

*Mentira
Romântica
&
Verdade
Romanesca*

RENÉ GIRARD

Tradução
LILIA LEDON DA SILVA


é
REALIZAÇÕES

Impresso no Brasil, outubro de 2009

Copyright © 2009 by Éditions Grasset & Fasquelle, 1961

Publicado originalmente na França, em 1961, pela Éditions Grasset & Fasquelle,
Paris, sob o título *Mensonge romantique et Vérité romanesque*.

Os direitos desta edição pertencem a
É Realizações Editora, Livraria e Distribuidora Ltda.
Caixa Postal: 45321 - 04010-970 - São Paulo SP
Telefax: (5511) 5572 5363
e@erealizacoes.com.br - www.erealizacoes.com.br

Editor

Edson Manoel de Oliveira Filho

Revisão

Jessé de Almeida Primo

Capa e projeto gráfico

Mauricio Nisi Gonçalves / Estúdio É

Pré-impressão e impressão

Prol Editora Gráfica



Reservados todos os direitos desta obra. Proibida toda e qualquer
reprodução desta edição por qualquer meio ou forma, seja ela
eletrônica ou mecânica, fotocópia, gravação ou qualquer outro
meio de reprodução, sem permissão expressa do editor.

*Cet ouvrage, publié dans le cadre de l'Année de la France au Brésil et du
Programme d'Aide à la Publication Carlos Drummond de Andrade,
bénéficie du soutien du Ministère français des Affaires Étrangères et Européennes.*

*« França.Br 2009 » l'Année de la France au Brésil
(21 avril – 15 novembre) est organisée:*

en France

*par le Commissariat général français, le Ministère des Affaires Étrangères et Européennes,
le Ministère de la Culture et de la Communication et Culturesfrance,*

au Brésil

*par le Commissariat général brésilien, le Ministère de la Culture et le
Ministère des Relations Extérieures.*

Este livro, publicado no âmbito do Ano da França no Brasil e do
programa de auxílio à publicação Carlos Drummond de Andrade,
contou com o apoio do Ministério francês das Relações Exteriores e Europeias.

« França.Br 2009 » Ano da França no Brasil
(21 de abril a 15 de novembro)
é organizado:

na França

*pelo Commissariado geral francês, pelo Ministério das Relações Exteriores e Europeias,
pelo Ministério da Cultura e da Comunicação e por Culturesfrance;*

no Brasil

*pelo Commissariado geral brasileiro, pelo Ministério da Cultura e
pelo Ministério das Relações Exteriores.*



Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

A meus pais

O homem possui ou um Deus ou um ídolo

Max Scheler

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

A primeira pedra de uma catedral <i>de João Cezar de Castro Rocha</i>	13
--	----

CAPÍTULO 1

O desejo "triangular"	25
-----------------------------	----

CAPÍTULO 2

Os homens serão deuses uns para os outros	77
---	----

CAPÍTULO 3

As metamorfoses do desejo	109
---------------------------------	-----

CAPÍTULO 4

O amo e o escravo	123
-------------------------	-----

CAPÍTULO 5

O <i>vermelho</i> e o <i>negro</i>	141
--	-----

CAPÍTULO 6

Problemas de técnica em Stendhal, Cervantes e Flaubert	167
--	-----

CAPÍTULO 7

A ascese do herói	181
-------------------------	-----

CAPÍTULO 8	
Masiquismo e sadismo	205
CAPÍTULO 9	
Os mundos proustianos	223
CAPÍTULO 10	
Problemas de técnica em Proust e em Dostoievski.....	259
CAPÍTULO 11	
O apocalipse dostoievskiano	287
CAPÍTULO 12	
A conclusão	323
BIBLIOGRAFIA DE RENÉ GIRARD	349
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	351
ÍNDICE ANALÍTICO E ONOMÁSTICO	359

introdução

A PRIMEIRA PEDRA DE UMA CATEDRAL

João Cezar de Castro Rocha¹

Um porco espinho (mas com asas)

Roberto Calasso propôs uma célebre definição da obra de René Girard: o filósofo francês seria um dos últimos porcos-espinhos da história do pensamento. O escritor italiano aludia à distinção estabelecida

¹ Professor titular de "Comparative Transatlantic Studies" e Diretor do "Institute for Transnational Studies in Languages, Linguistics and Cultures" da Universidade de Manchester. Professor licenciado de literatura comparada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. No outono de 2009, ocupa a "Hélio and Amélia Pedroso/Luso-American Foundation Endowed Chair", no Departamento de Português da University of Massachusetts-Dartmouth. Entre outros, autor de *Exercícios críticos – Leituras do contemporâneo* (Argos, 2008); *O exílio do homem cordial. Ensaio e revisões* (Editora do Museu da República, 2004); *Literatura e cordialidade. O público e o privado na cultura brasileira* (EdUERJ, 1998); "Prêmio Mário de Andrade" (Biblioteca Nacional). Coautor de *Evolution and Conversion* (Continuum, 2008), com René Girard e Pierpaolo Antonello (edições em português, italiano, espanhol, polonês e francês – "Prix Aujourd'hui" 2004). Editor de mais de 20 livros, entre os quais *The Author as Plagiarist: The Case of Machado de Assis. Portuguese Literary & Cultural Studies*, 13/14. Massachusetts: Center for Portuguese Studies and Culture, Dartmouth, 2006; *Nenhum Brasil existe – pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2003.

por Isaiah Berlin entre a raposa e o porco-espinho: enquanto aquela sabe muitas coisas, este conhece apenas uma, mas se trata de um grande achado. Na opinião de Calasso, Girard compreendeu como ninguém o mecanismo do bode expiatório.² Essa observação espirituosa, à primeira vista correta, não resiste contudo a um exame atento da obra do autor de *Mentira romântica, verdade romanesca* – livro fundamental que o leitor tem agora em mãos.

A segunda "grande coisa" descoberta por Girard pode ser ilustrada a partir da definição de Calasso. A fim de sintetizar sua compreensão da teoria mimética, o italiano recorreu ao filósofo inglês Isaiah Berlin. Este, por sua vez, tomou emprestada a distinção entre a foca e o porco-espinho do poeta grego Arquíloco. Talvez o poeta tenha apropriado o motivo de algum outro poeta ou mesmo da tradição oral. Em outras palavras, há uma sutil corrente que atravessa os séculos, viajando do século VII a.C., época de Arquíloco de Paros, ao final do século XX (e início do XXI). Essa corrente tem um nome próprio na obra de Girard: *desejo mimético*. Assim, se o filósofo francês é um porco-espinho, melhor será imaginar um porco-espinho com asas, pois o alcance do seu pensamento não depende de uma única ideia. Muito pelo contrário, sua teoria articula-se através de uma complexa inter-relação entre diversos conceitos; conceitos esses reunidos por uma intuição pioneira: *a origem mimética do desejo humano*.

Avancemos contudo passo a passo, a fim de melhor apreender a arquitetura da catedral armada pelo pensamento de René Girard. Na síntese de um de seus mais importantes intérpretes: "A catedral de Girard' é uma pirâmide apoiada em seu vértice, isso é, a hipótese mimética".³ E, no fundo, tudo começou com a publicação de *Mentira romântica, verdade*

² Roberto Calasso. *La rovina di Kash*, Milan: Adelphi, 1983, p. 205.

³ Jean-Pierre Dupuy. "Mimésis et morphogénèse". Michel Deguy & Jean-Pierre Dupuy (orgs.) *René Girard et le problème du Mal*. Paris: Grasset, 1982, p. 225.

romanesca. Por isso mesmo, tentemos compreender o significado dos dois termos que compõem o título da obra.

Mentira romântica – Verdade romanesca

A intuição básica foi derivada da leitura de romances de séculos e contextos culturais diversos. E, no arco temporal compreendido entre Cervantes e Proust, a recorrência de um mesmo dado representou o elemento catalisador, cujo pleno desenvolvimento exigiu décadas de esforço continuado e levou à formulação da teoria mimética.

Qual o dado comum? A centralidade do desejo na reflexão acerca da condição humana; reflexão essa presente nos romancistas os mais distintos e distantes entre si. Ora, mas como considerar *esse dado comum* algo realmente inovador? Alguém ignora ou nega sua centralidade? Eis o ponto-chave: Girard identificou uma constante que até então havia passado despercebida: *é como se os mais importantes escritores da tradição ocidental* – posteriormente, o filósofo ampliou seu horizonte de referências, mas, nesse primeiro livro, limitou sua abordagem aos clássicos da literatura ocidental – *tivessem refletido sobre uma mesma distinção fundamental*. Mais importante, portanto, do que a óbvia diferença entre suas obras seria a semelhança no tocante à mesma questão.

De um lado, certos autores apresentam o desejo como sendo o elo, por assim dizer, espontâneo entre dois sujeitos. Trata-se do famoso “amor à primeira vista”: João conhece Maria e os dois se apaixonam imediatamente. O *outro* somente existe como uma instância da sociedade que na maior parte das vezes impõe obstáculos à plena realização desse amor: rapidamente o desejo se metamorfoseia em amor e os sujeitos enamorados vivem uma “robinsonada” com final feliz.

De outro lado, e aqui reside a força da intuição girardiana, determinados autores, na ótica do filósofo francês, os grandes autores, descortinam

uma inquietante noção: dois sujeitos somente passam a desejar-se através da mediação de um terceiro termo. Vale dizer, toda relação amorosa é sempre triangular, há sempre um *outro* que estimula o desejo de um dos vértices do triângulo. Poucos exemplos possuem a eloquência de *Dom Casmurro*. Como se anunciasse o fundamento da teoria mimética, Bentinho denominou o capítulo em que descobriu "seu" amor por Capitu com palavras girardianas, "A denúncia". Como o leitor brasileiro saberá de cor, o agregado José Dias decidiu confessar à mãe de Bentinho sua preocupação com a amizade "excessiva" de Bentinho e Capitu. Escondido no corredor da casa, o futuro narrador do romance tudo escuta. Mais tarde, sozinho, começa a pesar as palavras do agregado: "Com que então eu amava Capitu, e Capitu a mim? Realmente, andava cosido às saias dela, mas não me ocorria nada entre nós que fosse deveras secreto. (...) Tudo isto agora me era apresentado pela boca de José Dias, que me denunciara a mim mesmo(...)".⁴ Esse é o procedimento trazido à luz na prosa dos grandes autores, ou seja, *o desejo é sempre mediado, ele supõe uma complexa relação triangular*, em vez de anunciar o contato direto entre dois "corações simples". Ao contrário do lugar-comum, tornado dogma com a avalanche ideológica representada pelo Romantismo, em briga de marido e mulher desde sempre alguém meteu a colher. Por assim dizer, todo casal tem o José Dias que merece...

Ou a Leopoldina que lhe cabe, se pensarmos no outro grande romancista da língua portuguesa, Eça de Queiroz. Luísa, entregou-se à aventura com seu primo Basílio e assim considerou sua nova condição: "Foi-se ver

⁴ Machado de Assis. *Dom Casmurro*. Obra completa. Volume I. Afrânio Coutinho (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 821. A continuação imediata da passagem é igualmente reveladora: "(...), e a quem eu perdoava tudo, o mal que dissera, o mal que fizera, e o que pudesse vir de um e de outro. Naquele instante, a eterna Verdade não valeria mais que ele, nem a eterna Bondade, nem as demais Virtudes eternas. Eu amava Capitu! Capitu amava-me!". Bentinho, como se vê, é um dos personagens mais miméticos da literatura brasileira, pois depende totalmente da presença de um *mediador* para saber *se ama e a quem ama*.

ao espelho, achou a pele mais clara, mais fresca, e um enternecimento vindo no olhar; – seria verdade então o que dizia a Leopoldina, que ‘não havia como uma maldadezinha para fazer a gente bonita’? Tinha um amante, ela!⁵ A sagacidade da intuição girardiana permite que se vislumbre na referência em tese irrelevante à opinião da amiga a presença da mediação interna. Afinal, por que teríamos casos se não pudéssemos compartilhar os frutos da transgressão com uma terceira pessoa ou com a roda de amigos? No fundo, como chegaríamos a ter casos se uma terceira pessoa não nos tivesse ao menos sugerido a possibilidade de fazê-lo? Eis a razão profunda pela qual amor e ciúme sempre formam um par indissolúvel: o ciúme assegura a promessa do outro, na presença real ou imaginária do rival. Não importa: o ciúme assegura que o objeto do meu desejo *também é desejado por outros*, e, no espelho dos seus olhos, meu desejo não pode senão aumentar.

A teoria mimética ganhou corpo quando Girard enunciou a pergunta-chave: Como é possível que tal mecanismo esteja presente em obras tão diversas como *Dom Quixote* e *Em busca do tempo perdido*? De nossa parte, acrescentamos *O Primo Basílio* e *Dom Casmurro* – sem dúvida, o leitor deste livro pensará em muitos outros exemplos. Retornemos à questão girardiana: Como é possível que tal mecanismo tenha atravessado a modernidade ocidental como uma sombra, sem a qual o contorno dos grandes romances empalidece e deixa de revelar sua vocação propriamente antropológica?

Mais uma vez, avancemos passo a passo.

A resposta de René Girard abriu as portas para o futuro desenvolvimento de sua teoria: *o desejo humano é fruto da presença de um mediador*, vale dizer, *o desejo é sempre mimético*. Não desejamos direta, mas indiretamente, e o alvo do nosso desejo é determinado menos por nós mesmos do que

⁵ Eça de Queiroz. *O Primo Basílio*. Episódio doméstico. São Paulo: Ateliê, 2004, p. 226.

pelas redes tramadas pelas mediações nas quais nos envolvemos. Eis o pecado original do mimetismo: como aprendo a comportar-me a partir da reprodução de comportamentos já existentes, sou levado, consciente ou inconscientemente, a adotar modelos e a segui-los como se fossem expressões do *meu desejo autônomo*. Não é verdade que, em geral, ao começarmos uma nova relação amorosa, buscamos ansiosos a opinião dos amigos sobre a pessoa que "escolhemos"? Quantas relações adolescentes não terão terminado antes do tempo porque as amigas desaprovaram o novo namorado de uma delas? Como ocorreu com Bentinho, precisamos que alguém nos "denuncie" para que saibamos identificar nossos próprios sentimentos.

Os romancistas que ocultam, consciente ou inconscientemente, a presença fundamental do mediador colaboram para a *mentira romântica*, segundo a qual os sujeitos se relacionam *espontânea e diretamente*. Por seu turno, os escritores que tematizam a *necessária presença do mediador* permitem que se vislumbre a *verdade romanesca*, segundo a qual os sujeitos desejam através da *imitação de modelos*, embora muitas vezes, ou mesmo quase sempre, ignorem o mecanismo que ainda assim guia seus passos.

Portanto, *mentira romântica* e *verdade romanesca* designam formas diametralmente opostas de lidar com a natureza mimética do desejo: enquanto aquela oculta o mimetismo mediante a supressão do mediador, esta reflete sobre o desejo mimético através do protagonismo concedido ao mediador ou às consequências da mediação.

Formas de mediação – Conversão

Nesse momento, chegamos a um dos pilares da teoria mimética: as consequências da mediação, ou seja, do caráter mimético da condição humana. Ora, se, em alguma medida, o processo de aprendizagem supõe a reprodução de modelos prévios, então, o comportamento humano

possui um lado potencialmente disruptivo, intrinsecamente associado ao caráter mimético. Vejamos: se adoto X como meu modelo, num primeiro momento, ao imitá-lo, amplio meu repertório social. Nesse sentido, a imitação representa um ganho palpável: assim aprendemos a usar a linguagem e, por exemplo, no campo das artes plásticas, é muito comum que um artista principie reproduzindo o gesto de outro pintor até encontrar seu próprio traço. Em todos esses casos, o impulso mimético é visto como agregador e fundamentalmente positivo.

Contudo, através da leitura dos romances estudados neste livro, Girard identificou uma zona sombria no processo mimético. Ora, voltemos à situação anterior: se adoto X como meu modelo, então, *também passarei a desejar os objetos por ele desejados*. Os autores dedicados à análise da *verdade romanesca* exploram essa dimensão sobretudo no campo das relações amorosas: aqui, o triângulo mimético assume a máscara bem conhecida do triângulo amoroso. O conflito parece inevitável, pois, se desejo a mesma pessoa que meu modelo, a rivalidade somente tende a crescer e paulatinamente substituirá o caráter "neutro" atribuído à imitação. O desejo mimético, pelo contrário, esclarece que buscarei apropriar-me do objeto desejado por meu modelo. Desse modo, a mediação pode transformar-se em confronto aberto. Porém, Girard diferenciou dois tipos de mediação.

Na *mediação externa*, o modelo está tão distante do sujeito mimético que o risco de confronto desaparece: Dom Quixote adota Amadis de Gaula como modelo supremo, mas, salvo engano, jamais poderá encontrar-se pessoalmente com o lendário cavaleiro. Por isso mesmo, o confronto aberto não terá vez. Daí, Girard deriva o corolário: *quanto mais externa a mediação, mais pacífico será o resultado da imitação*.

Pelo contrário, na *mediação interna* o modelo se encontra perigosamente próximo do sujeito mimético: é seu professor; seu amigo bem-sucedido; seu vizinho, cuja mulher *cobiçamos* – sim, caro leitor, é isso mesmo o

que quero escrever: *cobiçamos*: a teoria mimética convida-nos a compreender o mimetismo em nossas ações cotidianas, em lugar de defini-lo como uma abstração sem vínculos com o dia-a-dia. Nessa circunstância, o desejo mimético se converte rapidamente em rivalidade e essa pode originar disputas irreconciliáveis – tema predileto de muitos romancistas. Daí, Girard deriva o corolário: *quanto mais interna a mediação, mais violento será o resultado da imitação*. Na visão do autor, a análise minuciosa da mediação interna e de seus inúmeros desdobramentos caracteriza o romance moderno.

Um esclarecimento importante refere-se ao conceito de conversão. No âmbito deste livro, tal conceito possui uma acepção própria e não se confunde necessariamente com o gesto religioso. Ou seja, no momento em que me torno consciente da natureza mimética do meu próprio desejo, e não apenas do desejo numa formulação puramente teórica, reconheço que a *mentira romântica* deve ser substituída pela *verdade romanesca* – eis o sentido do *cobiçamos* do parágrafo anterior. Esse reconhecimento epistemológico importa uma atitude ética: na medida do possível, buscarei evitar as rivalidades decorrentes do desejo mimético. Pelo menos, tentarei driblar suas consequências mais sombrias: o acirramento das tensões e o confronto direto com meu antigo modelo.

O sistema mimético – O bode expiatório

Os dois corolários, relativos às duas formas de mediação, estimularam o pleno desenvolvimento da teoria mimética, através do reconhecimento de sua vocação antropológica.

Mensonge romantique et vérité romanesque, publicado em 1961, revelou o mecanismo do desejo mimético na literatura moderna. Já em *La Violence et le Sacré*, saído em 1972, Girard estudou sua gênese nos primórdios da organização social, buscando identificar os mecanismos subjacentes ao

processo civilizatório.⁶ Na verdade, esse processo depende da descoberta de um mecanismo que permita controlar a violência desencadeada pelo desejo mimético. Num resumo muito esquemático,⁷ recordemos a derivação apropriativa do comportamento mimético: ao imitar meu modelo, terminarei por desejar os objetos que ele possui e farei o possível para deles me assenhorear. Imaginemos, agora, o alcance desse tipo de rivalidade em grupos sociais: o desejo mimético é contagioso e pode agravar-se na exata proporção em que um número maior de agentes encontrar-se envolvido no curto-circuito da rivalidade mimética. Se nenhuma forma de controle da dimensão apropriativa da mimesis for desenvolvida, a própria formação social pode vir a desintegrar-se em meio a um conflito generalizado.

Nesse instante, o mecanismo do bode expiatório, tal como descrito por René Girard, oferece uma alternativa ímpar. No auge da violência endógena, um fenômeno ocorre e, devido ao êxito com que permite controlar os efeitos disruptivos da mimesis, tende a repetir-se: a violência indiscriminada, de todos contra todos, torna-se dirigida contra um único membro do grupo. Todos voltam-se contra esse membro, canalizando a violência que, de geral e inespecífica, portanto anárquica e desagregadora, se converte em violência dirigida e, por isso mesmo, ordenadora do próprio grupo. O bode expiatório é sacrificado e a ordem retorna: a violência, de origem mimética, engendra o sagrado, na

⁶ Publicado em português como *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 2ª Edição, 1990. O leitor também pode consultar, em português, *Um longo argumento do princípio ao fim. Diálogos com João Cezar de Castro Rocha e Pierpaolo Antonello*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000. Este livro também apareceu, com algumas modificações, em italiano, espanhol, polonês, inglês e francês. Na França, em 2004, recebeu o "Prix Aujourd'hui".

⁷ Esta introdução não é o local mais adequado para detalhar os desdobramentos do conflito mimético, pois *Mensonge romantique et vérité romanesque* lida sobretudo com o fenômeno da *mediação interna*, característico da modernidade. Na introdução a *A Theatre of Envy: William Shakespeare*, que também será publicado por esta editora, tratarei com mais minúcia o conflito mimético nos primórdios do processo civilizatório.

figura da restauração da ordem social, já que o bode expiatório passa a ser divinizado, pois seu sacrifício resolve o conflito.

Contudo, para fazer justiça à complexidade do sistema mimético é necessário reconhecer que Girard não vislumbra a história como um processo linear e teleológico, mas como uma espiral, dominada por elementos comuns, cujos desdobramentos porém não podem ser determinados *a priori*.⁸ Tal distinção é fundamental, embora seja negligenciada com frequência pelos seus críticos mais afoitos. Girard nunca afirmou que o mecanismo do bode expiatório *sempre* terá lugar na resolução dos conflitos miméticos e que tal resolução *sempre assumirá as mesmas formas*. Podem-se muito bem imaginar inúmeros casos em que grupos sociais desintegraram-se precisamente porque não desenvolveram um mecanismo de controle da violência endógena ocasionada pelo desejo mimético. Girard, porém, defende que os grupos sociais que organizaram associações cada vez mais complexas descobriram o mecanismo do bode expiatório, *cada um a seu modo e sem necessariamente trilhar um caminho único*. Posteriormente, esse mecanismo foi aperfeiçoado mediante a criação de ritos e instituições. Por isso, Michel Serres considerou Girard um autêntico "Darwin das Ciências Humanas",⁹ pois sua teoria pretende oferecer uma chave interpretativa da origem da organização social, com base na resolução do conflito mimético.

Países shakesperianos?

Uma última palavra, até mesmo para anunciar o próximo livro de René Girard a ser publicado por esta editora: *A Theatre of Envy*, um estudo inovador da obra de William Shakespeare. Ora, uma parte considerável das

⁸ Maria Stella Barberi (org.). *La Spirale mimétique: dix-huit leçons sur René Girard*. Paris: Desclée de Brouwer, 2001.

⁹ Michel Serres. *Atlas*. Paris: Julliard, 1994, p. 219-20.

ideias que fazemos de nós mesmos, e que acreditamos serem “genuínas” do Brasil bem brasileiro, na verdade foram propostas pelo olhar estrangeiro, que assimilamos como se fosse nosso. Um exemplo? Dois ou três. O mito da miscigenação como a verdadeira contribuição brasileira à civilização moderna foi sistematizado por um alemão – Karl Friedrich Philipp von Martius. O projeto de representação da natureza tropical como a marca distintiva da literatura romântica tupiniquim foi ideado por um francês – Ferdinand Denis.¹⁰ A fundação da mais importante universidade brasileira, a Universidade de São Paulo, criada em 1934, teve suas bases lançadas através de uma mítica missão francesa – cuja maior contribuição foi a de voltar os olhos dos alunos à realidade brasileira.¹¹

Para seguir na trilha da teoria mimética, poder-se-ia supor que o Brasil e tantas outras nações de passado colonial recente são “Shakespearean countries”, ou seja, como ocorre com frequência com os personagens do autor inglês, amam através dos olhos de outro, apaixonam-se, por assim dizer, pelos ouvidos e não pelos olhos. Na caracterização mordaz de um personagem do romance *The Mimic Men*: “Ele era como eu: necessitava da orientação dos olhos de outro homem”.¹² Logo a seguir, o escritor apresentou o corolário dessa atitude: “Tornamo-nos o que vemos de nós mesmos nos olhos dos outros”.¹³ Não seria então o caso, já que mencionamos *O Primo Basílio*, de resgatar pelo avesso o Conselheiro Acácio?

¹⁰ Ver, de Maria Helena Rouanet, *Eternamente em Berço Esplêndido: a fundação de uma literatura nacional*, São Paulo: Siciliano, 1991.

¹¹ Recorde-se, nesse sentido, a observação de Antonio Candido, recordando os anos iniciais da Universidade de São Paulo e o saldo positivo da missão francesa: “(...) para os professores brasileiros, o *chic* era conhecer a Europa. Davam aulas falando sobre a França, a Inglaterra, citando línguas estrangeiras; nos puxavam para fora. Os professores estrangeiros, falando francês, nos puxavam para dentro”. Sônia Maria de Freitas, *Reminiscências*. São Paulo: Maltese, 1993, p. 40.

¹² V.S. Naipaul. *The Mimic Men*. New York: Vintage International, 2001, p. 23.

¹³ *Idem*, p. 25.

Segundo a ótica da teoria mimética somos todos um tanto (ou mesmo muito) acacianos, pois sempre necessitamos de uma autoridade externa para sustentar nossas afirmações, inclusive as mais triviais – talvez, sobretudo, as mais banais. Em síntese, países shakesperianos necessitam da mirada alheia, porque ela ajuda a definir a própria imagem. Portanto, se não me equivoco, a obra de René Girard deve possibilitar uma compreensão renovada da cultura brasileira: eis a tarefa dos seus leitores nos tristes trópicos.

capítulo 1

O DESEJO "TRIANGULAR"

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

assim, como é, acho eu, Sancho amigo, que o cavaleiro andante que melhor o imitar, mais perto estará de alcançar a perfeição da cavalaria.¹

Dom Quixote renunciou em favor de Amadis à prerrogativa fundamental do indivíduo: ele não escolhe mais os objetos de seu desejo, é Amadis quem deve escolher por ele. O discípulo se lança em direção aos objetos que o modelo de toda cavalaria lhe indica, ou parece lhe indicar. Chamaremos esse modelo de *mediador* do desejo. A existência cavalleiresca é a *imitação* de Amadis no sentido em que a existência do cristão é a imitação de Jesus Cristo.

Na maioria das obras de ficção as personagens desejam mais simplesmente que Dom Quixote. Não há mediador, há apenas o sujeito e o objeto. Quando a "natureza" do objeto apaixonante não é suficiente para justificar o desejo, a atenção se volta para o sujeito apaixonado. Constrói-se sua "psicologia" ou invoca-se sua "liberdade". Mas o desejo é sempre espontâneo. Sempre se pode representá-lo por uma simples linha reta ligando o sujeito e o objeto.

A linha reta está presente no desejo de Dom Quixote, porém ela não é o essencial. Acima desta linha, há o mediador que se irradia ao mesmo tempo em direção ao sujeito e em direção ao objeto. A metáfora espacial que expressa essa tripla relação é obviamente o triângulo. O objeto muda a cada aventura, mas o triângulo permanece. A bacia de barbear ou as marionetes de Mestre Pedro substituem os moinhos de vento; Amadis, em contrapartida, está sempre presente.

No romance de Cervantes, Dom Quixote é a vítima exemplar do desejo triangular, mas está longe de ser a única. O mais atingido depois dele é o escudeiro Sancho Pança. Certos desejos de Pança não são imitados; os

¹ CERVANTES, Miguel de, *Dom Quixote*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002. pp. 155, 156. (N.E.)

que desperta, por exemplo, a visão de um pedaço de queijo ou a de um odre de vinho. Porém Sancho tem outras ambições além da de encher o estômago. Desde que passou a conviver com Dom Quixote ele sonha com uma "ilha" da qual será o governador, e quer um título de duquesa para sua filha. Tais desejos não surgiram espontaneamente no homem simples que é Sancho. Foi Dom Quixote quem os sugeriu.

Desta feita, a sugestão é oral e não mais literária. Mas a diferença não tem a menor importância. Esses novos desejos formam um novo triângulo cujas pontas estão ocupadas pela ilha fabulosa, por Dom Quixote e por Sancho. Dom Quixote é o mediador de Sancho. Os efeitos do desejo triangular são os mesmos nas duas personagens. Assim que a influência do mediador se manifesta, o sentido do real fica perdido, a capacidade de julgamento, paralisada.

Sendo essa influência do mediador mais profunda e mais constante no caso de Dom Quixote que no de Sancho, os leitores românticos ativeram-se tão somente à oposição entre Dom Quixote, o *idealista*, e o *realista* Sancho. Essa é uma oposição real, porém secundária; ela não deve nos fazer esquecer as analogias entre as duas personagens. A paixão cavaleiresca estipula um desejo *segundo* o *Outro* que se opõe ao desejo *segundo* *Si próprio*, de que a maioria de nós se vangloria de usufruir. Dom Quixote e Sancho emprestam ao *Outro* seus desejos com tal intensidade e tal originalidade, que o confundem perfeitamente com a vontade de ser *Si próprio*.

Amadis, dirão, é uma personagem fabulosa. Sem dúvida, mas a fábula não tem Dom Quixote por autor. O mediador é imaginário, a mediação não o é. Por trás dos desejos do herói, está claramente sugerida a presença de um terceiro, o inventor de Amadis, o autor dos romances de cavalaria. A obra de Cervantes é uma longa meditação acerca da influência nefasta que podem exercer, uns sobre os outros, os espíritos mais sãos. Dom Quixote, salvo no que diz respeito à sua cavalaria, raciocina sobre

todas as coisas com muita justeza. Seus escritores favoritos tampouco são loucos: eles não levam sua ficção a sério. A ilusão é o fruto de um singular casamento entre duas consciências lúcidas. A literatura cavaleiresca, em franca expansão desde a invenção da imprensa, multiplica de maneira prodigiosa as chances de semelhantes uniões.

O desejo segundo o Outro e a função "seminal" da literatura também estão presentes nos romances de Flaubert. Emma Bovary² deseja através das heroínas românticas das quais sua imaginação está repleta. As obras medíocres que devorou na adolescência destruíram nela toda espontaneidade. É Jules de Gaultier quem melhor define esse bovarismo que ele descobre em quase todas as personagens de Flaubert: "A mesma ignorância, a mesma inconsistência, a mesma ausência de reação individual parecem destiná-las a obedecer à sugestão do meio exterior na falta de uma autossugestão provinda de seu interior."³ Gaultier observa ainda, em seu famoso ensaio, que, para atingirem seu objetivo que é o de "se conceberem outros diferentes do que são", os heróis flaubertianos elegem um "modelo" e "imitam da personagem que eles decidiram

² Edição brasileira: Gustave Flaubert, *Madame Bovary*. São Paulo: Nova Cultural, 2002. (N.E.)

³ Ver Jules de Gaultier, *Le bovarysme: la psychologie dans l'oeuvre de Flaubert*. Paris: Éd. du Sandre, 2007. Obs. Algo parecido disse Machado de Assis da personagem Luísa, do romance *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz: "A Eugênia [de Balzac], a provinciana singela e boa, cujo corpo, aliás robusto, encerra uma alma apaixonada e sublime, nada tem com a Luísa do Sr. Eça de Queirós. Na Eugênia, há uma personalidade acentuada, uma figura moral, que por isso mesmo nos interessa e prende; a Luísa — força é dizê-lo — a Luísa é um caráter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor, é antes um tífere do que uma pessoa moral. (...) Luísa resvala no lodo, sem vontade, sem repulsa, sem consciência; Basílio não faz mais do que empuxá-la, como matéria inerte, que é. Uma vez rodada ao erro, como nenhuma flama espiritual a alenta, não acha ali a saciedade das grandes paixões criminosas: rebolca-se simplesmente." "O primo Basílio de Eça de Queiroz" in *O Cruzeiro*, 16 de abril de 1878. (N.E.)

ser tudo o que é possível imitar, todo o exterior, toda a aparência, o gesto, a intonação, o traje”.

Os aspectos exteriores da imitação são os mais marcantes, mas levemos em consideração sobretudo que as personagens de Cervantes e de Flaubert imitam, ou pensam imitar, os *desejos* dos modelos pelos quais optaram livremente. Um terceiro romancista, Stendhal, insiste da mesma forma no papel da sugestão e da imitação na personalidade de seus heróis. Mathilde de la Mole toma seus modelos na história de sua família. Julien Sorel imita Napoleão. O *Memorial de Santa-Helena*⁴ e os *Boletins* do Grande Exército⁵ substituem os romances de cavalaria e as extravagâncias românticas. O Príncipe de Parma imita Luís XIV. O jovem bispo de Agde ensaia o ato de benzer diante do espelho, numa mímica dos velhos prelados veneráveis com quem ele receia não se parecer o suficiente.

A história não passa aqui de uma forma de literatura; ela sugere a todas essas personagens stendhalianas sentimentos e, sobretudo, desejos que elas não experimentariam espontaneamente. Ao começar a trabalhar para os Rênal, Julien empresta das *Confissões* de Rousseau o desejo de comer à mesa dos patrões antes que à dos criados. Stendhal designa pelo nome de *vaidade* todas essas formas de “cópia”, de “imitação”. O vaidoso não pode extrair seus desejos de seu próprio cabedal: ele os toma emprestado de outrem. O vaidoso é, pois, irmão de Dom Quixote e de Emma Bovary. E reencontramos em Stendhal o desejo triangular.

Nas primeiras páginas de *O Vermelho e o Negro*⁶, passeamos em Verrières com o prefeito da aldeia e sua mulher. O sr. de Rênal passa, majestoso conquanto atormentado, entre seus muros de *arrimo*. Ele deseja fazer de Julien Sorel o preceptor de seus dois filhos. Mas não por solicitude

⁴ Ver Emmanuel de Las Cases, *Mémorial de Sainte-Hélène*. Paris: Éd. du Seuil, 1999. (N.E.)

⁵ Trata-se do exército de Napoleão. (N.E.)

⁶ Edição brasileira: Stendhal, *O vermelho e o negro*. São Paulo: Nova Cultural, 2002. (N.E.)

para com estes, nem por amor pelo saber. Seu desejo não é espontâneo. A conversa entre os dois cônjuges logo nos revela qual seu mecanismo:

- O Valenod não tem preceptor para seus filhos.
- Ele bem podia tirar-nos este.⁷

Valenod é o homem mais rico e mais influente de Verrières, depois do próprio sr. de Rênal. O prefeito de Verrières tem sempre a imagem de seu rival diante de si durante as negociações com o velho Sorel. Ele faz a este último propostas muito favoráveis mas o camponês astuto inventa uma resposta genial: "Recebemos melhor proposta."⁸ Dessa vez, o sr. de Rênal está inteiramente convencido de que Valenod deseja contratar Julien e seu próprio desejo redobra. O preço cada vez mais alto que o comprador está disposto a pagar se pauta no desejo imaginário que ele atribui ao rival. Há, pois, comprovadamente uma imitação desse desejo imaginário, e até mesmo uma imitação bastante escrupulosa já que tudo, no desejo copiado, inclusive seu grau de fervor, depende do desejo que lhe serve de modelo.

No fim do romance, Julien procura reconquistar Mathilde de la Mole e, a conselho do *dandy* Korasof, recorre ao mesmo tipo de astúcia que seu pai. Ele corteja a marechala de Fervacques; quer despertar o desejo dessa mulher e dá-la em espetáculo a Mathilde, para sugerir-lhe que a imite. Um pouco de água basta para fazer funcionar uma bomba; um pouco de desejo basta para o ser cuja essência é a vaidade

Julien põe seu plano em execução e tudo acontece conforme previra. O interesse que por ele manifesta a marechala desperta o desejo de Mathilde. E o triângulo reaparece... Mathilde, a sra. de Fervacques, Julien..., o sr. de Rênal, Valenod, Julien... O triângulo reaparece toda vez que

⁷ Idem. p. 16 (N.E.)

⁸ Idem. p. 22 (N.E.)

Stendhal fala em vaidade, quer se trate de ambição, de comércio ou de amor. Causa espanto que os críticos marxistas, para quem as estruturas econômicas fornecem o arquétipo de todas as relações humanas, não tenham ainda notado a analogia entre o ardil do velho Sorel e os estratagemas amorosos do filho.

Para que um vaidoso deseje um objeto, basta convencê-lo de que esse objeto já é desejado por um terceiro a quem se agrega um certo prestígio. O mediador é nesse caso um rival suscitado primeiramente pela vaidade, que, por assim dizer, ela chamou à sua existência de rival, antes de impingir-lhe derrota. Essa rivalidade entre mediador e sujeito desejante constitui uma diferença essencial com o desejo de Dom Quixote ou de Emma Bovary. Amadis não pode disputar com Dom Quixote a tutela das orfãs desamparadas, ele não pode fender os gigantes em seu lugar. Valenod, em contrapartida, pode tomar para si o preceptor do sr. de Rênal, a marechala de Fervacques pode tirar Julien da Mathilde de la Mole. Na maioria dos desejos stendhalianos, o próprio mediador deseja o objeto, ou poderia desejá-lo: é esse mesmo desejo, real ou presumível, que torna esse objeto infinitamente desejável aos olhos do sujeito. A mediação gera um segundo desejo inteiramente idêntico ao do mediador. Vale dizer que nos deparamos sempre com dois desejos *concorrentes*. O mediador não pode mais desempenhar seu papel de modelo sem interpretar também, ou parecer interpretar, o papel de obstáculo. Tal qual a sentinela implacável do apólogo kafkiano, o modelo mostra a seu discípulo a porta do paraíso e proíbe-lhe o acesso num único e mesmo gesto. Não nos espantemos se o sr. de Rênal lança sobre Valenod olhares bem diferentes dos que Dom Quixote ergue para Amadis.

