigo à esposa adúltera e a recompensa àqueles que a merecem. Na literatura ocidental, esse tema apareceu vinculado à retórica dos namorados os quais lutam para permanecerem juntos mesmo na eternidade.

O descontentamento, assim como a felicidade, é um dos destinos para os quais as paixões, com sua força de tamanha intensidade, podem nos conduzir, conforme pontua Ivonne Bordelois (2007), no estudo *Etimologia das paixões*. Nas referências fundamentais acerca da gênese e característica dos afetos, conforme a autora, estão o mito, a ciência, a história e a psicanálise. A proposta da pesquisadora argentina, contudo, parte do campo da linguagem, entendendo que “a partir de seu encontro com o fogo, o homem vai proferindo os vocábulos que se referem ao seu sentir primordial, gravando os poderosos rastros de um conhecimento assombroso e assombrado sobre sua própria experiência”. Nesse sentido, ela argumenta o esquecimento coletivo tende a suprimir a origem das palavras, bem como da linguagem. Ao lançar luz sobre tais vocábulos, Bordelois (2007, p. 17) aponta para a

⁴¹ [...] Ó alegria de minha alma! Caso / viesse sempre depois da tempestade / semelhante bonança, poderiam / soprar os ventos de acordar a morte. / Que o meu barquinho escale montes de água / tão altos quanto o Olimpo e, após, afunde / tanto quanto distar do céu ao inferno. / A morte, agora, para mim seria / uma felicidade, pois tão grande / é a ventura que da alma se me apossa / que não pode, receio-o, reservar-me / outra igual ao futuro nebuloso (Shakespeare, 2017c, Ato II, Cena I, p. 60).

necessidade de explorarmos as sutilezas, armadilhas, ambiguidades e os sentidos que os envolvem.

Ressaltando que o desejo é inseparável do amor, a autora traça um breve itinerário etimológico sobre a relação entre esses dois termos. Apresentamo-los aqui com o objetivo de explorar, desde já, a interconexão entre ambos, visível no *corpus* literário que compõe este trabalho. A começar pela palavra ‘amor’, Bordelois (2007, p. 83-84) nota que há um equivalente denominado ‘Eros’ que provém do verbo grego *erão*, o qual significa “amar com paixão, desejar vivamente”. Outro vocábulo associado ao amor é *agape* cuja origem *agapao* remete a “receber ou tratar com amor: amar, querer, preferir, estar contente ou satisfeito. É o amor que se dá sem olhar outra condição a não ser a do humano próximo”. A pesquisadora mostra ainda que a etimologia de ‘amor’ contém diferentes vocábulos que remetem desde ao amor passional (*erao*) quanto ao amor familiar (*stergo*). Essas distinções não são comuns para nós modernos, embora insistamos em distinguir ‘querer’ de ‘amar’. O primeiro relaciona-se com o desejo, já que decorre de *querere* que em latim “significa originalmente desejar ter, buscar, perguntar, como atesta inquirir, e se refere tanto a pessoas como a objetos” (Bordelois, 2007, p. 85). Outra ligação etimológica entre amor e desejo constitui-se na raiz indo-europeia **leubh* da qual descende a palavra desejar em sânscrito (*lobháyati*) e amor em anglo-saxão (*lief*).

Também com o olhar voltado para a representação do amor no ocidente, Denis de Rougemont (1988) aponta que para compreender a pertinência das histórias de amores malfadados em nossa cultura, é necessário trazer à baila o mito de Tristão e Isolda, difundido como uma história de amor e de morte. De acordo com o estudioso, faz parte da nossa poesia a exaltação do vínculo entre sofrimento e sentimento amoroso, uma vez que os apaixonados perpassam por uma série de obstáculos que ameaçam a união antes de consumá-la. Para o autor suíço, grande parte dos infortúnios na lenda medieval são almejados pelos protagonistas que intensificam ainda mais o apeço pela relação, dadas as dificuldades de levar o romance adiante, o que revela a essência do mito: os amantes agem mais em benefício do amor em si do que em prol do sujeito amado. Assim, cada barreira que se interpõe entre eles parece reforçar ainda mais o valor da afeição que dizem nutrir um pelo outro. Sob essa ótica, a morte representa o derradeiro e intransponível obstáculo desejado pelos amantes, como observa o estudioso:

O amor do próprio amor dissimulava uma paixão bem mais terrível, uma vontade profundamente inconfessável [...]. Sem saber, sem querer, os amantes jamais

desejaram outra coisa senão a morte! Sem saber, enganando-se apaixonadamente, não buscaram mais que a redenção e a vingança contra "o que sofriam" — a paixão iniciada pelo filtro. No fundo mais secreto de seus corações, era a vontade de morte, a paixão ativa da Noite que lhe ditava suas decisões fatais (Rougemont, 1988, p. 39-40).

A relevância da análise de Rougemont sobre os efeitos da lenda de Tristão e Isolda nas histórias de amor ocidentais reside na constatação de que precisamos dela, como mito, para termos a expressão do “fato obscuro e inconfessável de que a paixão está ligada à morte e leva à destruição quem quer que se entregue completamente a ela” (Rougemont, 1988, p. 19). Em *Mentira romântica e verdade romanesca*, René Girard (2009) vincula essas observações à sua teoria mimética. Segundo o pensamento girardiano, as aspirações de personagens literários são mediadas por um modelo ou mediador. Tais desejos não estão limitados à vontade de possuir um objeto concreto que está sob posse de um Outro ou encontra-se mais próximo dele. Deseja-se, ademais, *ser* o modelo, daí sua feição metafísica.

Em consonância com Rougemont (1988), Girard considera que os desejos são desencadeados ou reacendidos pela proibição imposta pelo obstáculo, o qual, quanto maior, mais precioso torna o objeto desejado. Dessa forma, abre-se mão do desejo por aquilo que está ao alcance e, em contrapartida, aspira-se ao que parece quase impossível de obter. Girard (2009, p. 197) destaca que o autor de *O amor e o ocidente* chega à conclusão semelhante à sua acerca do desejo por obstáculos. Todavia, o pensador francês considera que é por meio da busca pelo mediador que o sujeito chega a esse estágio, de modo que o Outro precede o obstáculo. Além disso, em diálogo com os psiquiatras Jean-Michel Oughourlian e Guy Lefort, na obra *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*, René Girard (2008a, p. 345) nota que o modelo torna o obstáculo ainda mais cobiçado à medida que impede o acesso do ser desejante ao objeto. A insistente recusa do Outro é vista pelo discípulo como algo proposital, pois ele “acaba se atribuindo uma insuficiência radical que o modelo teria descoberto, e que justificaria sua atitude para com ele” (Girard, 2008a, p. 346). Consequentemente, o mediador logo parece deter uma autossuficiência e onisciência das quais o sujeito deseja apropriar-se, mesmo sendo vedadas a ele. O objeto é, então, transformado pela resistência do modelo em cedê-lo ao imitador:

Essa transfiguração que não corresponde a nada de real faz, no entanto, aparecer o objeto transfigurado como aquilo que há de mais real. Podemos qualificá-la de ontológica ou metafísica. Podemos decidir não empregar a palavra desejo senão a partir do momento em que o mecanismo incompreendido da rivalidade mimética tenha conferido essa dimensão ontológica ou metafísica àquilo que antes era apenas um apetite ou necessidade (Girard, 2008a, p.346).

A passagem acima destaca que o aspecto metafísico e ontológico do desejo está associado à manifestação da rivalidade mimética. Esse fenômeno já consta nas observações de René Girard presentes nos seus primeiros trabalhos, ganhando maior projeção em publicações posteriores. No estudo *Shakespeare: teatro da inveja*, publicado trinta anos após *Mentira romântica e verdade romanesca*, o acadêmico explora a rivalidade nas comédias e tragédias shakespearianas, ressaltando tanto seu potencial violento quanto a ambiguidade nas relações entre os personagens. A rivalidade, por sua vez, emerge como um resultado natural das interações miméticas, pois os indivíduos frequentemente entram em conflito quando seus desejos se assemelham. Um caso ilustrativo disso é o que ocorre com certos amigos de infância no teatro de Shakespeare, os quais possuem um vínculo moldado pela mediação mútua, dado que o ato de desejar por parte de um requer a anuência do outro. A harmonia dessa relação só se vê ameaçada quando um deles impede o parceiro de acessar o objeto que eles almejam. Entretanto, a convergência não é mera coincidência; ela é ao mesmo tempo fundamental para a amizade e capaz de destruí-la.

Similarmente à ideia de desejo mediado, Roland Barthes (2003, p. 221), na obra *Fragmentos de um discurso amoroso* de 1977, concebe que o ser amado apenas é cobiçado pelo Outro através da indução. Isto implica que só se é “desejado porque um outro ou outros mostraram ao sujeito que ele é desejável: por especial que seja, o desejo amoroso é descoberto por indução”. O exemplo ao qual o crítico francês recorre para essa formulação é a paixão despertada no protagonista de *Os sofrimentos do jovem Werther* em duas situações. A primeira corresponde ao arrebatamento do personagem quando se depara com o afeto dedicado de um criado para com uma viúva; já a segunda indução seria o momento em que uma amiga de Carlota reforça sua beleza. Estaríamos, nesse sentido, diante de uma espécie de ‘contágio afetivo’:

Esse “contágio afetivo”, essa indução, parte dos outros, da linguagem, dos livros, dos amigos: nenhum amor é original. (A cultura de massa é uma máquina de apontar desejo: é isso que deve interessá-lo, diz ela, como se adivinhasse que os homens são incapazes de encontrar sozinhos o que desejar).

A dificuldade da aventura amorosa consiste nisto: “mostrem-me a quem desejar, mas depois caiam fora!”: inúmeros episódios em que me apaixono por quem é amado pelo meu melhor amigo: todo rival foi inicialmente mestre, guia, exibidor, mediador (Barthes, 2003, p. 222).

Ao endossar a ideia de que nenhum desejo é original, notamos que Barthes (2003) alinha-se à perspectiva girardiana, exposta anteriormente. Nas duas abordagens, procura-se refletir sobre o amor como consequência do desejo sugerido por terceiros, quer seja pela

influência das relações interpessoais ou da cultura em geral. Na discussão barthesiana, o perfil do sujeito enamorado é simulado, passando a expressar-se, de forma amorosa, diante do objeto amado que permanece em silêncio. Nos verbetes discutidos pelo escritor francês, a linguagem ocupa uma posição chave porque é a partir dela que o amante encontra outros “Eu” que também recorreram ao mesmo discurso. As situações abordadas por Barthes (2003), nesse sentido, falam pela voz do apaixonado, mas estão imersas em uma tradição que abrange a maneira como o amante se manifesta na literatura, tal qual o constante anseio de unir-se ao objeto amado.

Essa aspiração remonta ao mito do andrógino narrado por Aristófanes no diálogo “Banquete”, de Platão (1991). No relato do comediógrafo, andrógino era um gênero que comportava o sexo feminino e masculino, além de possuir membros duplicados. Depois da tentativa de subir ao céu, essa espécie recebe uma punição de Zeus que consiste na repartição de seu corpo em dois, de maneira que seriam mais fracos e passariam a andar sob duas pernas. O resultado foi que as partes dissociadas começaram a procurar pela outra metade, na qual se entrelaçavam a ponto de se destruírem, uma vez que não tinham mais interesse em fazer nada distantes uma da outra. Desde então, “cada um de nós portanto é uma tábua complementar de um homem, porque cortado como os linguados, de um só em dois; e procura então cada um o seu próprio complemento” (Platão, 1991, p. 60). Entretanto, o sujeito apaixonado de Barthes (2003, p. 333) não consegue conceber tal completude ao tentar rabisar a imagem do andrógino. A experiência metaforiza a impossibilidade de total união com o amante que, apesar de irrealizável, continua sendo almejado.

Assim, a morte por ser viável, representa a possibilidade de realizar esse desejo, como mostra Julia Kristeva (2003, p. 91-92) nos comentários à peça *Romeo and Juliet*, de William Shakespeare. Para a pesquisadora, essa tragédia “é o apogeu do mito ocidental do amor a dois. Ela completa algumas outras incursões muito célebres operadas por nossa civilização na exploração do amor e do casamento, de seus idílios e de suas dificuldades”. Uma das primeiras referências mencionadas pela crítica búlgara é o livro bíblico *Cântico dos cânticos*, onde se nota a mulher apaixonada que convida o amado a partilhar do deleite amoroso enquanto lhe dirige elogios. A lenda celta de Tristão e Isolda aparece posteriormente vinculada ao tema do adultério e da cavalaria que torna ainda mais evidente a tribulação dos namorados. O imaginário de casal, nesse contexto, é influenciado pela tradição cortês, tendo como principais características, por um lado, a mística cisterciense e, por outro, o canto cortês laico do “fin amor”. Kristeva (2003) argumenta que Shakespeare é

herdeiro dessa memória cortês, articulando em sua peça a visão de que o casal tem como características, por excelência, o constante desafio das leis sociais e a aproximação da morte.

Para a autora búlgaro-francesa, *Romeo and Juliet* conta, sobretudo, a história de um casal cujo amor está fadado a não se consumir porque o obstáculo intransponível (a proibição dos pais), no qual os jovens esbarram, atua como uma espécie de terceiro que é o principal fomentador de seus desejos, conforme acentua a pensadora:

O desafio e o segredo pressupõem a dependência do amor dos dois amantes (do casal) em relação a uma terceira pessoa. A *sombra da terceira pessoa* (parentes, pai, esposo ou esposa em caso de adultério) está provavelmente muito mais presente nos embates carnis do que os inocentes pesquisadores da felicidade a dois gostariam de admitir. Apagando-se toda essa terceira pessoa, todo edifício desmoronará, por falta da *causa* desejo, por falta da proibição, não sem ter perdido muito de sua cor passional. Com esse desafio à lei, os amantes secretamente se aproximam da loucura, estão prontos para um crime (Kristeva, 2003, p. 97).

A história do jovem casal, conforme Kristeva (2003, p. 93), ilustra duas concepções de amor: enquanto transgressão da ordem social e a fatal associação com a morte. Contudo, a acadêmica também pontua que Shakespeare, embora mostre casais destinados à fatalidade, aponta a idealização acerca da perenidade dos apaixonados que visualizam, através dos desvios das normas estabelecidas, a imagem do paraíso. Por isso, é importante que o desejo de união seja instigado por uma proibição estabelecida por um terceiro que, nas peças shakespearianas, é representado pelos pais ou por maridos e esposas, em casos de adultério. Em ambos os textos literários aqui tratados, os protagonistas enfrentam adversidades que culminam no desfecho trágico. O ciúme, força motriz desse percurso, é debatido com base na presença do modelo que o origina. No conjunto de peças shakespearianas, *Othello* destaca-se por mostrar esse sentimento e o desfecho trágico que ele pode ocasionar.

Já no primeiro ato da tragédia, o alferes Iago, inconformado com a promoção de Cassio ao cargo de tenente, principia maquinções contra o Mouro a fim de vingar a escolha a qual considera injusta. Por conseguinte, o personagem une-se a Roderigo, um jovem fidalgo cuja paixão não correspondida por Desdemona possibilita sua adesão ao conluio, que consiste na provocação da fúria de Brabantio, o pai da moça, contra Othello. O tumulto organizado por Iago e Roderigo ganha proporção de tal magnitude que é levado à Câmara do Conselho para que o Doge, que detinha poder quase absoluto sobre a República de Veneza, decida a licitude do relacionamento entre Desdemona e Othello, os quais, a essa altura, já consumavam o casamento. Esse tumulto preambular não dispõe de meios suficientes para prejudicar o Mouro que gozava da estima do Doge e dos senadores nos

conflitos que ameaçavam os interesses políticos dos venezianos. A importância de Othello para o Estado é perceptível na relativização de sua culpa pelas próprias autoridades. Comparemos a fala do Doge perante a denúncia de Brabâncio antes e depois de saber que o Mouro está envolvido nela. Previamente o magistrado afirma:

Who'er he be that, in this foul proceeding,
Hath thus beguiled you daughter of herself,
And you of her, the bloody book of law
You shall yourself read in the bitter letter
After your own sense; yea, though our proper son
Stood in your action (Shakespeare, 2014b, Act I, Scene III, p. 903)⁴².

Tal punição é amenizada quando os membros da Câmara do Conselho descobrem que o sedutor de Desdemona, assim chamado por Brabantio, é Othello, de forma que os senadores declaram: “We are very sorry for’t” (Shakespeare, 2014b, Act I, Scene III, p. 903)⁴³. Posteriormente, o Doge declara acerca das acusações de bruxaria empreendidas pelo pai da moça: “To vote this is no proof; / Without more wider / and more overt test / Than this thin habits and poor likelihoods / Of modern seeming do prefer against him” (Shakespeare, 2014b, Act I, Scene III, p. 903)⁴⁴. A relativização dos atos de Othello se dá porque as necessidades do Estado estão acima de seu romance e, conseqüentemente, da desaprovação de Brabantio. Dessa maneira, para que a conspiração de Iago contra Othello se efetive, é necessário provocar no chefe ações que ocasionem sua própria derrocada.

Com o destaque para as ações de Iago em *Othello*, Harold Bloom (1998, p. 434) argumenta que é difícil nos direcionarmos para o protagonista. Sabemos que ele é um guerreiro aclamado, porém, essa reputação se esvai à medida que ele se expõe como atormentado e vulnerável pelas insinuações de Iago, que seria um devoto fervoroso de Othello em questões bélicas. O culto quase religioso prestado ao Mouro, uma espécie de deus da guerra, pode ser interpretado como a razão pela qual ele foi rejeitado. Iago está sempre em combate e Othello, profissional habilidoso que mantém a distinção entre o campo de batalha e a paz, teria percebido em seu ancião corajoso e zeloso alguém cuja ausência seria insubstituível em caso de morte ou ferimento. Iago não consegue parar de guerrear e,

⁴² Seja quem for que tenha usado desses / processos vis para deixar privada / vossa filha do juízo e, assim, vós mesmo / de vossa própria filha: o sanguinário / livro das leis haveis de interpretá-lo / como vos aprouver, no mais amargo / sentido das palavras, sim, ainda / que nosso próprio filho fosse o objeto / de tal acusação (Shakespeare, 2017c, Ato I, Cena III, p. 30).

⁴³ “penaliza-nos / semelhante notícia” (Shakespeare, 2017c, Ato I, Cena III, p. 31).

⁴⁴ “somente a simples / afirmação não basta para a prova, / porque, sem testemunho mais patente, / não passa de suspeitas e aparências / sem consistência o que afirmais conta ele” (Shakespeare, 2017c, Ato I, Cena III, p. 32).

portanto, não pode ser preferido a Cassio que, embora seja relativamente inexperiente, é cortês, diplomático e compreende os limites da guerra. Segundo o crítico americano, Shakespeare tem como fonte o conto “Um Capitano Moro”, do italiano Giambattista Giraldi Cinthio, em que o motivo da vingança de Iago foi sua paixão não correspondida por Desdemona. O dramaturgo inglês, entretanto, modificou significativamente a trama, criando não um “mere wicked Ensign but rather a genius of evil” (Bloom, 1998, p. 436)⁴⁵.