Em Cervantes, o mediador reina num céu inacessível e transmite ao fiel um pouco de sua serenidade. Em Stendhal, esse mesmo mediador baixou a terra. Distinguir claramente esses dois tipos de relacionamento entre mediador e sujeito é reconhecer a imensa distância espiritual que

separa um Dom Quixote dos vaidosos mais inferiores dentre as personagens stendhalianas. A imagem do triângulo não pode nos reter de modo duradouro a não ser que permita essa distinção, a não ser que nos permita medir, num relance, essa distância. Para alcançar esse duplo objetivo, é suficiente que se faça variar, no triângulo, a *distância* que separa o mediador do sujeito desejante.

É em Cervantes, obviamente, que essa distância é a maior. Nenhum contato é possível entre Dom Quixote e seu Amadis lendário. Já Emma Bovary está menos distante de seu mediador parisiense. Os relatos dos viajantes, os livros e a imprensa propagam até Yonville as últimas modas lançadas na capital. Emma se aproxima ainda mais do mediador por ocasião do baile em casa dos Vaubyessard; ela penetra no santuário e contempla o ídolo frente a frente. Mas essa aproximação permanecerá fugaz. Jamais Emma conseguirá desejar o que desejam as encarnações de seu "ideal"; jamais ela conseguirá competir com estas; jamais ela partirá para Paris.

Julien Sorel faz tudo o que Emma não pode fazer. No começo de *O Vermelho e o Negro*, a distância entre herói e mediador não é inferior à de *Madame Bovary*. Mas Julien vence essa distância; ele abandona sua província e se torna o amante da orgulhosa Mathilde; sobe rapidamente a uma posição brilhante. Essa proximidade do mediador se reproduz nos demais heróis do romancista. É ela que diferencia essencialmente o universo stendhaliano dos universos que já enfocamos. Entre Julien e Mathilde, entre Rênal e Valenod⁹, entre Lucien Leuwen e os nobres de Nancy¹⁰, entre Sansfin e os fidalguetes da Normandia¹¹, a distância é sempre pequena o suficiente para permitir a concorrência dos desejos.

⁹ Idem, ibidem. (N.E.)

¹⁰ De *Lucien Leuwen*. Rio de Janeiro, F. Alves, 1983. (N.E.)

¹¹ De *Lamiel*. Paris: Flammarion, 1993. (N.E.)

Nos romances de Cervantes e de Flaubert, o mediador ficava exterior ao universo do herói; ele está agora no interior desse mesmo universo.

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.

Obviamente, não é o espaço físico que mede a distância entre o mediador e o sujeito descjante. Conquanto o afastamento geográfico possa constituir-se num de seus fatores, a *distância* entre o mediador e o sujeito é primeiramente espiritual. Dom Quixote e Sancho estão sempre fisicamente próximos um do outro, mas a distância social e intelectual que os separa permanece intransponível. Nunca o criado deseja o que deseja o amo. Sancho cobiça os víveres abandonados pelos monges, a bolsa de ouro encontrada no caminho e outros objetos mais que Dom Quixote lhe cede sem qualquer pesar. Quanto à ilha fabulosa, é do próprio Dom Quixote que Sancho calcula recebê-la, na qualidade de fiel vassalo que tudo possui em nome de seu senhor. A mediação de Sancho é assim uma mediação externa. Nenhuma rivalidade com o mediador é viável. A harmonia nunca fica seriamente afetada entre os dois companheiros.

O herói da mediação externa proclama em alto e bom tom a verdadeira natureza de seu desejo. Ele venera abertamente seu modelo e declara-se seu discípulo. Vimos o próprio Dom Quixote explicar a Sancho o papel privilegiado que Amadis desempenha em sua vida. A sra. Bovary

e Léon também confessam a verdade de seus desejos em suas confidências líricas. O paralelo entre *Dom Quixote* e *Madame Bovary* tornou-se clássico. É sempre fácil perceber as analogias entre dois romances da mediação externa.

Em Stendhal, a imitação não parece tão diretamente ridícula por não haver mais, entre o universo do discípulo e o do modelo, a defasagem que tornava grotescos um Dom Quixote ou uma Emma Bovary. A imitação contudo não é menos estrita e literal na mediação interna do que na mediação externa. Se essa verdade nos parece surpreendente não é só porque a imitação se baseia num modelo "aproximado"; é também porque o herói da mediação interna, longe de se vangloriar de seu projeto de imitação, desta feita, dissimula-o cuidadosamente.

O impulso em direção ao objeto é no fundo impulso na direção do mediador; na mediação interna, esse impulso é quebrado pelo próprio mediador já que este mediador deseja, ou talvez possua, esse objeto. O discípulo, fascinado por seu modelo, vê forçosamente, no obstáculo mecânico que este último lhe opõe, a prova de uma vontade perversa para com ele. Longe de se declarar vassalo fiel, esse discípulo não pensa senão em repudiar os laços da mediação. Esses laços, no entanto, estão mais sólidos do que nunca pois a hostilidade aparente do mediador, longe de lhe diminuir o prestígio, não faz senão aumentá-lo. O sujeito está persuadido de que seu modelo se julga demasiadamente superior a ele para aceitá-lo como discípulo. Então, o sujeito experimenta por esse modelo um sentimento dilacerante formado pela união destes dois contrários que são a mais submissa veneração e o mais intenso rancor. Eis aí o sentimento que chamamos de ódio.

Apenas o ser que nos impede de satisfazer um desejo que ele próprio nos despertou é verdadeiramente objeto de ódio. Quem odeia, odeia primeiramente a si mesmo em razão da admiração secreta que seu ódio encobre. A fim de esconder dos outros, e de esconder de si mesmo,

essa admiração desvairada, ele não quer enxergar mais em seu mediador senão um obstáculo. O papel secundário desse mediador passa desse modo ao primeiro plano e dissimula o papel primordial de modelo religiosamente imitado.

Na disputa que o opõe a seu rival, o sujeito inverte a ordem lógica e cronológica dos desejos com o fim de dissimular sua imitação. Ele afirma que seu próprio desejo é anterior ao de seu rival; logo, se lhe dermos ouvidos, ele nunca é o responsável pela rivalidade: é o mediador. Tudo o que provém desse mediador é sistematicamente denigrado apesar de ainda secretamente desejado. O mediador é agora um inimigo sutil e diabólico; procura despojar o sujeito de suas mais caras posses; contrapõe-se obstinadamente a suas mais legítimas ambições.

Em nossa opinião, todos os fenômenos que Max Scheler estuda em *O Homem do ressentimento*¹² dizem respeito à mediação interna. A palavra ressentimento enfatiza, aliás, o caráter de reação, de contrachoque que caracteriza a experiência do sujeito nesse tipo de mediação. A admiração apaixonada e a vontade de emulação esbarram no obstáculo, em aparência, injusto que o modelo opõe a seu discípulo e recaem sobre este último sob a forma de ódio impotente, provocando assim a espécie de autoenvenenamento psicológico que Max Scheler tão bem descreve.

Como indica Scheler, o ressentimento pode impor seu ponto de vista mesmo àqueles que ele não domina. É o ressentimento que nos impede e que impede às vezes o próprio Scheler de perceber o papel que a imitação desempenha na gênese do desejo. Não desconfiamos, por exemplo, de que o ciúme e a inveja, tal como o ódio, não passam dos nomes tradicionais dados à mediação interna, nomes que escondem de nós, quase sempre, sua verdadeira natureza.

¹² Max Scheler, *L'homme du ressentiment*. Paris: Gallimard, 1970. (N.E.)

O ciúme e a inveja deixam supor uma tripla presença: presença do objeto, presença do sujeito, presença daquele de quem se sente ciúme ou daquele de quem se tem inveja. Esses dois "defeitos" são, pois, triangulares: jamais, no entanto, apreendemos um modelo naquele de quem sentimos ciúme porque enfocamos sempre o ciúme do ponto de vista do próprio ciumento. Como todas as vítimas da mediação interna, este se convence facilmente de que seu desejo é espontâneo, isto é, que ele está enraizado no objeto e somente nele. Por conseguinte, o ciumento alega sempre que seu desejo precedeu a intervenção do mediador. Ele nos apresenta este como um intruso, um encenqueiro, um *terzo incommodo* que vem interromper um delicioso *tête-à-tête*. O ciúme equivaleria assim à irritação que todos sentimos quando um de nossos desejos é acidentalmente contrariado. O verdadeiro ciúme é infinitamente mais rico e mais complexo que isso. Ele comporta sempre um elemento de fascínio para com o rival insolente. São sempre os mesmos seres, aliás, que sofrem de ciúme. Devemos acreditar que não passam todos de vítimas de um infeliz acaso? Será o destino que suscita para eles tantos rivais e que multiplica os obstáculos através de seus desejos? Nós mesmos não o cremos já que, perante essas vítimas crônicas do ciúme, ou da inveja, falamos de "temperamento ciumento" ou de "natureza invejosa". Mas em que pode implicar, concretamente, um tal "temperamento" ou uma tal "natureza" a não ser numa irresistível propensão em desejar o que desejam os *Outros*, ou seja, em imitar seus desejos?

Max Scheler faz constar "a inveja, o ciúme e a rivalidade" entre as fontes do ressentimento. Ele define a inveja como "o sentimento de impotência que vem opor-se ao esforço que fazemos para adquirir tal coisa, pelo fato de ela pertencer a outrem". Ele observa, por outro lado, que não haveria inveja, no sentido estrito do termo, se a imaginação do invejoso não transformasse em oposição planejada o obstáculo passivo que o possuidor do objeto lhe opõe, pelo fato da posse em si.

A simples circunstância de lamentar não possuir o que um outro possui e o que eu desejo, não basta, em si, para... fazer brotar (a inveja), pois essa lamentação pode, como simples alternativa, me determinar a adquirir a coisa desejada ou algo análogo... A cobiça nasce somente se o esforço requerido para colocar em operação esses meios de aquisição fracassar dando lugar a um sentimento de impotência.

A análise está exata e completa; não omite nem a ilusão que o invejoso cria para si acerca da causa de seu fracasso, nem a paralisia que acompanha a inveja. Mas esses elementos se mantêm isolados; a relação que os une não está realmente apreendida. Pelo contrário, tudo se esclarece, tudo se organiza numa estrutura coerente, ao se renunciar, para explicar a inveja, a partir do objeto da rivalidade e ao se fazer do próprio rival, ou seja, do mediador, o ponto de partida da análise, assim como seu ponto de chegada. O obstáculo passivo que constitui a posse não apareceria como um gesto de desprezo calculado, esse obstáculo não provocaria desespero se o rival não fosse secretamente venerado. O semideus parece responder às homenagens com uma maldição. Ele parece pagar o bem com o mal. O sujeito gostaria de acreditar-se vítima de uma atroz injustiça, mas ele se pergunta com angústia se a condenação que, segundo as aparências, pesa sobre ele não é justificada. Assim sendo a rivalidade não pode senão exasperar a mediação; ela aumenta o prestígio do mediador e reforça o laço que une o objeto a esse mediador, forçando-o a afirmar claramente seu direito, ou seu desejo, de posseção. O sujeito torna-se então menos capaz do que nunca de se desviar do objeto inacessível: é a esse objeto e tão somente a ele que o mediador transmite seu prestígio, possuindo-o ou desejando possuí-lo. Os demais objetos não têm o menor valor aos olhos do invejoso, mesmo sendo análogos ou até idênticos ao objeto "mediatizado".

Todas as sombras se dissipam quando se reconhece um mediador no rival abominado. O próprio Max Scheler não está longe da verdade

quando constata, em *O Homem do ressentimento*, que "o fato de escolher um modelo para si" está fundado numa certa disposição para comparar-se, partilhada por todos os homens e, prossegue ele, "é uma comparação desta ordem que está na base de toda inveja, de toda ambição, como também na atitude que implica, por exemplo, a imitação de Jesus Cristo". Porém essa intuição permanece um fato isolado. Só os romancistas devolvem ao mediador o lugar usurpado pelo objeto; só os romancistas invertem a hierarquia do desejo habitualmente aceita.

Em *As Memórias de um turista*¹³, Stendhal alerta seus leitores contra o que ele chama de sentimentos *modernos*, frutos da vaidade universal: "a inveja, o ciúme e o ódio impotente." A fórmula stendhaliana reúne os três sentimentos triangulares; ela os examina de fora de qualquer objeto particular; associa-os a essa imperiosa necessidade de imitação da qual o século XIX, no dizer do romancista, está inteiramente possuído. Scheler, por seu lado, afirma, depois de Nietzsche – que reconhecia uma grande dívida para com Stendhal –, que o estado de espírito romântico está impregnado de "ressentimento". Stendhal não diz outra coisa, mas ele procura a fonte desse veneno espiritual na imitação apaixonada de indivíduos que são no fundo nossos semelhantes e que dotamos de um prestígio arbitrário. Se os sentimentos *modernos* florescem, não é porque as "naturezas invejosas" e os "temperamentos ciumentos" se multiplicaram desagradável e misteriosamente, é porque a mediação *interna* triunfa num universo onde vão se apagando, pouco a pouco, as diferenças entre os homens.

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

¹³ STENDHAL, *Mémoires d'un touriste*. Coeuvres-et-Valsery: Ressouvenances, 1999. (N.E.)

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

Para disfarçar o papel essencial desempenhado pelo *Outro* em seus desejos, o vaidoso stendhaliano recorre frequentemente aos estereótipos da ideologia reinante. Por trás da devoção, do altruísmo meloso, do *engajamento* hipócrita das grandes damas de 1830, Stendhal não encontra o impulso generoso de um ser realmente pronto a se doar, mas o recurso angustiado de uma vaidade à espreita, o movimento centrífugo de um Eu impotente em desejar por si próprio. O romancista deixa falar e agir suas personagens para em seguida, numa piscadela, nos revelar o mediador. Ele restabelece por baixo do pano a verdadeira hierarquia do desejo, ao mesmo tempo que simula dar crédito às pretensas razões que sua personagem apresenta para conferir credibilidade à hierarquia contrária. Eis aí um dos procedimentos constantes da ironia stendhaliana.

O vaidoso romântico quer sempre se convencer de que seu desejo está inscrito na ordem natural das coisas ou, o que vem a dar na mesma, que ele é a emanção de uma subjetividade serena, a criação *ex nihilo* de um Eu quase divino. Desejar a partir do objeto equivale a desejar a partir de si mesmo: não é nunca, com efeito, desejar a partir do *Outro*. O preconceito objetivo se junta ao preconceito subjetivo e esse duplo preconceito está enraizado na imagem que todos temos de nossos próprios desejos. Subjetivismos e objetivismos, romantismos e realismos, individualismos e cientificismos, idealismos e positivismos se opõem em aparência, mas estão secretamente coligados para ocultar a presença do mediador. Todos esses dogmas são a tradução estética ou filosófica de

visões do mundo próprias à mediação interna. São todos derivados, mais ou menos diretamente, desta mentira que é o desejo espontâneo. São todos defensores de uma mesma ilusão de autonomia a que o homem moderno está apaixonadamente apegado.

É essa mesma ilusão que o romance genial não consegue enfraquecer, apesar de denunciá-la incansavelmente. Diferentemente dos escritores românticos ou neorromânticos, um Cervantes, um Flaubert e um Stendhal desvendam a verdade dos desejos em suas grandes obras romanescas. Porém essa verdade permanece escondida no próprio âmago de seu desvendamento. O leitor, geralmente persuadido de sua espontaneidade pessoal, projeta sobre a obra significados que ele já costuma projetar sobre o mundo. O século XIX, que não entendeu nada de Cervantes, não cessava de elogiar a "originalidade" de seu herói. O leitor romântico, por um maravilhoso contrassenso que não passa, no fundo, de uma verdade superior, se identifica com Dom Quixote, o imitador por excelência, o qual ele torna o indivíduo-modelo. Assim sendo, não é de se espantar se o termo *romanesco* espelha sempre, por sua ambiguidade, a ignorância em que nos encontramos acerca de toda e qualquer mediação. Esse termo designa os romances de cavalaria e designa *Dom Quixote*; ele pode ser sinônimo de romântico e pode significar a ruína das pretensões românticas. Reservaremos doravante o termo *romântico* para as obras que refletem a presença do mediador sem jamais revelá-la e o termo *romanesco* para as obras que revelam essa mesma presença. É a estas últimas que se dedica essencialmente o presente escrito.

O prestígio do mediador se comunica ao objeto desejado e confere a este último um valor ilusório. O desejo triangular é o desejo que transfigura seu objeto. A literatura *romântica* não desconhece essa

metamorfose, muito pelo contrário, ela a torna proveitosa e graças a ela se engrandece, mas sem jamais revelar seu verdadeiro mecanismo. A ilusão é um ser vivo cuja concepção exige um elemento macho e um elemento fêmea. É a imaginação do poeta a mulher, e essa imaginação fica estéril enquanto não for fecundada pelo mediador. Tão só o romancista descreve essa gênese verdadeira da ilusão cuja responsabilidade é sempre atribuída pelo romantismo a um sujeito solitário. O romantismo defende uma "partenogênese" da imaginação. Amante inveterado da autonomia, ele recusa inclinar-se diante de seus próprios deuses. As poéticas solipsistas que se sucedem há um século e meio são um modo de expressar essa recusa.

Os críticos românticos parabenizam Dom Quixote por ver numa simples bacia de barbear o elmo de Mambrino, mas é preciso acrescentar que não haveria ilusão se Dom Quixote não estivesse imitando Amadis. Emma Bovary não tomaria Rodolfo por um príncipe encantado se ela não estivesse imitando as heroínas românticas. O mundo parisiense da "inveja", do "ciúme" e do "ódio impotente" não é menos ilusório e não é menos desejado que o elmo de Mambrino. Nele, todos os desejos investem-se em abstrações; são, nos diz Stendhal, "desejos mentais". As alegrias, e sobretudo os sofrimentos, não se enraízam nas coisas; eles são "espirituais", mas num sentido baixo que convém elucidar. Do mediador, verdadeiro sol factício, desce um raio misterioso que faz o objeto brilhar com um fulgor enganoso. Toda a arte stendhaliana visa a nos convencer que os valores de vaidade, nobreza, dinheiro, poder, reputação, só são concretos em aparência...

É esse caráter abstrato que permite fazer a aproximação entre o desejo de vaidade e o desejo de Dom Quixote. A ilusão não é a mesma, contudo sempre há ilusão. O desejo projeta ao redor do herói um universo de sonho. Nos dois casos, o herói escapa de suas quimeras apenas no momento da agonia. Se Julien nos parece mais lúcido que Dom Quixote

é porque os seres que o rodeiam, com exceção da sra. de Rênal, estão ainda mais enfeitiçados que ele.

A metamorfose do objeto desejado impressionou Stendhal muito antes do período romanesco. A descrição que faz dela, em *Do Amor*¹⁴, é famosa e baseada na imagem da cristalização. Os desdobramentos romanescos posteriores aparentam ser bem fieis à ideologia de 1822. Dela se distanciam, no entanto, num ponto fundamental. Segundo as análises que precedem, a cristalização deveria ser um fruto da vaidade. Mas não é sob o signo da vaidade que Stendhal, em *Do Amor*, nos apresenta esse fenômeno, e sim sob o signo da *paixão*.

A *paixão*, em Stendhal, é o contrário da vaidade. Fabrício Del Dongo¹⁵ é o ser apaixonado por excelência; ele se distingue por sua autonomia sentimental, pela espontaneidade de seus desejos, por sua indiferença absoluta à opinião dos Outros. O ser de paixão extrai dele mesmo e não de outrem a força de seu desejo.

Teríamos nos enganado e seria a paixão autêntica, nos romances, que se acompanha de cristalização? Todos os grandes casais de amantes stendhalianos contradizem esse ponto de vista. O amor verdadeiro, o de Fabrício por Clélia, aquele que Julien acaba conhecendo com a sra. de Rênal, não transfigura. As qualidades que esse amor descobre em seu objeto, a ventura que dele espera, não são ilusórias. O amor-paixão acompanha-se sempre de estima, no sentido cornelianiano do termo. Ele se fundamenta numa perfeita concordância entre a razão, a vontade e a sensibilidade. A verdadeira sra. de Rênal é aquela que Julien deseja. A verdadeira Mathilde é aquela que ele não deseja. No primeiro caso trata-se de paixão, no segundo de vaidade. Consequentemente é de fato a vaidade que metamorfoseia seu objeto.

¹⁴ Edição brasileira: STENDHAL, *Do amor*. 2.ed São Paulo: Martins Fontes, 1999. (N.E.)

¹⁵ Ver Stendhal, *A cartuxa de Parna*. Edição brasileira: São Paulo, Globo, 2004. (N.E.)

Entre o ensaio de 1822 e as obras-primas romanescas, a diferença é radical mas nem sempre é fácil de se perceber, pois a distinção entre paixão e vaidade está presente nos dois casos. Em *Do Amor*, Stendhal nos descreve os efeitos subjetivos do desejo triangular, mas os atribui ao desejo espontâneo. O verdadeiro critério do desejo espontâneo é a intensidade desse desejo. Os mais fortes desejos são os desejos apaixonados. Os desejos de vaidade são os reflexos empalidecidos dos desejos autênticos. Assim, são os desejos dos *Outros* que estão relacionados a essa vaidade pois temos todos a impressão de desejar mais intensamente que os *Outros*. A distinção paixão-vaidade serve para proteger Stendhal – e seu leitor – da acusação de vaidade. O mediador permanece escondido no ponto onde sua revelação tem a maior importância, na existência do próprio autor; é preciso, pois, qualificar como romântico o modo de ver de 1822. A dialética paixão-vaidade se mantém "individualista". Lembra um pouco a dialética gideana do Eu natural e do Eu social em *O Imoralista*¹⁶.

O Stendhal de quem falam os críticos, e em particular Paul Valéry em seu prefácio a *Lucien Leuwen*, é quase sempre esse Stendhal "gideano" da juventude. É fácil entender que este tenha estado na moda à época em que proliferavam as morais do desejo do qual foi precursor. Este primeiro Stendhal que triunfou no fim do século XIX e no início do século XX nos oferece um contraste entre o ser espontâneo que deseja intensamente, e o sub-homem que deseja frouxamente copiando os *Outros*.

Pode-se sustentar, apoiando-se sobre *As Crônicas Italianas*¹⁷ e sobre algumas frases tiradas das obras íntimas, que a oposição vaidade-paixão conservou esse seu sentido de origem no Stendhal da maturidade. Mas nem *As Crônicas italianas* nem os escritos íntimos pertencem ao sistema

¹⁶ Edição brasileira: André Gide, *O imoralista*, 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. (N.E.)

¹⁷ Edição brasileira: Stendhal, *Crônicas italianas*, São Paulo: Edusp, 1997. (N.E.)

das grandes obras romanescas. Se se observa de perto a estrutura destas, constata-se sem dificuldade que a vaidade se torna aí tanto o desejo transfigurador quanto o desejo de grande intensidade.

Mesmo nos textos de juventude a oposição vaidade-paixão jamais coincidiu com a oposição gideana do Eu social e do Eu natural tal como é ilustrada, por exemplo, pelo contraste Fleurissoire-Lafcadio em *Os Subterrâneos do Vaticano*¹⁸. Stendhal afirma já em *Do Amor* que "a vaidade faz nascerem arrebatamentos"¹⁹. Logo, ele não oculta completamente de si próprio a força prodigiosa do desejo imitado. E ele mal está no começo de uma evolução que desemboca na inversão pura e simples da hierarquia inicial. Quanto mais nos adiantamos na obra, mais a força do desejo se desloca em direção à vaidade. É a vaidade que faz Julien sofrer quando Mathilde se esquiva e esse sofrimento é o mais violento que esse herói jamais tenha experimentado. Todos os desejos intensos de Julien são desejos segundo o *Outro*. Sua ambição é um sentimento triangular que se alimenta de ódio aos poderosos. É aos maridos, aos pais e aos noivos, isto é, aos rivais, que se dirigem os últimos pensamentos desse amante ao colocar o pé nas escadas; nunca à mulher que o espera no balcão. A evolução que faz da vaidade o mais intenso dos desejos se encerra com o prodigioso Sansfin de *Lamiel*, em quem a vaidade é um verdadeiro frenesi.

Quanto à paixão, ela não começa mais, nos grandes romances, senão com este *silêncio* tão bem comentado por Jean Prévost em sua *Criação em Stendhal*²⁰. Essa paixão que se cala mal chega a ser desejo. Tão logo haja verdadeiramente desejo, mesmo nas personagens cheias de paixão, reencontramos o mediador. Assim, reencontramos o triângulo do desejo

¹⁸ Edição brasileira: André Gide, *Os subterrâneos do Vaticano*. São Paulo: Victor Civita, 1982. (N.E.)

¹⁹ STENDHAL, *Do amor*, 2. ed. São Paulo, Martins Fontes, 1999, p.4

²⁰ Jean Prévost, *La création chez Stendhal*. Paris: Gallimard, 1996. (N.E.)

mesmo nos heróis menos impuros e menos complexos que Julien. Em *Lucien Leuwen*, o pensamento do mítico coronel Busant da Sicília faz recair sobre a sra. de Chasteller um desejo vago, um vago desejo de desejar que teria podido fixar-se indiferentemente em qualquer outra jovem mulher da aristocracia de Nancy. A própria sra. de Rênal tem ciúme de Elisa, tem ciúme também do desconhecido cujo retrato Julien esconde, pensa ela, em seu catre. O terceiro está sempre presente no nascimento do desejo.

É preciso admitir-se o óbvio. No último Stendhal não há mais desejo espontâneo. Toda análise "psicológica" é análise da vaidade, isto é, revelação do desejo triangular. A paixão verdadeira sucede a essa loucura nos melhores heróis stendhalianos. Ela se confunde com a serenidade dos cumes que alcançam esses heróis nos momentos supremos. A paz da agonia, em *O Vermelho e o Negro*, se contrapõe à agitação mórbida do período anterior. Fabrício e Clélia experimentam um bem-aventurado descanso na Torre Farnese, acima dos desejos e da vaidade que os ameaçam em permanência sem nunca os ferir.

Por que Stendhal continua falando em *paixão* quando o desejo já desapareceu? Talvez porque esses instantes de êxtase são sempre fruto de uma mediação feminina. A mulher, em Stendhal, pode vir a ser mediadora de paz e de serenidade após ter sido mediadora do desejo, da angústia e da vaidade. Como em Nerval, não se trata tanto de uma oposição entre dois tipos de mulheres, mas de duas funções antinômicas com que arca o elemento feminino na existência e na criação do romancista.

Nas grandes obras a passagem da vaidade à paixão é inseparável da felicidade estética. É a volúpia criadora saindo vencedora contra o desejo e a angústia. Essa superação realiza-se sempre sob o signo da falecida Mathilde e como que por efeito de sua intercessão. Não se pode compreender a paixão stendhaliana sem fazer intervir os problemas da criação estética. É à plena e total revelação do desejo triangular, isto é, a sua

própria liberação, que o romancista deve esses instantes de felicidade. Recompensa suprema do romancista, a paixão mal continua pertencendo ao romance. Ganhando altura, ela escapa a um mundo romanesco todo ele entregue à vaidade e ao desejo.

É a transfiguração do objeto desejado que define a unidade da mediação externa e da mediação interna. A imaginação do herói é a mãe da ilusão, mas essa criança precisa ainda de um pai e esse pai é o mediador. A obra de Proust também nos torna testemunhas desse casamento e desse trabalho de parto. A fórmula triangular vai nos permitir resgatar a unidade do gênio romanesco que Marcel Proust, precisamente, não receara afirmar. A ideia da mediação instiga às aproximações num nível que não é mais o da crítica "de gênero". Ela elucida as obras umas pelas outras; ela as compreende sem destruí-las, ela as une sem desconsiderar sua irredutível singularidade.

As analogias entre a vaidade stendhaliana e o desejo proustiano impressionam o leitor mais desavisado. Mas impressionam tão somente a ele pois a reflexão crítica não se exerce nunca, ao que parece, a partir destas intuições elementares. Para certos intérpretes afeiçoados ao "realismo" a semelhança é óbvia: o romance é a fotografia de uma realidade exterior ao romancista; a observação alcança um fundo de verdade psicológica que está fora do tempo e do espaço. Para a crítica de tendência "existencialista", pelo contrário, a "autonomia" do mundo romanesco é um dogma intangível; é indecoroso sugerir o menor ponto de contato entre seu próprio romancista e o do vizinho.

Está claro, no entanto, que os traços da vaidade stendhaliana reaparecem, realçados e reforçados, no desejo proustiano. A metamorfose do objeto desejado é mais radical aqui do que lá, o ciúme e a inveja são mais

frequentes e mais intensos ainda. Não é exagero dizer que, em todas as personagens de *Em busca do tempo perdido*²¹, o amor está estreitamente subordinado ao ciúme, isto é, à presença do rival. O papel privilegiado que desempenha o mediador, na gênese do desejo, fica pois mais evidente do que nunca. A cada instante, o narrador proustiano define em linguagem clara uma estrutura triangular que permanece com frequência implícita em *O Vermelho e o Negro*:

Em amor, o rival feliz, ou, por outra, o inimigo, é o nosso benfeitor. A um ser que não nos provocava senão um breve desejo físico, acrescenta imediatamente um valor imenso, mas que com ele confundimos. Se não tivéssemos rivais, se não os julgássemos ter... Pois não é necessário que existam de fato²².

A estrutura triangular não é menos aparente no esnobismo mundano do que no amor-ciúme. O esnobe também é um imitador. Ele copia servilmente o ser de quem ele inveja a origem, a fortuna ou o estilo *chic*. O esnobismo proustiano poderia se definir como uma caricatura da vaidade stendhaliana; ele poderia também se definir como uma exageração do bovarismo flaubertiano. Jules de Gaultier qualifica este defeito de "bovarismo triunfante" e é com razão que ele lhe dedica um trecho de seu livro. O esnobe não ousa confiar em seu juízo pessoal, ele só deseja os objetos desejados por outrem. Eis o motivo pelo qual ele é o escravo da moda.

Pela primeira vez, aliás, nos deparamos com um termo da linguagem comum: *esnobismo*, que não trai a verdade do desejo triangular. Basta

²¹ Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, obra composta dos volumes: *No caminho de Swann* (v.1); *À sombra das raparigas em flor* (v.2); *O caminho de Guermantes* (v.3); *Sodoma e Gomorra* (v.4); *A prisioneira* (v.5); *A fugitiva* (v.6); *O tempo redescoberto* (v.7), cujas referências bibliográficas se encontram no final deste livro. (N.E.)

²² PROUST, *O tempo redescoberto* (v.7), p.180 (N.E.)

chamar um desejo de *esnobe* para trazer à tona seu caráter imitativo. O mediador não fica mais encoberto; o objeto se encontra relegado ao segundo plano pelo próprio fato de que o esnobismo, como o ciúme por exemplo, não incide sobre uma categoria particular de desejos. Pode-se ser esnobe no prazer estético, na vida intelectual, no modo de se vestir, na alimentação, etc. Ser esnobe no amor é entregar-se ao ciúme. O amor proustiano coincide plenamente com o esnobismo e é suficiente dar-se ao termo um pouco mais de amplidão do que se dá comumente para apreender-se nele a unidade do desejo proustiano. O mimetismo do desejo é tamanho, na obra *Em busca do tempo perdido*, que as personagens serão consideradas ciumentas ou esnobes conforme seu mediador seja apaixonado ou mundano. A concepção triangular do desejo nos dá acesso ao lugar proustiano por excelência, isto é, ao ponto de interseção entre o amor-ciúme e o esnobismo. Proust afirma continuamente a equivalência desses dois "vícios". "O mundo, escreve ele, não passa de um reflexo do que acontece no amor." Temos aí um exemplo destas "leis psicológicas" às quais o romancista refere-se constantemente mas que ele nem sempre conseguiu formular com clareza suficiente. A maioria dos críticos quase não presta atenção a essas leis. Eles as incluem em meio a teorias psicológicas fora de moda que teriam influenciado Marcel Proust. Pensam que a essência do gênio romanesco é alheia às leis, pois é comprometida com a *liberdade*. Temos para nós que os críticos se enganam. As leis proustianas se confundem com as leis do desejo triangular. Elas definem um novo tipo de mediação interna que aparece quando a distância entre mediador e sujeito desejante é ainda inferior à existente em Stendhal.

Objetar-se-á que Stendhal celebra a paixão, enquanto Proust a denuncia. É verdade. Mas a oposição é puramente verbal. O que Proust denuncia sob o nome de paixão, Stendhal o denuncia sob o nome de vaidade. E o que Proust celebra sob o nome de *Tempo redescoberto* não é sempre muito diferente do que festejam os herois stendhalianos na solidão dos cárceres.

Diferenças de tonalidade romanesca escondem de nós com frequência o estreito parentesco de estrutura entre a vaidade stendhaliana e o desejo proustiano. Stendhal está quase sempre de fora do desejo que descreve; ele lança uma luz irônica sobre os fenômenos que em Proust banham-se numa luminosidade angustiada. Essa diferença de perspectiva não é, diga-se de passagem, constante. O trágico proustiano não exclui o humor, sobretudo ao se tratar de personagens secundárias. A comédia stendhaliana, reciprocamente, frisa às vezes o drama. Julien sofreu mais, afirma-nos o romancista, no decorrer de sua efêmera e vaidosa paixão por Mathilde do que durante as horas mais sombrias de sua infância.

É no entanto necessário reconhecer que os conflitos psicológicos são mais agudos na obra de Proust que na de Stendhal. As diferenças de perspectiva espelham oposições essenciais. Não queremos minimizar estas últimas com o fim de garantir a unidade mecânica da literatura romanesca. Queremos, pelo contrário, enfatizar os contrastes que trarão novamente à tona nosso dado básico: essa distância entre mediador e sujeito cujas variações lançam luz sobre os mais diversos aspectos das obras romanescas.

Quanto mais o mediador se aproximar do sujeito desejante, mais as possibilidades dos dois rivais tendem a se confundir e mais o obstáculo que eles opõem um ao outro se torna intransponível. Não deve pois causar espanto que a existência proustiana seja mais "negativa" ainda e mais dolorosa que a existência do vaidoso stendhaliano.

Perguntar-se-á: mas que importância teriam os pontos comuns ao Stendhal da vaidade e ao Proust do esnobismo? Não se deve desviar o olhar das regiões inferiores e dirigi-lo sem demora para os cumes luminosos das obras-primas romanescas? Não se deve passar por cima das partes da

obra que menos prestigiem, quiçá, o grande escritor? Não se deve assim proceder tanto mais imperiosamente que se dispõe de um outro Proust, totalmente admirável, dessa feita, "original" e tranquilizante, o Proust da "memória afetiva" e das "intermitências do coração", um Proust tão naturalmente solitário e profundo, ao que parece, quanto o outro é frívolo e dispersivo?

Certamente, é grande a tentação de separar o trigo do joio e de consagrar ao segundo Proust a atenção que o primeiro nem sempre faz por merecer. Deve-se contudo examinar as implicações de uma tal tentação. Vai-se transportar ao plano da própria obra a distinção feita por Proust entre os dois indivíduos que ele foi *sucessivamente*: primeiro o esnobe, depois o grande escritor. Vai-se dividir o romancista em dois escritores simultâneos e contraditórios, um esnobe cujo interesse seria o esnobismo e um "grande escritor" a quem se reservará os assuntos que lhe fariam jus. Nada é mais contrário à ideia que o próprio Marcel Proust tinha de sua obra. Proust afirmava a unidade de *Em Busca do Tempo perdido*. Mas é possível que Proust tenha se enganado. É preciso pois averiguar seus ditos.

Já que os desejos do narrador, ou melhor, as lembranças desses desejos, constituem praticamente toda a matéria do romance, o problema da unidade desse romance se confunde com o problema da unidade do desejo proustiano. Haverá dois Proust simultâneos se houver dois desejos perfeitamente distintos e até opostos. Ao lado do desejo impuro e romanesco cuja história estamos construindo, ao lado desse desejo triangular que engendra ciúme e esnobismo, deve existir um desejo linear, poético e espontâneo. Para separar definitivamente o bom Proust do ruim, o Proust solitário e poeta do Proust gregário e romancista, dever-se-ia poder provar que existe um desejo sem mediador.

Essa demonstração, afirmar-se-á, já está feita. Ouve-se falar muito de um desejo proustiano que não tem nada a ver com aquele de que falávamos

há pouco. Esse desejo não traz a menor ameaça à autonomia do indivíduo; ele abre mão quase que totalmente de um objeto e, óbvia e consequentemente, de um mediador. As descrições que dele se faz não são originais; elas foram tomadas de certos teóricos do simbolismo.

A orgulhosa subjetividade simbolista passa distraidamente a vista sobre o mundo. Nunca descobre nele nada tão precioso quanto si própria. Assim, sua preferência recai sobre si mesma e ela dá as costas ao mundo. Mas nunca se volta tão rapidamente que não tenha antes vislumbrado algum objeto. Esse objeto se introduz na consciência como um grão de areia na concha da ostra. Uma pérola de imaginação vai arredondar-se em volta desse mínimo de realidade. É do Eu e unicamente do Eu que a imaginação tira sua força. É para o Eu que ela constrói seus esplêndidos palácios. É o Eu aí se entrega a indescritíveis folguedos até o dia em que o pérfido Feiticeiro realidade vem roçar as frágeis construções do sonho e as reduz a pó.

Essa descrição seria verdadeiramente proustiana? Vários textos parecem confirmá-la incontestavelmente. Proust afirma que tudo está no sujeito e que nada está no objeto. Ele nos fala da "porta de ouro da imaginação" e da "porta baixa da experiência" como se se tratasse aí de dados subjetivos absolutos, independentes de toda e qualquer dialética entre o *Eu* e o *Outro*. A tradição do desejo "simbolista" apoia-se pois em argumentos sólidos.