Sabemos com clareza dos planos do alferes porque ele comunica à audiência sempre que personagens envolvidos na ação da peça afastam-se dele. Seu propósito principal é o de provocar ciúmes em Othello, sugerindo que Desdemona mantém uma relação amorosa com Cassio. Para facilitar tal suspeita, o alferes arma conflitos que por um lado prejudicam o tenente e por outro favorecem sua imagem de honesto aos olhos do Mouro. Isso posto, Iago age “As if some planet had unwitted men” (Shakespeare, 2014, Act II, Scene III, p. 913)⁴⁶, fazendo uso da linguagem para persuadir os demais personagens.

René Girard (2010, p. 531) sugere uma leitura dessa peça que tenha em conta não apenas o personagem Iago, mas também o próprio Mouro como artífice da derrocada que envolve os protagonistas. Embora Girard não tenha produzido um estudo focado exclusivamente no ciúme, sua teoria do desejo mimético abarca essa temática, uma vez que pressupõe a existência de um terceiro que o desperta, de um objeto desejado e de um ente enciumado que é atormentado pela figura do Outro, uma vez que este último representa uma ameaça à posse do objeto. No pensamento girardiano, o incitador do ciúme é também visualizado, paradoxalmente, como modelo. Dessa relação nasce a ambivalência entre ódio e amor, em função de que “as mesmas qualidades que tornam um homem atraente como intermediário tornam-no formidável como rival” (Girard, 2010, p. 532). Esse vínculo conflituoso só se torna problemático quando o sujeito desejante vê o mediador como obstáculo para alcançar o objeto desejado.

Girard (2010, p. 532) parte da concepção de que ao posicionar Cassio como intermediário de seu relacionamento com Desdemona, Othello está confessando seu mediador, o qual ganha ainda mais relevância quando passa a representar para ele um possível concorrente na sedução de sua esposa. Segundo o teórico, o ciúme do protagonista não deriva exclusivamente das insinuações de Iago ou das ações de Desdemona, mas de uma

⁴⁵ “apenas um alferes perverso, mas antes um gênio do mal” (Bloom, 1998, p. 436, tradução nossa).

⁴⁶ “como / se algum planeta houvesse o mundo todo / deixado dementado” (Shakespeare, 2017c, Ato II, Cena III, p. 76).

vulnerabilidade interna que obrigou Othello a buscar auxílio externo em Cassio. Marjorie Garber (2004, p. 594) assinala que o protagonista dessa tragédia entende que o novo tenente é tudo aquilo que ele próprio não é: florentino, um grande matemático, como reconhece Iago, além de ser alguém dedicado à reflexão e não à ação. Segundo a supracitada crítica americana, Othello enxerga em Cassio, com seu modo cortês, qualidades que teme não possuir, aceitando com facilidade a ideia de que ele poderia seduzir Desdemona e substituí-lo.

Na crítica de Iago a Cassio, destaca-se a inexperiência na arte da guerra, em contraste com sua habilidade em discursar e se expressar, diferentemente de Othello, que possui um fraseado “horribly stuff’d with epithets of war” (Shakespeare, 2014b, Act I, Scene I, p. 898)⁴⁷. Aspectos como esse conferem a Cassio vantagens em relação a Othello que, apesar de sua patente militar superior⁴⁸, se enfurece com facilidade ao ouvir as insinuações do alferes sobre a possível traição de sua esposa com seu modelo, algo que, para o protagonista, parece inteiramente plausível, dadas as qualidades desse Outro. Verifica-se, portanto, que o vilão da tragédia não precisa de muito para provar à sua vítima que suas suposições são verossímeis.

Na leitura girardiana, “tanto na comédia quanto na tragédia, Shakespeare colocou ao lado do herói um vilão que é na verdade um substituto sacrificial para o herói” (Girard, 2010, p. 533). Iago ocupa essa posição, uma vez que, embora revele uma ‘consciência mimética’ complexa, é o protagonista, em grande parte, responsável pela própria ruína, dada sua predisposição ao ciúme. Dessa forma, torna-se viável deslocar a responsabilidade do alferes, posicionando-o como vítima sacrificial a quem se atribui a culpa. Essa associação faz parte da discussão antropológica proposta por Girard (1990) no estudo *A violência e o sagrado*, no qual ele destaca que as sociedades primitivas, para purgar as hostilidades internas, precisavam ludibriar a violência fornecendo-lhe uma válvula de escape. Em *Othello*, esse mecanismo propõe uma interpretação mais profunda da peça, na qual o Mouro é responsabilizado por sua queda, desafiando a habitual transferência de culpa para Iago, frequentemente adotada pelos leitores e pela audiência.

⁴⁷ “bombástico, recheado só de epítetos / de guerra” (Shakespeare, 2017c, Ato I, Cena I, p. 9).

⁴⁸ Garber (2004, p. 594) afirma que a palavra ‘tenente’ em inglês, *lieutenant*, vem do francês *lieu* que remonta a lugar. Já *tenant* remete aquele que ocupa o lugar de um outro. A autora enfatiza que o contexto militar, relacionado ao posto logo abaixo do capitão, faz sentido aqui. Entretanto, o significado mais literal, e ironicamente mais relevante, é aquele que Otelo teme e Iago tira proveito.

Girard (1990, p. 23) sustenta que “todas as vítimas, mesmo animais, devem assemelhar-se àquelas que substituem”. O alferes e o Mouro apresentam semelhanças nos seguintes aspectos: ambos são obcecados por questões militares, suspeitam de uma traição e transferem a lógica bélica para as suas relações pessoais. Se Iago age para vingar-se da escolha de Cassio como tenente, Othello faz o mesmo quando começa a desconfiar de Desdemona. Outrossim, à motivação de vingança de Iago somam-se suas suspeitas de que Othello tenha tido um relacionamento com sua esposa Emilia a ponto de declarar quanto a esse pensamento: “[...] like a poisonous mineral, gnaw my inwards; / And nothing can or shall content my soul / Till I am even'd with him, wife for wife” (Shakespeare, 2014b, Act II, Scene I, p. 910)⁴⁹. Com base nisso, a primeira cena do quarto ato nos é significativa porque possui duplo sentido. Ela pode ser tanto uma reflexão a respeito da infidelidade em geral, quanto uma divagação acerca da própria traição que sofreu da esposa com o Mouro. Ademais, a ponderação de Iago é, sobretudo, destinada a todos os homens, considerando-os passíveis de serem enganados, posto que também já foram desleais, como mostra o trecho destacado da referida parte da peça, dito pelo alferes:

[...] there's millions now alive
That nightly lie in those unproper beds
Which they dare swear peculiar: your case is better.
O, 'tis the spite of hell, the fiend's arch-mock,
To lip a wanton in a secure couch,
And to suppose her chaste! No, let me know;
And knowing what I am, I know what she shall be (Shakespeare, 2014b, Act IV, Scene I, p. 926)⁵⁰.

Othello aceita as afirmações de seu subordinado, assim como outras especulações apresentadas. Identificando-se com Iago, o Mouro logo entende que ele é o seu correspondente ideal, isto é, o único que entende seu raciocínio. Na perspectiva de Girard (2010, p. 535), Iago apenas explicita os pensamentos que o Mouro tenta conter. O que está em jogo, sob essa ótica, é a incapacidade de Othello em confiar que Desdemona realmente lhe dedica afeto. Essa apreensão é resultado da presença de um Outro, chamado de intermediário, que é sempre uma ameaça para o sujeito desejante.

⁴⁹ “[...] como mineral nocivo, / me corrói as entranhas, sem que nada / possa ou deva deixar-me a alma aliviada / antes de virmos nisso a ficar quites: / é mulher por mulher” (Shakespeare, 2017c, Ato II, Cena I, p. 65).

⁵⁰ Há no mundo milhões de homens que dormem / à noite em camas de outrem, cujos donos / juram que são unicamente suas. / Vosso caso é o melhor. Oh! É ironia / do inferno, arqui sarcasmo do demônio / beijar uma rameira em leito limpo / e imaginá-la casta. Não; preciso / saber o que há; sabendo o que sou mesmo, / sei o que vai ser dela (Shakespeare, 2017c, Ato IV, Cena I, p. 144).

A pacificidade de Othello é deturpada pelo ciúme, resultando em uma drástica mudança de humor. Se antes o general de Veneza mostrava equilíbrio na resolução de conflitos, como ocorreu durante a reunião do Conselho, agora, contudo, sua aparência e seu comportamento tornaram-se irreconhecíveis, como destaca Ludovico, tio de Desdemona, após presenciar a agressão do general contra a esposa: “Is this the noble Moor whom our full senate / Call-all-in-all sufficient? Is this the nature / Whom passion could not shake?” (Shakespeare, 2014b, Act IV, Scene II, p. 929)⁵¹. O mouro não é indiferente à sua reputação e mesmo diante do suicídio tenta recuperá-la afirmando que “For naught did I in hate, but all in honour” (Shakespeare, 2014b, Act V, Scene II, p. 940)⁵².

Ao longo da peça, o tormento de Othello é tão profundo que o leva a ter uma crise epiléptica, assistida por Iago. Outra personagem shakespeariano que sofre da mesma enfermidade é Julio Caesar, cujos ataques epilépticos, na homônima tragédia do dramaturgo inglês, reforçam, entre aqueles que desejam destituí-lo, a percepção de sua fragilidade no exercício do cargo. Semelhantemente, o alferes de *Othello* compreende que a doença pode ser utilizada como uma forma de confirmar a vulnerabilidade do general. Entretanto, diferente dos conspiradores, Iago não empreende essa constatação a fim de que outros opositores se unam à conspiração. É à própria vítima que o vilão recorre, improvisando táticas que provoquem nela a suspeição. A estratégia mais eficaz consiste no roubo do lenço dado por Othello a Desdemona, realizado por Emilia sob as ordens de Iago. O objetivo era colocá-lo em posse de Cassio, convencendo o Mouro da suposta traição de sua esposa

A perda do artefato, por parte de Desdemona, é o catalisador para a intensificação do ciúme do general de Veneza. A justificativa de Othello para lembrar Desdemona sobre a preciosidade do lenço é a de que o objeto foi dado por uma feiticeira egípcia que havia presenteado sua mãe. O sumiço ou empréstimo do lenço ocasionaria, segundo ela, em “[...] such perdition / As nothing else could match” (Shakespeare, 2014b, Act III, Scene IV, p. 923)⁵³. Desdemona mostra-se, contudo, um tanto cética com relação ao relato do marido, questionando-o quanto à sua veracidade. Ao responder afirmativamente, podemos inferir que o tom de voz do Mouro muda dada a observação da jovem: “Why do you speak so startingly and rash?” (Shakespeare, 2014b, Act III, Scene IV, p. 923)⁵⁴. Othello não responde

⁵¹ “É esse nobre Mouro / que nossos senadores / não se cansam de proclamar perfeito e capacíssimo? / A criatura de prol que sacudida / nunca é pelas paixões?” (Shakespeare, 2017c, Ato IV, Cena II, p. 157).

⁵² “fiz tudo / pela honra, não por ódio” (Shakespeare, 2017c, Ato V, Cena II, p. 216).

⁵³ “[...] desgraça / de proporções incríveis” (Shakespeare, 2017c, Ato III, Cena IV, p. 127).

⁵⁴ “por que causas me falai / assim brusco e violento?” (Shakespeare, 2017c, Ato III, Cena IV, p. 128).

à pergunta, insistindo que a esposa lhe mostre o lenço. Segue-se, então, um desencontro entre as exigências de ambos: enquanto ele exige ver o lenço, Desdemona questiona se ele considerou seu apelo em prol de Cassio, agravando, sem saber, ainda mais a situação.

Desdemona não chega sozinha à conclusão de que Othello está enciumado, ela é auxiliada por Emilia, esposa de Iago, que esclarece a natureza do ciúme do Mouro: “[...] a monster / Begot upon itself, born on itself” (Shakespeare, 2014, Act III, Scene IV, p. 924),⁵⁵. A filha de Brabantio é incapaz de perceber imediatamente que as competências bélicas do marido, nos confrontos do Estado, poderiam estar agora voltadas para o seu assassinato. Tal como os outros personagens, Desdemona acreditava na reputação de Othello não apenas como um guerreiro formidável, mas também como alguém dotado de discernimento e equilíbrio nas suas atitudes. Porém, é fundamental ressaltar que foi ouvindo as histórias de batalha que ela se enamorou do Mouro. Isso nos leva a interrogar como o vocabulário militar de Othello, alvo de zombarias por parte de Iago, consegue conquistar a jovem. Podemos elucidar essa problemática ao reconhecer que o desejo mimético rege as relações nessa peça, sendo possível constatar que a própria Desdemona está envolta nessa dinâmica.

Desdemona é tão fascinada pelo mundo sombrio e violento de Otelo que não faz nada para salvar a própria vida quando percebe seu intento assassino. Pelo contrário, ela se prepara para a morte como se prepararia para uma noite de amor. Não devemos ler sua submissão pela óptica da heroína romântica de Verdi. Ela é a “linda guerreira” (II, i, 182) (*Tragédias*, p. 622) de Otelo, e o fim trágico atende às suas mais secretas expectativas. *Otelo* é uma peça de desejo funesto. Quando o modelo e o obstáculo realmente se tornam um só, Eros e a urgência destrutiva também se unem, e é isso que Shakespeare retrata na conclusão.

Essa fusão de libido e morte violenta é o resultado final da mimese conflituosa, a suprema destruição a que as comédias não podem aludir. Mesmo em *Otelo* Shakespeare não deixa seu sinistro apocalipse do desejo óbvio demais (Girard, 2010, p. 537).

Nesse sentido, *Othello* se aproxima de *Romeo and Juliet* na medida em que, em ambas as peças, a morte do casal é ocasionada pela “corrida voluntária para destruição e para a morte” (Girard, 2010, p. 540). O vilão Iago ocupa o lugar de vítima sacrificial, porquanto transferimos para ele a culpa do movimento deliberado percorrido pelos próprios enamorados. Tendo em vista as discussões realizadas até agora, foi possível perceber que o Mouro pode ser entendido como uma figura moldada pelo desejo mediado, cuja fragilidade em relação a Cassio, seu modelo, desencadeia uma inclinação ao ciúme que culmina no

⁵⁵ “o ciúme é monstro / que se gera em si mesmo e de si nasce” (Shakespeare, 2017c, Ato III, Scene IV, p. 134).

desfecho trágico da peça. Igualmente, a morte aparece como um elemento indissociável da narrativa do casal, refletida tanto na vingança desejada por Othello quanto na admiração de Desdemona pelo lado guerreiro e violento de seu marido. Essa trágica narrativa inspirou outras histórias que, de modo semelhante, associam o amor à morte por meio de personagens cujas subjetividades são mediadas pelo Outro. No Brasil, *Dom Casmurro* dialoga diretamente com a tragédia shakespeariana mencionada, se inserindo no repertório ocidental de histórias de amores fadados ao malogro.

O oitavo romance escrito por Machado de Assis (2015) e publicado pela primeira vez em 1900, traz à tona as memórias de um advogado e antigo seminarista que, na casa do Engenho Novo, no Rio de Janeiro, tenta atar as pontas da vida que ligam o presente do momento que narra e o passado de sua juventude na residência de Matacavalos. Bento Santiago é o narrador-protagonista dessa obra, atuando tanto como personagem principal quanto como a voz narrativa pela qual temos acesso a todos os acontecimentos que permeiam o enredo. Ligia Chiappini Leite (1993, p. 43), a partir das sistematizações de Norman Friedman, enfatiza que esse tipo de narrador conta a partir “de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos”. Desse modo, é o autor fictício dessas memórias que nos apresenta suas sensações, emoções e tormentos, servindo-se da exploração de sua própria interioridade, a qual logo percebemos abarcar sua propensão ao ciúme e moldar sua reclusão perante os outros, na casa no Engenho Novo, onde encontra o contraste “da vida interior, que é pacata, com a exterior, que é ruidosa” (Assis, 2015, p. 907).

Nos dois primeiros e breves capítulos de *Dom Casmurro*, o narrador fornece informações sobre si mesmo e sobre a obra que está compondo, que resulta da intenção frustrada por trás da construção da casa em que mora, na qual procurava enredar o tempo da juventude e o da velhice. O lugar e sua mobília, contudo, não conseguem restituir o passado do narrador, restando-lhe a escrita. Assim como grandes figuras influenciam Brás Cubas na narração de suas memórias póstumas, Bentinho reconhece em líderes políticos e militares da Antiguidade (Nero, Augusto, Massinissa e César) os incitadores dos seus ‘comentários’.

A história de sua vida, contada pelo próprio ponto de vista, não tem como marco inicial o seu nascimento, mas uma tarde de novembro do ano de 1857 em que descobre sua paixão pela vizinha Capitu, através de uma suposição de José Dias, o primeiro dos personagens a ser introduzido por Bentinho. O homem é descrito como um agregado que vivia com a família Santiago antes mesmo do narrador nascer. Mesmo após confessar a

mentira sobre sua formação como médico, José Dias foi aceito pela família e, com o passar do tempo, conquistou um lugar indispensável, até para Bento, que ironizava suas afetações e o uso excessivo de superlativos. Outro morador da casa de Matacavalos, é o Tio Cosme que, formado em Direto como Bentinho, tinha “a respiração curta e os olhos dorminhocos” (Assis, 2015, p. 911). Na narrativa que remonta à adolescência do protagonista, o parente já está viúvo e, em tal ponto, não mostrava interesse pelas atividades públicas que não estivessem relacionadas ao seu ofício.

Já Dona Glória, sua progenitora, é aqui apresentada como uma “boa criatura”, praticante da fé católica e devota ao marido mesmo após a morte dele. Ainda que fosse jovem e bela, “teimava em esconder os saldos da juventude, por mais que a natureza quisesse preservá-la da ação do tempo” (Assis, 2015, p. 912). Ao modo reservado da mãe somam-se as características de sua vestimenta que preservam seu estado de permanente luto com relação ao falecido marido, visto que estava sempre usando roupas escuras e sem ornamentos. A personagem despertava grande estima no filho, que atribuía elevado valor à sua opinião, como demonstrado no vigésimo segundo capítulo: “Eu gosto do que mamãe quiser” (Assis, 2015, p. 928). Uma evidência de que as opiniões da mãe tinham relevância para ele é a interpretação que faz do distanciamento de dona Glória em relação à esposa, tal qual exhibe o capítulo “Dúvidas sobre dúvidas”, com quem mantinha anteriormente uma convivência muito afável. As conjecturas se formam no momento em que Bentinho começa a perceber as atitudes do amigo Escobar em relação à sua esposa. Essas suposições ganham forma quando Santiago constata a semelhança entre Ezequiel, seu filho, e o antigo companheiro de seminário. A hipótese da traição da esposa é o resultado de uma postura típica do Casmurro, que consiste nos “ciúmes de tudo e de todos. Um vizinho, um par de valsa, qualquer homem, moço ou maduro” (Assis, 2015, p. 1017) causavam-lhe grande terror e aflição.