Felizmente resta-nos o próprio romance. Ninguém pensa em interrogá-lo. Os críticos legam religiosamente uns aos outros o dogma subjetivista sem pô-lo à prova. É verdade que contam com o aval do próprio romancista. Esse aval que eles nem levam em consideração quando se tratam das leis "psicológicas" lhes parece agora digno de confiança. Respeitam-se as opiniões de Proust na medida em que elas podem ter conexão com um dos individualismos modernos: romantismo, simbolismo, nietzschianismo, valerianismo, etc. Nós adotamos um critério oposto.

Acreditamos que o gênio *romanesco* se conquista com muito esforço sobre estas atitudes que denominaremos, em seu todo, de *românticas*, pois nos parecem todas destinadas a manter a ilusão do desejo espontâneo e de uma subjetividade quase divina em sua autonomia. O romancista não pode superar senão lenta e duramente o romântico que ele foi a princípio e que se recusa a morrer. Essa superação se cumpre na obra *romanesca* e tão somente nessa obra. Assim sendo não deixa de ser possível que o vocabulário abstrato do romancista, e até suas "ideias", não a reflitam de maneira exata.

Já vimos Stendhal semear em seus romances as palavras-chave que neles desencadearão muitos desdobramentos: vaidade, cópia, imitação... Algumas dessas chaves, contudo, não se encontram na fechadura correta; torna-se necessário operar algumas substituições. No caso de Proust que toma emprestado seu vocabulário teórico aos meios literários da época – talvez por não frequentá-los – é possível também ocorrerem erros.

É preciso confrontar, uma segunda vez, a teoria e a prática *romanescas*. Constatamos que a vaidade – triangular – permite penetrar profundamente na substância de *O Vermelho e o Negro*. Veremos que, em Proust, o desejo "simbolista" – linear – limita-se a resvalar sobre essa mesma substância. Para que a demonstração seja probatória, ela tem que se basear num desejo tão diferente quanto possível desses desejos mundanos ou amorosos que já constatamos serem triangulares. Quais são os desejos proustianos que parecem oferecer as melhores garantias de espontaneidade? A resposta provável seria sem dúvida os desejos da criança e os desejos do artista. Tomemos então um desejo que seja ao mesmo tempo desejo de arte e desejo infantil.

O narrador sente um desejo intenso de ver a Berma atuar²³. Os benefícios espirituais que ele conta tirar do espetáculo são de ordem

²³ Ver Proust, *O tempo redescoberto* (v.7). (N.E.)

verdadeiramente sacramental. A Imaginação fez seu trabalho. O objeto está transfigurado. Mas afinal onde está esse objeto? Qual foi o grão de areia que violou a solidão da ostra-consciência? Não foi a Berma já que o narrador nunca a viu. Não foi a lembrança de antigas representações; o menino não tem nenhuma experiência em arte dramática; ele chega ao ponto de ter da realidade física de um teatro uma ideia fantástica. Não encontramos objeto por não o haver.

Seriam ainda os simbolistas excessivamente tímidos? Teremos que negar por completo o papel do objeto e proclamar a autonomia absoluta do desejo? Tal conclusão agradaria aos críticos solipsistas. Infelizmente o narrador não *inventou* a Berma. A atriz é efetivamente real; ela existe fora do Eu que a deseja. Não se pode pois abrir mão de um ponto de contato com o mundo exterior. Porém não é um objeto e sim uma outra consciência que garante esse contato. É um terceiro que indica ao narrador o objeto que ela vai pôr-se a desejar com paixão. Marcel sabe que Bergotte admira a grande atriz. Bergotte goza, junto a ele, de um imenso prestígio. A menor palavra do mestre adquire a seus olhos um peso de lei. Os Swann são os sacerdotes de uma religião cujo deus é Bergotte. Eles recebem Bergotte em sua residência e é por intermédio deles que o Verbo é revelado ao narrador.

Vemos repetir-se no romance proustiano o processo estranho descrito pelos romancistas precedentes. Assistimos às núpcias espirituais sem as quais a virgem imaginação não conseguiria parir quimeras. Como em Cervantes, a sugestão oral se associa a uma sugestão escrita. Gilberto Swann faz Marcel ler uma plaqueta de Bergotte sobre a *Fedra* de Racine, um dos grandes papéis da Berma: "Nobreza plástica, cilício cristão, palor jansenista, Princesa de Trezene e de Clèves...";²⁴ essas palavras misteriosas, poéticas e incompreensíveis agem potentemente sobre o espírito de Marcel.

²⁴ PROUST, *À sombra das raparigas em flor* (v.2). p.10 (N.E.)

O texto impresso possui uma virtude de sugestão mágica da qual o romancista não se farta de nos dar exemplos. Quando sua mãe o manda aos Champs-Élysées, o narrador primeiramente acha esses passeios fastidiosos. Nenhum mediador lhe *designou* os Champs-Élysées; "Se ao menos Bergotte os tivesse descrito nalguns de seus livros, por certo eu desejaria conhecê-los, como todas as coisas cujo "duplo" tinham começado por introduzir-me na imaginação."²⁵ No fim do romance, a leitura do *Diário* dos Goncourt transfigura retrospectivamente o salão Verdurin que nunca havia gozado de prestígio, no espírito do narrador, porque nenhum artista o havia descrito até então:

Era incapaz de ver senão aquilo do qual a leitura me despertara a cobiça... Muitas vezes, já o sabia antes de me assinalar esta página dos Goncourt, deixei de notar coisas ou pessoas que, depois, ao me ser sua sua imagem apresentada na solidão por um artista, eu teria andado léguas, afrontado a morte para a ver.²⁶

Deve-se também incluir no cômputo da sugestão literária esses cartazes de teatro que o narrador lê avidamente durante seus passeios aos Champs-Élysées. As formas mais altas da sugestão não estão separadas das mais baixas. Entre Dom Quixote e o burguesinho vítima da publicidade, a distância não é tão grande quanto o romantismo gostaria de fazer crer.

A atitude do narrador para com seu mediador Bergotte lembra a de Dom Quixote com Amadis:

Sobre quase todas as coisas, eu ignorava a sua opinião. Não duvidava que fosse ela inteiramente diversa das minhas, pois baixava de um mundo desconhecido ao qual procurava elevar-me; persuadido de que meus

²⁵ PROUST, *No caminho de Swann* (v.1). p.379, op.cit. (N.E.)

²⁶ *O tempo redescoberto* (v.7). pp. 28 e 29, op.cit. (N.E.)

pensamentos pareceriam puras inépcias àquele espírito perfeito, fizera tábua rasa de todos eles, de modo que, se acaso me sucedia encontrar num livro seu alguma ideia que já me ocorrera, meu coração se dilatava, como se um Deus na sua bondade ma houvesse devolvido, declarando-a legítima e bela... Mesmo mais tarde, quando comecei a compor um livro, certas frases cuja qualidade não me decidiu a continuar, vim a encontrar-lhes o equivalente em Bergotte. Mas só então, quando eu as lia em sua obra, é que eu podia saboreá-las.²⁷

Se Dom Quixote se faz cavaleiro andante para imitar Amadis, é concebível que Marcel queira se fazer escritor para imitar Bergotte. A imitação do herói contemporâneo é mais humilde, mais espremida e como que paralisada por um terror religioso. A potência do *Outro* sobre o Eu é maior do que nunca e nós veremos que ela não fica limitada a um mediador *único* como nos heróis anteriores.

O narrador acabou indo a uma apresentação da Berma. De volta ao apartamento familiar, ele trava conhecimento com o sr. de Norpois, convidado àquela noite para o jantar. Pressionado a revelar suas impressões de teatro, Marcel, ingenuamente, confessa sua decepção. Seu pai se mostra bastante embaraçado e o sr. de Norpois se sente na obrigação de prestar à grande atriz uma homenagem fazendo uso de alguns pomposos lugares-comuns. As consequências dessa conversa banal são típica e essencialmente proustianas. As palavras do velho diplomata preenchem o vazio aberto pelo espetáculo no espírito e na sensibilidade de Marcel. A fé na Berma renasce. No dia seguinte, uma resenha medíocre num jornal mundano remata a obra do sr. de Norpois. Como nos romancistas anteriores, a sugestão oral e a sugestão literária dão-se apoio mutuamente. Marcel, desde então, não duvida mais nem da beleza do espetáculo nem da intensidade de seu próprio prazer. Não somente o

²⁷ *No caminho de Swann* (v.1), p.87, op.cit. (N.E.)

Outro e unicamente o *Outro* pode desencadear o desejo, mas seu testemunho prevalece com facilidade diante da experiência prática quando esta contradiz a primeira.

Podem-se escolher outros exemplos, o resultado será sempre o mesmo. O desejo proustiano é, a cada vez, um triunfo da sugestão sobre a impressão. Em seu nascimento, ou seja, na própria fonte da subjetividade, depara-se sempre com o *Outro*, vitoriosamente assentado. A fonte da "transfiguração" situa-se de fato em nós, mas a água viva não brota senão quando o mediador bate na rocha com sua vara. O narrador não sente jamais a simples vontade de jogar, ler um escrito, contemplar uma obra de arte; é sempre o prazer que ele vê no rosto dos jogadores, é uma conversa, é uma primeira leitura que desencadeiam o trabalho da imaginação e provocam o desejo:

...o que havia de principal, de mais íntimo em mim, o leme em incessante movimento que governava o resto, era a minha crença na riqueza filosófica, na beleza do livro que estava lendo, [e meu desejo de me apropriar delas]²⁸, qualquer que fosse esse livro. Pois, ainda que o houvesse comprado em Combray... é porque me lembrara de o ter ouvido citar como uma obra notável pelo professor ou camarada que me parecia possuir naquela época o segredo da verdade e da beleza meio pressentidas, meio incompreensíveis, e cuja posse era a finalidade vaga mas permanente de meu pensamento.²⁹

Por conseguinte o jardim interior tão celebrado pelos críticos não é nunca um jardim solitário. À luz de todos esses desejos de infância já "triangulares", o significado do ciúme e do esnobismo aparece mais

²⁸ O trecho entre colchetes, ou por distração ou por opção da tradutora ou ainda por omissão editorial, não consta na tradução de Lúcia Miguel Pereira, embora esteja presente no original (*et mon désir de me les approprier*) (N.E.)

²⁹ *No caminho de Swann* (v.1), p.77, op.cit. (N.E.)

gritante do que nunca. O desejo proustiano é *sempre* um desejo emprestado. Não há nada, em *Em Busca do Tempo perdido*, que corresponda à teoria simbolista e solipsista que resumíamos há pouco. Dirão que essa teoria é a do próprio Marcel Proust. É possível, mas Marcel Proust pode se enganar também. A teoria é falsa e nós a rejeitamos.

As exceções à regra do desejo não passam de aparências. Não há mediador no caso dos campanários de Martinville, mas não é um desejo de posse que esses campanários despertam, é um desejo de expressão. A emoção estética não é desejo e sim cessamento de todo desejo, retorno à calma e à alegria. Como a "paixão" stendhaliana, esses instantes privilegiados situam-se já fora do mundo romanesco. Eles preparam *O Tempo redescoberto* do qual eles constituem, de certo modo, a *anunciação*.

O desejo é *uno*: não há solução de continuidade entre a criança e o esnobe, entre *Combray* e *Sodoma e Gomorra*. Nós repetidas vezes nos questionamos, e não sem um certo constrangimento, acerca da idade do narrador, pois a infância, em Proust, não existe. A infância autônoma, indiferente ao mundo dos adultos, é um mito para pessoas maduras. A arte romântica de reconstruir uma infância para si não deve ser levada mais a sério do que a arte de ser avô. Os que se paramentam de "espontaneidade" infantil querem antes de tudo se distinguir dos *Outros*, os adultos, seus semelhantes, e nada é menos infantil que isso. A infância verdadeira não deseja de maneira mais espontânea que o esnobe; o esnobe não deseja de maneira menos intensa que a criança. É preciso remeter aqueles que veem um abismo entre o esnobe e a criança ao episódio da Berma. Será no esnobe ou na criança que os escritos de um Bergotte e as palavras de um Norpois despertam uma emoção sempre alheia à obra de arte que lhe serve de pretexto? O gênio proustiano apaga fronteiras que nos pareciam cravadas na natureza humana. Nada nos impede de restabelecê-las: podemos desenhar uma linha arbitrária no universo romanesco; podemos abençoar *Combray* e amaldiçoar o Faubourg Saint-Germain.

Podemos ler Proust da forma como lemos o mundo a nossa volta descobrindo sempre a criança em nós mesmos e o esnobe em outrem. Mas não veremos jamais se encontrarem o Caminho de Swann como Caminho de Guermantes. Permaneceremos sempre alheios à verdade essencial de *Em Busca do Tempo perdido*.

O desejo é triangular na criança tal como o é no esnobe. Isso não quer dizer que toda distinção seja impossível entre a felicidade de um e os sofrimentos do outro. Mas essa distinção verdadeira não tem mais sua origem na excomunhão do esnobe. Ela não diz respeito à *essência* do desejo e sim à *distância* entre mediador e sujeito desejante. Os mediadores da infância proustiana são os pais e o grande escritor Bergotte, isto é, seres que Marcel admira e imita abertamente sem nunca reectar da parte deles uma qualquer rivalidade. A mediação infantil constitui assim um novo tipo de *mediação externa*.

A criança goza, em seu universo, da felicidade e da paz. Porém esse universo já está ameaçado. Quando a mãe se recusa a dar um beijo no filho ela já está fazendo o jogo duplo, característico da mediação interna, de instigadora do desejo e de sentinela implacável. A divindade familiar muda brutalmente de aspecto. As angústias noturnas de Combray prenunciam as angústias do esnobe e do amante.

Proust não é o único a perceber essa proximidade, para nós paradoxal, entre o esnobe e a criança. Ao lado deste "bovarismo triunfante" em que consiste o esnobismo, Jules de Gaultier descobre um "bovarismo pueril" e descreve ambos os bovarismos de maneira muito semelhante. O esnobismo é "o conjunto dos meios empregados por um ser para opor-se ao aparecimento, no campo de sua consciência, de seu verdadeiro ser, para aí apresentar como substituto permanente uma personagem mais bela na qual ele se reconhece". Quanto à criança, "ao se conceber diferente do que é, (ela) se atribui qualidades e aptidões do modelo que a fascinou". O bovarismo pueril reproduz com exatidão

o mecanismo do desejo proustiano, tal qual acaba de nos ser revelado no episódio da Berma:

...a infância é o estado natural onde a faculdade de *se conceber outro* se manifesta com maior evidência... a criança dá mostras de uma extraordinária sensibilidade para com todas as impulsões provenientes de fora, e ao mesmo tempo de uma avidez surpreendente para com todos os conhecimentos adquiridos pelo saber humano e encerrados em noções que os tornam transmissíveis... Invocando suas lembranças pessoais cada qual pode avaliar o quanto é fraco nessa idade o poder sobre o espírito da realidade, o quanto é grande, pelo contrário, o poder de deformação do espírito no tocante ao real... (A) avidez (da criança) tem... como contrapartida uma fé irrestrita no teor do que é ensinado. A noção impressa lhe confere certezas mais fortes que até mesmo a coisa vista. Durante um longo período, a noção, por seu caráter de universalidade, tem a primazia em autoridade sobre suas experiências individuais.

Tem-se a impressão de estar lendo aqui o comentário dos textos proustianos que acabamos de reunir. Mas Gaultier escrevia antes de Proust e é acerca de Flaubert que ele acreditava falar. Confiante em sua intuição fundamental e certo de estar posicionado no centro da inspiração flaubertiana, Gaultier irradia livremente a partir desse centro, aplicando a ideia em áreas que Flaubert não havia abordado e chegando a consequências que ele teria possivelmente renegado. Em Flaubert, é fato comprovado, a sugestão assume um papel mais limitado do que Gaultier gostaria; a sugestão não chega nunca até o ponto de triunfar de uma experiência que ela contradiria expressamente; ela se limita a passar uma imagem aumentada de uma experiência insuficiente para falsear seu significado, ou, quando muito, a preencher o vazio provocado pela falta de experiência. Os enfoques mais sugestivos do *Bovarismo* são assim às vezes os mais questionáveis de um ponto de vista estritamente flaubertiano.

Mas Gaultier nem por isso cai no imaginário puro. Basta-lhe entregar-se à sua inspiração "bovarista" e levar às últimas consequências os princípios que ele depreende das obras de Flaubert para esboçar as grandes "leis" da psicologia proustiana. Poderia ser desta forma se as obras dos dois romancistas não mergulhassem suas raízes num mesmo substrato psicológico e metafísico?

Vinte e quatro horas após a representação, Marcel está convencido de que a Berma lhe proporcionou todo o prazer que dela esperava. O conflito angustiante entre a experiência pessoal e o testemunho de terceiros fica resolvido a favor dos terceiros. Mas escolher o *Outro*, em tais situações, não passa de uma maneira particular de se escolher a si próprio. É escolher de novo o velho si próprio de quem nem a competência nem o gosto serão postos em questão graças ao sr. de Norpois e ao jornalista do *Figaro*. É acreditar em si próprio graças ao *Outro*. A operação não seria possível sem um *esquecimento* quase instantâneo da impressão autêntica. Esse esquecimento interesseiro subsiste até *O Tempo redescoberto*, verdadeiro afluxo de *lembança viva*, verdadeira ressurreição da verdade graças à qual se tornará possível escrever o episódio da Berma.

Antes dessa redescoberta do Tempo, o episódio da Berma ter-se-ia limitado, se Proust o houvesse redigido, à opinião do sr. de Norpois e à do *Figaro*. Marcel Proust nos teria apresentado essa opinião como autenticamente sua e nós nos teríamos extasiado diante da precocidade do jovem artista e da fineza de seu parecer. *Jean Santeuil*³⁰ abunda em cenas desse tipo. O herói desse primeiro romance nos aparece sempre sob um aspecto romântico e avantajado. *Jean Santeuil* é uma obra desprovida de genialidade. *Jean Santeuil* precede a experiência de *O Tempo redescoberto* e

³⁰ Marcel Proust, *Jean Santeuil*. Paris: Gallimard, 1991. (N.E.)

é de *O Tempo redescoberto* que eclode o gênio romanesco. Proust afirmou reiteradamente que a revolução estética de *O Tempo redescoberto* era antes de tudo uma revolução espiritual e moral; agora, vemos claramente que Proust estava com a razão. Redescobrir o tempo é redescobrir a impressão autêntica sob a opinião de outrem que a encobria; é por conseguinte descobrir essa opinião de outrem enquanto opinião estrangeira; é compreender que o processo da mediação nos traz uma impressão muito viva de autonomia e espontaneidade no momento exato em que cessamos de ser autônomos e espontâneos. Redescobrir o tempo é acolher uma verdade de que a maioria dos homens passa toda a sua vida fugindo, é reconhecer que sempre se copiou os Outros a fim de parecer original aos olhos deles e aos seus próprios. Redescobrir o tempo é abolir um pouco de seu orgulho.

O gênio romanesco começa com o desmoronamento das mentiras egoístas. Bergotte, Norpois, o artigo do *Figaro*: eis o que o romancista medíocre nos daria como provindo dele, eis o que o romancista genial nos apresenta como advindo do Outro, e eis o que faz a *intimidade* verdadeira da consciência.

Tudo isso é, sem dúvida, bastante banal, bastante comum, é a verdade de todos os homens. Sem dúvida, mas não é jamais *nossa verdade*. O orgulho romântico denuncia de bom grado a presença do mediador nos Outros a fim de assentar sua autonomia sobre as ruínas das pretensões rivais. O gênio romanesco se faz presente quando a verdade dos Outros se torna a verdade do herói, isto é, a verdade do próprio romancista. Depois de jogar a maldição sobre os Outros, o Édipo-romancista se dá conta de que ele próprio é culpado. Porém nunca o orgulho chega até seu próprio mediador e a experiência de *O Tempo redescoberto* é uma morte do orgulho, isto é, um nascimento para a humildade, que é também um nascimento para a verdade. Quando Dostoievski celebra a *força terrível da humildade*, é da criação romanesca que ele está nos falando.

A teoria "simbolista" do desejo é pois tão antirromanesca quanto a cristalização stendhaliana sob sua forma de origem. Essas teorias nos descrevem um desejo sem mediador. Traduzem o ponto de vista do sujeito desejante resolvido a esquecer o papel desempenhado pelo *Outro* em sua visão do mundo.

Se Proust faz uso do vocabulário simbolista, é que a omissão do mediador não lhe vem em mente tão logo já não se trate mais de descrição romanesca concreta. Ele não vê o que a teoria suprime mas o que ela expressa: a vaidade do desejo, a insignificância do objeto, a transfiguração subjetiva e esta decepção a que se dá o nome de gozo... Tudo é verdadeiro nessa descrição. Ela não é mentirosa senão na medida em que se alega ser ela completa. Proust escreve milhares de páginas para completá-la. Os críticos nada escrevem. Eles isolam algumas frases bastante banais na imensa *Em Busca do tempo perdido* e dizem: "Eis o desejo proustiano." Essas frases lhes parecem preciosas, pois favorecem, involuntariamente, a própria ilusão sobre a qual o romance triunfa, esta ilusão de autonomia que o homem moderno tanto mais afeiçoa quanto mais mentirosa ela vai se tornando. Os críticos fazem em pedaços a túnica sem costuras que o romancista se empenhou em tecer a duras penas. Eles descem de volta ao nível da experiência comum. Eles mutilam a obra de arte como Proust mutilou num primeiro momento sua própria experiência *esquecendo* Bergotte e Norpois no episódio da Berma. Os críticos "simbolistas" ficam assim para aquém de *O Tempo redescoberto*. Eles fazem retroceder a obra romanesca rumo à obra romântica.

Românticos e simbolistas querem um desejo transfigurador mas o querem perfeitamente espontâneo. Eles não querem ouvir falar do *Outro*. Dão as costas à face escura do desejo, alegando que ela é estranha a seu belo sonho poético e negando que ela seja o preço a pagar. O romancista nos mostra, após o sonho, o sinistro cortejo da mediação interna: "A inveja, o ciúme e o ódio impotente." A fórmula de Stendhal permanece

uma verdade de tirar o fôlego quando aplicada ao universo proustiano. Assim que se sai da infância, toda transfiguração coincide com um sofrimento agudo. A interpenetração do *sonho* e da *rivalidade* é tão perfeita que a verdade romanesca se deteriora como leite que coalha quando se dissocia os elementos do desejo proustiano. Sobram duas pobres mentiras, o Proust "interior" e o Proust "psicólogo". E pergunta-se em vão como essas duas abstrações contraditórias puderam dar à luz *Em Busca do Tempo perdido*.

Sabemos que a proximidade do mediador tende a fazer com que coincidam as duas esferas de possíveis cujos dois rivais ocupam cada qual o centro. O ressentimento que esses últimos sentem um pelo outro, assim, não para de crescer. Em Proust, o nascimento da paixão se confunde com o nascimento do ódio. Essa "ambivalência" do desejo já é bem nítida no caso de Gilberte. Quando o narrador vê a adolescente pela primeira vez seu desejo se traduz por caretas horrorosas. Exteriormente ao círculo familiar mais restrito, não há doravante lugar senão para uma única emoção, aquela que provoca o mediador quando recusa, determinantemente, a entrada no "reino superior" de cuja chave ele é o guardião.

Proust fala ainda de desejo e de ódio, de amor e de ciúme, mas afirma constantemente a equivalência de todos esses sentimentos. Já em *Jean Santeuil*, ele dá uma admirável definição triangular do ódio que é também uma definição do desejo:

O ódio... escreve a cada dia para nós o mais falso romance da vida de nossos inimigos. Ao invés de uma medíocre felicidade humana, repleta de pesares comuns que viriam remexer em nós brandas simpatias, deixa neles pressupor uma alegria insolente que se oferece irritante para nossa

raiva. Transfigura tanto quanto o desejo e, como ele, nos induz à sede de sangue humano. Por outro lado, como não pode saciar-se senão na destruição dessa alegria, ele a supõe, ele a crê, ele a vê perpetuamente destruída. Não mais que o amor, ele não dá importância à razão e vive com o olhar cravado numa invencível esperança.

Em *Do Amor*, Stendhal já comentava que existe uma cristalização do ódio. Mais um passo à frente e as duas cristalizações se confundem numa só. Proust nos mostra incessantemente o ódio no desejo, o desejo no ódio. Mas permanece fiel à língua tradicional; não eliminará jamais os "como" e os "tanto quanto" que recheiam a citação precedente. Não alcançará o estágio supremo da mediação interna. Essa última etapa estava reservada para outro romancista, para o russo Dostoievski que antecede Proust na cronologia mas que o sucede na história do desejo triangular.

Com exceção das raras personagens que escapam inteiramente ao desejo segundo o Outro, em Dostoievski não há mais amor sem ciúme, amizade sem inveja, atração sem repulsão. Insulta-se um ao outro, cospe-se na cara um do outro e, instantes mais tarde, está-se aos pés do inimigo, beija-lhe as mãos. Em princípio, esse fascínio repleto de ódio não difere do esnobismo proustiano e da vaidade stendhaliana. O desejo copiado de um outro desejo tem por consequências inevitáveis "a inveja, o ciúme e o ódio impotente". À medida que o mediador se aproxima e que se passa de Stendhal a Proust e de Proust a Dostoievski, os frutos do desejo triangular vão ficando mais amargos.

Em Dostoievski o ódio, por demais intenso, acaba por "explodir", revelando sua dupla natureza, ou melhor, o duplo papel de modelo e de obstáculo desempenhado pelo mediador. Esse ódio que adora, essa veneração que joga na lama e até mesmo no sangue, é a forma paroxísmica do conflito engendrado pela mediação interna. O herói dostoiévskiano revela a todo momento, por gestos e palavras, uma verdade que

continua sendo o segredo da consciência nos romancistas anteriores. Os sentimentos "contraditórios" são tão violentos que o herói não é mais capaz de dominá-los.

O leitor ocidental se sente por vezes um pouco perdido no universo dostoiévskiano. A força dissolvente da mediação interna é exercida aqui no próprio cerne do núcleo familiar. Ela afeta uma dimensão da existência que se conserva praticamente inviolável nos romancistas franceses. Os três grandes romancistas da mediação interna têm cada um seu âmbito privilegiado. Em Stendhal, é a vida pública e política que está minada pelo desejo de empréstimo. Em Proust, o mal se estende à vida privada, salvo, em regra geral, o círculo familiar. Em Dostoiévski, esse círculo está ele próprio contaminado. Em meio à própria mediação interna, pode-se então contrapor a mediação *exogâmica* de Stendhal e de Proust à mediação *endogâmica* de Dostoiévski.

Essa divisão não é, seja dito de passagem, rigorosa. Stendhal invade o terreno proustiano ao retratar as formas extremas do amor "mental", e até o setor dostoiévskiano quando nos mostra o ódio do filho pelo pai. Similarmente, as relações de Marcel com os pais são às vezes "pré-dostoiévskianas". Os romancistas se aventuram seguidamente fora de sua área pessoal, porém, quanto mais se afastam, mais mostram-se rápidos, esquemáticos, incertos.

Essa divisão aproximada do meio existencial entre os romancistas define uma invasão dos centros vitais do indivíduo pelo desejo triangular, uma profanação que penetra pouco a pouco nas regiões mais íntimas do ser. Esse desejo é um mal roedor que ataca primeiro a periferia e vai se alastrando em direção ao centro; é uma *alienação* sempre mais completa à medida que a distância diminui entre o modelo e o discípulo. Essa distância atinge seu mínimo na mediação familiar de pai para filho, de irmão para irmão, de cônjuge para cônjuge, ou de mãe para filho, como em François Mauriac e, evidentemente, como em Dostoiévski.

Em termos de mediação, o universo dostoiévskiano está "aquém" ou, se preferirem, "além" de Proust, assim como Proust está aquém ou além de Stendhal. Esse universo dostoiévskiano difere dos anteriores do modo como estes já diferiam entre si. Essa diferença não é ausência de relações e contatos. Se Dostoiévski fosse tão autônomo quanto se afirma às vezes nós não poderíamos penetrar em sua obra. Nós a leríamos do mesmo modo como soletramos as palavras de uma língua desconhecida.

Não se deve apresentar os "monstros admiráveis" de Dostoiévski como uns aerólitos com trajetórias imprevisíveis. Na época do marquês de Vogüé³¹, repetia-se por toda parte que as personagens dostoiévskianas eram "russas" demais para serem inteiramente acessíveis a nossas mentes cartesianas. Essa obra misteriosa escapava por definição a nossos critérios de ocidentais racionais. Hoje, não é mais o russo que domina em Dostoiévski mas o apóstolo da "liberdade", o inovador genial, o iconoclasta que rompeu os antigos quadros da arte romanesca. Contrapõe-se constantemente o homem dostoiévskiano e sua livre existência às análises simplistas de nossos próprios romancistas, fora de moda, psicólogos e burgueses. Esse culto fanático, tanto quanto a desconfiança do passado, nos impede de ver em Dostoiévski o ponto de chegada do romance moderno e sua etapa suprema.

O esoterismo muito relativo de Dostoiévski não faz dele um romancista nem superior nem inferior aos nossos. Não é o escritor, é o leitor que cria aqui a escuridão. Nossas hesitações não espantariam Dostoiévski, convicto como estava do *avanço* russo em comparação com as formas de experiência ocidental. A Rússia passou sem transição das estruturas tradicionais e feudais a mais *moderna* sociedade. Ela não conheceu um interregno burguês. Stendhal e Proust são os romancistas

³¹ Eugène-Melchior Vogüé (1848-1910), autor do ensaio *O romance russo* [1886], que apresentou Dostoiévski e Tolstói aos franceses. Edição brasileira: Rio de Janeiro: EcA Noite, [1949?]. (N.E.)

desse interlúdio. Eles ocupam as regiões superiores da mediação interna. Dostoiévski ocupa suas regiões mais baixas.

O *Adolescente*³² ilustra muito bem as particularidades próprias do desejo dostoiévskiano. As relações entre Dolgoruki e Versilov não podem ser interpretadas senão em termos de mediação. O filho e o pai amam a mesma mulher. A paixão de Dolgoruki pela generala Akhmakova é copiada da paixão paterna. Essa mediação de pai para filho não é a mediação *externa* da infância proustiana, a que nós definíamos a propósito de Combray, mas a mediação *interna*, a que faz do mediador um rival abominado. O infeliz bastardo é ao mesmo tempo um igual para o pai que não cumpre suas obrigações e uma vítima fascinada por esse ser que o rejeitou inexplicavelmente. Para entender Dostoiévski não se deve pois compará-lo às crianças e aos pais dos romances anteriores, mas de preferência ao esnobe proustiano obcecado pelo ser que *recusa recebê-lo*. Essa comparação não é, aliás, totalmente exata já que a distância entre o pai e o filho é menor que a distância entre os dois esnobes. A provação de Dolgoruki é, desse modo, ainda mais dolorosa que a do esnobe ou do ciumento proustiano.

À medida que o mediador se aproxima, seu papel cresce e o do objeto diminui. Dostoiévski, num rasgo de intuição, posiciona o mediador no primeiro plano da cena e relega o objeto ao segundo plano. A composição romanesca reflete, finalmente, a verdadeira hierarquia do desejo. Com Stendhal e com Proust tudo ainda se organizaria, em *O Adolescente*, ao redor do herói principal, ou da generala Akhmakova. Dostoiévski centraliza sua obra no mediador Versilov. Verdade seja dita, *O adolescente* não é, do ponto de vista que nos interessa aqui, a mais audaciosa

³² Edição brasileira: Fiódor Dostoiévski, *O adolescente*, São Paulo: Global, 1983. (N.E.)

das obras dostoievskianas. É um meio-termo entre várias soluções possíveis. O deslocamento do centro de gravidade romanesco fica ilustrado de maneira mais feliz, e mais espetacular, em *O Eterno Marido*³³. Veltchaninov, rico solteirão, é um Dom Juan de meia-idade que começa a ser tomado de lassidão e tédio. Há alguns dias ele está obcecado pelas aparições fugidias de um homem ao mesmo tempo misterioso e familiar, inquietante e apagado. A identidade da personagem é em breve revelada. Trata-se de um certo Pavel Pavlovitch Trussótski cuja mulher, uma antiga amante de Veltchaninov, mal acabou de falecer. Pavel Pavlovitch abandonou sua província para ir ter, em São Petersburgo, com os amantes da falecida. Um deles morre por sua vez e Pavel Pavlovitch, em luto fechado, segue o cortejo fúnebre. Sobre Veltchaninov, que ele importuna com as mais grotescas atenções e atormenta com seu zelo. O marido enganado discorre sobre o passado da maneira mais estranha. Ele visita o rival no meio da noite, bebe à saúde deste, o beija na boca, o tortura com requinte por meio de uma pobre menininha cujo pai jamais se saberá quem é...

A mulher se foi e o amante permanece. Não há mais objeto mas o mediador, Veltchaninov, nem por isso deixa de exercer uma atração invencível. Esse mediador é um narrador ideal, pois ele está no centro da ação apesar de mal participar dela. Ele descreve os acontecimentos com tanto maior cuidado que ele nem sempre consegue interpretá-los e receia omitir algum detalhe importante.

Pavel Pavlovitch pensa em contrair um segundo matrimônio. Mais uma vez esse ser fascinado vai ver o amante de sua primeira mulher; ele lhe pede que o ajude a escolher um presente para sua nova eleita; ele lhe insta que o acompanhe à casa dela. Veltchaninov resiste mas Pavel Pavlovitch insiste, suplica e acaba por obter ganho de causa.

³³ Edição brasileira: Fiódor Dostoievski, *O eterno marido*. 1.ed. São Paulo: Editora 34, 2003. (N.E.)

Os dois "amigos" são muito bem recebidos na residência da moça. Veltchaninov se expressa bem, toca piano. Sua desenvoltura mundana impressiona: toda a família o cerca de atenções, incluindo a moça que Pavel Pavlovitch já considera sua noiva. O pretendente passado para trás investe vãos esforços para se tornar sedutor. Ninguém o leva a sério. Ele contempla esse novo desastre, tremendo de angústia e de desejo... Alguns anos mais tarde, Veltchaninov encontra-se novamente com Pavel Pavlovitch numa estação de trem. O eterno marido não está sozinho, uma mulher encantadora, sua esposa, o acompanha assim como um jovem e fogoso militar...

O *Eterno Marido* revela a essência da mediação interna numa forma tão simples, tão pura quanto possível. Nenhuma digressão vem distrair ou desviar o leitor. É em razão de sua total clareza que o texto parece enigmático. Ele projeta sobre o triângulo romanesco uma luz que nos ofusca.

Diante de Pavel Pavlovitch nós não podemos mais pôr em dúvida, no desejo, esta prioridade do *Outro* cujo princípio foi estabelecido, pela primeira vez, por Stendhal. O herói procura sempre nos convencer de que sua relação com o objeto desejado independe do rival. Percebemos perfeitamente aqui que esse herói está nos enganando. O mediador é imóvel e o herói anda a seu redor como um planeta em torno do sol. O comportamento de Pavel Pavlovitch nos parece estranho; mas ele está em plena conformidade com a lógica do desejo triangular. Pavel Pavlovitch não pode desejar senão por intermédio de Veltchaninov, *em* Veltchaninov como diriam os místicos. Assim, ele arrasta Veltchaninov até a casa da mulher que escolheu para que Veltchaninov a deseje e abone seu valor erótico.

Certos críticos optariam facilmente por ver em Pavel Pavlovitch um "homossexual latente". Mas a homossexualidade, latente ou não, não torna inteligível a estrutura do desejo. Ela afasta Pavel Pavlovitch do homem

chamado de normal. Nada fica mais claramente visível nem compreensível quando se reduz o desejo triangular à homossexualidade, que será necessariamente obscura para um heterossexual. Os resultados seriam muito mais interessantes se se invertesse o sentido da explicação. É preciso tentar *compreender* certas formas de homossexualidade a partir do desejo triangular. A homossexualidade proustiana, por exemplo, pode se definir como um redirecionamento para o mediador de um valor erótico que ainda permanece ligado ao objeto no dom-juanismo "normal". Esse redirecionamento não é, *a priori*, impossível, ele é até verossímil nos estágios agudos da mediação interna que se caracteriza por uma preponderância sempre mais acentuada do mediador e uma extinção gradual do objeto. Certos trechos de *O Eterno Marido* revelam claramente um início de desvio erótico em direção ao rival fascinante.

Os romances se esclarecem uns aos outros e é dos romances em si que a crítica deveria emprestar seus métodos, seus conceitos e até o sentido de seu esforço... Faz-se necessário nesse ponto voltar a atenção para o Proust de *A Prisioneira* que está suficientemente próximo de Pavel Pavlovitch para nos levar à compreensão daquilo que deseja esse herói:

Se soubéssemos analisar melhor os nossos amores, haveríamos de ver que muitas vezes as mulheres só nos atraem por causa da concorrência de outros homens a que temos de disputá-las, embora soframos mil mortes por ter que disputar-lhas; suprimida a concorrência, desaparece o encanto da mulher. Exemplo é do homem que, sentindo diminuir a afeição pela mulher amada, aplica espontaneamente as regras que descobriu e, para ficar certo de não ter cessado de amar a mulher, coloca-a num meio perigoso onde lhe é preciso protegê-la todos os dias.³⁴

³⁴ PROUST, *A Prisioneira* (v.5), p.383 (N.E.)

Por baixo do tom desenvolto desponta a angústia proustiana fundamental que é também a angústia de Pavel Pavlovitch. O herói dostoiévskiano também aplica "espontaneamente", se não serenamente, regras que ele não "criou" propriamente mas que por isso mesmo governam com força ainda maior sua miserável existência. O desejo triangular é *uno*. Parte-se de Dom Quixote e chega-se a Pavel Pavlovitch. Ou parte-se de *Tristão e Isolda*, como faz Denis de Rougemont em *O Amor e o Ocidente*³⁵, e atinge-se bem depressa esta "psicologia do ciúme que invade nossas análises". Ao definir essa psicologia como uma "profanação do mito" que se encarna no poema de Tristão, Rougemont reconhece, explicitamente, o laço que une as formas mais "nobres" da paixão ao ciúme mórbido, tal como descrito por um Proust e um Dostoiévski: "Ciúme desejado, provocado, sorrateiramente favorecido", observa muito acertadamente Rougemont: "Chega-se a desejar que o ser amado seja infiel, para que se possa novamente persegui-lo e "sentir o amor em si".