Aqui cabe observar um dos problemas destacados por Antonio Candido (1977, p. 25), em seu estudo “Esquema Machado de Assis”, que consiste no tênue limite entre o real e a imaginação. Essa temática aparece associada, sobretudo, ao tema do ciúme, dado que “para a furiosa cristalização negativa de um ciumento, é possível até encontrar semelhanças inexistentes, ou que são produtos do acaso”. A discussão, contudo, sobre a veracidade das constatações de Bentinho são insignificantes se levarmos em conta que, sendo falsas ou não, elas levam o personagem à reclusão e à casmurrice. De modo análogo, Silviano Santiago (2000), no ensaio “Retórica da verossimilhança”, enfatiza que mais relevante que a

culpabilidade de Capitu, mediante as desconfianças do esposo, é a pessoa moral de Bentinho que é reflexo do caráter ético do romance machadiano, o qual comumente gira em torno de temas como casamento, amor e ciúme, preocupando-se não apenas no relato verdadeiro dos fatos, mas na narração do que é verossímil.

Em diversos trechos, Bentinho atribui ao leitor a tarefa de interpretar episódios cuja compreensão depende de sua narrativa e das constatações que ela ressalta, as quais “se devem incutir na alma do leitor, à força de repetição” (Assis, 2015, p. 937). Para Hélio de Seixas Guimarães (2012, p. 195), nessa obra, em particular, o leitor é colocado em uma posição mais ambígua, posto que é “convocado a participar do processo literário na condição de *intérprete*, completando lacunas, tirando conclusões e fazendo julgamentos do que lhe é relatado”. Nesse sentido, a constante ênfase no interlocutor, conforme o estudioso brasileiro, denotaria uma transferência de responsabilidade na interpretação dos eventos, ao mesmo tempo que procura “cooptar-lo [*sic*] e circunscrevê-lo dentro dos limites ficcionais” (Guimarães, 2012, p. 198). Esse esforço reside em envolver o leitor na trama, deixando evidente que ele, como os próprios personagens, permanece incapaz de antecipar o desfecho da história, ao mesmo tempo em que utiliza referências ora elogiosas, ora depreciativas ao chamá-lo de “leitor amigo” (Assis, 2015, p. 915) e “desgraçado leitor” (Assis, 2015, p. 940).

Ainda em consonância com Guimarães (2012, p. 203), entendemos que os leitores também fazem parte da formação do ‘eu’ de Bentinho, o qual busca conferir legitimidade à sua narrativa dos acontecimentos através da interlocução com o outro. No passado, a percepção desse narrador sobre o mundo também foi moldada por terceiros que faziam parte do seu convívio, sobretudo o agregado José Dias de quem ouve, escondido atrás da porta, a respeito da possibilidade de que cedo ou tarde o jovem iniciaria um namoro com a vizinha Capitu, consequentemente impedindo sua entrada no seminário, que correspondia ao desejo da mãe. Outra revelação feita por Dias, que ecoa no Casmurro, consta no capítulo “A ponta de Iago”, em que o agregado, encarnando o papel do vilão shakespeariano, leva notícias acerca da moça a Bentinho, que estava no seminário: “Tem andado alegre, como sempre; é uma tontinha. Aquilo, enquanto não pegar algum peralta da vizinhança, que case com ela...” (Assis, 2015, p. 971). Dessa fala nasce “um sentimento cruel e desconhecido” (Assis, 2015, p. 971) o qual ganha proporções maiores à medida que Bento se relaciona com Capitu.

No trabalho *O Otelô brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*, Helen Caldwell (2002) procura responder tanto se a heroína do romance é ou não culpada, quanto o porquê de a obra atribuir ao leitor a decisão de quais personagens são inocentes ou

culpados. A estudiosa destaca que embora Santiago identifique-se com o Mouro da referida tragédia, como mostra o capítulo “Otelos”, é com Iago que ele mais se parece, apesar de insinuar que o alferes estaria mais próximo de José Dias. Com base nisso, Caldwell (2002, p. 32) propõe os seguintes pares, tendo como fundamento a peça de Shakespeare: Othello-Santiago, Iago-Santiago e Desdemona-Capitu. Por denunciar o possível romance entre a filha de Pádua e Bentinho, José Dias pode ser visto, *a priori*, como uma espécie de Iago, mas quando passa a ajudá-los, o vínculo com o vilão shakespeariano enfraquece.

Por que, afinal, é possível que exista o par Iago-Santiago, se a autora também aponta a presença de Othello-Santiago? A americana observa que o ciúme de Bento Santiago se volta contra tudo aquilo que lhe parece evidência da infidelidade de Capitu. Na ausência de alguém que reiteradamente lhe cative as suspeitas, já que José Dias não leva a cabo essa tarefa, o próprio protagonista vale-se de suas competências advocatícias para trazer à tona provas da suposta infidelidade da esposa, analisando “as evidências à sua maneira, e de modo tão racional que o leitor fica inclinado a partilhar suas suspeitas” (Caldwell, 2002, p. 27), como fez o alferes com os demais personagens de *Othello*.

Antes de apavorar-se com a insinuação de José Dias referente à possibilidade de Capitu envolver-se com algum peralta da vizinhança, o medo de perder a amada para outrem já se encontra no capítulo “Abane a cabeça, leitor”, em que a vizinha afirma que se casaria com outra pessoa e formaria uma família, caso Bentinho seguisse carreira eclesiástica. A naturalidade com que a moça diz isso provoca no protagonista espanto misturado “com uma sensação esquisita” (Assis, 2015, p. 955). A ideia do primeiro filho desencadeia nele a percepção de perigo iminente. Esse estado de pavor aumenta à medida que, paradoxalmente, o personagem consuma o vínculo com Capitu, tendo seu ápice depois da morte de Escobar, suposto amante da esposa.

No capítulo “Otelos”, Bentinho verbaliza através do Mouro seu desejo de que Capitu morra. Diante desse Outro, ele reforça ainda mais a validade de sua causa, pois, ao contrário de Desdemona, sua esposa é, conforme sua argumentação, culpada:

O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer. Ouvi as súplicas de Desdemona, as suas palavras amorosas e puras, e a fúria do mouro, e a morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público.
— E era inocente, vinha eu dizendo rua abaixo: — que faria o público, se ela de veras fosse culpada, tão culpada como Capitu? E que morte lhe daria o mouro? Um travesseiro não bastaria; era preciso sangue e fogo, um fogo intenso e vasto, que a consumisse de todo, e a reduzisse a pó, e o pó seria lançado ao vento, como eterna extinção... (Assis, 2015, p. 1033).

Considerando que propomos anteriormente pensar o ciúme fundamentado na ideia girardiana de desejo, aventamos, agora, que essa formulação está, de igual forma, vinculada ao tema da morte no romance aqui estudado. As impressões que Bentinho tem dos entes ao seu redor afetam a forma como ele é impactado por eles. Ao adotar a primeira pessoa, ele não apenas revela seu próprio ciúme, mas também expõe emoções como inveja e vaidade, nas quais o Outro desempenha um papel crucial. Um ponto de partida relevante é observar como o personagem percebe o casamento dos pais e a devoção da mãe ao falecido marido, que podem servir como modelos para as aspirações de Santiago conquanto ele não consiga conceber o mesmo êxito em seu matrimônio, bem como a fidelidade e a santidade materna em Capitu, sua esposa. O apreço pela união dos pais fica evidente no oitavo capítulo, intitulado “Dona Glória”, em que ele descreve um quadro com ambos retratados:

A pintura escureceu muito, mas ainda dá ideia de ambos. Não me lembra nada dele, a não ser vagamente que era alto e usava cabeleira grande; o retrato mostra uns olhos redondos, que me acompanham para todos os lados, efeito da pintura que me assombrava em pequeno. [...]. O que se lê na cara de ambos é que, se a felicidade conjugal pode ser comparada à sorte grande, eles a tiraram no bilhete comprado de sociedade.

[...] Aqui os tenho aos dois bem casados de outrora, os bem-amados, os bem-aventurados, que se foram desta para a outra vida, continuar um sonho provavelmente. Quando a loteria e Pandora me aborrecem, ergo os olhos para eles, e esqueço os bilhetes brancos e a boceta fatídica. São retratos que valem por originais. O de minha mãe, estendendo a flor ao marido, parece dizer: “Sou toda sua, meu guapo cavalheiro!” O de meu pai, olhando para a gente, faz este comentário: “Vejam como esta moça me quer...” (Assis, 2015, p. 912).

Bento Santiago tem poucas lembranças do pai, já que ele faleceu quando o narrador ainda era muito jovem. Nesse sentido, a imaginação se revela como a força propulsora que permite visualizar Dona Glória e Pedro Santiago como um casal ‘bem-amado’ e ‘bem-aventurado’, cujo estado de plenitude conjugal o protagonista não consegue alcançar com Capitu. Com efeito, “assim como o desejo mimético, a inveja subordina um algo desejado a um alguém que goza de uma relação privilegiada com esse objeto” (Girard, 2010, p. 43), manifestando-se como modelo para o sujeito desejante. Logo, o narrador explicita o papel do Outro enquanto mediador, tal qual ocorre com o incômodo em ver os amigos Escobar e Sancha serem pais, ao passo que ele e Capitu ainda não tinham descendentes: “nós, quando voltávamos à noite para a Glória, vínhamos suspirando as nossas invejas, e pedindo mentalmente ao céu que no-las matassem...” (Assis, 2015, p. 1012). A posição resoluta de Capitu também é motivo de inveja para Bentinho, que chega a se questionar: “Como era possível que Capitu se governasse tão facilmente e eu não?” (Assis, 2015, p.990).

Da mesma forma que nos exemplos mencionados anteriormente, a emulação de Escobar não acarreta consequências que venham pôr em xeque a amizade de ambos. Não obstante considerasse os olhos do amigo seminarista ‘dulcíssimos’, concordando com o superlativo de José Dias no capítulo “A mão de Sancha”, ele também sentia inveja dos braços de Escobar, que nadavam com grande habilidade e eram “mais grossos e fortes” (Assis, 2015, p. 1023) que os seus. A ambivalência dessa relação parece ser a própria razão de sua existência, pois Bentinho não problematiza o impulso de desejar aquilo que Escobar possui. Para René Girard (2010, p. 63), “o mesmo indivíduo que faz tudo que pode para comunicar seu próprio desejo a seu amigo vai enlouquecer de ciúmes diante do menor sinal de sucesso”. Isto é: apenas a disputa por um mesmo objeto de desejo pode transformar os parceiros em rivais.

Enquanto estava vivo, Escobar podia demonstrar a Santiago que não desejava possuir Capitu. Contudo, com a morte do antigo parceiro de seminário, o protagonista já não tem mais essa certeza. A figura enigmática de sua esposa retorna ao centro de sua vida, transformando-se, simultaneamente, em um modelo e obstáculo que o Casmurro busca tanto alcançar quanto destruir. Para expressar esse duplo objetivo, o narrador se vale da obra *Othello*, reconhecendo-se afetado pelo ciúme como o Mouro, à proporção que se esforça para provar a traição da esposa, tal qual opera Iago nas insinuações acerca de Desdemona e Cássio. Convém ressaltar o comentário de José Luiz Passos (2014, p. 165) com relação à identificação imaginativa do protagonista com os caracteres do dramaturgo inglês na expressão de seus tormentos, posto que “a percepção aguda que muitos deles possuem de suas próprias transformações está relacionada à capacidade de encontrar relações entre suas vidas e aquelas dos heróis shakespearianos”. Em conformidade ao pensamento de Dirce Côrtes Riedel (1979, p. 89), sobre a concepção de que a narrativa metaforiza a vida de Bento, sustentamos que tal existência é mediada pela presença de Outros, que perpassa a assimilação de desejos sugeridos pela própria literatura.

Assim como ocorre com Iago, Capitu assume o papel de vítima sacrificial em *Dom Casmurro*, pois o protagonista a responsabiliza pelos eventos que culminam na separação entre ambos. Entretanto, a interpretação girardiana do romance revela o impacto das mediações que tanto despertam sua paixão quanto alimentam seu ciúme. Nesse sentido, ao posicionar-se como sujeito mediado, o protagonista emerge como o verdadeiro responsável pelo desfecho trágico de sua história. Essa verdade é expressa por meio de um mediador maior que orienta o narrador durante a escrita: os personagens literários com quem se

identifica e que, por sua vez, estão condenados à infelicidade por pertencerem a uma tradição narrativa em que o amor está inevitavelmente atrelado ao sofrimento.

Durante a exposição teórica preliminar à análise das obras, observamos que o amor e o ciúme nos textos de Shakespeare revelam a intrincada relação entre desejo, proibição e fatalidade, elementos recorrentes tanto em *Othello* quanto em *Romeo and Juliet*. Estudiosos como Girard (2010), Rougemont (1988) e Kristeva (2003) destacam que o obstáculo, ao invés de inibir o desejo, o intensifica, configurando o amor como uma força transgressora, frequentemente associada à morte. No caso de *Othello*, o ciúme emerge como catalisador da tragédia, amplificado pela condição do Mouro de sujeito desejante, a qual é percebida por Iago que provoca o protagonista em favor de sua vingança pessoal. Assim, a complexidade dessas paixões reforça o papel da literatura como espaço de elaboração de experiências humanas, onde o amor, permeado pela rivalidade e pelo interdito, frequentemente culmina em desfechos trágicos.

Na peça *Othello*, o Mouro emerge como um protagonista cujas fragilidades internas e a dependência de modelos externos, como Cássio, o tornam suscetível às maquinações de Iago, mas também corresponsável por sua própria ruína, através do agravamento de seu ciúme. A descentralização do alferes como único vilão dessa tragédia, viabiliza a percepção de que os outros personagens também são mediados, tal qual é o caso de Desdemona que possivelmente encontra no marido a manifestação dos heróis de guerra que sempre venerou. A transformação de Othello, de líder respeitado a um homem consumido pelo ciúme, mostra que a dinâmica do desejo mimético leva o sujeito às últimas consequências, como a aspiração pela morte enquanto único desfecho possível para o seu tormento. A filha de Brabantio, por sua vez, também participa desse jogo de mediações à medida que seu amor por Othello tem como modelo as histórias de guerra narradas pelo protagonista.

De forma paralela, *Dom Casmurro* não só narra a história de um ciúme devastador como explora a maneira como esse sentimento é alimentado pela mediação de terceiros. Bento Santiago, ao longo de sua narrativa, revela-se uma figura complexa, cuja visão do mundo é constantemente mediada por Outros personagens, como José Dias e Escobar. A identificação de Bento com figuras literárias, como Othello e, implicitamente, Iago, instigam o modo como ele interpreta as ações daqueles que o cercam, sobretudo de Capitu. A obra de Machado de Assis, ao incorporar elementos do desejo mimético, como o ciúme e a inveja, propõe uma reflexão sobre o caráter mediado da experiência humana, sugerindo que o sofrimento do protagonista é, em última instância, uma construção de sua própria percepção.

A relação entre Bento e Capitu, marcada por desconfiança e tragédia, reflete a inevitabilidade do sofrimento que permeia os relacionamentos, onde o desejo do Outro, mais do que a realidade dos fatos, é o que molda o destino fatal dos personagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou analisar a presença do teatro de William Shakespeare no romance de Machado de Assis, partindo do entendimento de que o escritor brasileiro ficcionaliza temáticas recorrentes nas peças shakespearianas, mobilizando diferentes procedimentos. Para delimitar um caminho interpretativo capaz de ler esse diálogo sem reduzi-lo a “fontes” ou “influências” lineares, adotamos como eixo teórico a teoria mimética de René Girard, segundo a qual o desejo é sempre mediado por um terceiro. Esta premissa se mostrou produtiva por iluminar, em ambos os autores, organizações triangulares e seus efeitos narrativos. Em vez de perseguir apenas correspondências pontuais, procuramos compreender como o mimetismo estrutura conflitos, escolhas e formas de representação, especialmente quando a leitura reconhece a mediação do Outro. Além disso, indicamos a necessidade de um primeiro movimento de fundamentação conceitual, de modo a situar a crítica girardiana em sua relação com os Estudos Literários.

Diante do percurso empreendido, demonstrou-se que a teoria mimética de René Girard encontra na literatura um campo privilegiado de elaboração e verificação de seus pressupostos fundamentais. A partir disso, pudemos compreender o lugar singular da literatura na crítica girardiana, entendida não como objeto redutível a sistemas teóricos fechados, mas como espaço de revelação do desejo humano e de diálogo interdisciplinar com a filosofia, a antropologia e a psicanálise, conforme notou-se através da reflexão a respeito de seus textos críticos. Em seguida, ao tomar o romance como ponto de partida, mostrou-se como esse gênero literário se apresenta particularmente apto a expor a mediação do desejo, permitindo a distinção entre a “mentira romântica”, quando o desejo mimético não é evidenciado, e a “verdade romanesca”, percebida em textos que mostram a triangulação ocasionada por aspirações mediadas.

Assim, entendendo o romance enquanto *locus* primeiro para manifestação das facetas do desejo mimético, não nos afastamos das perspectivas críticas que situam esse gênero como extensão dos dilemas humanos, evidenciados, sobretudo, com o advento da modernidade. De igual modo, a teoria mimética ao ampliar-se para o teatro trágico, descobre na tragédia a dramatização da crise sacrificial e da violência mimética, como é possível destacar a partir do estudo *A violência e o sagrado*. Fenômenos como a perda das diferenças e a absolvição das hostilidades, por meio de uma vítima expiatória, representam uma continuidade entre o mundo arcaico e o teatro moderno, especialmente no drama

shakespeariano, onde tais mecanismos são verificados. Logo, o entrelaçamento entre crítica literária, romance e teatro, inerentes ao pensamento girardiano, clarifica os fundamentos teóricos necessários para as análises posteriores, evidenciando a fecundidade da teoria girardiana para a leitura de obras canônicas da literatura ocidental.

A *imitatio*, enquanto procedimento para a criação artística, associada à emulação, *emulatio*, operam como princípios fundamentais da elaboração literária em William Shakespeare e Machado de Assis, ainda que os dois escritores habitem em diferentes contextos históricos, culturais e linguísticos de produção. Fundamentado na teoria mimética de René Girard, é possível problematizar concepções tradicionais de imitação literária entendidas como simples reprodução de modelos consagrados. Tanto em *Culturas shakespearianas: teoria mimética e os desafios em circunstâncias não hegemônicas* quanto em *Machado de Assis: por uma poética da emulação*, João Cezar de Castro rocha ressalta a importância da emulação da tradição como uma espécie de atualização das fontes e de apropriação. A permanência de Shakespeare no cânone ocidental não se explica apenas por sua consagração universal, mas por sua abertura contínua à reinterpretação, que permite a reinscrição de seus conflitos miméticos em diferentes contextos históricos, políticos e culturais, inclusive no espaço latino-americano.

Dessa maneira, o teatro shakespeariano também revelou-se particularmente fecundo para dramatizar estágios avançados da mimese, como a rivalidade, indiferenciação e violência sacrificial, conforme formulado por Girard (2010). No caso de Machado de Assis, a emulação constitui um princípio estruturante de sua poética madura, orientando uma relação estratégica com a tradição literária ocidental, especialmente com Shakespeare, sem incorrer em reprodução servil ou dependência estética. A partir das leituras de Teles (2017), Bernardo (2012) e Schwarz (2000), mostrou-se que Machado desloca modelos canônicos para construir uma forma narrativa singular, marcada pela densidade moral dos personagens, pela instabilidade do narrador e pela crítica às pretensões totalizantes do Realismo, sem deixar de dialogar com as problemáticas de seu tempo. Portanto, tanto em Shakespeare quanto em Machado a mimese opera como força produtiva e conflitiva, revelando a centralidade do Outro na constituição do desejo, seja na criação literária ou nos enredos de suas obras.