De fato, salvo diferenças mínimas, é bem esse o desejo de Pavel Pavlovitch. O eterno marido não pode abrir mão de ciúme. Com o respaldo de nossas análises e do testemunho de Denis de Rougemont, distinguiremos doravante por trás de todas as formas do desejo triangular uma mesma e única armadilha infernal na qual o herói se afunda lentamente. O desejo triangular é *uno* e pensamos estar aptos a fornecer uma prova irrecusável dessa unidade no ponto exato em que o ceticismo parece o mais plenamente justificado. São as duas "extremidades" do desejo, ilustradas uma por Cervantes, a outra por Dostoiévski, que parecem as mais difíceis de serem mantidas abraçadas numa mesma estrutura. Haverão de concordar conosco que Pavel Pavlovitch é um irmão do esnobe proustiano ou mesmo do vaidoso dostoiévskiano mas quem reconhecerá nele um primo, mesmo que afastado, do ilustre Dom Quixote? Os pane-

³⁵ Edição brasileira: Denis de Rougemont, *O amor e o Ocidente*. 2.ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988. (N.E.)

gistas exaltados desse herói não podem deixar de julgar nosso paralelo um sacrilégio. Eles acreditam que Dom Quixote não habita senão nas alturas. Como poderia o criador desse ser sublime ter pressentido o lamaçal onde chafurda o Eterno Marido?

A resposta a essa pergunta deve ser procurada numa dessas narrativas com que Cervantes recheou *Dom Quixote*. Apesar de terem sido todos vazados num molde pastoral ou cavalheiresco, nem todos esses textos são recaídas no gênero romântico-romanesco. Um dentre eles, *O Curioso impertinente*³⁶, ilustra um desejo triangular em tudo semelhante àquele de Pavel Pavlovitch.

Anselmo acaba de desposar a jovem e bela Camila. O casamento se realizou pela intermediação de Lotário, amigo muito caro do feliz marido. Algum tempo após as bodas, Anselmo apresenta a Lotário uma curiosa solicitação. Suplica que ele corteje Camila alegando querer "pôr à prova a fidelidade" desta. Lotário recusa indignado mas Anselmo faz nova investida, pressiona seu amigo de mil maneiras e manifesta em tudo o que diz o caráter obcecado de seu desejo. Lotário se esquivava por muito tempo, em seguida finge aceitar para tranquilizar Anselmo. Este arranja encontros a sós para os dois jovens. Ele vai viajar, volta de improviso, repreende amargamente Lotário por não levar sua incumbência a sério. Comporta-se, em suma, de modo tão delirante que acaba jogando Lotário e Camila nos braços um do outro. Ao tomar conhecimento de que está sendo traído, Anselmo se suicida de desespero.

Quando se relê esse texto à luz de *O Eterno Marido* e de *A Prisoneira*, não se pode mais julgá-lo artificial e sem interesse. Dostoiévski e Proust permitem que penetremos até seu verdadeiro significado. *O Curioso*

³⁶ Edição brasileira (bilíngue): Miguel de Cervantes, *A novela do curioso impertinente*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2005. Esta novela compõe os capítulos XXXIII e XXXIV da primeira parte de *Dom Quixote*. (N.E.)

Impertinente é o *Eterno Marido* de Cervantes; as duas novelas não diferem senão pela técnica e os detalhes da intriga.

Pavel Pavlovitch atrai Veltchaninov à casa de sua noiva; Anselmo pede a Lotário que corteje sua mulher. Nos dois casos só o prestígio do mediador pode ratificar a excelência de uma escolha sexual. Cervantes insiste longamente, no início de sua narrativa, na amizade que une os dois protagonistas, na estima infinita que Anselmo tem por Lotário, no papel de intermediário que este desempenhou entre as duas famílias por ocasião do casamento.

É claro que essa amizade fervente se desdobra num sentimento agudo de rivalidade. Essa rivalidade fica porém na sombra. Em *O Eterno Marido* é a outra face do sentimento "triangular" que permanece escondida. Vemos claramente o ódio do marido enganado: temos que ir adivinhando pouco a pouco a veneração que esse ódio mascara. É pelo fato de Veltchaninov gozar a seus olhos de um prestígio sexual imenso que Pavel Pavlovitch lhe pede para escolher a joia que ele pretende dar à sua noiva.

Em ambas as novelas, o herói parece ofertar gratuitamente a mulher amada ao mediador, como um fiel faria a oferta de um sacrifício à divindade. Mas o fiel oferece o objeto para que o deus o usufrua, o herói da mediação interna oferece o objeto para que o deus não o desfrute. Ele impele a mulher amada em direção ao mediador para que ele a deseje e para triunfar depois desse desejo rival. Não é em seu mediador que ele deseja, é na verdade *contra* ele. O único objeto que o herói deseja é aquele de que frustrará seu mediador. Só lhe interessa, no fundo, uma vitória decisiva sobre esse mediador insolente. É sempre o orgulho sexual que conduz Anselmo e Pavel Pavlovitch, é esse orgulho que os precipita nas mais humilhantes derrotas.

O *Curioso Impertinente* e O *Eterno Marido* sugerem uma interpretação não romântica de Dom Juan. Anselmo e Pavel Pavlovitch se opõem aos

janotas conversadores, convencidos e "prometeicos" que pululam em nosso século. É o orgulho que faz Don Juan e o orgulho faz de nós, mais cedo ou mais tarde, um escravo de outrem. O verdadeiro Dom Juan não é autônomo; pelo contrário ele é incapaz de abrir mão dos *Outros*. Essa verdade fica hoje encoberta. Mas é a verdade de certos sedutores shakespearianos; é a verdade do Dom Juan de Molière:

O acaso me apresentou a esse casal de enamorados três ou quatro dias antes que viajassem. Jamais vi duas pessoas tão ansiosas uma pela outra, dando tantas demonstrações de tanto amor. A ternura ostensiva desse mútuo ardor me encheu de emoção e de inveja; feriu meu coração. Minha paixão nasceu de meu ciúme. É, não suporto mais vê-los juntos. O despeito desperta meus desejos e antecipo o prazer extremo de poder perturbar essa harmonia, romper o nó que os liga – verdadeira ofensa à sensibilidade do meu coração.³⁷

Nenhuma influência literária pode explicar os pontos de contato entre *O Curioso Impertinente* e *O Eterno Marido*. As diferenças todas provêm da forma e das semelhanças do fundo. Sem dúvida, nunca Dostoiévski sequer suspeitou dessas semelhanças. Como tantos leitores, no século XIX, ele só via a obra-prima espanhola através das exegeses românticas e tinha provavelmente de Cervantes uma imagem totalmente errada. Todos os comentários que fez acerca de *Dom Quixote* traem uma influência romântica.

A presença de *O Curioso Impertinente* junto de *Dom Quixote*³⁸ sempre intrigou os críticos. Pergunta-se se a novela é compatível com o romance; a unidade da obra-prima parece um pouco comprometida.

³⁷ Edição brasileira: Jean-Baptiste Poquelin de Molière, *Don Juan: o convidado de pedra*. Porto Alegre: L&PM, 2002. p.18 (N.E.)

³⁸ Cf. nota 35. (N.E.)

É essa unidade que nossa viagem através da literatura romanesca revela. Partindo de Cervantes, voltamos a Cervantes e constatamos que o gênio do romancista engloba as formas extremas do desejo segundo o *Outro*. Entre o Cervantes de Dom Quixote e o Cervantes de Anselmo, a distância não é pequena já que nela se alojam todas as obras enfocadas neste capítulo, mas não é intransponível já que todos os romancistas dão-se as mãos, já que Flaubert, Stendhal, Proust e Dostoievski formam uma cadeia ininterrupta de um Cervantes a outro.

A presença simultânea da mediação externa e da mediação interna no âmbito de uma mesma obra confirma, a nossos olhos, a unidade da literatura *romanesca*. E a unidade dessa literatura confirma, reciprocamente, a de *Dom Quixote*. Provamos uma pela outra como se comprova que a terra é redonda ao dar a volta a seu redor. O poder criador é tão intenso no pai do romance moderno que ele se exerce sem dificuldade em todo o "espaço" romanesco. Não há uma só ideia do romance ocidental que não esteja presente em Cervantes sob forma de germe. E a ideia dessas ideias, a ideia cujo papel central fica confirmada a cada instante, a ideia-mãe a partir da qual se pode reencontrar tudo, é o desejo triangular que vai servir de base à teoria do romance *romanesco* para o qual este primeiro capítulo constitui uma introdução.

capítulo 2

OS HOMENS SERÃO DEUSES UNS PARA OS OUTROS

Todos os heróis de romance esperam da posse uma metamorfose radical de seu ser. No romance *Em Busca do Tempo perdido*, os pais hesitam em enviar Marcel ao teatro pelo fato de que ele não goza de boa saúde. O menino não entende tais escrúpulos; a preocupação em estar bem de saúde lhe parece fútil se comparada aos proveitos descomuns que ele espera tirar da peça teatral.

O objeto constitui-se apenas num meio de alcançar o mediador. É o ser desse mediador que o desejo almeja. Proust compara à sede esse desejo atroz de ser o Outro: "Sede – semelhante à sede com que arde uma terra estorricada – de uma vida que minha alma, visto que jamais havia recebido dela uma gota que fosse, com mais avidez absorveria, em longos haustos, na mais perfeita embebição".

¹ *À sombra das raparigas em flor* (v.2), p.287, op.cit. (N.E.)

Em Proust esse desejo de absorver o ser do mediador se apresenta com frequência sob a forma de um desejo de *iniciação* a uma nova vida: vida de esportes, vida rústica, vida "desregrada". O prestígio súbito de um modo de existência desconhecido do narrador depende sempre do encontro com um ser que desperta o desejo.

O sentido da mediação fica especialmente claro nas duas "extremidades" do desejo. Dom Quixote nos grita a verdade de sua paixão. Pavel Pavlovitch não pode mais escondê-la de nós. O sujeito desejante quer tornar-se seu mediador, quer roubar-lhe seu ser de cavaleiro perfeito ou de sedutor irresistível.

No amor e no ódio, esse intuito não se altera. Empurrado num salão de bilhar por um oficial desconhecido, o herói de *Memórias do Subsolo* (às vezes intitulado *Memórias escritas num Subterrâneo*)² sente-se imediatamente atormentado por uma sede atroz de vingança. Poderíamos julgar esse ódio "legítimo" e até "racional" se sua significação metafísica não nos fosse revelada numa carta que o "homem do subsolo" redige para pressionar e seduzir o ofensor:

Compus uma carta... implorando-lhe que se desculpassem perante mim, e, para o caso de uma recusa, aludia com bastante firmeza a um duelo. A carta foi escrita de modo que, se o oficial compreendesse um pouco sequer "o belo e sublime", seguramente viria correndo à minha casa, para se atirar à meu pescoço e oferecer a sua amizade. E como seria bom! Viveríamos tão bem, como amigos!... Ele me defenderia com a imponência de sua posição, eu o tornaria mais nobre com a minha cultura, bem... com as ideias também, e muita coisa mais poderia acontecer!³

² Edição brasileira: Fiódor Dostoievski, *Memórias do subsolo*, 3.ed. São Paulo: Editora 34, 2000. (N.E.)

³ DOSTOIEVSKI, *Memórias do subsolo*, p. 63 (N.E.)

O herói dostoiévskiano, assim como o herói proustiano, sonha em absorver, em assimilar o ser do mediador. Ele imagina uma síntese perfeita entre a força desse mediador e sua própria "inteligência". Ele quer tornar-se o *Outro* sem deixar de ser ele próprio. Mas por que esse desejo e por que esse mediador em particular de preferência a tantos outros? Por que o herói escolhe o modelo adorado e execrado com tanta urgência e tão pouco senso crítico?

Para querer fundir-se assim na substância do *Outro*, é preciso experimentar para com sua própria substância uma repugnância invencível. O homem do subsolo é realmente franzino e debilitado. A sra. Bovary é uma pequeno-burguesa de província. Concebe-se que esses heróis queiram mudar de ser. Se encararmos todos os heróis separadamente, ficaremos tentados a levar a sério as desculpas com que seus desejos procuram se justificar. Corremos o risco de deixar escapar o significado metafísico desse desejo.

Para conquistar esse significado metafísico, tem que se ultrapassar os casos particulares e abarcar a totalidade. Todos os heróis abdicam de sua prerrogativa individual mais fundamental, a de desejar segundo sua própria escolha, não podemos atribuir esse abandono unânime às qualidades desses heróis, pois são sempre diferentes. Temos que procurar uma causa universal. Todos os heróis de romance se detestam a si mesmos em um nível mais essencial que o das "qualidades". É precisamente o que nos diz o narrador de *No Caminho de Swan*: "Naquele tempo, tudo que não fosse eu próprio, a terra e os seres, me parecia mais precioso, mais importante, dotado de uma existência mais real."⁴ A maldição que pesa sobre o herói não se distingue de sua subjetividade. O próprio Muishkin, o mais puro dos heróis dostoiévskianos, não ignora a angústia do ser separado, do ser particular:

⁴ *No caminho de Swan* (v.1), p.136, op.cit. (N.E.)

Descobria diante de si um céu esplendoroso, a seus pés um lago, todo em redor um horizonte luminoso e tão vasto que parecia sem limites. Havia contemplado longamente aquele espetáculo, com o coração apertado pela angústia. Lembrava-se agora de ter estendido os braços para aquele oceano de luz e de azul e de ter derramado lágrimas. Torturava-o a ideia de ser estranho a tudo aquilo. Que banquete então era aquele, aquela festa sem fim para a qual se sentia atraído desde muito tempo, desde sempre, desde sua infância, sem jamais ter podido dele participar?... Cada ser tem seu caminho e conhece-o; chega e torna a partir cantando; mas ele, só ele nada sabe, nada compreende, nem os homens, nem as vozes da natureza, porque é em toda parte um estranho, um rebotalho.⁵

A maldição herói é tão terrível, tão total que ela se estende aos seres e às coisas que estão diretamente sob seu controle. Tal qual um intocável da Índia, o herói contamina os seres e as coisas de que ele pode fazer uso.

Quanto mais próximas lhe ficavam as coisas mais seu pensamento se afastava delas. Tudo o que a rodeava de perto, os campos enfadonhos, os burguesinhos imbecis, a mediocridade da existência, parecia-lhe uma exceção no mundo, um caso particular em que se achava envolvida, ao passo que para além se estendia, a perder de vista, o imenso país das felicidades e das paixões.⁶

Não é a sociedade que faz do herói de romance um intocável. É ele quem se condena a si próprio. Por que a subjetividade romanesca se abomina a esse ponto? "Um homem decente e cultivado — nota o homem do subsolo — não pode ser vaidoso sem uma ilimitada exigência em relação a si

⁵ Edição brasileira: Fiódor Dostoiévski, *O idiota*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1976. p.383 (N.E.)

⁶ Flaubert, *Madame Bovary*, p.73, op. cit. (N.E.)

mesmo e sem se desprezar, em certos momentos, até o ódio.⁷ Mas de onde pode vir essa exigência que a subjetividade é incapaz de satisfazer? Não pode provir dela mesma. Uma exigência proveniente da subjetividade e incidindo sobre esta subjetividade não resultaria numa exigência impossível. É preciso que a subjetividade tenha posto fé numa promessa falaz vinda de fora.

Aos olhos de Dostoievski essa promessa enganosa é essencialmente uma promessa de autonomia metafísica. Por trás de todas as doutrinas ocidentais que se sucedem há dois ou três séculos, encontra-se sempre o mesmo princípio: Deus está morto, cabe ao homem tomar seu lugar. A tentação do orgulho é eterna, mas ela se torna irresistível na época moderna pois passou a ser orquestrada e ampliada de maneira inaudita. A "boa nova" da modernidade chega a todos os ouvidos. Quanto mais ela fica profundamente gravada em nosso coração, mais violento se torna o contraste entre essa promessa maravilhosa e o desmentido brutal que a experiência lhe inflige.

À medida que vão se inflando as vozes do orgulho, a consciência de existir passa a sentir mais amargor e solidão. Ela é, contudo, comum a todos os homens. Por que essa ilusão de estar só, que é um redobrar do padecimento? Por que os homens não conseguem mais aliviar seus sofrimentos partilhando-os? Por que a verdade de todos está tão profundamente soterrada na consciência de cada um?

Todos os indivíduos descobrem na solidão de sua consciência que a promessa é mentirosa, mas ninguém é capaz de universalizar essa experiência. A promessa permanece verdadeira para os Outros. Cada qual acredita ser o único excluído da herança divina e se esforça em esconder essa maldição. O pecado original não é mais a verdade de todos os homens como no universo religioso, mas o segredo de cada indivíduo, a

⁷ *Memórias do subsolo*, p. 57, op. cit. (N.E.)

única possessão desta subjetividade que proclama em alto e bom som ser todo-poderosa e alegremente dominante: "Não acreditava que o mesmo acontecesse a outrem – nota o homem do subsolo – e, por isso, mantive-o em segredo a vida toda."⁸

O bastardo Dolgoruki exemplifica com eloquência essa dialética da promessa não-cumprida. Ele tem por sobrenome o de uma família principesca universalmente conhecida. Essa homonímia provoca constantemente equívocos humilhantes. É uma segunda bastardia que se acrescenta à primeira. Qual é o homem moderno que não é Dolgoruky, o príncipe, para os Outros e Dolgoruky, o bastardo, para si próprio? O herói de romance é sempre a criança esquecida pelas fadas-madrinhas durante o batizado.

Cada qual se crê sozinho no inferno e é isso o inferno. A ilusão é tanto mais grosseira quanto mais geral ela for. É o lado bufão da vida no subsolo que se destaca na exclamação do "anti-herói" dostoiévskiano: "Eu sou sozinho, e eles são todos"⁹, eles são *todos!* A ilusão é tão grotesca que não há praticamente nenhuma existência dostoiévskiana onde ela não apresente uma fissura. Num breve instante de luz o sujeito vislumbra a mentira universal e não pode mais acreditar em sua duração; ele tem a impressão de que os homens vão se beijar aos prantos. Porém essa esperança é vã e o próprio ser que ela faz surgir logo teme ter revelado aos Outros seu horrível segredo. Ele teme ainda mais tê-lo revelado a si próprio. A humildade de um Muishkine parece primeiramente perfurar a armadura do orgulho; o interlocutor se entrega, mas é logo dominado novamente pela vergonha. Ele proclama então com veemência não querer trocar de ser e bastar-se a si próprio.

As vítimas do evangelho moderno tornam-se assim seus melhores aliados. Quanto mais se for escravo, tanto mais calorosamente se defenderá

⁸ Idem, p. 19.

⁹ Idem, p. 58.

a servidão. 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.

A consciência dostoiévskiana, como o Eu kierkegaardiano, não pode subsistir sem um ponto de apoio exterior. Ela renuncia ao mediador divino apenas para cair no mediador humano. Do mesmo modo que a perspectiva com três dimensões orienta todas as linhas de um quadro em direção a um ponto determinado, situado seja "para trás", seja "para diante" da tela, o cristianismo orienta a existência em direção a um ponto de fuga, seja rumo a Deus, seja rumo ao *Outro*. Escolher nunca passará de escolher um modelo para si e a liberdade verdadeira está localizada na alternativa fundamental entre modelo humano e modelo divino.

O impulso da alma para o lado de Deus é inseparável de uma descida para dentro de si mesmo. Inversamente, a retração do orgulho é inseparável de um movimento de pânico para o lado do *Outro*. Poder-se-ia dizer, invertendo a fórmula de santo Agostinho, que o orgulho nos é mais exterior que o mundo exterior. É essa exterioridade do orgulho que ilustram, magnificamente, todos os romancistas, cristãos e não-cristãos. Proust afirma, em *O Tempo redescoberto*, que o amor-próprio faz com que vivamos "desviados de nós mesmos" e ele associa reiteradamente esse mesmo amor-próprio ao *espírito de imitação*.

A visão de Dostoiévski, em seus últimos anos, esclarece de forma ainda mais brilhante a significação profunda das obras romanescas; essa visão fornece uma interpretação coerente das analogias bastante próximas e

da diferença radical entre cristianismo e desejo segundo o Outro. Sobre essa verdade suprema que todas as obras romanescas geniais retratam, implícita ou explicitamente, tomaremos a fórmula abstrata emprestada de *Désespairs* de Louis Ferrero: "A paixão é a mudança de endereço de uma força que o cristianismo despertou e orientou em direção a Deus."¹⁰

A negação de Deus não elimina a transcendência mas faz com que esta se desvie do além para o aquém. A imitação de Jesus Cristo se transforma em imitação do próximo. O impulso do orgulhoso se quebra contra a humanidade do mediador; o ódio é o resultado desse conflito. Por não ter apreendido a natureza imitativa do desejo, Max Scheler não conseguiu nunca diferenciar o ressentimento do sentimento cristão. Ele não ousou fazer a aproximação entre si dos dois fenômenos para poder melhor separá-los. E ele se quedou na confusão nietzschiana que tencionava justamente dissipar.

É na personagem fundamental de Stavroguine que se deve estudar o sentido dostoiévskiano da mediação interna. Stavroguine é o mediador de todas as personagens de *Os Demônios*¹¹. Não se deve hesitar em reconhecer nele uma figura do Anticristo.

Para ser compreendido, Stavroguine deve ser examinado em seu papel de modelo e em suas relações com seus "discípulos". Para captar a significação desse herói, não se deve isolá-lo de seu contexto romanesco, não se deve acima de tudo deixar-se fascinar, junto com todos os Possessos, por sua "grandeza satânica".

¹⁰ Ferrero, L. *Désespoirs*. Vendôme, Paris: Imprimerie des Presses Universitaires de France; Paris: Rieder, 1937. (N.E.)

¹¹ Edição brasileira: Fiódor Dostoiévski, *Os demônios*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1960. (N.E.)

É a Stavroguine que os Possessos devem suas ideias e seus desejos, é a Stavroguine que eles prestam um verdadeiro culto. Todos experimentam diante dele este misto de veneração e de ódio que caracteriza a mediação interna. Todos se quebram contra o muro de gelo de sua indiferença. O infeliz Gaganov duela com Stavroguine, nem os insultos nem as balas podem atingir o semideus. O universo dos Possessos é a imagem invertida do universo cristão. À mediação positiva do santo veio substituir-se a mediação negativa da angústia e do ódio.

"Não havia senão um mestre a proclamar coisas imensas – lembra Shatov a Stavroguine – e um discípulo que ressuscitava de entre os mortos."¹² Kirilov, Shatov, Lebiadkine, todas as mulheres de *Os Demônios*, sucumbem ao estranho poder de Stavroguine e lhe revelam, em termos quase idênticos, o papel extraordinário que ele desempenha em sua existência. Stavroguine é sua "luz", eles o esperam como o "sol", eles estão diante dele como "diante do Altíssimo", eles lhe falam como "ao próprio Deus". "Não irei beijar o rastro dos seus pés – lhe diz Shatov – depois que você partir? Não posso arrancá-lo do meu coração, Nikolái Stavróguin."¹³

Stavroguine se surpreende que Shatov o considere "uma espécie de astro" junto ao qual ele próprio não passaria "de um inseto". Todos querem colocar um "estandarte" nas mãos de Stavroguine. Finalmente é o próprio Verkhovenski, poder-se-ia pensar, a personagem mais fria, mais secreta, mais "autônoma" de *Os Demônios*, que desaba aos pés do ídolo, beija-lhe a mão, diz-lhe mil desatinos e propõe-lhe, por fim, que se torne "o tzar Ivã", o salvador da Rússia revolucionária que vai surgir do caos, o ditador todo-poderoso que vai restabelecer a ordem.

¹² *Os demônios*, p. 221 (N.E)

¹³ *Idem*, p. 228 (N.E)

Stavróguin, você é tão belo! exclamou Piótr Stepánovitch como em êxtase... E você é que é meu ídolo! Não ofende ninguém e entretanto todos o odeiam; trata os outros como seus e entretanto o temem... Você é o chefe, você é o sol, e eu não passo de um verme.¹⁴

Maria Timofeievna, a coxa, sente um medo e um deslumbramento frenéticos na presença de Stavroguine: "Será que me é permitido, pergunta ela humildemente, ajoelhar-me diante de vós?" Mas o encantamento chega rapidamente ao fim; Maria é a única capaz de desmascarar o impostor, pois nela não há orgulho. Stavroguine é uma verdadeira alegoria da mediação interna.

O ódio é a imagem invertida do amor divino. Já vimos o eterno marido e o curioso impertinente oferecer o ser amado em "sacrifício" à divindade monstruosa. As personagens de *Os Demônios* oferecem-se a si próprios e oferecem para Stavroguine tudo quanto possuem de mais precioso. A transcendência desviada é uma caricatura da transcendência vertical. Não há o menor elemento dessa mística às avessas que não possua seu abonador luminoso na verdade cristã.

No mundo de amanhã, afirmam os falsos profetas, *os homens serão deuses uns para os outros*. São sempre as mais cegas entre as personagens dos-toievskianas que nos trazem essa mensagem ambígua. Os infelizes se exaltam com a ideia de uma imensa fraternidade. Eles não percebem a ironia de sua própria formulação. Eles creem estar anunciando o paraíso mas é ao inferno que estão se referindo, o inferno onde eles próprios estão se afundando.

Todos aqueles que celebram ou deploram os progressos do "materialismo" se encontram igualmente afastados do pensamento dostoiévskiano. Não há nada menos "materialista" que o desejo triangular. A paixão que

¹⁴ Idem, p.372. (N.E)

os homens investem em arrancá-los os objetos, ou em multiplicá-los, não é um triunfo da matéria mas um triunfo do mediador, o deus com aspecto humano. Nesse universo de espiritualidade demoníaca, só um Muishkine tem o direito de se dizer "materialista". Os homens se gabam de haver rejeitado as antigas superstições, mas estão a se afundar no subsolo, nesse subterrâneo onde triunfam as ilusões cada vez mais grosseiras. À medida que o céu se despoeva o sagrado reflui sobre a terra, ele isola o indivíduo de todos os bens terrestres; cava, entre si e o cá embaixo, um abismo mais profundo que o antigo além. A superfície da terra onde habitam os Outros se transforma num inacessível paraíso.

O problema do divino não pode mais ser colocado nesse nível inferior. A necessidade de transcendência se "satisfaz" na mediação. Os debates religiosos ficam pois no nível acadêmico mesmo que eles provoquem confrontos acalorados, e talvez principalmente nesse caso. Pouco importa se o homem do subsolo afirma ou nega, com violência, até, mas sempre sem vontade, a existência de Deus. Para que o sagrado adquira um significado concreto é preciso primeiro subir de novo à superfície da terra. O retorno à terra materna constitui, pois, em Dostoievski a primeira e imprescindível etapa no caminho da salvação. Quando o herói emerge, vitorioso, do subterrâneo, ele beija o solo natal.

A oposição e as analogias entre as duas transcendências se reproduzem em todos os romancistas do desejo segundo o Outro, sejam eles cristãos ou não. Essas analogias ficam sempre evidentes no caso da mediação externa. A cavalaria andante é a mística de Dom Quixote. Num curioso capítulo do romance, Sancho pergunta a seu amo o motivo pelo qual ele não escolheu a santidade em vez da carreira das armas... Flaubert, da mesma forma, concebe o bovarismo como um desvio da necessidade de

transcendência. Emma adolescente passa por uma crise pseudomística antes de resvalar para o bovarismo propriamente dito.

A análise bem conhecida que Jules de Gaultier fez do "bovarismo" coincide, aliás, em muitos pontos, com o esquema dostoiévskiano que acabamos de levantar. No dizer de Gaultier, as personagens de Flaubert se caracterizam por um "defeito essencial de caráter fixo e de originalidade própria, de forma que... não sendo *nada* por si mesmas, tornam-se *alguma coisa*, tal coisa ou tal outra, por meio da sugestão à qual elas obedecem"¹⁵. Essas personagens "não conseguem se igualar ao modelo que propuseram para si. Entretanto, o amor por si próprias lhes proíbe confessar a si mesmas sua impotência. Cegando seu juízo, ele as impele para a postura de enganar a si próprias e de se identificar em sua própria visão com a imagem pela qual elas substituíram sua pessoa". Essa descrição é exata mas seria necessário acrescentar que abaixo do amor por si próprio e tendo este último sob controle existe o desprezo e o ódio de si. A mediocridade *objetiva* dos heróis flaubertianos, somada a suas ridículas pretensões, cega o crítico e o impede de perceber que são os próprios heróis – ou pelo menos os mais metafísicos dentre eles, como a sra. Bovary – que reconhecem ser insuficientes e se lançam no "bovarismo" para escapar a uma condenação proferida primeiramente, e talvez até exclusivamente, por eles próprios, bem lá no fundo secreto de sua consciência. Na origem do bovarismo, como na do frenesi dostoiévskiano, há pois o fracasso de um projeto de autodivinização mais ou menos consciente. Flaubert, é fato incontestável, joga uma luz mais fraca que a de Dostoiévski sobre as raízes metafísicas do desejo. Nem por isso o caráter "transcendente" da paixão fica menos enfatizado em numerosos trechos de *Madame Bovary*.

Emma Bovary escreve cartas de amor a Rodolphe:

¹⁵ Jules de Gaultier, *Le bovarisme*. (N.E.)

Mas, ao escrever, tinha no espírito outro homem, um fantasma composto das suas mais ardentes lembranças, das suas leituras mais belas, das suas mais fortes ansiedades, e afinal este se tornava tão verdadeiro e acessível, que Ema palpitava por ele, maravilhada, sem contudo poder imaginá-lo claramente, tanto ele se perdia, como um Deus, na abundância dos atributos.¹⁶

O sentido metafísico do desejo é um pouco menos fácil de perceber nas regiões superiores, ou burguesas, da mediação interna. A vaidade stendhaliana é entretanto irmã do bovarismo flaubertiano, e é também um subsolo, só que menos profundo, onde se debatem em vão as personagens dos romances. O vaidoso quer tudo reduzir a si mesmo, tudo centralizar em seu Eu, mas nunca o consegue. Ele padece sempre de um "vazamento" em direção do Outro, por onde se escoia a substância de seu ser.

Como Dostoievski, Stendhal entendeu perfeitamente que na origem dessa infelicidade se fazia necessária uma *promessa não-cumprida*. É por isso que ele dá grande importância à educação de suas personagens. Os vaidosos são quase sempre crianças mimadas, aduladas por cortesãos inescrupulosos. São infelizes porque se lhes repetiu "todos os dias durante dez anos que eles deveriam ser mais felizes que os outros".

A promessa não-cumprida aparece também em Stendhal sob uma forma mais geral, mais apropriada à grandeza do tema. Como em Dostoievski, é o desenvolvimento histórico moderno e em particular o apelo irresistível da liberdade política que engendra ou agrava a vaidade. Os críticos nem sempre conseguem conciliar essa ideia fundamental com as opiniões *avanzadas* de Stendhal. As dificuldades se dissolvem com a leitura de um pensador tal qual Tocqueville que não está longe de conceber

¹⁶ *Madame Bovary*, p.344, op.cit.

a liberdade da mesma forma que Stendhal. A promessa moderna não é intrinsecamente falsa e diabólica, como em Dostoiévski, mas é indispensável ser muito forte para assumi-la virilmente. A ideia antiga segundo a qual é mais difícil viver como homem livre do que como escravo permeia todo o pensamento social e político de Stendhal. Apenas os que são capazes de conquistá-la são merecedores da liberdade, escreve Stendhal no fim de *Memórias de um Turista*. Apenas o ser forte pode viver sem vaidade. Num universo de iguais os fracos são a presa do desejo metafísico e chega-se ao triunfo dos sentimentos modernos: "a inveja, o ciúme e o ódio impotente".

Os homens que não conseguem encarar a liberdade de frente ficam expostos à angústia. Eles procuram um ponto de apoio onde pousar seu olhar. Não há mais nem Deus, nem rei, nem senhor para assegurar sua ligação com o universal. É para escapar do sentimento do particular que os homens desejam conforme o *Outro*; eles escolhem deuses de reposição, pois não podem renunciar ao infinito.

O *egotista* stendhaliano não procura, como o Romântico, inflar seu Eu nas proporções do universo. Tal empreendimento repousa sempre sobre alguma mediação oculta. O egotista toma consciência de seus limites e desiste de superá-los. É por modéstia e por prudência que ele diz "eu". Ele não está relegado ao *nada*, pois não renunciou a cobiçar o *tudo*. O egotismo representa, assim, em Stendhal, um esboço de humanismo moderno.

Por mais interessante que seja essa tentativa, ela quase não tem repercussões sobre a atividade romanesca. Não se encontra nenhum meio-termo, nos romances, entre a vaidade e a paixão, entre a existência imediata que é ignorância, superstição, ação, felicidade, e a reflexão mediata que é medo da verdade, indecisão, fraqueza e vaidade.

No primeiro Stendhal e em certos ensaios ainda nos deparamos com uma oposição herdada do século XVIII entre o ceticismo lúcido das pessoas

de bem e a religião hipócrita de todos os demais seres humanos. Nas grandes obras essa oposição desapareceu. Ela é substituída por um contraste entre a religião hipócrita do vaidoso e a religião autêntica do apaixonado. Todos os entes de paixão, a sra. de Rênal, a sra. de Chasteller, Fabrício, Clélia e os heróis das *Crônicas italianas* são entes religiosos.

Stendhal jamais conseguiu criar um herói apaixonado que não fosse crente. Não que não tenha tentado... Mas os resultados são decepcionantes. Lucien Leuwen titubeia entre vaidade e ingenuidade, Lamiel vira uma marionete e Stendhal o põe de lado para concentrar-se no vaidoso Sansfin. Julien Sorel também devia ser, num determinado estágio do processo criativo, este herói apaixonado e descrente que Stendhal cogitava. Mas Julien não passa de um hipócrita ligeiramente mais lúcido e enérgico que os demais. Só conhecerá a paixão verdadeira ao estar agonizante, quando renuncia a si mesmo, e então já não se sabe muito bem se ele continua sendo cético.

A impotência de Stendhal é reveladora. O ser de paixão é um ser do passado, estreita e supersticiosamente religioso. O ser de vaidade é o ser do presente; ele é cristão apenas em razão de um oportunismo do qual ele próprio nem sempre tem consciência. O triunfo da vaidade coincide com o enfraquecimento do universo tradicional. Os homens do desejo triangular não creem mais, porém são incapazes de abrir mão de toda transcendência. Stendhal quer se convencer de que se pode escapar da vaidade sem recorrer ao cristianismo, mas esse ideal nunca se encarnou na obra romanesca.

Assim sendo não é necessário fazer de Stendhal um cristão ou de Dostoiévski um ateu para relacionar suas obras romanescas. A verdade é suficiente. A vaidade stendhaliana é irmã de todos os desejos metafísicos encontrados nos outros romancistas. Para apreender o conceito em toda a sua profundidade é preciso sempre tomá-lo em sua dupla acepção metafísica e mundana, bíblica e cotidiana. É porque ele sente

aprofundar este vazio de que fala o *Eclesiastes* que o vaidoso se refugia nos comportamentos frívolos e na imitação. É porque ele não ousa encarar de frente seu nada que ele se precipita em direção ao *Outro* poupado, aparentemente, pela maldição.

O vai-e-vem estéril do orgulho e da vergonha aparece igualmente no esnobismo proustiano. Nunca desprezaremos o esnobe tanto quanto ele próprio se despreza. Ser esnobe, aliás, não é propriamente ser abjeto e sim fugir de sua abjeção no novo ser que o esnobismo lhe fornece. O esnobe acredita sempre estar prestes a apoderar-se desse ser e age como se já o possuísse. Dessa forma, ele dá mostras de uma altivez insuportável. O esnobismo é uma mistura inextricável de altivez e de baixeza.

Não se aceita sem um certo mal-estar esta aproximação entre o esnobe e os demais heróis de romance. Tem-se uma capacidade de indignação infinita quando se trata de esnobismo. Esse crime talvez seja o único que nossa literatura de vanguarda, apesar de tão apegada à justiça, nunca sequer pensou em "reabilitar". Moralistas de vanguarda e de retaguarda promovem um campeonato de cenhos franzidos contra *O Caminho de Guermantes*. Considera-se um tanto embaraçoso que Stendhal e Proust tenham dedicado ao esnobismo uma boa parte de suas obras. Os exegetas de boa vontade se esforçam em minimizar o papel desses defeitos tão feios de nossos mais ilustres romancistas.

Nós não desprezamos o herói dostoievskiano, mas nós desprezamos o esnobe, pois o esnobismo nos parece pertencer ao universo "normal". É um vício do qual pensamos estar, felizmente, isentos mas cujos efeitos lamentáveis podemos observar a nossa volta. Esse esnobismo torna-se objeto de um julgamento moral. A obsessão do homem do subsolo, em contrapartida, nos parece patológica ou metafísica. Ela é

da alçada do psiquiatra ou do filósofo. Não temos coragem de condenar um possesso.

Mas haveria mesmo entre o esnobe proustiano e o herói dostoiévskiano uma tamanha diferença? O *Subsolo* responde que não. Observemos o herói subterrâneo com seus antigos condiscípulos. Esses seres insípidos organizam um banquete em homenagem a um tal de Zverkov que estava de partida com as tropas para o Cáucaso. O homem do subsolo assiste aos preparativos da festa mas ninguém sequer se lembra de convidá-lo. Essa afronta inesperada, ou quem sabe por demais esperada, desencadeia nele uma paixão mórbida, um desejo frenético “de esmagar, de derrotar, de enfeitiçar” esses entes dos quais ele não tem a menor necessidade e pelos quais, por sinal, ele sente um desprezo totalmente sincero.