A teoria mimética de René Girard constitui um instrumental crítico particularmente fecundo para a leitura comparada de *Hamlet*, de William Shakespeare, e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Tanto no romance quanto na peça é possível

evidenciar a manifestação da rivalidade e da violência, as quais constituem o principal conflito que atormenta os personagens. O estudo mostra que tanto o trágico quanto o cômico funcionam como modos privilegiados de exposição do mimetismo. Em *Hamlet*, a consciência do contágio mimético manifesta-se na hesitação do protagonista diante da vingança, revelando a percepção da indiferenciação e da reciprocidade violenta que atravessam Elsinore, culminando em uma purgação sacrificial no desfecho da tragédia. Já em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o desejo mimético aparece sob a chave da ironia e da sátira, por meio de um narrador que, livre das convenções morais pela condição póstuma, expõe sem disfarces as mediações que orientam seus afetos, rivalidades e aspirações sociais. Como resultado, evidencia-se que, embora tratados em registros distintos, Shakespeare e Machado convergem ao revelar a impossibilidade de um desejo autônomo e a centralidade do Outro na constituição do desejo humano.

Já o cotejamento dos textos *Quincas Borba*, de Machado de Assis, e *The Tempest*, de William Shakespeare, evidencia os mecanismos de mediação e incitação mimética nas relações que permeiam os personagens de cada texto. Fundamentado sobretudo nos postulados girardianos presentes em *Mentira romântica e verdade romanesca* e *Shakespeare: teatro da inveja*, em diálogo com contribuições de Northrop Frye (1992) e Marjorie Garber (2003), a investigação mostrou que o desejo mimético tornou patente a ideia de que a incitação mimética atravessa as relações de poder, manifestando-se de modo exemplar, em *The Tempest*, nas figuras dos irmãos Prospero e Antonio, sendo a renúncia final à vingança compreendida como resultado da consciência dos efeitos destrutivos da mimese e da influência moderadora de Ariel. Não obstante, em *Quincas Borba*, Rubião encarna a vítima paradigmática do desejo metafísico, profundamente mediado pelos outros e incapaz de reconhecer os mecanismos que o conduzem à ruína material e psíquica, aproximando-se, assim, da figura de Caliban mais do que da de Prospero. Como resultado, sustentamos que a peça e o romance convergem ao revelar o desejo como fenômeno essencialmente relacional, podendo ser instigado para a conquista de poder e ascensão social.

Uma das manifestações centrais do desejo mediado é o ciúme, presente tanto em *Othello*, de William Shakespeare, quanto em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Em ambas as obras, o amor configura-se como uma experiência indissociável do mimetismo e, de modo inevitável, vinculada à morte. Em diálogo com o estudo sobre o amor desenvolvido por Denis de Rougemont (1988), observa-se a aproximação desse sentimento à ideia de fatalidade, aspecto já destacado por Julia Kristeva (2003) em sua análise de *Romeo and*

Juliet. Nessa perspectiva, o desejo amoroso, longe de ser espontâneo ou autônomo, revela-se mediado por terceiros que simultaneamente o intensificam e o conduzem à rivalidade, ao ciúme e à violência. Em Shakespeare, a fusão entre desejo, amor e morte atinge sua forma trágica exemplar em *Othello*, no qual a mediação mimética converte o amor conjugal em impulso destrutivo, fazendo da morte o único desfecho possível para a crise do sujeito desejante. Em Machado de Assis, essa mesma lógica se reconfigura no plano psicológico e narrativo, revelando em Bento Santiago uma subjetividade moldada pela mediação do Outro, na qual o amor por Capitu é progressivamente contaminado pelo ciúme e pela fantasia da aniquilação, culminando em uma forma simbólica de morte afetiva e existencial. Desse modo, o texto sustenta que a literatura ocidental, ao articular desejo, amor e fatalidade, expõe a dimensão paradoxal da paixão amorosa: força que promete plenitude, mas que, mediada pelo obstáculo e pela rivalidade, tende a converter-se em desejo de destruição.

Em conjunto, os três capítulos permitem concluir que a teoria mimética oferece uma via consistente para interpretar o diálogo entre Shakespeare e Machado de Assis porque desloca o foco de uma lógica meramente comparatista (sem abandonar a comparação) para uma atenção às formas de mediação: não apenas “o que” passa de um autor a outro, mas “como” certos arranjos do desejo se tornam formas narrativas. Essa perspectiva também reforça que, no caso machadiano, a relação com Shakespeare não se esgota em alusões reconhecíveis: ela se expressa na reorganização de conflitos, na ironia, na instabilidade e na dramatização das consequências morais do desejo mediado.

Por fim, como desdobramento possível, a pesquisa abre espaço para investigações futuras que ampliem o *corpus* machadiano, incluindo contos e crônicas, e aprofundem o exame de rotas de circulação cultural, como traduções, adaptações e repertórios teatrais no Brasil oitocentista, a fim de mapear com mais detalhe as camadas materiais e históricas que condicionam as formas de apropriação literária.

Ao mesmo tempo, o estudo indica que, embora o repertório shakespeariano forneça um “campo” potente para observar o desejo, é a forma machadiana, marcada pela ironia, pela autorreflexividade e pelo jogo com o leitor, que frequentemente explicita o mimetismo com maior frontalidade. Por conseguinte, esta pesquisa também abre caminhos para investigações futuras. Entre elas, destacam-se: examinar o problema das mediações culturais (traduções, adaptações, repertórios teatrais no Brasil oitocentista) que caracterizam a leitura e circulação da obra do dramaturgo inglês, bem como aprofundar a articulação entre teoria

mimética e outras abordagens do desejo e da narrativa, para tensionar o alcance e os limites explicativos do modelo girardiano na crítica literária.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Gabriel. **René Girard**: um retrato intelectual. Tradução de Carlos Nougué. São Paulo: É Realizações, 2011.
- ARISTÓTELES. Poética. *In*: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 17-52.
- _____. **Retórica**. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2019.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. A nova geração. *In*: _____. **Machado de Assis**: obra completa em quatro volumes. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015, v. 3. p. 1230-1255.
- _____. Dom Casmurro. *In*: _____. **Machado de Assis**: obra completa em quatro volumes. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015. v. 1. p. 906-1043.
- _____. Literatura realista. *In*: _____. **Machado de Assis**: obra completa em quatro volumes. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015. v. 3. p. 1206-1215.
- _____. Memórias póstumas de Brás Cubas. *In*: _____. **Machado de Assis**: obra completa em quatro volumes. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015. v. 1. p. 596-733.
- _____. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. *In*: _____. **Machado de Assis**: obra completa em quatro volumes. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015. v. 3. p. 1177-1184.
- _____. Quincas Borba. *In*: _____. **Machado de Assis**: obra completa em quatro volumes. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015. v. 1. p. 736-903.
- BARBOSA, Marlon Augusto. Uma arqueologia da impostura. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, Brasil, v. 30, n. 30, p. 324-343, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/184393>. Acesso em: 12 de mar. de 2025.
- BARRETO FILHO. **Machado de Assis e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2014.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores S. A., 1983. Disponível em: <https://cirurgioesdaalegria.org.br/storage/app/uploads/public/5c4/85e/491/5c485e491cbc8055860610.pdf>. Acesso em: 14 de out. de 2024.
- BERNARDO, Gustavo. **O problema do realismo de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

BLOOM, Harold. **Shakespeare: the invention of the human**. New York: Riverhead Books, 1998.

BORDELOIS, Ivonne. **Etimologia das paixões**. Tradução de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Odisséia, 2007.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. *In*: NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 65–87.

_____. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. São Paulo: Editora Ática, 2007.

CALDWELL, Helen. **O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro**. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. 2. ed. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. *In*: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 15–32.

_____. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CHISMAN, James A.; HARDING, Magda Ascolese. Romeo and Juliet: the Florence connection. **The comparatist**, v. 10, p. 30–41, 1986. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/44367124>. Acesso em: 5 de jan. de 2026.

CORTÁZAR, Julio. Situação do romance. *In*: _____. **Valise de Cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 61-83.

EGGLESTONE, Ruth Minott. Finding the Anancyesque in Shakespeare's Julius Caesar and the decolonisation project in Jamaica from 1938 to the present. *In*: WEBB, Jack et al. (org.). **Memory, migration and (de)colonisation in the Caribbean and beyond**. London: University of London Press, 2020. p. 153-171.

EULÁLIO, Alexandre. A estrutura narrativa de Quincas Borba. *In*: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Machado de Assis: obra completa em quatro volumes**. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015. v. 1. p. 113-117.

FAORO, Raymundo. **Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.

FERREIRA, Iasmim Santos. **Aquarelas machadianas: pincéis luciânicos, cores brasileiras**. 2020. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2020.

FERREIRA, Lara Dallagnol Debarbara da Silva; NOGUEIRA, Maria Eduarda Toluz Medeiro; FERREIRA, Rony Márcio Cardoso; Machado, um ladrão de palavras ou A narrativa entre o próprio e o alheio. **Revista Leitura**, [S. l.], v. 1, n. 83, p. 660–672, 2024.

DOI: 10.28998/2317-9945.202483.660-672. Disponível em:
<https://ufal.emnuvens.com.br/revistaleitura/article/view/17353>. Acesso em: 16 jan. 2026.

FREY, Charles. The Tempest and the New World. **Shakespeare Quarterly**, v. 30, n. 1, p. 29-41, 1979. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2869659>. Acesso em: 03 de dez. de 2025.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução de Marcus Martini. São Paulo: É Realizações, 2013.