O infeliz acaba conseguindo, depois de mil baixezas, o convite cobiçado. Ele comparece à festa e lá se porta de modo ridículo sem perder um só instante a consciência de sua ignomínia.

É preciso reler *O caminho de Guermantes*¹⁷ à luz desse episódio. As diferenças de meio não devem nos desorientar. A estrutura é idêntica. Um Babal de Bréauté e tantos outros figurantes proustianos não ficam em absoluto atrás, quanto a sua insignificância, de Zverkov e seu bando. O esnobe proustiano, psicólogo tão sutil quanto o homem do subsolo, traz à tona o vazio de seu mediador. Como em Dostoiévski, entretanto, essa lucidez é impotente. Ela não consegue arrancar o ser lúcido de sua fascinação.

Nesse ponto, a verdade do herói proustiano se confunde com a verdade do criador. Marcel Proust, jovem burguês rico e brilhante, estava irresistivelmente atraído pelo único meio parisiense onde sua fortuna, seu talento e seu charme não lhe podiam ser de utilidade alguma. Os únicos

¹⁷ Ver Proust, *O caminho de Guermantes* (v.3). (N.E.)

seres que ele desejava frequentar, como Jean Santeuil no liceu, eram aqueles *que não queriam nada com ele*.

Na obra de Proust, assim como na de Dostoievski, é um critério negativo que determina a escolha do mediador. O esnobe, tanto quanto o amante, persegue "o ser de fuga" e não há perseguição senão por haver fuga. Em Proust, como em Dostoievski, é a negação do convite, a recusa brutal do *Outro*, que desencadeia o desejo obsessivo. O *Subsolo* projeta sobre o lado mundano da experiência proustiana uma luz tão crua quanto a de *O Eterno Marido* sobre o aspecto erótico.

O esnobe proustiano se acha defrontado com as mesmas tentações que o homem do subsolo, a da carta ao mediador, por exemplo. Essa carta se quer insultante mas não passa, no fundo, de uma apelo angustiado. Gilberte Swann, desesperada por não ser convidada à residência dos Guermentes, envia à duquesa uma carta que não deixa de ter semelhanças com a que cogita o homem do subsolo no episódio do oficial insolente. Em *Jean Santeuil*, o herói escreve a seus discípulos perseguidores uma carta em que ele implora sua amizade. As mensagens de adulação delirante que Nastácia Philipovna manda a Aglaia, em *O Idiota*¹⁸, se inscrevem no mesmo triângulo que as cartas proustianas.

Não há solução de continuidade entre os gênios romanescos. Poder-se-ia multiplicar infinitamente as analogias. O homem dostoievskiano, por exemplo, como o vaidoso stendhaliano, bem como o esnobe proustiano, vive com uma ideia fixa que é o medo do ridículo. Tal como o narrador proustiano convidado pela primeira vez na casa da princesa de Guermentes, acredita estar sendo vítima de uma mistificação, ele imagina de si para si que os verdadeiros convidados, os convidados por direito divino ao banquete da vida, vão zombar dele. São os mesmos sentimentos

¹⁸ Edição brasileira: Fiódor Dostoievski, *O idiota*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976. (N.E.)

presentes na obra de Proust mas eles se expressam com uma violência incomparável. Descobrimos em Proust, no capítulo anterior, uma caricatura da vaidade stendhaliana. Descobrimos agora em Dostoievski uma caricatura do esnobismo proustiano.

Nessas condições, por que então o esnobe nos inspira um desprezo especial? Responderemos, se pressionados, que a arbitrariedade de sua imitação nos irrita. A imitação infantil nos parece perdoável tendo em vista que está enraizada numa inferioridade real. A infância não possui nem a força física, nem a experiência, nem os recursos do adulto. No esnobe, pelo contrário, não se percebe qualquer inferioridade definível. O esnobe não é baixo; ele se abaixa. Numa sociedade onde os indivíduos são "livres e iguais em direitos" não *deveria* haver esnobes. Mas *pode* haver esnobes tão somente nessa sociedade. O esnobismo, com efeito, exige uma igualdade concreta. Quando os indivíduos são realmente inferiores ou superiores uns aos outros pode haver servilismo e tirania, adulação e arrogância, mas jamais esnobismo no sentido próprio do termo. O esnobe comete mil baixezas para ser aceito por pessoas que ele dota de um prestígio arbitrário. Proust insiste imensamente nesse aspecto. Os esnobes de *Em Busca do Tempo perdido* são quase sempre superiores a seus mediadores mundanos; eles os superam pela fortuna, pelo encanto e pelo talento. Por conseguinte, a essência do esnobismo é a absurdez.

O esnobismo começa na igualdade. Certamente isso não quer dizer que a sociedade na qual vivia Proust era uma sociedade sem classes. Mas as distinções reais e concretas entre essas classes não têm nada a ver com as distinções abstratas do esnobismo. Aos olhos dos sociólogos, os Verdurin pertencem à mesma classe social que os Guermantes.

O esnobe se inclina diante de um título de nobreza que perdeu todo valor real, diante de uma "posição mundana" que não é verdadeiramente apreciada senão por algumas dúzias de velhinhas. Quanto mais arbitrária a imitação, mais ela nos parece desprezível. É a aproximação

do mediador que torna essa imitação arbitrária, e essa aproximação nos leva ao herói dostoiévskiano. Entre o homem do subsolo e seus antigos condiscípulos, burocratas como ele nesta cidade "artificial e premeditada" que é São Petersburgo, não há mais a menor diferença: a igualdade é agora perfeita e a imitação é mais absurda ainda do que em Proust.

Os heróis subterrâneos deveriam nos inspirar um nojo ainda maior que os esnobes proustianos. Mas não sentimos esse nojo. Condenamos uns e poupamos outros em nome da mesma moral. Nosso esforço em isolar uma essência específica e maléfica do esnobismo fracassou completamente. Alcançamos sempre a vaidade stendhaliana de um lado, o frenesi dostoiévskiano do outro. O vai-e-vem entre o orgulho e a vergonha está por toda parte, o que varia é apenas a amplitude das oscilações.

Por que desaprovamos o esnobe mais do que as demais vítimas do desejo segundo o *Outro*? Se a explicação não se encontra no romance é preciso procurá-la no leitor. As regiões do desejo que nos parecem estimáveis, ou pitorescas, são sempre, vale mencionar, as mais afastadas de nosso próprio universo. Pelo contrário, as regiões intermediárias e burguesas são as que suscitam nossa indignação. Mas talvez não seja fortuita essa divisão "geográfica" da censura, não é?

Já que se trata, mais uma vez, de desejo segundo o *Outro*, são os próprios romancistas que devem guiar nossa investigação. Proust não é estranho a nada do que toca, de perto ou de longe, ao esnobismo. Ele certamente tem uma opinião formada sobre o sentimento de reprovação que nos inspira esse "defeito".

Num episódio digno de nota de *No Caminho de Swann*, assistimos à descoberta do esnobismo de Legrandin pela família de Marcel. Legrandin borboleteia em volta da nobreza local à saída da missa. Ao invés de, como de hábito, cumprimentar cordialmente os pais de Marcel, ele lhes

dirige uma careta fugidia e lhes volta as costas bruscamente. O incidente torna a acontecer dois domingos seguidos. É o bastante para esclarecer os pais. Legrandin é um esnobe.

Apenas a avó não reconhece o óbvio; ela se lembra que Legrandin é o inimigo dos esnobes. Ela o julga até um pouco severo demais para com eles. Como poderia Legrandin tornar-se culpado pelo pecado que repreende tão vigorosamente nos Outros? Os pais não se deixam lograr por essa "má-fé". Ela agrava, a seus olhos, o caso do miserável. É o pai que dá mostras, no caso todo, da severidade mais intensa, juntamente com a maior sagacidade.

Há um só espetáculo mas há três espectadores e três interpretações diferentes. Há três visões mas elas não são autônomas e incomparáveis como gostariam os subjetivistas. Pode-se classificar essas três visões e hierarquizá-las conforme dois pontos de vista diferentes. O primeiro ponto de vista é o da inteligência da cena. Quando se passa da avó à mãe e da mãe ao pai, o esnobismo de Legrandin é cada vez mais compreendido. Há graus no conhecimento e esses graus formam uma espécie de escada sobre a qual vão se escalonando as três personagens. Atrás dessa primeira escada notamos uma segunda desenhada mais ligeiramente, a da pureza moral. A avó está no alto dessa segunda escada já que ela é inteiramente pura de esnobismo. A mãe fica um pouco abaixo; ela já não é mais imaculada. Conquanto ela ainda receie "causar mágoa" e que Swann lhe seja especialmente caro, ela recusa receber sua mulher, essa antiga "cocote"... Mais baixo ainda na escada fica o pai que é, a seu modo, o mais esnobe da família. As atenções volúveis e as faceirices de seu colega Norpois, o velho diplomata, provocam nele as alegrias e as angústias da vaidade. Não é somente no Faubourg Saint-Germain, é em todos os meios que florescem os tabus e brilham os raios da excomunhão. Inclusive, o campo profissional é particularmente propício ao desenvolvimento do que Proust chama de "esnobismo".

Basta inverter a escada do conhecimento para obter a escada da pureza moral. A indignação que o esnobe excita em nós é, assim, permanentemente uma medida de nosso próprio esnobismo. O próprio Legrandin não constitui uma exceção a essa lei. Ele tem seu lugar sobre as duas escadas, o mais baixo na da pureza, o mais elevado, por conseguinte, na do conhecimento. Legrandin é dolorosamente sensível às mínimas manifestações de esnobismo. O ódio que lhe inspira o "pecado contra o espírito" não é simulado. São os esnobes quem lhe fecham as portas dos salões onde ele deseja ser recebido. É preciso que a própria pessoa seja esnobe para sofrer com o esnobismo dos Outros.

Não é uma triste coincidência que faz com que o sujeito desejante, para manifestar sua indignação, escolha sempre o mesmo mal que o corrói. Entre a indignação e a culpa existe uma relação de necessidade. E a mais aguda penetração está a serviço dessa indignação. Só o esnobe conhece verdadeiramente o esnobe já que ele imita seu desejo, isto é, a própria essência de seu ser. E está fora de questão que se possa deparar-se aqui com a diferença costumeira entre cópia e original pela simples razão de que não há original. O mediador do esnobe é ele próprio um esnobe, isto é, uma primeira cópia.

A relação entre conhecimento e participação no desejo metafísico é estreita e direta. Os esnobes se entendem na primeira troca de olhares e se odeiam quase com a mesma rapidez, pois nada é pior para o sujeito desejante do que ver sua imitação desmascarada.

Quanto mais diminui a distância entre o mediador e o sujeito, mais a diferença decresce, mais o conhecimento se define, mais o ódio se intensifica. É sempre seu próprio desejo que o sujeito condena no Outro, mas ele não o sabe. O ódio é individualista. Ele alimenta ferozmente a ilusão de uma diferença absoluta entre esse *Eu* e esse *Outro* que nada mais separa. O conhecimento indignado é, assim, um conhecimento imperfeito. Não zerado como o querem certos

moralistas, mas imperfeito, pois o sujeito não reconhece no *Outro* o vazio que corrói a ele próprio. Ele o transforma numa divindade monstruosa. Todo conhecimento indignado do *Outro* é um conhecimento circular que se volta para vir golpear o sujeito sem que ele se dê conta disso. Esse círculo psicológico se inscreve no triângulo do desejo. A maioria de nossos julgamentos éticos se fundamentam no ódio do mediador, isto é, de um rival com o qual passamos a nos assemelhar.

Quando o mediador ainda está afastado, o círculo é vasto, é muito fácil confundir a mira do julgamento ético com uma linha reta. Essa confusão é uma constante no sujeito desejante. O espaço do desejo é "euclidiano". Sempre acreditamos nos mover em linha reta rumo ao objeto de nossos desejos e de nossos ódios. O espaço romanesco é "einsteiniano". O romancista nos mostra que a linha reta é na realidade um círculo que nos traz invencivelmente de volta a nós mesmos.

Quando o mediador está muito próximo, os observadores percebem o círculo psicológico do herói e falam em *obsessão*. O obsessivo se parece com uma fortificação cercada pelo inimigo. Ele está reduzido a seus recursos próprios. Legrandin estigmatiza eloquentemente o esnobismo, Bloch injuria o arrivismo e Charlus a homossexualidade. Cada um nada mais faz do que falar tão somente de seu próprio vício. O obsessivo nos impressiona pela lucidez que ele demonstra para com seus semelhantes, em outras palavras para com seus rivais, e pela cegueira que ele demonstra para consigo mesmo. Essa lucidez e essa cegueira crescem de comum acordo à proporção que o mediador se aproxima.

A lei do círculo psicológico é fundamental. Vamos reencontrá-la, conseqüentemente, em todos os romancistas do desejo segundo o *Outro*. Dos três irmãos Karamazov, é Ivã quem mais se assemelha a seu pai e é Aliócha quem menos se assemelha a ele. É Ivã quem mais odeia e é

Aliócha quem menos odeia¹⁹. Reconhecem-se sem dificuldade as duas "escadas" proustianas.

Torna-se a encontrar também o círculo psicológico em Cervantes. São os mais propensos ao mal ontológico que se esforçam em curar Dom Quixote. São sempre os mais doentes que a doença dos *Outros* obceca.

Depois de haver amaldiçoado os *Outros*, Édipo se descobre culpado. A psicologia romanesca é ainda mais banal do que nossos críticos bem cotados afirmam. De fato, ela corresponde, em seus pontos altos, à psicologia das grandes religiões:

És inescusável quando julgas, ó homem, quem quer que sejas, porque te condenas a ti mesmo naquilo em que julgas a outro; pois tu que julgas, fazes o mesmo!" (São Paulo, Epístola aos Romanos)²⁰

A "primavera social" que desperta no coração de um jovem esnobe não é mais desprezível em si que os demais desejos. É nosso círculo psicológico que cria a ilusão de uma diferença fundamental. Não sonhamos todos secretamente com o Faubourg Saint-Germain. Mas somos particularmente severos para com os esnobes por habitarem o mesmo mundo histórico que nós. Somos hostis às formas burguesas do desejo metafísico, pois nelas reconhecemos os desejos de nossos vizinhos e a caricatura grotesca de nossas próprias tentações.

Não entender o esnobe e não entender a personagem dostoiévskiana são duas coisas muito diferentes. No primeiro caso o que falta é a simpatia, no segundo é a inteligência. Não compreendemos o que leva

¹⁹ Edição brasileira: Fiódor Dostoiévski, *Os irmãos Karamazov*. São Paulo: Ed. Círculo do Livro. (N.E.)

²⁰ Cap. II:1 (N.E.)

o homem do subsolo a adorar, a abominar, a desmoronar em prantos aos pés de seu mediador, a lhe enviar mensagens incoerentes cheias de insultos e de afeto mesclados. Compreendemos perfeitamente bem, em contrapartida, a que tentação Gilberte Swann sucumbe quando escreve à duquesa de Guermantes. Por injustificada, a nossos olhos, que seja a imitação do esnobe, ela o é ainda muito mais que a imitação do herói dostoiévskiano. Os valores do esnobe talvez não sejam os nossos mas eles não nos são estranhos a ponto de nos escapar completamente. Prova é que nos consideramos sempre perfeitamente capazes de detectar um esnobe. Desmascaramos a afetação de sua espontaneidade e de sua originalidade. Adivinhamos quais fenômenos de contágio literário e social agiram sobre ele. Bem sabemos que suportes, sempre insuficientes, ele procura em prol de si próprio na história, na estética e na poesia; nunca damos ouvidos aos pretextos que ele alega, às simpatias irresistíveis ou, pelo contrário, ao arrivismo cínico com o qual ele procura recobrir a essência infável, irracional e contudo familiar do esnobismo.

São sempre as formas mais bem conhecidas do desejo segundo o Outro que suscitam o escândalo. Os vizinhos de Dom Quixote não são menos brutais, nem menos injustos em sua estreita justiça, que o pai de Marcel quando ele condena Legrandin. Aos olhos dos pequenos gentis-homens campônios, seus iguais, Dom Quixote não passa de um esnobe. Ele é criticado por ter adotado o título de *Dom*, a que ele "não tem direito". Sancho também faz figura de esnobe quando se esforça em convencer a esposa que ela tem que ser duquesa!

Os grandes romancistas não partilham, no tocante a suas criações, nem nossa indignação, nem nosso entusiasmo. É nossa própria paixão que faz com que achemos uns indulgentes demais, outros por demais cruéis. Cervantes encara Dom Quixote como Proust encara o barão de Charlus. Se não notamos as analogias entre todos esses heróis é porque sua

proximidade ou seu afastamento nos torna semelhantes às vezes aos pais severos de Marcel, outras vezes à indulgente avó.

É preciso superar a irritação que o esnobismo causa em nós. Não se pode atingir o lugar da unidade romanesca senão percorrendo, por sua vez, o caminho dos romancistas. Depois de haver condenado os *Outros*, o Édipo-romancista se descobre culpado. Então ele chega até um lugar de justiça que fica para além das psicologias pessimistas e das idolatrias românticas. Essa justiça romanesca não se confunde com a hipocrisia moralizante e o falso desapego. Ela é algo concreto, averigüável dentro do próprio romance. É ela que permite, entre a introspecção e a observação, uma síntese da qual jorram existência e verdade. É ela que, destruindo as barreiras entre o *Eu* e o *Outro*, cria os Dom Quixote e os Charlus.

Não basta mostrar o parentesco entre o esnobe e os outros heróis de romance para fazer de Proust um igual de Cervantes e de Dostoievski. É preciso ainda provar que o sentido metafísico do desejo não escapa ao romancista francês. Esse sentido é muito nitidamente afirmado num acréscimo na prova tipográfica de *O Tempo redescoberto*:

Cada criatura que nós faz sofrer pode representar para nós uma divindade da qual é apenas um reflexo fragmentário e a derradeira manifestação, divindade [Ideia] que, contemplada tão-somente como ideia, para logo transmuda em alegria a dor que experimentávamos.²¹

Tais passagens não faltam e poderíamos nos contentar em reproduzi-las. Mas tratam-se aí de frases soltas e pouco substanciais face à visão me-

²¹ *Tempo redescoberto*, p. 174, op. cit. (N.E.)

tafísica de Dostoievski. Proust jamais afirma a transcendência desviada com a força de Dostoievski ou mesmo de Stendhal, pois ele não examina o problema da liberdade com a profundidade deste último. Muito seguidamente, como vimos mais acima, Proust adota, ou parece adotar, uma teoria solipsista do desejo que trai completamente a experiência de suas personagens.

A divindade do mediador está no âmago do gênio romanesco, pois ela tem que se afirmar no ponto exato onde triunfa a arte dos romances particulares. Que ponto é esse em Proust? Se interrogarmos o próprio escritor ele nos responderá que a arte romanesca, entendamos a arte proustiana, culmina na criação das *metáforas*. É pois a metáfora que deveria revelar o sentido metafísico do desejo. E é precisamente o que ela faz. O sagrado não constitui, na obra-prima proustiana, um setor metafórico entre outros. Ele está sempre presente quando o romancista trata das relações entre o sujeito e seu mediador. A gama dos sentimentos que o narrador experimenta diante de seus ídolos sucessivos corresponde aos diversos aspectos de uma experiência religiosa onde o terror, o anátema e os tabus desempenhariam um papel crescente. As imagens e as metáforas retratam o mediador como o guardião implacável de um jardim fechado onde os eleitos gozam com exclusividade das beatitudes eternas.²²

O narrador não se aproxima do deus senão com medo e tremor. Os gestos mais insignificantes adquirem, graças às imagens, um valor de ritual. Acompanhado por Françoise, a empregada, Marcel faz uma "peregrinação" na residência dos Swanns. Esse apartamento burguês é sucessivamente comparado a um templo, um santuário, uma igreja, uma catedral, um oratório... Quase não restam cultos aos quais Proust não tenha tomado emprestados alguns termos sagrados. A magia, o ocultismo, o mundo primitivo e o misticismo cristão nunca ficam ausentes. O

²² Ver, por exemplo, o texto sobre Bergotte acima citado, p.44 (N.A.)

vocabulário da transcendência é espantosamente rico nesse romancista que não fala nunca, ou quase nunca, de metafísica e de religião.

A própria mitologia clássica tem seu papel nessa divinização do mediador. No início das *Raparigas em flor*, o narrador vai à Ópera e, da plateia, contempla os Guermantes e seus amigos que reinam, majestosos e indiferentes, acima dos espectadores comuns. Os camarotes fechados, isolados do restante da sala, são um além inacessível aos simples mortais. A palavra *baignoire* (banheira, que designa a frisa) e a iluminação azulada sugerem ao narrador toda uma mitologia do elemento líquido. As pessoas da alta sociedade se metamorfoseiam em ninfas, nereidas e tritões. O trecho é um exemplo desta virtuosidade um tanto chamativa e deste luxo "belle époque" diante dos quais as pessoas "de boni gosto" não conseguem evitar um certo mal-estar.

Num nível inferior da criação literária, a imagem é um simples ornamento que o escritor pode eliminar ou substituir à vontade. Marcel Proust se priva dessa liberdade. O romancista não é um realista do objeto e sim um realista do desejo. As imagens devem "transfigurar" o objeto. Elas não devem transfigurar de um modo qualquer, mas segundo o modo particular ao adolescente burguês que "cristaliza" a partir de dados escolares e livrescos. Nas imagens mitológicas se reúnem e se fundem com perfeição o desejo emergente do aluno de liceu que sonhava com a alta sociedade nos idos de 1885, a infância doentia e superprotegida do narrador e até a decoração do teatro. Os puristas não entendem o quão são estreitos os limites entre os quais se exerce a escolha do escritor.

Não é sem ironia que Proust reivindica do velho aparelho mitológico serviços que ele é notoriamente incapaz de prestar. Na mente do leitor culto as alusões mitológicas não evocam o sagrado mas a atmosfera onde todo sagrado se debilita e acaba morrendo, o mundo profano da "cultura clássica". Proust escolhe assim as imagens menos apropriadas ao papel que ele quer fazê-las desempenhar. Consegue, apesar de tudo,

introduzi-las em seu sistema estético. Ele o consegue porque, a esta altura do desenvolvimento romanesco, a divindade do mediador está firmemente estabelecida. Marcel só tem que deitar seu olhar "fixo e doloroso" sobre um ser qualquer e nós vemos abrir-se, entre esse ser e ele, o abismo da transcendência. Não é mais, aqui, a imagem que sacraliza a percepção, é a percepção que sacraliza a imagem. Mas Proust trata essa falsa imagem como uma imagem verdadeira e faz com que ela reflita o sagrado fingido que ela obteve do mediador. A imagem reenvia o sagrado como um eco reenvia o som rumo a seu lugar de origem. Esse jogo não é gratuito. Ele não destrói o realismo do desejo, ele o cumpre perfeitamente. Com efeito, tudo é falso no desejo, tudo é teatral e artificial exceto a fome imensa de sagrado. É essa fome que metamorfoseia os elementos de uma pobre e positiva existência assim que a criança descobre seu Deus, assim que ela consegue lançar sobre o *Outro*, sobre seu mediador, a onipotência divina cujo fardo a esmaga.

A infância privada de sagrado consegue trazer novamente à vida os mitos extintos há séculos, reanima os símbolos mais ressecados. Em seu cenário burguês a propósito do qual fica difícil perdôá-lo, Proust persegue os mesmos fins que Nerval, um de seus escritores prediletos. O Nerval de *Sylvie*²³ sacraliza a deusa Razão e transforma em autênticos santuários as fantasias arquitetônicas de grandes senhores céticos. Em certos seres, a vida metafísica é tão vigorosa que ela reaparece nas circunstâncias mais adversas. Ela pode, por sinal, resultar em formas um tanto monstruosas.

•

A noção de uma transcendência desviada para o humano ilumina a poética proustiana. Ela permite desanuviar a confusão que subsiste em torno de *O Tempo redescoberto*. O que é revivido, no contato com uma relíquia

²³ Gérard de Nerval, *Sylvie*, Paris: Librairie Générale Française, 1999. (N.E.)

do passado, é a qualidade transcendente do desejo de outrora. A lembrança não está mais envenenada, como o esteve o desejo, pelo desejo rival. "Cada criatura que nos faz sofrer pode representar para nós uma divindade da qual é apenas um reflexo fragmentário e a derradeira manifestação, divindade [Ideia] que, contemplada tão-somente como ideia, para logo transmuda em alegria a dor que experimentávamos."

A memória afetiva recupera o impulso em direção ao sagrado e esse impulso é puro regozijo, porque não está mais quebrado pelo mediador. A pequena madalena é uma verdadeira *comunhão*²⁴. Ela tem todas as virtudes de um sacramento. A memória dissocia os elementos contraditórios do desejo. O sagrado exala seu perfume enquanto que a inteligência atenta e desprendida pode agora reconhecer o obstáculo contra o qual ela se chocara. Ela compreende o papel do mediador e nos revela o mecanismo infernal do desejo.

A memória afetiva, portanto, traz em si a condenação do desejo original. Os críticos falam aqui em "contradição". A experiência que leva por fim à felicidade é repudiada. É verdade. Mas a contradição não está em Proust, ela está no desejo metafísico. Perceber o desejo na verdade é perceber o mediador no seu duplo papel maléfico e sagrado. O êxtase da lembrança e a condenação do desejo estão implicados um no outro tal como o comprimento na largura ou o direito no avesso. A "psicologia" proustiana é inseparável da revelação mística. É a sua outra face. Ela não constitui, como se afirma hoje, um segundo empreendimento literário quase que sem interesse.

A memória afetiva é o Juízo final da existência proustiana. Ela separa o joio do trigo mas o joio deve estar presente no romance já que o romance é o passado. A memória afetiva é a brasa viva de toda a obra proustiana. Ela é fonte de verdade e fonte de sagrado; é dela que jorram

²⁴ Ver Proust, *No caminho de Swann* (v. I), (N.E.)

as metáforas religiosas, é ela que revela a função divina e demoníaca do mediador. Não se deve limitar seus efeitos às lembranças mais antigas e mais felizes. A memória afetiva nunca é mais necessária do que nos períodos de angústia, pois é ela que dissipa as névoas do ódio. A memória afetiva intervém em toda a série temporal. Ela clareia tanto o inferno de Sodoma e Gomorra quanto o paraíso de Combray.

A memória é a salvação do escritor e do homem Marcel Proust. Recuamos diante da mensagem transparente de *O Tempo redescoberto*. Nosso romantismo não tolera a salvação a não ser a imaginária, ele não tolera a verdade a não ser a desesperadora. A memória afetiva é êxtase mas é também conhecimento. Se ela transfigurasse o objeto, como se vive repetindo, o romance nos descreveria não a ilusão vivida no momento do desejo mas uma ilusão nova, fruto dessa nova transfiguração. Não haveria um realismo do desejo.

capítulo 3

AS METAMORFOSES DO DESEJO

O desejo segundo o *Outro* é sempre o desejo de ser um *Outro*. Há um único desejo metafísico, mas os desejos particulares que concretizam esse desejo primordial variam ao infinito. De tudo quanto podemos observar diretamente, nada é imutável no desejo dos heróis de romance. A intensidade desse desejo é ela própria variável. Depende do grau de "virtude metafísica" possuído pelo objeto. E essa virtude depende por sua vez da distância que separa o objeto do mediador.

O objeto está para o mediador como a relíquia está para o santo. O terço de que último fez uso, a roupa que vestiu são mais procurados que a medalha meramente tocada ou abençoada por ele. O valor de uma relíquia depende da "distância" que a separa do santo. O mesmo se dá com o objeto no desejo metafísico.

É preciso pois considerarmos um segundo lado do triângulo romanesco, aquele que liga o mediador ao objeto desejado. Até o momento nós nos ativemos a um primeiro lado, aquele que liga o mediador ao sujeito

desejante. Os dois lados, felizmente, variam mais ou menos nos mesmos moldes. O triângulo do desejo é um triângulo isósceles. O desejo se torna assim cada vez mais intenso conforme o mediador se aproxima do sujeito desejante.

É em Dom Quixote que o mediador está mais distante, é também em Dom Quixote que os desejos particulares são menos torturantes. Esse sábio ignora a obstinação. Diante do fracasso ele conclui, como filósofo que é, que outro cavaleiro levará o caso a bom termo e segue seu caminho.

A atividade de Dom Quixote se aparenta bastante com um jogo. A brincadeira da criança já é triangular. Ela é uma imitação dos adultos. Mas a distância é tamanha, entre o objeto e o mediador – quer dizer, entre o brinquedo e o adulto que lhe dá sentido – que o jogador nunca perde inteiramente de vista o caráter ilusório da virtude conferida ao brinquedo. Dom Quixote fica aquém do jogo mas ainda não está muito longe dele. É por isso que é o mais sereno dos heróis de romance.

O mediador, muito distante, espalha uma luz difusa sobre uma superfície muito vasta. Amadis não designa nada de modo muito preciso mas designa de certa forma tudo. As aventuras vão se sucedendo em ritmo acelerado mas nenhuma pode, por si só, fazer de Dom Quixote um segundo Amadis. Eis a razão pela qual o herói não julga necessário perseverar na luta contra a má sorte.

Com a aproximação progressiva do mediador, a designação vai se definindo melhor, a "virtude metafísica" aumenta e o objeto se torna "insubstituível". Os desejos de Emma Bovary são mais violentos que os de Dom Quixote, e os desejos de Julien mais violentos que os de Emma. O projetor se aproxima pouco a pouco e sua luz se concentra sobre uma superfície cada vez mais reduzida.

As aventuras de Emma já são mais "sérias" que as de Dom Quixote mas os objetos verdadeiramente desejáveis, os que transformariam Emma

na mulher que ela almeja ser, não estão na província. Rodolphe e Léon ainda não passam de soluções metafísicas de último recurso. Eles são praticamente intercambiáveis. Não recebem do mediador senão uma luz debilitada.

A conduta dos heróis reflete os dados cambiantes da mediação. Dom Quixote se agita bastante mas é um pouco à maneira da criança que está se divertindo. Já Emma Bovary é mais angustiada. O mediador fica ainda inacessível mas não o suficiente para que se possa resignar-se a não atingi-lo jamais, contentar-se com um reflexo dele dançando sobre o real. Temos aí o que dá ao bovarismo sua tonalidade particular. Ele é essencialmente contemplativo. Emma sonha muito e deseja pouco enquanto que os heróis de Stendhal, Proust e Dostoievski sonham pouco e desejam muito. A ação volta a surgir com a mediação interna mas essa ação não tem mais nada a ver com o jogo. O objeto sagrado se aproximou, parece estar ao alcance da mão, um único obstáculo subsiste entre o sujeito e esse objeto: é o mediador em pessoa. A ação fica cada vez mais febril paralelamente à aproximação desse mediador. Em Dostoievski o desejo contrariado é tão violento que pode levar ao assassinato.

•

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.

Se dermos ouvidos a românticos e neorromânticos, o triunfo sempre mais completo da imaginação só traz consequências favoráveis. Mas a retração progressiva do real não se dá sem a exasperação das rivalidades que o desejo engendra. Essa lei, de aplicação rigorosa, define perfeitamente as diferenças e as analogias entre o universo de Stendhal e o

universo de Proust. Os vaidosos do primeiro romancista e os esnobes do segundo cobiçam, aparentemente, um mesmo objeto, o Faubourg Saint-Germain. Porém o Faubourg Saint-Germain de Proust não é mais o Faubourg Saint-Germain de Stendhal. A aristocracia, no decorrer do século XIX, perdeu seus últimos privilégios concretos. Na época de Proust, frequentar a velha nobreza não traz mais qualquer vantagem palpável. Se a força do desejo fosse proporcional ao valor concreto do objeto, o esnobismo proustiano seria menos intenso que a vaidade stendhaliana. Ora é o contrário que é verdadeiro. Os esnobes de *Em Busca do Tempo perdido* são muito mais angustiados do que os vaidosos de *O Vermelho e o Negro*. A passagem de um romancista ao outro bem pode, por conseguinte, ser definida como um progresso do metafísico às expensas do físico. Obviamente, Stendhal não ignora que existe uma relação inversa entre a força do desejo e a importância do objeto: "Quanto mais uma diferença social for pequena, escreve ele, mais ela gerará afetação." Essa lei não governa tão somente a vaidade stendhaliana; ela se verifica de um extremo ao outro da literatura romanesca e permite posicionar as obras umas em relação às outras. O esnobismo proustiano e, ainda mais justificadamente, o subsolo dostoiévskiano são apenas "situações-limite" dessa lei stendhaliana. Essas formas extremadas da mediação interna devem pois se definir como *uma diferença nula engendrando uma afetação máxima*. É aliás aproximadamente assim que Proust define o esnobismo: "Sendo a sociedade mundana o reino do nada, não há entre os méritos das suas frequentadoras senão graus insignificantes, que só podem loucamente majorar os ódios ou a imaginação do sr. de Charlus."¹

No *Lucien Leuwen* de Stendhal, a rivalidade entre o herói e os jovens aristocratas de Nancy acaba por se fixar sobre um objeto bastante real, a bela sra. de Chasteller que acrescenta as graças da nobreza às vantagens bastante reais da fortuna. Em Proust o meio social é o mesmo;

¹ *A prisioneira* (v.5). p.255, op.cit. (N.E.)

o centro de interesse é ainda e sempre a sede dos salões aristocráticos, mas não existe mais nenhuma sra. de Chasteller. Restam ainda os Guermantes porém não é nem sua beleza, nem mesmo seu dinheiro que interessam aos esnobes. Os jantares na casa da duquesa não são mais finos que tantos outros, nem as recepções mais brilhantes. Entre as pessoas que são convidadas e pessoas que não o são a diferença é toda metafísica. O que Proust chama de uma "bela posição mundana" é coisa fugidia, inalcançável e quase imperceptível se o sujeito não é ele mesmo esnobe. A iniciação mundana não tem mais valor "objetivo" que o fato de Dom Quixote ter sido armado cavaleiro pelas mãos de um estalajadeiro do campo.

O homem do subsolo representa o último estágio dessa evolução rumo ao desejo abstrato. O objeto desapareceu completamente. O desejo enfiado, por parte de Zerkov, de ser convidado ao banquete não pode mais sequer ser interpretado em termos de proveitos materiais ou de vantagens mundanas.

As teorias românticas e simbolistas do desejo refletem, a seu modo, esse estreitamento progressivo do real. O suporte concreto do desejo já se encontra reduzido a quase nada na *cristalização*. O raminho de 1822 se limita a um "grão de areia" na alegoria da ostra e da pérola. Essas descrições estão corretas a não ser pelo fato de manterem silêncio sobre o mediador. É ao mediador que a imaginação deve sua fecundidade. O romântico se engana sempre de igreja. Ele tenciona queimar o mundo no altar de seu *Eu* mas é o *Outro* que ele deveria cultuar.

No desejo, o "físico" e o "metafísico" variam sempre à custa um do outro. Essa lei apresenta múltiplos aspectos. É ela que explica, por exemplo, o desaparecimento progressivo do prazer sexual nos estágios mais agudos da doença ontológica. A "virtude" do mediador age sobre os sentidos como um veneno cada vez mais abundante que paralisa paulatinamente o herói.

Emma Bovary experimenta ainda o gozo, pois seu desejo não é muito metafísico. O prazer já é bem menor nos vaidosos de Stendhal. Aproximadamente zerado no momento da conquista, ele reaparece frequentemente quando a virtude metafísica se evaporou. Na obra de Proust o prazer desapareceu quase que totalmente. Em Dostoiévski ele já nem vem ao caso.

Mesmo nas circunstâncias mais favoráveis, as propriedades físicas do objeto não desempenham senão um papel secundário. Não são elas que suscitam o desejo metafísico; elas são incapazes de prolongá-lo. Não é, por sinal, a ausência de gozo físico que decepciona o herói stendhaliano ou proustiano quando finalmente possui o objeto de seu desejo. A decepção é propriamente metafísica. O sujeito constata que a posse do objeto não mudou seu ser; a metamorfose esperada não se realizou. A decepção é tanto mais terrível que a "virtude" do objeto parece mais abundante. A decepção se agrava, por conseguinte, à proporção que o mediador se aproxima do herói.

Em Dom Quixote e na Sra. Bovary não há ainda decepção metafísica no sentido próprio do termo. O fenômeno aparece em Stendhal. No instante em que o herói stendhaliano toma para si o objeto desejado, a "virtude" escapa como o gás de um balão que estoura. É o objeto repentinamente dessacralizado pela posse e reduzido a suas propriedades objetivas que provoca a famosa exclamação stendhaliana: "É só isso!" O dar de ombros de Julien traduz ainda uma despreocupação que não se encontra mais na pesada desilusão proustiana. No herói dostoiévskiano o fracasso metafísico causa uma perturbação tão profunda que pode levar até o suicídio.

A decepção prova irrefutavelmente a absurdo do desejo triangular. Ao que parece, eis o herói obrigado a aceitar os fatos. Mais nada nem

ninguém o separa desse Eu abjeto e humilhado que o desejo recobria, por assim dizer, de um futuro promissor. O herói privado de desejo corre o risco de cair no abismo do presente como um poceiro cuja corda se partiria. Como pode ele escapar de seu horripilante destino?

Ele não pode negar o fracasso de seu desejo, mas pode limitar-lhe as consequências ao objeto agora possuído e talvez ao mediador que o designou. A decepção não prova a absurdidade de *todos* os desejos metafísicos, mas a absurdidade desse desejo particular que acaba de decepcionar. O herói reconhece que ele se enganou. O objeto jamais teve o valor iniciático que ele lhe atribuía. Contudo esse valor, ele vai transferi-lo para outro lugar, para um segundo objeto, para um novo desejo. O herói vai atravessar a existência de desejo em desejo como se atravessa um riacho saltando sobre pedras escorregadias.

Duas possibilidades se apresentam. O herói decepcionado pode fazer com que um novo objeto lhe seja apontado por seu antigo mediador; pode também trocar de mediador. A decisão não diz respeito nem à "psicologia", nem à "liberdade"; ela depende, como tantos outros aspectos do desejo metafísico, da distância que separa o herói desse mediador.

Quando essa distância é muito grande já sabemos que o objeto é muito pobre em virtude metafísica. O prestígio do mediador não está envolvido nos desejos particulares. O Deus fica acima das vicissitudes da existência. Ele é único e eterno. Dom Quixote tem muitas aventuras, mas tem um só Amadis, a srá. Bovary poderia trocar indefinidamente de amantes sem nunca trocar de sonho. Quando o mediador fica mais próximo, o objeto se liga a ele de modo muito mais estreitado e a "responsabilidade divina", se é que se pode falar assim, se encontra envolvida no desejo. O fracasso desse desejo pode assim repercutir-se para além do objeto e fazer com que o próprio mediador seja posto em questão. O ídolo começa por vacilar sobre seu pedestal; ele chega até a desmoronar se a decepção for grande o suficiente. Proust descreve a queda do

mediador com uma riqueza de detalhes extraordinária. O evento é uma verdadeira revolução na existência do sujeito. Todos os elementos dessa existência estão como que presos a um ímã que é o mediador, é dele que depende a hierarquia em que se inserem e até mesmo sua significação. É pois compreensível que o herói faça o que estiver em seu poder para retardar uma experiência que é necessariamente muito dolorosa.

Quando finalmente o narrador é convidado à residência dos Guermantes, depois de haver desejado em vão esse convite por vários anos, ele sente a inevitável decepção². É a mesma mediocridade, são os mesmos lugares-comuns que nos outros salões. Teriam os Guermantes e seus hóspedes, estes seres sobre-humanos, se reunido para falar do caso Dreyfus ou do último romance, e ainda falar deles nos mesmos termos, e no mesmo tom, que as outras pessoas da boa sociedade? Marcel procura uma resposta que concilie o prestígio sagrado do mediador e a experiência negativa da possessão. Ele quase consegue se persuadir, no decorrer dessa primeira recepção, de que sua presença profanadora interrompeu mistérios aristocráticos cuja celebração não poderá retomar seu curso antes que ele se vá. A vontade da fé é tão poderosa, neste São Tomé às avessas, que ela sobrevive algum tempo à prova concreta da nulidade do ídolo.

Cada mediação projeta sua miragem; as miragens se sucedem como se fossem uma série de "verdades" que suplantam as verdades anteriores por um verdadeiro assassinato da lembrança viva e que se protegem das verdades vindouras por meio de uma censura implacável da experiência cotidiana. Marcel Proust chama de "Eu" os "mundos" projetados pelas mediações sucessivas. Os "Eu" estão perfeitamente isolados uns dos outros, incapazes de rememorar os "Eu" passados ou de antecipar os "Eu" futuros.

² Ver Proust, *O caminho de Guermantes* (v.3). (N.E.)

Podem-se observar, em Stendhal, os sinais precursores dessa fragmentação em "Eu" monádicos. A sensibilidade do herói stendhaliano está submetida a variações bruscas que prenunciam as personalidades sucessivas do *Em Busca do Tempo perdido*. Julien Sorel permanece um, mas sua unidade fica ameaçada por ocasião desta aberração temporária que é seu amor por Mathilde.

Entretanto, é em Proust que a existência perde definitivamente a unidade e a estabilidade que a eternidade do deus garantia aos heróis dos romances anteriores. É a multiplicação dos mediadores que devemos esta "decomposição da personalidade" com a qual se inquietavam e com a qual se irritavam os primeiros leitores de Marcel Proust. Os gritos de perigo talvez estivessem apenas parcialmente justificados. Enquanto o mediador permanecer distante, logo único, o herói conserva sua unidade mas essa unidade é feita de mentira e de ilusão. Uma mentira única que abarca a existência em sua totalidade não é moralmente preferível a uma série de mentiras temporárias. Se o herói proustiano é mais doente que os outros heróis, sofre da mesma doença, e se ele é mais culpado, é pelo mesmo erro. Não se deve portanto martinizá-lo mas deve-se certamente sentir pena dele, pois ele é mais infeliz que seus predecessores.

Quanto mais breve o reinado do mediador, mais tirânico ele será. Assim sendo, é para o herói dostoiévskiano que ficam reservados os maiores sofrimentos. Para o homem do subsolo a sucessão dos mediadores é tão rápida que já não se pode falar de Eu distintos. Aos períodos de estabilidade relativa separados por crises violentas ou por intervalos de atonia espiritual, tais como os que se observam em Proust, segue-se, em Dostoiévski, uma crise perpétua. Os elementos que estão hierarquizados de modo permanente, ou temporário, nos demais romancistas estão aqui em estado caótico. Frequentemente, o homem do subsolo está até mesmo dilacerado por várias mediações

simultâneas. Ele é um ser diferente a cada instante da duração e para cada um de seus interlocutores. Eis aí o *polimorfismo* do ser dostoiévskiano que todos os críticos registraram.

À medida que o mediador se aproxima, a unidade se fragmenta em multiplicidade. Passa-se, através de uma série de patamares, do mediador solitário, atemporal e fabuloso de Dom Quixote à turba dostoiévskiana. Os "cinco ou seis modelos" em que se divide, no dizer de Stendhal, a "boa sociedade" de seu tempo e os múltiplos Eu proustianos são etapas desta caminhada descendente. O demônio dos Possessos se chama legião e se refugia num *rebanho* de porcos. Ele é a um só tempo uno e múltiplo. Essa atomização da personalidade é o termo da mediação interna.

Muitos escritores destacaram essa multiplicação dos mediadores. Em seu último romance, *Der Komet*,³ Jean-Paul se inspira em *Dom Quixote*. Seu herói, Nikolaus Markgraf, "instala, como um ator, uma alma estrangeira no lugar da sua". Mas ele é incapaz de se ater ao papel escolhido e, a cada nova leitura, muda de mediador. O romance de Jean-Paul, no entanto, não explora senão aspectos um tanto superficiais do desejo segundo o *Outro* no século XIX. Os mediadores permanecem afastados. É no nível de uma mediação *interna* que a quantidade dos modelos se multiplica em Stendhal, em Proust e em Dostoiévski. É na mediação interna que está a verdade profunda do *moderno*.

A partir de Proust o mediador é literalmente "qualquer um" e pode surgir de "qualquer lugar". A revelação mística é um perigo constante. É um encontro fortuito na avenida à beira-mar de Balbec que determina o destino de Marcel. Um olhar de relance sobre o pequeno bando é o bastante para enfeitiçar o herói.

³ Jean-Paul (Friedrich) Richter, *Der Komet oder Nikolaus Marggraf*. Göppingen: Kummerle, 1972. (N.E.)

Se por acaso eu avistava qualquer das moças, como participavam todas elas da mesma essência especial, era como se tivesse visto projetado em face de mim, numa alucinação móvel e diabólica, um pouco do sonho inimigo e no entanto apaixonadamente cobiçado que ainda um momento antes não existia senão em meu cérebro, onde aliás se achava permanentemente estagnado⁴.

O *qualquer um* proustiano reaparece em Dostoievski e num nível de automatismo tal que ele provoca um horror burlesco. Aqui como em toda parte descobrimos em Dostoievski a verdade caricatural da experiência proustiana. É num *lugar público* que o homem do subsolo, como Marcel, sucumbe ao prestígio do *Outro* e tem um acesso de febre ontológica. Nos dois casos o herói se encontra na presença "do sonho inimigo e no entanto apaixonadamente cobiçado". Uma leitura atenta revela uma perfeita identidade de estrutura em ambos os romancistas. Cruzando em seu caminho com o homem do subsolo, o oficial desconhecido o pega pelos ombros e o "desloca" sem cerimônia. O narrador proustiano não é diretamente o objeto dos maus tratos do pequeno bando, mas ele vê Albertine pular por cima da cabeça de um velhinho aterrorizado e se identifica com a vítima. Proust e Dostoievski descrevem da mesma forma o andar arrogante do mediador fendendo a multidão, sua indiferença cheia de desprezo pelos insetos que pululam a seus pés, a impressão de força irresistível que ele passa ao espectador fascinado. Tudo, nesse mediador, revela uma tranquila e serena superioridade de *essência* que o infeliz, esmagado, tremendo de ódio e de adoração, se esforça em vão de tomar para si⁵.

Quanto mais a mediação se faz instável, mais o jugo se faz pesado. A mediação de Dom Quixote é uma monarquia feudal, às vezes mais

⁴ *À sombra das raparigas em flor* (v.2) pp. 315 e 316. (N.E.)

⁵ Sobre esse "masoquismo", ver cap.VIII. (N.A.)

simbólica do que real. A do homem do subsolo é uma série de ditaduras, tão ferozes quanto temporárias. As consequências desse estado convulsivo não ficam limitadas a uma região qualquer da existência; elas são *totalitárias*.

O ecletismo vazio, os entusiasmos passageiros, as modas cada vez mais fugazes, a sucessão cada vez mais rápida das teorias, sistemas e escolas, e essa "aceleração da história" que causa certa comoção hoje em dia são, para um Dostoievski, os aspectos convergentes da evolução que acabamos de reconstituir. O subsolo é uma desintegração do ser individual e coletivo. Dostoievski é o único a nos descrever um fenômeno que é preciso, contudo, examinar no contexto de uma história. Não se deve ver aí, como certos admiradores do romancista russo, a revelação súbita de uma verdade eterna que teria escapado aos escritores e aos pensadores de outrora. O próprio Dostoievski enfoca historicamente o polimorfismo de suas personagens. O advento temporal do modo de existência subterrâneo fica enfatizado pelo príncipe Muishkine num trecho dolorosamente irônico de *O Idiota*:

As pessoas daquela época distante (juro-lhe que isto sempre me feriu a atenção) eram muito diferentes das da nossa: eram como uma outra raça... Naqueles tempos era-se de certo modo o homem duma só ideia; nossos contemporâneos são mais nervosos, mais desenvolvidos, mais sensíveis, capazes de seguir duas ou três ideias ao mesmo tempo... O homem moderno é mais amplo. Isto impede, garanto-lhe, que se seja duma só peça, como se era nos séculos passados.⁶

Dostoievski resume numa frase o caminho que nós mesmos percorremos. Tendo partido do herói de Cervantes, inabalável em suas lealdades e sempre fiel a si próprio, descemos pouco a pouco até o homem do

⁶ *O idiota*, p.470. (N.E.)

subsolo, verdadeiro trapo humano entregue à vergonha e à servidão, cata-vento irrisório fincado nas ruínas do "humanismo ocidental".

As mais diversas formas do desejo triangular se organizam, pois, em uma estrutura universal. Não há um só aspecto num romancista qualquer que não possa ser relacionado com outros aspectos de sua obra e com todas as outras. O desejo aparece, assim, como uma estrutura dinâmica que se estende de um extremo ao outro da literatura romanesca. Pode-se comparar essa estrutura a um objeto que cai no espaço e cuja forma se altera incessantemente em razão da velocidade crescente imprimida pela queda. Os romancistas, situados em diferentes níveis, descrevem esse objeto tal como ele se oferece ante seus olhos. Na maioria das vezes, eles apenas suspeitam as metamorfoses que ele acaba de sofrer e que ainda tem que sofrer. Eles nem sempre percebem as relações entre suas próprias observações e as de seus predecessores. É a uma "fenomenologia" da obra romanesca que cabe a tarefa de elucidar essas relações. Essa fenomenologia não é mais obrigada a levar em conta as fronteiras entre as diversas obras. Passando de uma a outra com plena liberdade, ela procura se pautar no próprio movimento da estrutura metafísica; ela procura estabelecer uma "topologia" do desejo segundo o *Outro*.

capítulo 4

O AMO E O ESCRAVO

O desejo metafísico é eminentemente contagioso. Essa propriedade é por vezes dificilmente perceptível, pois o desejo empresta, para se propagar de uns aos outros, os caminhos mais inesperados; ele se apoia nos obstáculos que procuram colocar em seu caminho, na indignação que ele provoca, no ridículo com que querem cobri-lo.

Vemos reiteradamente os vizinhos amigos de Dom Quixote simular a loucura para curá-lo da sua; eles se lançam atrás dele, se disfarçam, inventam mil encantamentos e se elevam, gradativamente, até o ápice de extravagância onde o herói os precedeu. É nesse topo que Cervantes marcou encontro com eles. Faz uma pequena pausa e finge espantar-se diante desses médicos não menos raivosos que seu paciente.

Não se deve concluir, com os românticos e todos os defensores dos oprimidos literários, que Cervantes finalmente se decidiu a confundir os "inimigos do ideal" e a vingar as afrontas com que ele não para de contemplar Dom Quixote. Um dos grandes argumentos a favor da

interpretação romântica é a escassa simpatia que Cervantes visivelmente tem por aqueles que se metem a querer curar seu herói. Já que ele é *contra* os pregadores que perseguem Dom Quixote, só pode estar *a favor* desse último. É assim que funciona nossa lógica romântica. Cervantes é ao mesmo tempo muito mais simples e muito mais sutil. Nada está mais afastado dele do que a concepção huguesca e justiceira do romance. Ele quer pura e simplesmente nos mostrar que Dom Quixote espalha a seu redor a doença ontológica. O contágio, patente no caso de Sancho, se estende a todos os seres que esse herói frequenta e *sobretudo àqueles que sua loucura escandaliza ou indigna.*

O bacharel Sansão Carrasco só se arma cavaleiro para devolver ao infeliz fidalgo a saúde perdida, mas ele passa a levar o jogo a sério antes mesmo que Dom Quixote o tenha desmontado. "Não há louco maior no mundo do que o meu amo", comenta o escudeiro de Sansão, "e, para que outro cavaleiro recupere o juízo, se fez ele doido, e anda procurando aventuras, que, se as encontrar, talvez lhe façam torcer a orelha."¹

O escudeiro revela-se bom profeta. A humilhação por que passa nas mãos de Dom Quixote provoca o ressentimento de Sansão Carrasco. O bacharel não pode depor as armas antes de ter feito seu rival triunfante morder a poeira. Esse mecanismo psicológico fascina visivelmente Cervantes que vai vai multiplicando seus exemplos à medida que se avança na obra. Altisidora, jovem dama de companhia da duquesa, finge uma paixão por Dom Quixote, mas sente uma raiva real quando se vê rejeitada. O que pode então significar essa cólera a não ser o início de uma paixão?

A sutileza propriamente demoníaca do mal ontológico fornece a chave de inúmeros episódios. Passamos a entender, em especial, porque a imitação desajeitada de Avellaneda e o sucesso da primeira parte se tornam

¹ *Dom Quixote* p. 404, op.cit. (N.E.)

um tema capital do segundo Dom Quixote. A natureza ambígua desse sucesso é maravilhosamente dom-quixotesca. A divulgação da obra espalha o nome do cavaleiro e a fama de suas proezas até os confins do mundo cristão. As chances de contaminação se multiplicam. Imita-se o imitador por excelência; a obra que denuncia o desejo metafísico se alista sob a mesma bandeira; ela se torna seu melhor aliado. O que diria Cervantes se ele pudesse ler as interpretações delirantes que se sucedem desde o fim do século XVIII, o que diria ele de Chamisso, de Unamuno ou de André Suarès? E o romancista nos sugere, ironicamente, que ao pensar estar denunciando o mal ontológico ele próprio age de modo um tanto parecido com o de todos os bons Samaritanos que se lançam em perseguição a Dom Quixote no caminho da loucura.

A natureza contagiosa do desejo metafísico é um ponto crucial da revelação romanesca. Cervantes o retoma incansavelmente. Durante a estadia em Barcelona, um desconhecido injuria Dom Quixote nestes termos:

Valha-te o Diabo, Dom Quixote de la Mancha;... Tu és doido e, se o fosses sozinho e dentro das portas da tua loucura, não seria mau; mas tens a propriedade de tornar doidos e mentecaptos todos os que tratam e comunicam contigo; senão, vejam estes senhores que te acompanham.²

Dom Quixote não é a única personagem de Cervantes cujo desejo seja contagioso. Anselmo e Lotário nos fornecem um segundo exemplo desse estranho fenômeno. A recusa que Lotário contrapõe aos insanos pedidos do amigo é menos enérgica e sobretudo menos perseverante do que aquilo que parecem requerer o caráter atribuído à personagem e a natureza de suas relações com Anselmo. Lotário sucumbe a uma espécie de vertigem.

² Idem, p.629. (N.E.)

É essa mesma vertigem que leva Veltchaninov à casa da noiva de Pavel Pavlovitch. Espera-se, também nesse caso, uma recusa mais vigorosa. Mas Veltchaninov aceita o convite; como Lotário, ele entra no jogo de seu parceiro em mediação; Dostoievski nos diz que ele é vítima de "um bizarro arrebatamento". Não se esgotaria nunca a lista das semelhanças entre *O Eterno Marido* e *O Curioso impertinente*!

O desejo metafísico é sempre contagioso. Ele até vai se tornando mais e mais contagiante à medida que o mediador se aproxima do herói. Contaminação e aproximação não constituem, no fundo, senão um mesmo e único fenômeno. Há mediação interna quando se "pega" um desejo vizinho como se pegaria a peste ou o cólera, por simples contato com um sujeito infectado.

Vaidade e esnobismo não podem evidentemente florescer a não ser num terreno preparado em meio a uma vaidade e um esnobismo preexistentes. Quanto mais o mediador se aproxima, mais se expandem os estragos da mediação. As manifestações coletivas têm mais impacto que as manifestações individuais. As consequências dessa evolução são infinitas e só aparecerão paulatinamente.

A contaminação é tão generalizada no universo da mediação interna que qualquer indivíduo pode tornar-se o mediador de seu vizinho sem compreender o papel que está desempenhando. Sem sequer desconfiar que é mediador, esse indivíduo é talvez incapaz ele próprio de desejar espontaneamente. Ele ficará, desse modo, tentado a copiar a cópia de seu próprio desejo. O que talvez, no início, não passasse nele de um simples capricho, vai se transformar numa paixão violenta. É fato conhecido que todo desejo se multiplica por dois só de se ver partilhado. Dois triângulos idênticos e de sentido contrário vão então se superpor um ao outro. O desejo vai circular cada vez mais rapidamente entre os dois rivais, aumentando de intensidade a cada ida e volta, como uma corrente elétrica numa bateria que se está carregando.

Temos agora um sujeito-mediador e um mediador-sujeito, um modelo-discípulo e um discípulo-modelo. Cada qual imita o outro mas afirma, ao mesmo tempo, a prioridade e a anterioridade de seu próprio desejo. Cada qual vê no outro um perseguidor atrozmente cruel. Todos os relacionamentos são simétricos; os dois parceiros acreditam-se separados por um abismo insondável, mas nada se pode dizer de um que não seja igualmente válido para o outro. É a oposição estéril dos contrários, cada vez mais atroz e cada vez mais vã à medida que os dois sujeitos se aproximam um do outro e que seu desejo se intensifica.

Quanto mais intenso o ódio, mas ele nos aproxima do rival execrado. Tudo o que ele sugere a um, ele o sugere também ao outro, incluindo o desejo de *se distinguir* a qualquer preço. Desse modo, os irmãos inimigos sempre optam pelos mesmos caminhos para sua maior raiva. Eles lembram os dois almotaceis de *Dom Quixote* que percorrem a montanha zurrando, em busca de um burro perdido. A *imitação* é tão maravilhosa que os dois companheiros são a cada instante levados um para junto do outro, pensando terem encontrado o animal. Mas o animal não existe mais, os lobos o devoraram.

A alegoria de Cervantes transpõe numa comicidade ambígua o sofrimento e a vaidade da mediação dupla. Os romancistas não dão a menor importância ao individualismo romântico, que é sempre um fruto da oposição, muito embora ele procure com frequência escondê-lo. A sociedade moderna se resume a uma mera *imitação negativa* e o esforço para sair dos trilhos relega inevitavelmente todo mundo aos caminhos batidos. Todos os romancistas desprezaram esse fiasco cujo mecanismo se repete até nos mínimos detalhes da vida cotidiana. Eis, por exemplo, o "passeio no quebra-mar" dos burgueses de férias em Balbec:

Todas aquelas criaturas... fingindo não ver para insinuar que não lhes importavam, mas olhando disfarçadamente, para evitar encontrões, as pessoas que andavam a seu lado ou vinham em sentido inverso, não obs-

tante se chocavam com elas, enredavam-se nelas, porque tinham sido reciprocamente, da sua parte, objeto da mesma atenção secreta oculta sob o mesmo aparente desdém³.

A mediação dupla, ou recíproca, vai nos permitir completar certas descrições delineadas no primeiro capítulo. Vimos o sr. de Rênal copiar seu desejo de contratar um preceptor a partir de um desejo imaginário de Valenod. Essa imaginação é fruto de uma angústia inteiramente subjetiva. Valenod jamais cogitou de fazer de Julien o preceptor de seus filhos. O velho Sorel não passa de um tratante genial com seu: "Recebemos melhor proposta". Ninguém lhe fez proposta alguma. Ele é o primeiro a se surpreender quando fica sabendo que o sr. Prefeito está interessado no malandro de seu filho.

Um pouco mais tarde, entretanto, vemos Valenod propor a Julien que este venha trabalhar para ele. Estaria Stendhal confundindo o Valenod imaginado pelo sr. de Rênal com o Valenod real que nem sequer pensa em Julien? Stendhal não está confundido nada; Exatamente como Cervantes, ele tem a intenção de revelar a natureza contagiante do desejo metafísico. Rênal acreditava imitar o desejo de Valenod, e agora é Valenod quem imita o desejo de Rênal.

A situação se torna então inextricável. Mesmo que o mundo inteiro se coligasse para convencer o sr. de Rênal da verdade, o sr. de Rênal continuaria recusando a se entregar. O homem de negócios sempre suspeitou das intenções de Valenod no tocante a Julien; não é agora que ele poderia pô-las em dúvida já que os fatos confirmaram sua intuição mentirosa. O real brota da ilusão e lhe fornece um aval enganoso. É por

³ *A sombra das raparigas em flor* (v.2), p. 283, op.cit. (N.E.)

intermédio de um procedimento análogo que povos e políticos jogam uns nas costas dos outros, em sã consciência, a responsabilidade pelos conflitos que os opõem.

Na mediação dupla a metamorfose do objeto é comum aos dois parceiros. Pode-se ver nisso o fruto de uma estranha colaboração negativa. Os burgueses, assim, não precisam se "repetir as provas". Eles as contemplam a cada dia nos olhos desdenhosos ou invejosos de seus semelhantes. Pode-se passar por cima da opinião de um vizinho complacente; não se pode colocar em dúvida a confissão involuntária de um rival.

Julien vale quanto vale, mas esse valor não tem nada a ver com seus primeiros sucessos. Os artesãos de sua carreira não têm por ele nenhum interesse verdadeiro, nenhuma afeição sincera. Eles são incapazes de apreciar os préstimos que Julien pode lhes oferecer. É sua rivalidade que assegura a Julien aumentos de salário e perspectivas para o futuro; é essa rivalidade que lhe abre as portas da residência dos de la Mole. Entre o verdadeiro Julien e o Julien pelo qual brigam os dois dignitários de Verrières a distância é tão grande quanto a que há entre a bacia de barbear e o elmo de Mambrino, mas essa distância é de outra natureza. A ilusão não é divertida, como a de Dom Quixote, mas por estranho que pareça é porque deixou de sê-lo, que se lhe dá crédito. O verdadeiro burguês acredita exclusivamente em banalidades desagradáveis. Ele chega a fazer da banalidade desagradável o critério da verdade em si. Na mediação dupla não se deseja tanto o objeto quanto se receia vê-lo em poder de outrem. Como os outros elementos de um universo que o burguês gostaria que fosse totalmente "positivo", a própria transfiguração do objeto desejado se fez negativa.

O fenômeno da mediação dupla permite interpretar um trecho particularmente enigmático do segundo Dom Quixote. Altisidora, a dama de companhia da duquesa que se mostra bastante hábil em mistificar Dom

Quixote, finge estar morta, depois ressuscitar, daí descreve aos presentes sua estada nas sombras:

A verdade é que cheguei à porta, onde estavam jogando a péla cerca de uma dúzia de diabos, todos de calças e gibão, e capas à valona, guardadas de rendas flamengas, e com voltas de rendas também, que lhes serviam de punhos, com quatro dedos do braço de fora, para parecerem maiores as mãos, em que tinham umas pás de fogo; e, o que mais me admirou, foi estarem jogando a péla com livros, que pareciam cheios de vento e de borra, coisa maravilhosa e nova, mas ainda me admirou mais ver que, sendo próprio dos jogadores alegrar-se os que ganham e entristecer-se os que perdem, naquele jogo todos grunhiam, todos arreganhavam o dente, e todos se maldiziam. Mas há outra coisa, que também me admira... foi que ao primeiro boléu não ficava nem uma péla capaz, nem se podia mais aproveitar, e assim gastavam livros novos e velhos, que era mesmo uma maravilha.⁴

Esse jogo de péla diabólico simboliza perfeitamente o caráter recíproco que a imitação adquire na mediação dupla. Os jogadores são opositores, mas semelhantes e até intercambiáveis, pois eles fazem exatamente os mesmos gestos. As bolas que eles rebatem uns para os outros representam o vaivém do desejo entre o sujeito-mediador e o mediador-sujeito. Os jogadores são *parceiros*, isto é, eles se entendem, mas apenas para o desentendimento. Estranhamente ninguém quer perder e entretanto não há mais, nesse jogo, senão perdedores: "... todos grunhiam, todos arreganhavam o dente, e todos se maldiziam." Como o sabemos, cada qual torna o *Outro* responsável pela infelicidade que o arrasa. Trata-se aqui de fato da mediação dupla que é para todos uma causa equivalente de sofrimento, é o conflito estéril do qual não podem nunca se desapegar esses sócios conquanto livres sejam

⁴ Dom Quixote, pp. 661, 662. op.cit. (N.E.)

os jogadores. A narrativa de Altisidora é uma alegoria bastante clara que tem por alvo Dom Quixote, pois é a Dom Quixote que a moça se dirige. Estamos, aliás, diante do que dá ao trecho seu tom enigmático: essa história, não mais que a novela de "O Curioso impertinente", não parece estar em seu devido lugar no romance de Dom Quixote. Não se percebe qual a relação que liga a sublime loucura cavaleiresca à sórdida paixão dos jogadores infernais. É esta relação que a teoria metafísica do desejo e a passagem inevitável da mediação externa à mediação interna vêm esclarecer. É a unidade do desejo triangular que Cervantes afirma ironicamente nessa curiosa narrativa. Todo desejo segundo o *Outro*, por nobre e inofensivo que nos pareça em seus primórdios, arrasta pouco a pouco sua vítima às regiões infernais. À mediação solitária e longínqua de Dom Quixote segue-se a mediação dupla. Os contendores do jogo de péla não são jamais inferiores a dois mas seu número pode crescer indefinidamente. Altisidora declara vagamente que ela viu "cerca de uma dúzia" de diabos. De dupla que era, a mediação recíproca pode tornar-se tripla, quádrupla, múltipla. Ela pode acabar afetando a coletividade como um todo. E o jogo rápido das "pás de fogo" simboliza a aceleração prodigiosa do processo metafísico quando se chega às "portas" do inferno, isto é, aos derradeiros estágios da mediação.

A força impositiva da ilusão aumenta à medida que a contaminação se alastra e o número de vítimas se amplia. A loucura inicial cresce, amadurece, se desabrocha e se reflete nos olhos de todos. Cada um presta testemunho a seu favor. As consequências que ela acarreta são tão espetaculares que seu germe quimérico fica enterrado para sempre. Todos os valores são arrastados nesse turbilhão. Modelos e cópias se renovam cada vez mais depressa ao redor do burguês que nem por isso deixa de viver no eterno, eternamente extático diante da última moda, do último ídolo, do último *slogan*. As ideias e os homens, os sistemas e as fórmulas se sucedem numa roda cada vez mais estéril. Eis o vento e a borra que

os jogadores demoníacos de Altisidora rebatem entre si. Como sempre em Cervantes, os aspectos literários da sugestão são particularmente realçados. A cada golpe de pá, "gastavam livros novos e velhos, que era mesmo uma maravilha." Passa-se pouco a pouco dos romances de cavalaria aos romances-folhetins e às formas modernas da sugestão coletiva, sempre mais abundante, sempre mais obcecante... É assim que a publicidade mais hábil não procura nos convencer que um dado produto é excelente e sim que ele é desejado pelos Outros. A estrutura triangular penetra nos mínimos detalhes da vida cotidiana. À medida que se desce para dentro do inferno da mediação recíproca o processo descrito por Cervantes se torna mais e mais universal, mais e mais irrisório, mais e mais catastrófico.

Dizemos que na origem de um desejo há sempre o espetáculo de um outro desejo, real ou ilusório. Aparentemente, essa lei comporta inúmeras exceções. Não é a súbita *indiferença* de Mathilde que inflama o desejo de Julien? Não é a indiferença heroicamente simulada por Julien, mais ainda que o desejo rival da sra. de Fervacques, que, um pouco mais tarde, desperta o desejo de Mathilde? Na gênese desses desejos, a indiferença desempenha um papel que parece contradizer os resultados de nossas análises.

Antes de responder a essa objeção temos que abrir um pequeno parêntese. No desejo sexual, a presença de um rival não é necessária para que se possa qualificar esse desejo de triangular. O ente amado se desdobra em objeto e em sujeito sob o olhar do amante. Sartre percebeu esse fenômeno e é sobre ele que está fundamentada sua análise do amor, do sadismo e do masoquismo na obra *O Ser e o Nada*. O desdobramento faz surgir um triângulo cujos três ângulos estão ocupados pelo amante,

pela amada e pelo corpo dessa amada. O desejo sexual, como todos os desejos triangulares, é sempre contagioso. Quem diz contágio diz, obrigatoriamente, segundo desejo incidindo sobre o *mesmo* objeto que o primeiro desejo. Imitar o desejo de seu amante é desejar-se a si próprio graças ao desejo desse amante. Essa modalidade particular da mediação dupla se chama *coquetismo*.

A *coquette* não quer entregar sua preciosa pessoa aos desejos que ela provoca, mas ela não seria tão preciosa se não os provocasse. A preferência que a faceira dá a si mesma funda-se unicamente sobre a preferência que lhe dão os *Outros*. É por isso que a faceira procura avidamente as provas dessa preferência; ela alimenta e atiza os desejos, não para abandonar-se a eles mas para a eles melhor recusar-se.

A indiferença da *coquette* para com os sofrimentos de seu amante não é fingida, mas não tem nada a ver com a indiferença corriqueira. Não é ausência de desejo; é o inverso de um desejo por si própria. O amante não se deixa ludibriar a esse respeito. Ele acredita até reconhecer na indiferença de sua amante esta autonomia divina do qual ele próprio se sente privado e que quer ardentemente conquistar. É exatamente essa a razão pela qual a faceirice incendeia o desejo do amante. E esse desejo, por sua vez, joga mais lenha no fogo da coqueteria. Há aí um círculo vicioso que é o da mediação dupla.

O "desespero" do amante e a coqueteria da amada crescem conjuntamente, pois os dois sentimentos são copiados um do outro. É um mesmo desejo, sempre mais intenso, que circula entre os dois parceiros. Se os amantes nunca estão de acordo não é por serem por demais "diferentes", como afirmam o senso comum e os romances sentimentais, é por serem por demais semelhantes um ao outro, é por serem todos cópias uns dos outros. Mas quanto maior a semelhança, mais eles sonham em serem diferentes. Esse *Mesmo* que os obceca é concebido como o *Outro* absoluto. A mediação dupla assegura uma oposição tão radical quanto vazia, uma

oposição linha por linha e ponto por ponto entre duas figuras simétricas e de sentido inverso.

Aqui e alhures, é a aproximação que desencadeia o conflito. Estamos diante de uma lei fundamental que governa tanto o mecanismo do amor "mental" quanto à evolução social. É essa proximidade nunca dada a conhecer, mas sempre pressentida constitui o desespero do amante: este não pode menosprezar a amada sem menosprezar-se a si próprio; ele não pode desejá-la sem que ela se deseje a si própria. Ele cai, como Alceste⁵, na *misanthropia*...⁶

Podemos agora encerrar o parêntese e responder à objeção que formulávamos há pouco. No universo da mediação interna, a indiferença nunca é meramente neutra. Nunca é pura ausência de desejo, e aparece sempre ao observador como a face exterior de um desejo por si mesmo. É esse desejo presumido que se faz imitar. A dialética da indiferença não contradiz, antes confirma as leis do desejo metafísico.

O indiferente parece sempre possuir esse domínio radiante cujo segredo todos buscamos. Ele parece viver num circuito fechado, usufruindo de seu ser, numa beatitude que nada pode vir a perturbar. Ele é Deus... Ao fingir indiferença para com Mathilde e ao excitar o desejo da sra. Fervacques, Julien não oferece um mas dois desejos a serem imitados pela moça. Ele procura multiplicar as chances de contágio. Tal é a

⁵ Alceste, personagem do *Misanthropo*, de Molière (1666). Edição brasileira: *O tartufo*, (*O misantropo*: 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (N.E.)

⁶ O coquetismo é por sinal uma mediação muito instável, à flor da pele, e que exige ser constantemente renovado por novos desejos. Ele pertence às regiões superiores da mediação interna. Quando o mediador se aproxima do sujeito desejante, o coquetismo desaparece. A mulher amada não sucumbe ao contágio de seu amante. O desprezo secreto que ela vota a si mesma é intenso demais para que o desejo do amante possa servir-lhe de contrapeso. Esse desejo não eleva a mulher a seus próprios olhos, mas ele rebaixa o amante. Este último fica associado ao reino do banal, do insípido, e do sórdido onde habitam os objetos que se deixam possuir. (N. A.)

"política russa" do dândi Korassof. Mas Korassof não inventou nada. O velho Sorel já acumula as duas receitas em suas negociações com o sr. de Rênal. Ele simula, diante deste, uma indiferença realçada por suas vagas alusões a propostas mais vantajosas. Entre a esperteza do camponês da Franche-Comté e os refinamentos do amor mental não há nenhuma diferença de estrutura.

No universo da mediação interna, todo desejo pode gerar desejos concorrentes. Se o sujeito desejante cede ao impulso que o arrasta para o objeto, se ele oferece seu desejo em espetáculo para outrem, a cada passo, cria para si obstáculos novos e reforça os já existentes. O segredo do sucesso, nos negócios como no amor, é a dissimulação. É preciso dissimular o desejo que se sente, é preciso dissimular o desejo que não se sente. É preciso mentir. É sempre graças à mentira que as personagens stendhalianas atingem seus fins, a menos que estejam lidando com seres de paixão. Mas os seres de paixão são infinitamente raros no universo pós-revolucionário.

Stendhal repete frequentemente que mostrar a uma mulher vaidosa que ela é desejada, é revelar um *Eu* inferior. É pois expor-se a desejar sempre sem jamais provocar o desejo. Quando a mediação dupla invade o território do amor, toda esperança de reciprocidade se esvai. Flaubert formula em suas notas este princípio absoluto segundo o qual "nunca dois seres se amam ao mesmo tempo".⁷ Toda comunhão desapareceu de um sentimento que no entanto se define pela própria comunhão. A palavra sobrevive à coisa e designa o contrário do que designava originalmente. A transcendência desviada se caracteriza sempre por uma transgressão a

⁷ Marie-Jeanne Durry, *Flaubert et ses projets inédits* [Flaubert e seus projetos inéditos], p.25. (N.A)

um só tempo sutil e grosseira da linguagem. São como o dia e a noite o amor de Mathilde e o da sra. de Rênal, mas emprega-se a mesma palavra para ambos os sentimentos.

A paixão romântica é portanto exatamente o inverso do que ela diz ser. Não é um abandonar-se ao *Outro*, mas uma guerra implacável entre duas vaidades rivais. O amor egoísta de Tristão e Isolda, os primeiros heróis românticos, anuncia um futuro de discórdia. Denis de Rougemont analisa o mito com um rigor extremo e atinge a verdade que o poeta esconde: a verdade dos romancistas. Tristão e Isolda "se entre-amam, mas cada qual só ama o outro *a partir de si, não do outro*". Sua infelicidade tem assim origem numa falsa reciprocidade, máscara de um duplo narcisismo. A tal ponto que em determinados momentos sente-se aflorar em meio ao excesso de sua paixão uma espécie de ódio do amado".

O que fica implícito nos amantes de Thomas e de Bérroul está perfeitamente explícito no romance stendhaliano. Tal como dois dançarinos que obedecem à batuta de um maestro invisível, ambos os parceiros observam uma simetria perfeita: o mecanismo de seu desejo é idêntico. Ao fingir indiferença, Julien dá corda, em Mathilde, a uma mola semelhante a de seu próprio mecanismo, cuja chave está em poder da moça. A mediação dupla transforma as relações amorosas em uma luta que se desenvolve conforme regras imutáveis. A vitória pertence àquele dos dois amantes que melhor sustentar sua mentira. Revelar seu desejo é uma falta tanto menos perdoável que não se estará mais tentado a cometê-la tão logo o parceiro a tiver ele próprio cometido.

Julien cometeu esse erro no início de seu relacionamento com Mathilde. Sua vigilância se relaxou por um instante. Mathilde era dele, ele não soube esconder dela uma felicidade, a bem dizer, um tanto morna mas suficiente para repelir esta vaidosa para longe dele. Julien só consegue restabelecer o estado de coisas inicial por meio de uma hipocrisia realmente heroica. Ele tem que expiar um instante de franqueza sob uma

montanha de mentiras. Ele mente para Mathilde, mente para a sra. de Fervacques, mente para toda a família de la Mole. O peso acumulado dessas mentiras acaba fazendo a balança inclinar-se a seu favor; a correnteza da imitação se reverte e Mathilde se precipita em seus braços.