_____. **Sobre Shakespeare**. Tradução de Simone Lopes de Mello. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

GARBER, Marjorie. **Shakespeare after all**. New York: Random House, Inc., 2004.

GILLEN, Katherine; SANTOS, Adrianna M. The power of Borderlands Shakespeare: Seres Jaime Magaña's The Tragic Corrido of Romeo and Lupe. *In*: BOFFONE, Trevor; DELLA GATTA, Carla (org.). **Shakespeare and Latinidad**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021. p. 57–74.

GIRARD, René. A conversão romanesca: do herói ao escritor. *In*: _____. **A conversão da arte**. Tradução de Lília Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2011a. p. 185-197.

_____. Aonde vai o romance?. *In*: _____. **A conversão da arte**. Tradução de Lília Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2011a. p. 81 – 89.

_____. **A violência e o sagrado**. Tradução de Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

_____. Um equilíbrio perigoso: ensaio de interpretação do cômico. *In*: _____. **A voz desconhecida do real**: uma teoria dos mitos arcaicos e modernos. Tradução de Filipe Duarte. Lisboa: Instituto Piaget, 2002. p. 199-219.

_____. **Coisas ocultas desde a fundação do mundo**: a revelação destruidora do mecanismo vitimário. Tradução de Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2008a.

_____. Critical Reflections on Literary Studies. *In*: _____. **Mimesis and Theory**: Essays on Literature and Criticism. Stanford: Stanford University Press, 2008b. p. 160-174.

_____. **Dostoiévski**: do duplo à unidade. Tradução de Roberto Mallet. São Paulo: É Realizações, 2011b.

_____. Formalism and Structuralism in Literature and the Human Sciences. *In*: _____. **Mimesis and theory**: Essays on Literature and Criticism. Stanford: Stanford University Press, 2008b. p. 80-95.

_____. **Mentira romântica e verdade romanesca**. Tradução de Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.

_____. **Shakespeare**: teatro da inveja. Tradução de Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações, 2010.

GIRARD, René. **O bode expiatório**. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2004.

_____. Theory and Its Terrors. In: _____. **Mimesis and Theory**: Essays on Literature and Criticism. Stanford: Stanford University Press, 2008b. p. 194-213.

GIVONE, Sergio. Dizer as emoções: a construção da interioridade no romance moderno. In: MORETTI, Franco (Org.). **O romance**: a cultura do romance. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 459-478.

GLEDSON, John. **Machado de Assis**: ficção e história. Tradução de Sônia Coutinho. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

GOLSAN, Richard. **Mito e teoria mimética**: introdução ao pensamento girardiano. Tradução de Hugo Langone. São Paulo: É Realizações, 2014.

GOMES, Eugênio. **Shakespeare no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1962.

GOULART, Audemaro Taranto. **O arco da literatura**: das teorias às leituras. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis**. 2.ed. São Paulo: Nankin; EDUSP, 2012.

HATCHER, O. L. The Ur-Hamlet Problem. **Modern Language Notes**, v. 21, n. 6, p. 177–180, jun. 1906. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2917093>. Acesso em: 06 de out. de 2025.

HERÁCLITO. Heráclito de Éfeso. In: _____. **Pré-socráticos**: os pensadores. Tradução de Wilson Regis. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 79-142.

HORÁCIO. Epístula ad Pisones. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 57-68.

JACK, Albert E. Thomas Kyd and the Ur-Hamlet. **PMLA**, v. 20, n. 4, p. 729–748, 1905.

KARAM, Bianca. Rubião: o “leitor ignaro” de Quincas Borba. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **À roda de Machado de Assis**: ficção, crônica e crítica. Chapecó: Argos, 2006. p. 155-177.

KINNEAR, J. C. Machado de Assis: To Believe or Not to Believe?. **The Modern Language Review**, v. 71, n. 1, 1976, p. 54–65. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3724380>. Acesso em: 06 de out. de 2025.

KIRWAN, Michel. **Teoria mimética**: conceitos fundamentais. Tradução de Ana Lúcia Correia da Costa. São Paulo: É Realizações, 2015.

KOTT, Jan. **Shakespeare nosso contemporâneo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

KRISTEVA, Julia. Romeu e Julieta ou o amor fora-de-lei. *In*: BRICOUT, Bernadette (Org.). **Olha de Orfeu**: os mitos literários do Ocidente. Tradução de Lelita Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 91-121.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**: ou a polémica em torno da ilusão. 6. ed. São Paulo: Ática, 1993.

LUNA, Sandra. **Arqueologia da ação trágico**: o legado grego. 2. ed. João Pessoa: Ideia/Editora Universitária, 2012.

MARSHALL, Francisco. **Édipo tirano**: a tragédia do saber. Porto Alegre: ED. Universidade/UFRGS, 2000.

MAYER, Jean-Christophe. The rise of Shakespearean cultural capital: early configurations and appropriations of Shakespeare. *In*: PROCHÁZKA, Martin (org.). **From Shakespeare to autofiction**: approaches to authorship after Barthes and Foucault. London: UCL Press, 2024. cap. 1, p. 21–39.

MCMULLAN, Gordon. **Shakespeare and the idea of late writing**: authorship in the proximity of death. Cambridge University Press: Cambridge, 2007.

MEYER, Augusto. De Machado a Brás Cubas. **Teresa**: Revista de Literatura Brasileira, no. 6/7, 2005, p. 409–417. Disponível em: <https://revistas.usp.br/teresa/article/view/116633>. Acesso em: 12 de jan. de 2025.

_____. O homem do subterrâneo. *In*: ASSIS, Machado de. **Machado de Assis**: obra completa em quatro volumes. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015. v. 1. p. 33-36.

MERQUIOR, José Guilherme. Gênero e estilos das Memórias póstumas de Brás Cubas. *In*: ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Machado de Assis**: obra completa em quatro volumes. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015. v. 1. p. 142-162.

MOISÉS, Massaud. O romance. *In*: _____. **A criação literária**. São Paulo: Cultrix, 2012. p. 381-548.

_____. Realismo. *In*: _____. **História da literatura brasileira**: do Realismo à Belle Époque. 3. ed. São Paulo: Cultrix. p. 11-225.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020.

OLIVEIRA, Luciene de Lima. Aspectos da guerra em Homero. **Principia**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 79–89, 2009. Disponível em: <https://www.epublicacoes.uerj.br/principia/article/view/7960>. Acesso em: 19 out. 2025.

OLIVEIRA, Adelson; PRADO, Thiago Martins. A prática política shakespeariana em *Hamlet*. **Muitas Vozes**, v. 9, n. 2, p. 666–674, 2020. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/muitasvozes/article/view/15050>. Acesso em: 06 out. de 2025.

ONODERA, Daniele dos Santos Souza. **Memórias póstumas de Brás Cubas**: atualização e virtualidade na construção da literatura como memorial. 2010. 134 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2010.

PASSOS, José Luiz. **Romance com pessoas**: a imaginação em Machado de Assis. 2. ed. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2014.

PIZARRO, Ana. Introducción. In: _____. **La literatura latinoamericana como proceso**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985. p. 13–67.

PLATÃO. O Banquete. In: _____. **Diálogos**. Tradução de José Cavalcante de Souza et al. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. p. 32-102.

RIEDEL, Dirce Cortês. **Metáfora, o espelho de Machado de Assis**. São Paulo: Francisco Alves, 1979.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Culturas Shakespearianas**: teoria mimética e os desafios em circunstâncias não hegemônicas. São Paulo: É Realizações, 2017.

_____. **Machado de Assis**: por uma poética da emulação. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

_____. Introdução à edição brasileira: figurações da mimesis em Shakespeare e Girard. In: GIRARD, René. **Shakespeare**: teatro da inveja. Tradução de Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações, 2010. p. 13-36.

ROSA, Alberto Machado. **Eça, discípulo de Machado?**. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1963.

ROUGEMONT, Denis de. **O amor e o ocidente**. Tradução de Paula Brandi e Ethel Brandi. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

SANTOS, Marlene Soares dos. Shakespeare: criador e criatura. **Matraga** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, Rio de Janeiro, v. 27, n. 49, p. 189-209, 2020. Disponível em: <https://www.epublicacoes.uerj.br/matraga/article/view/48110>. Acesso em: 8 dez. 2025.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. *In:* _____. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 27 – 46.

_____. Retórica da verossimilhança. *In:* _____. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 27-46.

_____. **Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Peixoto Neto, 2017b. v. 14.

_____. Hamlet. *In:* _____. **The complete works of William Shakespeare**. San Diego: Canterbury Classics, 2014a. p. 735-783.

_____. **Otelo, o Mouro de Veneza**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Peixoto Neto, 2017c. v. 16.

_____. Othello. *In:* _____. **The complete works of William Shakespeare**. San Diego: Canterbury Classics, 2014b. p. 898-783.

_____. The Tempest. *In:* _____. **The complete works of William Shakespeare**. San Diego: Canterbury Classics, 2014c. p. 735-783.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

SÜSSEKIND, Pedro. **Shakespeare: o gênio original**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

TELES, Adriana da Costa. **Machado e Shakespeare: intertextualidades**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

VALE, Renata William Santos do. **A nota íntima da nacionalidade: crítica e crônicas de Machado de Assis (1858–1908)**. 2020. 430 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

VASCONCELOS, João Antonio. O que é a desconstrução? **Revista de Filosofia**, Curitiba, v. 15, n. 17, p. 73-78, jul./dez. 2003. Disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/aurora/article/download/3421/3337>. Acesso em: 10 de mar. de 2025.

VEIGA, Luiz Guilherme. **Teatro e teoria na Grécia antiga**. Brasília: Thesaurus, 1999.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.