Mathilde se reconhece *escrava*. O termo não é exagerado e nos esclarece acerca da natureza do embate. Na mediação dupla cada um aposta sua liberdade contra a de outrem. A luta estará terminada assim que um dos combatentes confessar seu desejo e humilhar seu orgulho. Qualquer reviravolta da imitação fica doravante impossibilitada, pois o desejo declarado do *escravo* destrói o do *amo* e garante sua indiferença efetiva. Essa indiferença, em compensação, desespera o escravo e redobra seu desejo. Os dois sentimentos são idênticos já que copiados um do outro, eles só podem então reforçar-se vendo-se um ao outro. Eles pesam na mesma direção e asseguram a estabilidade da estrutura.

Essa dialética do "amo e do escravo" apresenta curiosas analogias, e também grandes diferenças, com a dialética hegeliana. A dialética hegeliana se situa num passado de violência. Ela esgota seus últimos efeitos com o advento de Napoleão. Já a dialética romanesca aparece no universo pós-napoleônico. Tanto para Stendhal como para Hegel, o reinado da violência individual está encerrado; esse reinado deve dar lugar a outra coisa. Hegel confia na lógica e na reflexão histórica para determinar essa outra coisa. Quando a violência e o arbitrário deixam de reinar nos relacionamentos humanos, a *Befriedigung*, a reconciliação, deve sucedê-los necessariamente. O reinado do Espírito tem que começar. Os hegelianos contemporâneos, e em particular os marxistas, não renunciaram a essa esperança. Eles simplesmente protelaram o advento do Espírito. Hegel, dizem eles, se enganou um pouco na data. Ele não soube incluir, em seus cálculos, os fatores econômicos...

O romancista, de sua parte, desconfia das deduções lógicas. Olha a seu redor e olha para dentro de si. Ele nada descobre que anuncie a famosa

reconciliação. A vaidade stendhaliana, o esnobismo proustiano e o sub-solo dostoiévskiano são a nova forma que assume a luta das consciências num universo de não-violência física e, caso necessário, de não-violência econômica. A força não passa da arma mais grosseira para as consciências predispostas umas contra as outras e corroídas por sua própria nulidade. Prive-as dessa arma, nos diz Stendhal, e elas fabricarão novas, que os séculos passados não souberam prever. Escolherão novos terrenos de combate, como esses jogadores impenitentes que uma legislação paternalista não saberia proteger de si próprios, pois eles inventam, a cada proibição, novas formas de perder seu dinheiro. Seja qual for o sistema político e social que se consiga lhes impor, os homens não alcançarão nem a felicidade nem a paz com que sonham os revolucionários, nem a harmonia dos balidos com que se assustam os reacionários. Eles sempre se entenderão o bastante para nunca se entenderem. Eles se adaptarão às circunstâncias que parecem as menos propícias à discórdia e inventarão sem descanso novas formas de conflito.

São as formas "subterrâneas" da luta das consciências que os romancistas modernos estudam. Se o romance é o lugar da maior verdade existencial e social do século XIX, é porque ele é o único que se volta para as regiões da existência onde se refugia a energia espiritual. O triângulo do desejo sequer preocupa os vaudevilistas e os romancistas geniais. Valéry tinha razão de associar os primeiros aos segundos mas estava errado quando tirava dessa promiscuidade, a seu ver escandalosa, um argumento muito burguês e muito acadêmico contra o gênero romanesco. A agilidade valeriana converge, afinal de contas, com o peso positivista, ambas tomadas pela mesma cegueira diante da verdade dos romancistas. Isso não é de espantar já que, tanto de um lado como do outro, defende-se o mito de sua própria autonomia. O idealismo solipsista e o positivismo não querem saber de nada a não ser do indivíduo solitário e da coletividade, essas duas abstrações são certamente lisonjeiras para o Eu que quer tudo abarcar, mas uma e outra são igualmente vazias. O romancista, exclusi-

vamente, na medida exata em que ele reconhece sua própria servidão, tateia o caminho rumo ao concreto, isto é, rumo a este diálogo hostil entre o *Eu* e o *Outro* que parodia a luta hegeliana pelo reconhecimento.

Os dois temas de *A Fenomenologia do Espírito*⁸ que atraem particularmente os leitores contemporâneos são a "consciência infeliz" e a "dialética do amo e do escravo". Sentimos todos confusamente que só uma síntese desses dois temas fascinantes poderia elucidar nossos problemas. É precisamente essa síntese original, impossível em Hegel, que a dialética romanesca nos permite entrever. O herói da mediação interna é uma consciência infeliz que revive a luta primordial independentemente de qualquer ameaça física e arrisca sua liberdade em cada mínimo desejo.

A dialética hegeliana se baseava na coragem física. Aquele que não tiver medo será o amo, aquele que tiver medo será o escravo. A dialética romanesca repousa sobre a hipocrisia. A violência, longe de servir aos interesses de quem a exerce, revela a intensidade de seu desejo; ela é pois um sinal de escravidão. Os olhos de Mathilde brilham de alegria quando Julien pega uma espada na parede da biblioteca. Julien nota essa felicidade e depõe prudentemente uma arma cujo papel decorativo é simbólico.

No universo da mediação interna – pelo menos nas regiões superiores – a força perdeu seu prestígio. Os direitos básicos dos indivíduos são respeitados, mas se não se for forte o bastante para viver livre, sucumbe-se aos malefícios da concorrência vaidosa. O triunfo do *Negro* sobre o *Vermelho* simboliza essa derrota da força. O desmoronamento do Império e a instalação de um regime reacionário e clerical são os sinais de uma revolução metafísica e social de alcance incalculável. Os contemporâneos não entenderam que Stendhal se eleva, a partir de *O Vermelho e o Negro*, acima das disputas partidárias. Mas, e nós, será que o entendemos?

⁸ Edição Brasileira: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *A fenomenologia do espírito*, 5. ed. Petrópolis/RJ: Vozes; Bragança Paulista/SP: Ed. Universitária São Francisco, 2008. (N.E.)

capítulo 5

O VERMELHO E O NEGRO

Os historiadores da literatura nos dizem que a maioria das ideias stendhalianas são herdadas dos filósofos ou dos ideólogos.

Esse romancista considerado tão brilhante não teria então um pensamento próprio. E se manteria fiel até a morte ao pensamento alheio... Essa lenda, ao que parece, veio para ficar. Ela não agrada menos aos que desejariam um romance sem inteligência do que aos que procuram um sistema stendhaliano fechado e acreditam descobri-lo nos escritos de juventude, isto é, nos únicos textos mais ou menos didáticos que Stendhal jamais tenha redigido.

Sonha-se com uma chave enorme que abriria todas as portas da obra. E é um molho inteiro de chaves que se traz quando se volta são e salvo das pueris: *Cartas a Pauline*¹, do *Diário*² e da *Filosofia nova*³. Todo esse

¹ Stendhal, *Lettres à Pauline*. Paris: Seuil, 1994. (N.E.)

² Idem, *Journal de voyage: de Bordeaux au Pont du Gard*. Paris: Le Divan, 1937; e Urrugne ES: Pimientos, 2003. (N.E.)

³ Idem, *Pensées: filosofia nova*. Paris: Le Divan, 1931. (N.E.)

ferro-velho faz muito barulho mas as portas se mantêm fechadas. Já-mais se explicará uma página sequer de *O Vermelho e o Negro* com a ajuda de Cabanis ou de Destutt de Tracy. Com exceção de um punhado de empréstimos sem futuro algum ao sistema dos temperamentos não se encontra mais qualquer vestígio das teorias da juventude nos romances da maturidade. Stendhal é um dos raros pensadores de seu tempo a ter conquistado sua independência com relação aos gigantes da época precedente. É justamente por isso que ele pode prestar aos deuses de sua juventude uma homenagem de igual para igual. A maioria de seus contemporâneos românticos são incapazes de fazer o mesmo. Grande é sua condescendência para com o panteão nacionalista, mas se por capricho eles se põem a raciocinar, tem-se a impressão de estar de volta ao século das Luzes. As opiniões são diferentes, e até antitéticas, os ambientes intelectuais não mudaram.

Stendhal não renuncia ao pensamento no dia em que desiste de copiar o pensamento dos outros; antes põe-se a pensar por si próprio. Se o escritor não tivesse nunca mudado de ideia a respeito dos grandes problemas políticos e sociais, por que teria ele afirmado, no início de *A Vida de Henri Brulard*⁴, que seu ponto de vista sobre a nobreza acaba finalmente de se firmar? Nada tem maior importância do que a nobreza na visão stendhaliana, mas esse ponto de vista definitivo não fica exposto sistematicamente em lugar nenhum. O verdadeiro Stendhal tem repugnância pelo didatismo. Seu pensamento original é romance e tão somente romance pois, assim que Stendhal escapa a suas personagens, o espectro do *Outro* torna a assombrá-lo. Consequentemente deve-se extrair tudo dos romances. Os textos não-romanescos trazem às vezes especificações mas deve-se manejá-los com precaução.

Longe de confiar cegamente no passado, já em *Do Amor*, Stendhal levanta a questão do erro em Montesquieu e nos demais espíritos

⁴ Idem, *La vie de Henry Brulard*. Paris: Garnier Frères, 1966. (N.E.)

admiráveis do século XVIII. Por que, pergunta o pretensu discípulo, esses observadores perspicazes que são os filósofos se enganaram tão radicalmente em suas visões do futuro? No fim de *Memórias de um Turista* esse tema do erro filosófico é retomado e aprofundado. Stendhal não encontra nada, em Montesquieu, que permita condenar um Luís-Felipe. O rei-burguês traz aos franceses uma liberdade e uma prosperidade superiores a tudo o que se viu antes dele. O progresso é real, mas não acarreta nos administrados a intensificação da felicidade prevista pelos teóricos.

O erro dos filósofos aponta para Stendhal sua própria tarefa. É necessário retificar os juízos da inteligência abstrata pelo contato com a experiência. As Bastilhas intactas limitavam a visão dos pensadores pré-revolucionários. As Bastilhas desmoronaram; o mundo se transforma com uma rapidez vertiginosa. Stendhal se descobre atrelado a vários universos ao mesmo tempo. Ele observa a monarquia constitucional, mas não esqueceu a monarquia absoluta; ele serviu Napoleão; viveu na Alemanha e na Itália; visitou a Inglaterra, além de se manter informado sobre as numerosas obras que se publicam a respeito dos Estados-Unidos.

Todas as nações de que trata Stendhal embarcaram na mesma aventura, mas a viagem é mais ou menos rápida. O romancista vive num verdadeiro laboratório de observação histórica e sociológica. Os romances stendhalianos não são, em certo sentido, senão esse mesmo laboratório elevado à segunda potência. Stendhal coloca aí, lado a lado, diversos elementos que permaneceriam isolados uns dos outros, mesmo no mundo moderno. Ele provoca o confronto entre a província e Paris, os aristocratas e os burgueses, a França e a Itália, e até entre o presente e o passado. Diversas experiências se desenvolvem, todas com uma mesma finalidade; todas elas se destinam a responder à mesma pergunta fundamental: "Por que os homens não são felizes no mundo moderno?"

Essa pergunta não é original. Todo mundo, ou quase, a colocava na época de Stendhal. Mas raros são os que a fazem de boa-fé e não resolveram a questão *a priori* pedindo uma revolução a mais ou uma revolução a menos. Em seus escritos não-romanescos Stendhal parece pedir frequentemente essas duas coisas ao mesmo tempo. Não se deve no entanto atribuir muita importância a esses textos secundários. A verdadeira resposta de Stendhal se confunde com a obra romanesca; ela está esparsa nessa obra; é difusa; está repleta de hesitações e de retomadas e se mostra tão prudente quanto Stendhal pode se mostrar taxativo quando expressa, frente a outras opiniões, sua opinião "pessoal".

Por que os homens não são felizes no mundo moderno? A resposta de Stendhal não pode ser formulada na linguagem dos partidos políticos ou das diversas "ciências sociais". Ela é *nonsense* para o bom senso burguês ou para o "idealismo" romântico. Não somos felizes, diz Stendhal, porque somos vaidosos.

Essa resposta não se baseia apenas na moral e na psicologia. A vaidade stendhaliana comporta um aspecto histórico que é essencial e que temos agora de elucidar. Para realizar essa tarefa, é preciso primeiramente expor esta ideia da nobreza sobre a qual Stendhal nos informa, em *A Vida de Henri Brulard*, que ela se definiu tardiamente.

Aos olhos de Stendhal, é nobre o ser que deve seus desejos a si próprio e se esforça em satisfazê-los com energia total. Nobreza, no sentido espiritual do termo, é pois um sinônimo exato de paixão. O ser nobre se eleva acima dos outros pela força de seu desejo. É indispensável, na origem, que haja nobreza no sentido espiritual para que haja nobreza no sentido social. Num determinado momento da história, por conseguinte, ambos os sentidos da palavra nobre coincidiram, pelo menos na

teoria. É essa coincidência que fica ilustrada em *As Crônicas italianas*⁵. Na Itália dos séculos XIV e XV, as maiores paixões nascem e se desenvolvem na elite da sociedade.

Essa concordância relativa entre a organização social e a hierarquia natural dos homens não pode durar. Para que ela comece a se desfazer basta, até certo ponto, que o nobre tome consciência dela. Precisa-se ter uma comparação para se descobrir que se é superior aos outros homens: quem diz comparação diz aproximação, colocação num mesmo plano e, em certa medida, identidade de tratamento entre as coisas comparadas. Não se pode negar a igualdade entre os homens sem antes instituí-la, mesmo que muito fugazmente. O vai-e-vem entre o orgulho e a vergonha, esse vai-e-vem que define o desejo metafísico, já está presente nessa primeira comparação. O nobre que compara já é um pouco mais nobre, em sentido social, mas o é um pouco menos em sentido espiritual. Um trabalho de reflexão é desencadeado, que pouco a pouco vai separar o nobre de sua própria nobreza e transformar esta última numa simples posse, mediada pelo olhar não-nobre. O nobre é pois o ser apaixonado por excelência, enquanto indivíduo, mas a nobreza, enquanto classe, está fadada à vaidade. Quanto mais a nobreza se transforma em casta, mais ela se torna hereditária, mais ela fecha suas rodas ao ser apaixonado que poderia vir da plebe e mais se agrava o mal ontológico. Doravante, a nobreza não parará mais de guiar em direção à vaidade as demais classes votadas a imitá-la e de precedê-las no caminho fatal do desejo metafísico.

A classe nobre é assim a primeira a cair em decadência. É a história dessa decadência se confunde com a evolução inelutável do desejo metafísico. A nobreza já está podre de vaidade quando se precipita para Versalhes, atraída pela isca das vãs recompensas. Luís XIV não é nem o semideus que os realistas veneram nem o tirano oriental que os

⁵ Stendhal, *Crônicas italianas*, São Paulo: Edusp, 1997. (N.E.)

jacobinos abominam. É um político hábil que desconfia dos grandes senhores e que faz da vaidade destes um meio de governar, acelerando assim a deteriorização da alma nobre. A aristocracia se deixa arrastar pelo monarca em rivalidades estéreis cuja arbitragem é ele quem assume. O duque de Saint-Simon, lúcido conquanto fascinado pelo rei, observa num estado de cólera permanente essa emasculação da nobreza. Historiador do "ódio impotente", Saint-Simon é um dos grandes professores de Stendhal e de Proust.

A monarquia absoluta é uma etapa rumo à revolução e às mais modernas formas da vaidade. Mas não passa de uma etapa. A vaidade cortesã se opõe à nobreza autêntica contudo não mais que à vaidade burguesa. Em Versalhes os mínimos desejos devem ser sancionados e legitimados por um capricho do monarca. A existência é uma imitação perpétua de Luís XIV. O Rei Sol é o mediador de todos os seres que o rodeiam. E esse mediador fica separado de seus fiéis por uma distância espiritual prodigiosa. O rei não pode tornar-se o rival de seus próprios súditos. O sr. de Montespan sofreria muito mais se sua mulher o enganasse com um simples mortal. A teoria do "direito divino" define perfeitamente o tipo particular de *mediação externa* que floresce em Versalhes e em toda a França durante os dois últimos séculos da monarquia.

Qual o estado de espírito desse cortesão do Antigo Regime, ou melhor, que ideia Stendhal tem a seu respeito? Algumas personagens secundárias da ficção stendhaliana e as observações rápidas, porém sugestivas, espalhadas em mais de vinte obras trazem a essa pergunta uma resposta bastante clara. No século XVIII, os sofrimentos da vaidade são vivos, mas não insuportáveis. À sombra protetora do monarca, ainda é possível se divertir um pouco como as crianças aos pés dos pais. Experimenta-se até um prazer delicado em discordar das regras fúteis e rigorosas de uma existência sempre ociosa. O grande senhor é de uma desenvoltura e de um charme perfeitos por se saber mais próximo do sol que os demais

humanos, um pouco menos humano que eles e, conseqüentemente, todo iluminado pelos raios divinos. Ele sempre sabe com toda a exatidão o que deve e o que não deve ser dito, o que deve e o que não deve ser feito. Desse modo, ele não receia o ridículo para si mesmo, mas ri de bom grado do ridículo nos outros. É ridículo no seu entender tudo o que se afasta, por pouco que seja, da última moda da corte. O ridículo está por toda parte que não sejam Versalhes e Paris. É impossível imaginar-se lugar mais favorável à eclosão de um teatro cômico que esse universo de cortesãos. Nem uma única alusão fica perdida com um público tão maravilhosamente *uno*. Diderot se espantaria bastante de saber que não se ri mais no teatro quando não se tem mais um "tirano"!

A revolução só destrói uma coisa, a mais importante apesar de parecer vazia aos espíritos vazios: o direito divino dos reis. Desde a Restauração, os Luíses, Carlos e Felipes ainda sobem ao trono, agarram-se a ele e descem dele com maior ou menor precipitação; somente os tolos prestam atenção nessa monótona ginástica. A monarquia já não existe. O romancista insiste demoradamente nessa verdade na última parte de *Lucien Leuwen*. As pompas do Castelo não deixam um banqueiro de mente positiva com a cabeça virada. O verdadeiro poder está em outro lugar. E este falso rei que é Luís-Felipe joga na Bolsa transformando-se assim – decadência suprema – no *rival* de seus próprios súditos!

Este último fato nos dá a chave da situação. A mediação externa do cortesão foi substituída por um sistema de mediação interna no qual o próprio pseudomonarca toma parte. Os revolucionários acreditavam destruir toda a vaidade ao destruir o privilégio nobre. Mas com a vaidade acontece o mesmo que com esses tumores que não são possíveis de operar e se propagam por todo o organismo sob uma forma mais grave quando se acredita que estejam extirpados. Quem afinal imitar quando não se imita mais o "tirano"? Passam-se a partir daí a imitar-se uns aos outros. A idolatria de um só é substituída pelo ódio de cem mil rivais.

Também Balzac afirma que a multidão moderna, cuja avidez não é mais contida nem retida pela monarquia dentro de limites aceitáveis, não tem outro deus a não ser a inveja. *Os homens serão deuses uns para os outros*. Jovens nobres e burgueses vêm fazer fortuna em Paris como antigamente os cortesãos em Versalhes. Amontoam-se nas águas-furtadas do Quartier Latin assim como nos sótãos do castelo. A democracia é uma vasta corte burguesa cujos cortesãos estão por toda parte e o monarca em lugar nenhum. Balzac, cujas observações acerca de todos esses pontos coincidem seguidamente com as de Stendhal, também descreveu esse fenômeno: "Na monarquia tendes só cortesãos e criados, enquanto que com uma Carta sois servido, adulado, acariciado por homens livres."⁶ A respeito dos Estados Unidos Tocqueville menciona também "o espírito de corte" que reina nas democracias. A reflexão do sociólogo joga uma luz intensa sobre a passagem da mediação externa à mediação interna:

Quando todas as prerrogativas de nascimento e de fortuna estão destruídas, quando todas as profissões são abertas a todos e quando se pode chegar ao topo de cada uma delas, uma trajetória imensa e fácil parece abrir-se diante da ambição dos homens, e estes imaginam de bom grado serem chamados a um grande destino. Mas é uma visão errônea que a experiência corrige todos os dias. Essa mesma igualdade que permite que cada cidadão nutra vastas esperanças torna todos os cidadãos individualmente fracos. Ela limita de todos os lados suas forças, ao mesmo tempo que permite que seus desejos se expandam.

Eles destruíram os privilégios embaraçosos de alguns de seus semelhantes; encontram a concorrência de todos. O limite mudou muito mais de forma do que de lugar.

...Esta oposição constante que reina entre os instintos que a igualdade faz surgir e os meios que ela fornece para satisfazê-los atormenta e cansa as almas... Por democrático que sejam o estado social e a constituição

⁶ Honoré de Balzac, *Les employés*. Paris: Gallimard, 1990. (N.E.)

política de um povo, podemos... dar por certo que cada um de seus cidadãos sempre perceberá perto de si vários pontos que o dominam e podem se prever que ele voltará obstinadamente seu olhar só para esse lado.⁷

Essa "inquietação" que Tocqueville julga própria aos regimes democráticos está presente em Stendhal. A vaidade do Antigo Regime era alegre, despreocupada e frívola; a vaidade do século XIX é triste e desconfiada; ela teme atrozmente o ridículo. É a mediação interna que traz com ela "a inveja, o ciúme e o ódio impotente". Afirma Stendhal que num país tudo fica mudado quando os tolos, elemento estável por excelência, eles próprios mudaram. O tolo de 1780 queria passar por espirituoso; provocar o riso era sua única ambição. O tolo de 1825 se quer grave e compassado. Ele faz questão de passar por profundo e o consegue sem dificuldade, acrescenta o romancista, pois ele é realmente infeliz. Stendhal não se cansa de descrever as consequências da "vaidade triste" sobre as costumes e até sobre a psicologia francesa. São os aristocratas os mais duramente atingidos.

Quando se desvia o olhar dos resultados sérios da Revolução, um dos espetáculos que impressionam primeiramente a imaginação é o estado atual da sociedade na França. Passei minha juventude com grandes nobres que eram amáveis; não passam hoje de velhos *ultra* maldosos. Acreditei de início que seu humor rabugento era um triste efeito da idade, aproximei-me dos filhos que devem herdar grandes bens, belos títulos, enfim a maioria das vantagens que os homens reunidos em sociedade possam conferir a alguns dentre eles, encontrei-os usufruindo de um cabedal de tristeza ainda maior do que o dos pais.⁸

⁷ Alexis de Tocqueville, *A democracia na América*. 1a.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. pp.167 e 168. (N.E.)

⁸ Stendhal, *Correspondance inédite*: précédée d'une introduction par Prosper Mérimée. Paris, Michel Lévy Frères, 1855. (N.E.)

A passagem da mediação externa à mediação interna constitui a fase suprema na decadência da nobreza. A revolução e a emigração deram fim ao trabalho da reflexão, o nobre, fisicamente separado de seus privilégios, fica compelido, desde então, a apreendê-los em sua verdade, quer dizer em seu *caráter arbitrário*. Stendhal compreendeu perfeitamente que a revolução não podia destruir a nobreza arrancando-lhe os privilégios. Mas a nobreza podia se destruir a si própria desejando aquilo de que a burguesia a estava privando e se entregando aos sentimentos ignóbeis da mediação interna. Perceber que o privilégio é arbitrário e o desejar enquanto tal é, evidentemente, o cúmulo da vaidade. O nobre pensa estar defendendo sua nobreza ao brigar por seus privilégios contra as demais classes da nação mas ele a está levando à sua ruína final. Ele deseja "reaver" seu bem como um burguês poderia fazê-lo e a inveja burguesa atia seu desejo, atribuindo um valor imenso às ninharias honoríficas mais vazias. Mediadas uma pela outra, as duas classes desejam, a partir de então, as mesmas coisas da mesma maneira. O duque da Restauração que recupera seus títulos e sua fortuna graças ao bilhão dos emigrados não passa de um burguês "que ganhou na loteria". O nobre se aproxima incessantemente do burguês no próprio ódio que sente por ele. Eles são todos ignóbeis, escreve vigorosamente Stendhal em carta a Balzac, *porque eles prezam a nobreza*.

Só a elegância dos modos e a polidez, frutos de uma velha educação, distinguem ainda um pouco a nobreza da burguesia, mas essas derradeiras diferenças vão se apagar em breve. A mediação dupla é um cadinho onde se fundem lentamente as diferenças entre as classes e os indivíduos. Ela funciona tão bem que não toca, aparentemente, na diversidade. Até lhe confere um brilho novo, conquanto enganoso: a oposição entre o Mesmo e o Mesmo que triunfa em toda parte se dissimula por longo tempo atrás das oposições tradicionais que passam assim a apresentar um aumento de violência e preservam a crença numa sobrevivência integral do passado.

Sob a Restauração se poderia pensar que a nobreza se encontrava mais viva do que nunca porque nunca o privilégio foi tão desejado, porque nunca as velhas famílias colocaram tanta acrimônia para destacar as barreiras que as separam da plebe. Mas os homens não percebem o trabalho da mediação interna. A única uniformidade que eles concebem é a uniformidade mecânica, a das bolas de gude num saco ou a dos carneiros num pasto. Eles não reconhecem a tendência moderna ao idêntico nas divisões apaixonadas, em suas próprias divisões. Os dois címbalos que mais se repercutem são contudo os que se recobrem com maior exatidão.

O aristocrata procura se distinguir porque deixou de ser distinto. E ele o consegue perfeitamente, mas só isso não basta para deixá-lo mais nobre. É fato, por exemplo, que a aristocracia, durante a monarquia constitucional, tornou-se a classe mais digna, mais virtuosa da nação. Ao grande senhor sedutor e despreocupado da época Luís XV sucedeu o gentil-homem carrancudo e rabugento da Restauração. Essa figura aflitiva vive em suas terras, ganha dinheiro, dorme cedo e consegue até, ó que horror, economizar. Mas o que significa esta moral austera? Trata-se de fato de um retorno às "virtudes ancestrais"? Os jornais ortodoxos vivem repetindo-o, mas não se deve acreditar neles. Essa sabedoria inteiramente negativa, sombria e mal-humorada tem um estilo sobremaneira burguês. A aristocracia quer provar aos Outros que ela "merece" seus privilégios, é por isso que ela toma sua moral de empréstimo à classe que contesta sua reivindicação. Mediada pelo olhar burguês, a nobreza copia a burguesia sem sequer se dar conta disso. A revolução, comenta sardonicamente Stendhal em *Memórias de um Turista*, deu à aristocracia francesa os costumes da democrática e protestante Genebra.

É assim que a fidalguia aburguesa-se por ódio à burguesia. Já que a mediação é recíproca, é preciso prever um burguês-fidalgo que será o par do fidalgo-burguês, é preciso preparar-se para uma comédia burguesa,

simétrica e invertida com relação à comédia aristocrática. Se os cortesãos copiam o pároco da Saboia para seduzir a opinião burguesa, os burgueses, por sua vez, vão bancar os grandes senhores para ofuscar os aristocratas. O tipo do burguês imitador atinge sua perfeição cômica no barão Nerwinde de *Lamiet*⁹. Nerwinde, filho de um general do Império, copia, pesada e laboriosamente, um modelo sintético em que o devasso da monarquia absoluta e o dândi d'além-Mancha entram meio a meio. Nerwinde leva uma vida maçante e penosa cuja desordem é metodicamente organizada. Ele se arruína conscienciosamente com uma contabilidade muito acurada. Tudo isso para fazer com que se esqueça, e para fazer esquecer a si mesmo, que ele é neto de um chapeleiro de Périgueux.

A mediação dupla triunfa por toda parte; todas as figuras do balé social stendhaliano são, pois, *chassés-croisés*. Tudo fica invertido em relação à situação anterior. O humor de Stendhal nos diverte mas nos parece geométrico demais para ser verdadeiro. Assim, faz-se necessário mencionar que encontra-se em Tocqueville, esse observador desprovido de senso de humor, constatações paralelas às de Stendhal. Encontra-se, por exemplo, em *O Antigo Regime e a Revolução*¹⁰, o paradoxo de uma aristocracia que se aburguesa contra a burguesia e que adota todas as virtudes das quais a classe média está se desfazendo: "São as classes mais antidemocráticas da nação, observa o sociólogo, que fazem melhor ver a espécie de moralidade que é razoável esperar-se da democracia."

É onde a nobreza parece estar mais viva que ela está, no fundo, mais morta. Numa primeira redação de *Lamiet*, Nerwinde se chamava d'Aubigné; o dândi imitador pertencia não à burguesia *parvenue* mas à mais autêntica aristocracia: ele era descendente da sra. de Maintenon. Sua conduta era

⁹ STENDHAL, *Lamiet*. Paris: Flammarion, 1993. (N.E.)

¹⁰ Edição brasileira: Alexis de Tocqueville, *O Antigo Regime e a Revolução*, 4.ed. Brasília: UnB, 1997. (N.E.)

aliás exatamente a mesma que na versão ulterior. Se Stendhal acabou optando pelo burguês *parvenu*, se ele fez um plebeu representar a comédia da nobreza, é sem dúvida por julgar que essa solução é de um efeito cômico mais fácil e mais certo, mas a primeira versão não constituía um erro; ela ilustrava um aspecto essencial da verdade stendhaliana. Era a nobreza de sangue, dessa feita, que representava a comédia da nobreza. Sob Luís-Felipe, com ou sem costados, não se pode mais "desejar" a nobreza senão como a desejava o sr. Jourdain. Só resta fazer uma mímica dela, tão apaixonadamente porém menos ingenuamente que o herói de Molière. É essa mímica e muitas outras do mesmo gênero que Stendhal gostaria de nos revelar. A complexidade da tarefa e a fragmentação do público – que, sem sombra de dúvida, não passam de um único e mesmo fenômeno – tornam o teatro impróprio para a execução desta função literária. O teatro cômico morreu com a monarquia e a " vaidade alegre". Faz-se necessário um gênero mais maleável para descrever as metamorfoses infinitas da " vaidade triste" e para denunciar a nulidade das oposições que ela fomenta. Esse gênero é o romance. Stendhal acabou por entendê-lo, após longos anos de esforço e fracasso que transformaram sua alma, ele renunciou ao teatro. Mas ele nunca renunciou a tornar-se um grande autor cômico. Todas as obras romanescas tendem ao riso e a de Stendhal não é uma exceção. Flaubert se supera em *Bouvard e Pécuchet*⁴¹; Proust se realiza no barão de Charlus; Stendhal se sintetiza e se completa nas grandes cenas cômicas de *Lamuel*.

O paradoxo de uma aristocracia que se democratiza por ódio da democracia não se sobressai em nenhum lugar com maior destaque do que na

⁴¹ Edição brasileira: Gustave Flaubert, *Bouvard e Pécuchet*. São Paulo, Estação Liberdade, 2007. (N.E.)

vida política. Os favores que ela concede ao partido *ultra* tornam patente o aburguesamento da nobreza. Esse partido se dedica exclusivamente à defesa do privilégio; seu desacordo com o rei Luís XVIII revelou claramente que a monarquia não é mais a estrela polar da nobreza, mas um instrumento político nas mãos do partido nobre. Não é em direção ao rei, mas em direção à burguesia rival que esse partido nobre está orientado. A ideologia *ultra* não passa, por sinal, do reverso puro e simples da ideologia revolucionária. Tudo nela é *reação* e revela a escravidão negativa da mediação interna. O reinado dos partidos é a expressão política natural dessa mediação. Não são os programas que dão origem à oposição, é a oposição que dá origem aos programas.

Para entender até que ponto o *ultracismo* é ignóbil é preciso contrapô-lo a uma forma de pensamento anterior à revolução e que havia seduzido em seu tempo uma boa parte da nobreza: a filosofia das Luzes. Stendhal tem a convicção de que essa filosofia é a única possível para uma nobreza que conta permanecer nobre no exercício do pensar. Quando um aristocrata autêntico — e sobram alguns no decorrer do último século da monarquia — penetra no campo da inteligência não renuncia às virtudes que lhe são próprias. Conserva-se espontâneo, por assim dizer, até na reflexão. Não pede, como fazem os *ultra*, que as ideias que adota sirvam a seus interesses de classe. Assim como não teria pedido ao homem que lhe lançasse um desafio, nos tempos verdadeiramente heroicos, para lhe apresentar seus costados de nobreza. O desafio é sempre o suficiente para provar a nobreza do ser que o lança, se o ser que o recebe tiver algum apreço por si próprio. Na esfera do pensamento, é a evidência racional que faz as vezes do desafio. O nobre aceita esse desafio e julga tudo no âmbito do universal. Vai direto às verdades mais gerais aplicando-as a todos os homens e recusa as exceções, sobretudo aquelas das quais poderia tirar proveito. Em Montesquieu, nos melhores dentre os grandes senhores iluministas do século XVIII, o espírito aristocrático não se distingue do espírito liberal.

O racionalismo do século XVIII é nobre até em suas próprias ilusões; ele confia na "natureza humana". Não leva em conta o irracional nas relações entre os homens. Não percebe a imitação metafísica que vai levar os cálculos da reflexão sadia ao fracasso. Montesquieu teria sido menos amável se tivesse previsto a " vaidade triste" do século XIX.

Fica logo claro, aliás, que o racionalismo é a morte do privilégio. A reflexão autenticamente nobre se resigna com essa morte, da mesma forma que o guerreiro autenticamente nobre se resigna em morrer no campo de batalha. A nobreza não pode se pensar e permanecer nobre sem se destruir enquanto casta. E como a revolução obriga a nobreza a se pensar, a única escolha que resta a essa classe é a de seu passamento. A nobreza pode morrer nobremente, executando o único gesto político digno dela, aquele que põe fim à sua existência privilegiada: a noite de quatro de agosto; ela pode morrer de modo baixo, burguês, nos bancos de alguma Câmara dos Pares, frente aos Valenod com os quais ela acaba se parecendo, de tanto disputar a presa deles. É a solução dos *ultra*.

Houve primeiro a nobreza; em seguida a classe nobre; no final não há mais que um partido. Depois de terem coincidido, nobreza espiritual e nobreza social tendem a se excluir mutuamente. Entre o privilégio e a grandeza de alma, a incompatibilidade é a partir daí tão radical que ela explode no próprio esforço que se faz para ocultá-la. Vamos ouvir, por exemplo, o intelectual faz-tudo da nobreza de Nancy, o doutor Du Périer, justificando o privilégio:

Um homem nasce duque, milionário, par de França, não lhe cabe examinar se sua posição é ou não condizente com a virtude, a felicidade geral e outras belas coisas. Ela é boa, essa posição; portanto, ele deve fazer de tudo para mantê-la e melhorá-la, pois de outro modo a opinião pública o desprezará como um covarde ou um idiota.¹²

¹² STENDHAL, *Lucien Leuwen*, p. 138. (N.E.)

Du Périer gostaria primeiro de nos convencer de que o nobre do século XIX ainda pensa estar na época ditosa, em que, não tendo o olhar do *Outro* ainda levado a cabo sua obra, podia-se usufruir do privilégio sem reticência. A mentira, no entanto, é tão flagrante que Du Périer não usa uma formulação direta; recorre a uma perífrase negativa que sugere sem afirmar: "Não é a ele que cabe examinar etc..." A despeito dessa precaução oratória, o olhar do *Outro* continua demasiadamente obcecante e Du Périer é obrigado a relatá-lo na frase seguinte. Mas ele então imagina um ponto de honra cínico ao qual esse olhar submeteria o aristocrata. Se o privilegiado não se agarra a seu privilégio, "a opinião o despreza como sendo um covarde ou um tolo". Du Périer mente, pela segunda vez. Os aristocratas não são nem inocentes nem cínicos: são simplesmente vaidosos; desejam o privilégio como meros parvenus. Essa é a horrível verdade que é preciso esconder a qualquer preço. São ignóbeis porque prezam a nobreza.

Desde a Revolução, não é mais permitido ser privilegiado e não ter consciência disso. Um herói ao gosto de Stendhal é inviável na França. Stendhal quer acreditar que ainda é relativamente viável na Itália. Nesse bem-aventurado país que a Revolução tocou só de leve, a reflexão e a preocupação com o *Outro* não envenenaram completamente o desfrute do mundo e de si mesmo. Uma alma verdadeiramente heroica ainda permanece compatível com as circunstâncias privilegiadas que a ela conferem liberdade de ação. Fabrício Del Dongo pode ser espontâneo e generoso em meio a uma injustiça da qual ele se beneficia.

Vemos em primeiro lugar Fabrício voar em socorro de um imperador que encarna o espírito da Revolução; um pouco mais tarde reencontramos esse herói altivo, devoto e aristocrático na Itália de sua infância. Fabrício não pensa que poderia estar "derrogando" ao desafiar para um duelo um simples soldado do glorioso exército imperial. Mas ele fala duramente com o serviçal que lhe é inteiramente devotado. Mais tarde

ainda, apesar de sua devoção, Fabrício não hesitará em se prestar às maquinações simoníacas que o transformarão num arcebispo de Parma. Fabrício não é um hipócrita; tampouco lhe falta inteligência; ficam faltando unicamente as bases históricas de uma certa reflexão. As associações que um jovem privilegiado francês seria necessariamente levado a fazer sequer lhe vêm à mente.

Jamais os franceses recuperarão a inocência de Fabrício porque *não se volta atrás na sequência das paixões*. A evolução histórica e psíquica é irreversível. Stendhal acha a Restauração revoltante mas não por ver nela um mero "regresso ao Antigo Regime". Um tal regresso é impensável. A Carta de Luís XVIII é por sinal um passo para a democracia, o primeiro "desde 1792". Logo, a interpretação corrente de *O Vermelho e o Negro* não é aceitável. O romance reivindicador e jacobino que os manuais de literatura descrevem não existe. Se Stendhal escrevesse para todos os burgueses que um regresso da chama absolutista e feudal afasta momentaneamente carreiras lucrativas, sua obra seria um tanto quanto desastrosa. As exegeses tradicionais não levam em consideração os dados mais elementares do romance e, em particular, a carreira fulminante de Julien. Essa carreira, dirão, fica quebrada pela Congregação. Sem dúvida, mas pouco depois essa mesma Congregação se esforça em salvar o protegido do marquês de la Mole. Julien não é tanto a vítima dos *ultra* quanto dos burgueses novos-ricos e ciumentos que vão triunfar em julho... Não se deve aliás procurar uma lição de sectarismo nas obras-primas de Stendhal. Para compreender esse romancista que fala sem parar de política é preciso primeiro escapar das modas políticas de pensar.

Julien tem uma carreira brilhante e é ao sr. de la Mole que ele a deve. Em seu artigo sobre *O Vermelho e o Negro*, Stendhal descreve assim esta personagem: "Seu caráter de grande senhor não fora formado pela revolução de 1794." O sr. de la Mole, em outras palavras, conserva um

resto de autêntica nobreza, ele não se aburguesou por ódio ao burguês. Sua liberdade de espírito não o torna um democrata, mas o impede de ser um reacionário no pior sentido da palavra. O sr. de la Mole não se alimenta exclusivamente de excomunhões, de negações e de recusas. O *ultracismo* e a reação nobiliária não sufocaram nele todos os demais sentimentos. Enquanto sua mulher e seus amigos só julgam os homens por sua ascendência, fortuna e ortodoxia política, como um Valenod faria, se estivesse no lugar deles, o sr. de la Mole, de sua parte, continua capaz de favorecer a ascensão de um plebeu de talento. Ele o comprova com Julien Sorel. Stendhal só acha sua personagem "vulgar" uma única vez, quando ela se enfurece ao pensar que a filha, casando-se com Julien, jamais chegará a duquesa.

Julien deve seu sucesso ao que subsiste de mais autenticamente "antigo regime" sob o regime novo. Estranha maneira para Stendhal de fazer campanha contra uma volta ao passado. Mesmo que o romancista nos tivesse mostrado o fracasso de um desses inúmeros jovens que não tivessem tido a sorte de encontrar seu marquês de la Mole, seu romance ainda assim não teria provado nada contra "o antigo regime". É, com efeito, a Revolução que multiplicou as ambições plebeias e é a Revolução que multiplicou os obstáculos, já que é a Revolução que a maioria das pessoas bem posicionadas devem "seu caráter de grande senhor", isto é seu *ultracismo* implacável.

Será então preciso chamar de democrático o obstáculo que detém esses moços? Não se trata aí de uma sutileza um tanto vã, talvez até de um paradoxo insustentável? Não é justo que a burguesia assuma as alavancas de comando, já que ela é "a classe mais enérgica, mais ativa da nação"? Não é verdade que um pouco mais de "democracia" aplainaria o caminho dos ambiciosos?

É verdade, a estultície dos *ultra* torna aliás sua queda inevitável. Mas Stendhal vê mais longe. A eliminação política do partido nobre não

pode satisfazer os desejos e restabelecer a concórdia. O conflito político violento que existe sob a monarquia constitucional é considerado a seqüela de um grande drama histórico, os últimos trovões de uma tempestade que se distancia. Os revolucionários têm para si que é preciso limpar o terreno para recomeçar a partir de bases novas. Stendhal lhes diz que eles já recomeçaram. As aparências históricas antigas recobrem uma estrutura nova nos relacionamentos entre os homens. Não é na desigualdade passada mas na igualdade presente, por mais imperfeita que seja, que se enraíza a luta das facções.

A justificação histórica das lutas intestinas já não é mais que um pretexto. Ponha de lado o pretexto e a verdadeira causa aparecerá. O *ultracismo* passará bem como o liberalismo, mas a mediação interna não passará. E à mediação interna jamais faltarão pretextos para entreter a divisão em dois grupos rivais. A sociedade civil, depois da religiosa, se tornou *jismática*. Encarar com otimismo o futuro democrático sob a alegação de que os *ultra*, ou alguns de seus sucessores, estão fadados a desaparecer da cena política, é novamente fazer passar o objeto à frente do mediador e o desejo antes da inveja. É agir como o ciumento crônico que confunde sempre seu ciúme com o rival do momento.

O último século de história da França dá razão a Stendhal. A luta das facções é o único elemento estável dentro da instabilidade contemporânea. Não são mais os princípios que geram a rivalidade, é a rivalidade metafísica que se esgueira nos princípios opostos à maneira desses moluscos que a natureza não proveu de concha e que se instalam na primeira que lhes aparece pela frente, sem distinção de espécie.

O par Rênal-Valenod pode nos fornecer a demonstração desta última verdade. O sr. de Rênal abandona o ultracismo antes das eleições de 1827. Ele se inscreve como candidato da lista liberal. Jean Prévost pensa encontrar nessa súbita conversão a prova de que até mesmo os compar-sas, em Stendhal, são capazes de "surpreender" o leitor. Jean Prévost,

em geral tão perspicaz, sucumbe, nesse particular, ao mito pernicioso da *liberdade* romanesca.

Julien sorri ao ficar sabendo da reviravolta política de seu antigo patrão. Ele compreende de pronto que nada mudou. Uma vez mais, trata-se de pregar uma peça em Valenod. Este último caiu nas graças da Congregação. Ele será, pois, o candidato dos *ultra*. Só resta ao sr. de Rênal voltar-se para estes liberais que lhe pareciam tão temíveis alguns anos atrás. Revemos o prefeito de Verrières nas últimas páginas do romance. Ele se apresenta pomposamente como um "liberal da defecção" mas, já na segunda frase, tudo o que diz gira em torno de Valenod. A submissão ao *Outro* não é menos estrita quando assume formas negativas. A marionete não é menos marionete quando os cordéis estão cruzados. No tocante às virtudes da oposição, Stendhal não compartilha do otimismo de um Hegel ou de nossos filósofos existencialistas.

A figura que formam os dois homens de negócios de Verrières não era perfeita durante o período em que ambos não pertenciam ao mesmo partido político. A conversão do sr. de Rênal ao liberalismo estava sendo invocada pela mediação dupla. Havia aí uma exigência de simetria que ainda não tinha sido satisfeita. E era necessário esse último *entrechat* para concluir dignamente o balé Rênal-Valenod que se prolongou, a um canto do palco, durante todo o desenrolar de *O Vermelho e o Negro*.

Julien saboreia a "conversão" do sr. de Rênal como um amador de música que vê reaparecer um tema melódico sob um novo disfarce orquestral. A maioria dos homens é facilmente enganada por esses disfarces. É para enganar seus leitores que Stendhal coloca um sorriso nos lábios de Julien. Stendhal não quer que sejamos, por nossa vez, ludibriados, ele quer desviar nossa atenção dos objetos e fixá-la sobre o mediador, ele quer nos revelar a gênese do desejo, ele quer nos ensinar a diferenciar a liberdade verdadeira e a escravidão negativa que é sua caricatura. Levar a sério o liberalismo do sr. de Rênal, é destruir a própria essência de *O*

Vermelho e o Negro, é reduzir a obra genial às proporções de um Victor Cousin ou de um Saint-Marc Girardin.

A conversão do sr. de Rênal é o primeiro ato de uma tragicomédia política que os curiosos acompanham sofregamente durante todo o século XIX. Os atores trocam ameaças, em seguida trocam de papel. Eles descem do palco e sobem de volta em outro traje. Atrás desse espetáculo sempre igual e sempre diferente, a mesma oposição subsiste, cada vez mais vazia e cada vez mais feroz. E a mediação interna prossegue seu trabalho subterrâneo.

.

Os pensadores políticos de nosso tempo procuram sempre, em Stendhal, um eco de sua própria reflexão. Eles refazem um Stendhal revolucionário ou um Stendhal reacionário ao sabor de suas paixões. Jamais, entretanto, a mortalha é grande o bastante para envolver esse cadáver. O Stendhal de Aragon não é mais satisfatório que o de Maurice Barrès ou de Charles Maurras. Uma linha do escritor basta para devolver ao nada as frágeis estruturas ideológicas: "Quanto aos partidos extremos — lemos no prefácio de *Lucien Leuwen* — são sempre aqueles que se viram por último os que parecem mais ridículos."¹³

O Stendhal da juventude se inclinava, seguramente, para o lado dos republicanos. O Stendhal da maturidade tem não pouca simpatia pelos Catões incorruptíveis que, alheios às objurgações de Luís-Felipe, recusam-se a enriquecer e preparam na surdina uma nova revolução. Não se deve contudo confundir esse sentimento bastante matizado da simpatia com uma filiação política. O problema é discutido em profundidade em

¹³ Idem, p. 9

Lucien Leuwen e a posição do último Stendhal, isto é, do Stendhal que tem o maior peso, aparece sem ambiguidade.

É em meio aos republicanos austeros que se deve procurar o que sobra de nobreza na arena política. Tão somente esses republicanos conservam a esperança de destruir todas as formas da vaidade. Eles conservam, pois, as ilusões do século XVIII acerca da excelência da natureza humana. Não entenderam nada da revolução e da "vaidade triste". Não veem que os mais belos frutos da reflexão ideológica serão sempre estragados pelo verme do irracional. E esses homens íntegros não têm, como os filósofos, a desculpa de viver *antes* da Revolução. Eles são, assim, bem menos inteligentes que Montesquieu; são também bem menos divertidos. Se tivessem as mãos livres, criariam um regime totalmente semelhante ao que o puritanismo republicano e protestante leva ao triunfo no Estado de Nova Iorque. Os direitos individuais seriam respeitados; a prosperidade estaria garantida mas os últimos refinamentos da existência aristocrática desapareceriam; a vaidade assumiria uma forma mais baixa ainda que na época da monarquia constitucional. É menos penoso, conclui Stendhal, adular um Talleyrand, ou até um ministro de Luís-Felipe, que fazer a corte "a seu sapateiro".

Stendhal é um ateu em política, algo difícil de se acreditar, tanto no seu tempo quanto no nosso. A despeito do modo de expressão desenvolto, esse ateísmo não é um ceticismo frívolo, mas uma convicção profunda. Stendhal não se furta aos problemas; seu ponto de vista é a recompensa de toda uma existência meditativa. Mas esse ponto de vista escapará sempre aos espíritos preconceituosos. E a muitos outros que são influenciados, sem o saber, pelo espírito partidário. Prestam-se ao pensamento do romancista homenagens ambíguas e que negam, secretamente, sua coerência. Qualifica-se esse pensamento de "espontâneo" e "desconcertante". Descobre-se que está repleto de "gracejos" e de "paradoxos". Pode-se ficar feliz em escapar à invocação de uma

"dupla herança, aristocrática e popular" que dilaceraria o coitado do escritor! Deixemos para Mérimée a imagem de um Stendhal dominado pelo espírito de contradição e então entenderemos talvez que é a nós, e a nossa época, que Stendhal acusa de entrar em contradição.

Para apreender melhor o pensamento do romancista, é preciso, como sempre, cotejá-lo com uma obra posterior que justificará plenamente suas perspectivas e parecerá até banalizar suas ousadias pelo simples fato de revelar um estágio mais adiantado do desejo metafísico. No caso de Stendhal é a Flaubert que caberá desempenhar o papel de revelador. Se o desejo de Emma Bovary pertence ainda à mediação externa, o universo flaubertiano de modo mais geral e, em particular, o universo urbano de *A Educação sentimental*¹⁴ provêm de uma mediação interna já mais extremada que a de Stendhal. Essa mediação flaubertiana exagera os traços da mediação stendhaliana e traça dela uma caricatura mais fácil de se decifrar que o original.

Em *A Educação sentimental*, os ambientes são os mesmos que em *O Vermelho e o Negro*. A província e Paris estão de novo em oposição. Mas o centro de gravidade deslocou-se nitidamente para Paris, essa capital do desejo que polariza cada vez mais as forças vivas da nação. Os relacionamentos entre os seres permaneceram os mesmos e permitem medir os progressos da mediação interna. O sr. de la Mole é substituído pelo sr. Dambreuse, um "liberal" cujo caráter de grande banqueiro ganancioso resulta de 1830 tanto quanto de 1794. Mathilde é sucedida pela venal sra. Dambreuse. Julien Sorel é seguido por uma massa de moços que, como ele, vêm "conquistar a capital". Eles têm menos talento porém mais avidez. Não faltam alternativas de carreira mas todo mundo almeja a posição de maior "destaque", e a primeira fileira nunca pode se alongar muito já que só o é graças à atenção, necessariamente limitada, das massas.

¹⁴ Edição brasileira: Gustave Flaubert, *Educação sentimental*, Trad. João Barreira, São Paulo: M. Claret, 2007. (N.E.)

O número dos que são convocados aumenta incessantemente sem que aumente paralelamente o número dos eleitos. Nunca o ambicioso flaubertiano alcança o objeto de seus desejos. Ele não conhece nem a verdadeira miséria nem o verdadeiro desespero, aqueles que trazem a posse e a desilusão. Nunca seu horizonte se amplia. Ele está fadado ao amargor, ao rancor, às rivalidades mesquinhas. O romance flaubertiano verifica as sombrias previsões stendhalianas sobre o futuro burguês.

Juventude ambiciosa e gente bem posicionada se contrapõem sempre com maior aspereza apesar de não haver mais *ultra*. O conteúdo intelectual das oposições é mais irrisório e mais instável ainda que em Stendhal. Se há um vencedor, neste *cursus bonorum* burguês que nos é descrito por *A Educação sentimental*, é Martinon, o mais medíocre, o mais intrigante de todas as personagens, aquele que corresponde, só que em versão mais pesada, ao pequeno Tambeau de *O Vermelho e o Negro*. A corte democrática que se segue à corte monárquica vai ficando cada vez mais vasta, mais anônima, mais injusta. Inaptas para a verdadeira liberdade, as personagens flaubertianas são sempre atraídas pelo que atrai seus semelhantes. Eles nunca podem desejar senão os desejos dos Outros. A prioridade da concorrência sobre o desejo garante automaticamente a multiplicação dos sofrimentos de vaidade.

Flaubert é também um ateu em política. Levando em conta as diferenças de época e de temperamento, sua atitude é curiosamente próxima da de Stendhal. Esse parantescó espiritual seria percebido se se lesse Tocqueville. Também o sociólogo está imunizado contra os venenos sectários e, em suas melhores páginas, não está longe de fornecer a expressão sistemática de uma verdade histórica e política que fica com frequência implícita nas grandes obras dos dois romancistas.

A igualdade crescente – a aproximação do mediador, diríamos nós – não engendra harmonia e sim uma concorrência sempre mais aguda. Fonte de benefícios materiais consideráveis, essa concorrência é uma

fonte de sofrimentos espirituais ainda mais consideráveis, pois nada pode aplainá-la. A igualdade que alivia a miséria é boa em si mas não pode satisfazer aqueles mesmos que a exigem mais duramente; ela só consegue exasperar o desejo deles. Ao ressaltar o círculo vicioso onde se encerra essa paixão pela igualdade, Tocqueville desvenda um aspecto essencial do desejo triangular. O mal ontológico como é sabido arrasta sempre suas vítimas para as "soluções" mais favoráveis a seu agravamento. A paixão pela igualdade é uma loucura que nada conseguiria ultrapassar a não ser a paixão contrária e simétrica pela desigualdade, sendo esta mais arbitrária ainda do que aquela e mais imediatamente dependente deste infortúnio que a liberdade suscita em todos os seres incapazes de assumi-la virilmente. As ideologias rivais não fazem senão reverberar tanto esse infortúnio quanto essa incapacidade. As ideologias rivais dizem respeito, conseqüentemente, à mediação interna; elas devem seu poder de sedução apenas ao apoio secreto que se dão os contrários. Frutos da cisão ontológica da qual sua dualidade reflete a desumana geometria, elas servem, em compensação, de alimento à concorrência devoradora.

Stendhal, Flaubert e Tocqueville qualificam de "republicana" ou de "democrática" uma evolução que chamaríamos hoje de *totalitária*. À medida que o mediador se aproxima e as diferenças concretas entre os homens diminuem, a oposição engloba uma parte cada vez maior da existência individual e coletiva. Todas as forças do ser se organizam pouco a pouco em estruturas gêmeas sempre mais exatamente oponíveis uma à outra. Todas as forças humanas estão assim em posição de ataque numa luta tão implacável quanto estéril já que ela não põe mais em jogo qualquer diferença concreta, qualquer valor positivo. É isso, precisamente, que se deve chamar de totalitarismo. Os aspectos políticos e sociais desse fenômeno temível não se distinguem de seus aspectos pessoais e privados. Há totalitarismo quando se chega, de desejo em desejo, à mobilização geral e permanente do ser a serviço do nada.

Um Balzac leva sempre muito a sério as oposições que ele descobre a sua volta; um Stendhal e um Flaubert, em contrapartida, nos mostram sempre sua inaniidade. Nesses dois romancistas, a estrutura dupla se encarna no "amor mental", nas lutas políticas, nas rivalidades mesquinhas de homens de negócios ou de dignatários provincianos. A partir desses campos específicos, é a tendência propriamente *cismática* da sociedade romântica e moderna que é, a cada vez, revelada. Mas Stendhal e Flaubert não previram, e sem dúvida não podiam ter previsto, até aonde essa tendência conduziria a humanidade. A mediação dupla, invadindo áreas sempre mais amplas da existência coletiva e insinuando-se em profundezas sempre mais íntimas da alma individual, acaba por transbordar do quadro nacional e anexar pátrias, raças e continentes, em meio a um universo onde o progresso técnico faz desaparecer, uma a uma, as diferenças entre os homens. Stendhal e Flaubert subestimaram as possibilidades de extensão do desejo triangular, talvez por terem vindo cedo demais, talvez por não perceberem senão muito confusamente sua natureza metafísica. Seja como for, eles não pressentiram os conflitos ao mesmo tempo cataclísmicos e insignificantes do século XX. Eles captam o grotesco da era que se anuncia, e não suspeitam de seu lado trágico.

capítulo 6

PROBLEMAS DE TÉCNICA EM STENDHAL, CERVANTES E FLAUBERT

A mediação dupla devora e digere pouco a pouco ideias, crenças e valores, mas respeita os despojos: mantém a aparência da vida. Essa decomposição secreta dos valores acarreta a da linguagem que, em tese, os reflete. Os romances de Stendhal, de Flaubert, de Proust e de Dostoievski constituem etapas num mesmo percurso. Eles nos descrevem os estados sucessivos de uma desordem que se expande e se agrava incessantemente. Como os romancistas não dispõem senão de uma linguagem já corrompida pelo desejo metafísico e, por definição, inapta a servir à verdade, a revelação dessa desordem levanta problemas complexos.

A corrupção da linguagem ainda está nos seus primórdios na obra de Stendhal. Esse primeiro estágio se caracteriza pela inversão pura e simples do sentido. Vimos, por exemplo, que depois de haverem coincido

num passado longínquo, os dois sentidos da palavra nobre, o sentido espiritual e o sentido social, passaram a ser contraditórios. O vaidoso jamais admite essa contradição; fala como se a harmonia entre as coisas e seus nomes fosse sempre perfeita. Fala como se as hierarquias tradicionais que são refletidas na linguagem fossem sempre reais. Assim, ele nunca nota que há mais nobreza verdadeira nos plebeus do que nos aristocratas e mais elevação de espírito na filosofia das Luzes do que no ignóbil ultracismo. É permanecendo fiel a categorias com validade vencida e a uma língua fossilizada que o vaidoso stendhaliano pode desconhecer as distinções reais entre os homens e multiplicar as distinções abstratas.

O ser de paixão atravessa sem ver essas muralhas de ilusão erguidas pela vaidade do mundo. Não dá importância ao sentido literal e vai direto ao espírito. Ele se dirige ao objeto de seu desejo sem se preocupar com os Outros. É o único realista num universo de mentira. Eis porque parece sempre um pouco maluco. Escolhe a sra. de Rênal e renuncia a Mathilde, escolhe a prisão e renuncia a Paris, a Parma ou a Verrières. Se ele se chama sr. de la Mole, ele prefere Julien a seu próprio filho Norbert, herdeiro do nome e do brasão. O ser de paixão desnorteia e desorienta o vaidoso porque vai direto à verdade. Ele é a involuntária negação dessa negação que é a vaidade stendhaliana.

É sempre dessa dupla negação que jorra a afirmação romanesca. Repete-se por todo lado nobreza, altruísmo, espontaneidade, originalidade. Basta o ser de paixão aparecer e nós compreendemos imediatamente que era para entender escravidão, cópia, imitação dos Outros. O riso interior de Julien nos revela até que ponto é factícia a conversão do sr. de Rênal ao liberalismo. Inversamente, os pesados sarcasmos das burguesas de Verrières fazem sobressair a superioridade solitária da sra. de Rênal. O ser de paixão é a flecha indicadora num mundo invertido. O ser de paixão é a exceção, o ser de vaidade a norma. É sobre um perpétuo

contraste entre a norma e a exceção que repousa a revelação do desejo metafísico em Stendhal.

O procedimento não é novo. Ele é comum a Cervantes e a Stendhal. Reconhece-se, em *Dom Quixote*, o contraste entre a norma e a exceção. Mas os papéis são diferentes. Dom Quixote é a exceção e os espectadores pasmos são a norma. O processo fundamental se inverte de um romancista para o outro. Em Cervantes a exceção deseja metafisicamente e a multidão deseja espontaneamente. Em Stendhal a exceção deseja espontaneamente e a multidão deseja metafisicamente. Cervantes nos apresenta um herói pelo lado avesso num mundo pelo direito, Stendhal nos apresenta um herói pelo lado direito num mundo pelo avesso.

Aliás não se deve atribuir a esses procedimentos um valor absoluto. O contraste entre a norma e a exceção não cava um abismo entre as personagens de Dom Quixote. Limitemo-nos a dizer que na obra de Cervantes o desejo triangular sempre aparece sobre um fundo de saúde ontológica, mas esse fundo nunca é muito distinto e sua composição pode variar. Dom Quixote é geralmente a exceção que se destaca sobre um pano de fundo de sensatez; porém esse herói pode perfeitamente se tornar ele próprio espectador durante os intervalos lúcidos entre dois acessos de loucura cavaleiresca. Ele passa então a fazer parte do cenário racional do qual Cervantes não pode abrir mão, mas cuja composição praticamente não lhe importa. Importa apenas a revelação do desejo metafísico.

Quando está com Dom Quixote, Sancho por si só compõe esse indispensável cenário racional – é o que o torna tão desprezível aos olhos dos românticos – mas, assim que ele passa para o primeiro plano, o escudeiro se transforma na exceção que se destaca mais uma vez sobre o bom senso coletivo. É então o desejo metafísico de Sancho que constitui o objeto da revelação. O romancista se assemelha um pouco ao diretor de uma trupe que, dispondo de poucos recursos, transforma

seus atores em figurantes nos intervalos entre os grandes papéis. Ele quer nos mostrar sobretudo que o desejo metafísico é infinitamente sutil: ninguém está protegido de suas investidas, mas também ninguém está definitivamente condenado.

Reencontra-se em Stendhal, a partir de *O Vermelho e o Negro*, essa relatividade nos contrastes romanescos. Apesar de radical, em princípio, a distinção entre vaidade e paixão não permite dividir os seres em categorias bem delimitadas. Uma mesma personagem, como em Cervantes, pode encarnar sucessivamente a doença e a saúde ontológicas em função do confronto com uma vaidade menor ou pior que a sua. É assim que Mathilde de la Mole encarna a paixão quando está no salão da mãe mas, assim que se encontra diante de Julien, troca de papel: ela volta a ser norma e é ele a exceção. Quanto a Julien, tampouco ele é uma exceção *em si*. Em suas relações com a sra. de Rênal — excluindo-se, é claro, as últimas cenas — é ele quem encarna a norma e é ela a exceção.

A vaidade e a paixão são as extremidades ideais de uma escada onde estão colocadas todas as personagens stendhalianas. À medida que afundamos na vaidade, o mediador se aproxima do sujeito. Mathilde de la Mole sonhando com seu antepassado Boniface e Julien sonhando com Napoleão estão mais distantes de seu mediador do que os seres que os cercam estão do deles; logo estes são mais escravos do que aqueles. A menor diferença de "nível" entre duas personagens permite um contraste revelador. A maioria das cenas stendhalianas é construída sobre tais contrastes. Para enriquecer seus efeitos, o romancista realça e acusa a cada vez as oposições, mas estas nem por isso ganham um valor absoluto; logo serão substituídas por oposições novas que ressaltarão novos aspectos da mediação stendhaliana.

A crítica romântica isola um contraste e passa a enxergar só a ele. Ela exige uma oposição mecânica que torna o herói alvo de uma admiração ou de uma ojeriza sem limites. Transforma Dom Quixote e Julien

Sorel em exceções absolutas, em cavaleiros do "ideal", em mártires desses Outros dos quais, é claro, nunca nos deixam ignorar que são todos uniformemente intoleráveis.

A crítica romântica desconhece a dialética romanesca da norma e da exceção. Com isso, ela destrói a própria essência do gênio romanesco, reintroduzindo no romance a divisão maniqueísta entre *Eu* e os *Outros* da qual esse gênio só triunfa a duras penas.

Esse erro de ótica nada tem de surpreendente. A oposição absoluta que a crítica quer sempre encontrar, custe o que custar, na obra-prima romanesca é tipicamente romântica. O maniqueísmo está sempre presente onde triunfa a mediação interna. A exceção romântica encarna o *Bem* e a norma o *Mal*. Assim, a oposição não é mais funcional mas essencial. Ela pode mudar de conteúdo de um romântico para o outro sem que jamais mude sua significação fundamental. Não é exatamente pelas mesmas razões que Chatterton é superior aos ingleses, Cinq-Mars a Richelieu, Meursault a seus juízes e Roquentin aos burgueses de Bouville, mas esses heróis são sempre superiores e sua superioridade é sempre absoluta. É só isso que importa de fato. Essa superioridade expressa a essência mesma da revelação romântica e individualista.

A obra romântica é uma arma contra os *Outros*. São sempre os *Outros* quem assumem o papel dos ingleses, de Richelieu, dos juízes e dos burgueses de Bouville. O autor sente uma necessidade de justificação tão premente que está sempre à procura da exceção: é-lhe preciso identificar-se estreitamente a esta *contra* todos os demais homens, tal como o próprio Dom Quixote imaginando como perseguidas todas as mulheres que o acaso colocou em seu caminho e se atirando furiosamente sobre os irmãos, amantes, maridos e fiéis servidores que lhes fazem as vezes de escolta. Os críticos não se comportam de modo diferente. É exatamente esse tipo de "proteção" que os exegetas românticos dão ao próprio Dom Quixote, desde o século XIX. Sempre vem uma justa compensação para

as coisas desse mundo. Vendo em Dom Quixote uma esplêndida exceção, os críticos aderem cegamente à sua causa; eles rompem as lanças em seu favor contra as outras personagens do romance e contra o próprio autor, se necessário for, sem jamais se perguntar qual pode ser a significação do excepcional em Cervantes. Sendo assim, causam um dano considerável à obra da qual se proclamam conhecedores supremos.

Todas essas salvações intempestivas acabam sendo nocivas àquilo que elas alegam estar salvando. Não nos espantemos que todas as generosidades românticas tenham consequências igualmente catastróficas. Que importam, no fundo, para Dom Quixote, as beldades cujas famílias ele massacra? Que importa aos cavaleiros andantes da literatura a obra romanesca que eles exaltam sem comedimento? A "vítima" a ser salva não passa de um pretexto para uma autoafirmação gloriosa contra o universo inteiro. Não somos nós quem o dizemos, são os próprios românticos que invocam o testemunho do herói de Cervantes e com mais razão do que imaginam. Seguramente não há nada mais dom-quixotesco que a interpretação romântica de Dom Quixote. Os imitadores modernos da cavalaria andante merecem até levar a palma, tem que se admitir que eles se saíram melhor que seu modelo. Dom Quixote, de fato, lutava sem conhecimento de causa mas lutava por mulheres dotadas de vida; é por uma personagem de ficção que os críticos românticos espancam inimigos imaginários. Eles elevam pois à ao quadrado a extravagância habitual de Dom Quixote. Cervantes, felizmente, previu esse pico de "idealismo" e não deixou de fazer com que seu herói subisse até ele. Não é ao Dom Quixote manejando a espada a torto e a direito nas grandes estradas de Castilha que se deve comparar os nobres defensores de uma causa literária inexistente, é ao Dom Quixote destruidor das marionetes de mestre Pedro, é ao Dom Quixote perturbando um espetáculo que não sabe contemplar com suficiente distanciamento estético. Ao elevar o coeficiente de ilusão à potência superior, o inesgotável gênio de Cervantes nos fornece no momento oportuno a metáfora de que precisávamos.

No caso de Stendhal, o contrassenso romântico é menos espetacular conquanto não menos grave. Esse contrassenso é tanto mais difícil de se evitar que, em Stendhal e nos românticos, a exceção é mais admirável que a norma. Mas ela o é de um modo diferente, ao menos nas grandes obras romanescas. Nessas obras, não há identificação entre o herói cheio de paixão, o criador e o leitor. Stendhal não pode ser Fabrício, pois ele compreende Fabrício melhor que Fabrício compreende a si próprio. Se o leitor compreende Stendhal ele não pode, tampouco, se identificar com Fabrício.

Se o leitor compreende Vigny, ele se identifica com Chatterton¹; se compreende Sartre identifica-se com Roquentin². Temos aí uma diferença capital entre a exceção romântica e a exceção stendhaliana.

A crítica romântica isola no romance stendhaliano as cenas que tocam a sensibilidade contemporânea. Depois de ter feito de Julien um canalha, no século XIX, converte-o, nos dias de hoje, num herói e num santo. Se reconstituíssemos a sequência completa dos contrastes reveladores, constataríamos a indigência das interpretações extrapoladas que essa crítica romântica vive propondo. Reencontraríamos o contraponto irônico que substituímos, com demasiada frequência, pelo trovejar monótono das maldições egotistas. Ao firmar as oposições e lhes dar um sentido unívoco, arruína-se a conquista suprema do romancista, esta sublime igualdade de tratamento entre o *Eu* e o *Outro* que não fica comprometida num Cervantes ou num Stendhal, e sim, pelo contrário, garantida pela dialética sutil da norma e da exceção.

Tratam-se aí, ao que se dirá, de diferenças morais e metafísicas. Sem dúvida, mas a estética no romance genial não mais constitui um reino distinto; ela se une à ética e à metafísica. O romancista multiplica os

¹ Ver Alfred de Vigny, *Chatterton*. Paris: Gallimard, 2001. (N.E.)

² Ver Jean-Paul Sartre, *A náusea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. (N.E.)

contrastes, como o escultor, ele chega ao relevo multiplicando as superfícies em planos diferentes. O romântico, prisioneiro da oposição maniqueísta entre o *Eu* e os *Outros*, opera sempre no mesmo plano. Ao herói vazio e sem face que diz "Eu" opõe-se a máscara contorcida do *Outro*. À interioridade pura se contrapõe a exterioridade absoluta.

O romântico, como o pintor moderno, pinta em duas dimensões. Ele não pode conquistar a profundidade romanesca, pois não pode unir-se ao *Outro*. O romancista ultrapassa a justificação romântica. Mais ou menos subrepticiamente, mais ou menos abertamente, ele transpõe a barreira entre o *Eu* e o *Outro*. É essa transposição memorável, como veremos em nosso último capítulo, que está registrada no romance em si sob a forma de uma reconciliação entre o herói e o mundo no momento da morte. É na conclusão e tão somente na conclusão que o herói fala em nome do romancista. E esse herói moribundo renega sempre sua existência passada.

A reconciliação romanesca tem um duplo sentido, estético e ético. O herói-romancista conquista a terceira dimensão romanesca porque ultrapassa o desejo metafísico e porque descobre um *Semelhante* nesse mediador que o fascinava. A reconciliação romanesca permite entre o *Outro* e o *Eu*, entre a observação e a introspecção uma síntese impossível para a revolta romântica. Ela permite ao romancista girar em torno de suas personagens e lhes dar, com a terceira dimensão, a verdadeira liberdade e o movimento.

A exceção stendhaliana floresce sempre no terreno a princípio mais desfavorável a seu desenvolvimento; na província em vez de Paris, nas mulheres e não nos homens, nos plebeus e não nos nobres. Há mais nobreza autêntica no avô Cagnon do que no ministério inteiro do sr.

de Polignac. A hierarquia social não está portanto desprovida de significado no universo romanesco. Em vez de refletir diretamente as virtudes stendhalianas de energia e de espontaneidade, ela as reflete indiretamente, tal como um espelho diabólico ela nos dá uma imagem invertida delas.

A última heroína de Stendhal, Lamiel, a filha do diabo, concentra em sua charmosa pessoa todos os sinais que designam um eleito e que os vaidosos tomam por maldições: mulher, orfã, pobre, ignorante, provinciana e plebeia. Lamiel tem mais energia que os homens, mais distinção que os aristocratas, mais refinamento que os parisienses, mais espontaneidade que os pretensamente espirituosos.

A desordem do universo romanesco ainda reflete a ordem tradicional da sociedade. Ela ainda não é ausência de toda ordem e desordem absoluta. O universo stendhaliano é uma pirâmide posicionada sobre sua ponta. Esse equilíbrio quase milagroso não pode durar. Ele é próprio do período que segue imediatamente a era revolucionária. A pirâmide da antiga sociedade vai desmoronar em breve e despedaçar-se em múltiplos fragmentos informes. Não tornaremos a encontrar ordem em meio à desordem nos romances posteriores de Stendhal. Já em Flaubert também as coisas não têm mais um sentido oposto ao que elas deveriam ter; já não têm quase ou por completo nenhum sentido. As mulheres não são nem mais nem menos autênticas que os homens; os parisienses não são nem mais nem menos vaidosos que os provincianos; os burgueses não são nem mais nem menos enérgicos que os aristocratas.

Nesse universo flaubertiano o desejo espontâneo não desapareceu – ele nunca desaparece completamente – mas as exceções diminuíram em número e em importância. Sobretudo, não evoluem mais com a naturalidade soberana do herói stendhaliano. No conflito que as opõe à sociedade são sempre elas que ficam por baixo. A exceção é uma planta frágil que cresce no vão entre lajes de tamanho monstruoso.

Não é o capricho do romancista por si só, ou seu humor particularmente desgostoso, que reduz dessa maneira o papel do desejo espontâneo no universo romanesco: é o progresso da doença ontológica.

Vimos que o desejo espontâneo ainda é a norma em Cervantes; ele se tornou a exceção em Stendhal. Em Cervantes o desejo metafísico se destaca sobre um fundo de bom senso; em Stendhal é o desejo espontâneo que se destaca sobre um fundo metafísico. O desejo triangular passou a ser um desejo dos mais banais. Sem dúvida, não se deve tirar conclusões demasiadamente rigorosas dessa inversão técnica. Não se deve procurar na obra romanesca a expressão de uma verdade estatística do desejo. A escolha de um processo depende de uma infinidade de fatores, não sendo o menor deles a preocupação, inteiramente legítima, com a eficácia. Toda técnica opera um certo aumento cujos efeitos não se deve confundir com a revelação romanesca propriamente dita.

Nem por isso a escolha de técnicas opostas, em Cervantes e em Stendhal, é menos significativa. É o agravamento e a propagação do desejo metafísico que permitem, e até exigem, a reviravolta. O desejo metafísico se faz cada vez mais geral. Em Cervantes a revelação romanesca está centrada no indivíduo; em Stendhal e nos outros romancistas da mediação interna a ênfase se desloca para a coletividade.

A partir de Flaubert, e excetuando-se alguns casos muito particulares, tais como *O Idiota* de Dostoievski, o desejo espontâneo desempenha um papel tão secundário que ele já nem pode servir de revelador romanesco. A exceção flaubertiana conserva aliás um certo significado social, indireto e negativo. Em *Madame Bovary* as únicas exceções são a camponesa dos comícios que escapa ao desejo burguês pela miséria e o grande médico que escapa pelo saber. Essas exceções desempenham de certa forma o mesmo papel que em Stendhal, a velha camponesa propicia um contraste revelador com os burgueses resplandecentes em seus tronos

sobre o palanque. Do mesmo modo, o grande médico faz sobressair-se a nulidade de Charles e de Homais, mas sua presença é por demais silenciosa e episódica para sustentar o peso principal da revelação. A exceção não sobrevive mais senão nas regiões inteiramente excêntricas do universo romanesco.

A oposição entre a sra. de Rênal e o marido, entre a sra. de Rênal e as burguesas de Verrières permanece essencial. A oposição entre Emma e Charles, entre Emma e os burgueses de Yonville só é essencial na mente de Emma. Quando os contrastes subsistem seu valor revelador é um tanto fraco. Na maioria dos casos, tudo se funde numa uniformidade acinzentada. O avanço do desejo metafísico não só faz que se multipliquem as oposições vazias, ele enfraquece as oposições concretas ou as relega às margens extremas do universo romanesco.

Esse avanço do desejo metafísico se dá em duas frentes distintas. A doença ontológica se agrava nas regiões já contaminadas, e se expande, por outro lado, em regiões até então poupadas. É essa invasão de territórios virgens que constitui o tema verdadeiro de *Madame Bovary*. Para situar a heroína em meio a uma história do desejo metafísico, faz-se necessário retomar a definição tão perspicaz de um crítico de Flaubert: "A sra. Bovary é a sra. de Rênal um quarto de século mais tarde." Esse juízo é um pouco esquemático mas levanta um aspecto essencial do desejo flaubertiano. A sra. Bovary pertence às regiões "superiores" do desejo triangular; ela sofre as primeiras investidas de um mal que começa sempre pela mediação externa. Apesar de cronologicamente posterior às obras de Stendhal, o romance de Flaubert deve, por conseguinte, precedê-las numa exposição teórica do desejo metafísico.

A evolução do desejo metafísico explica muitas diferenças entre Stendhal e Flaubert. Cada romancista se encontra em face de um momento único da estrutura metafísica. Os problemas técnicos nunca se colocam duas vezes seguidas nos mesmos termos.

A brevidade de Stendhal e sua ironia fulgurante se assentam sobre a rede de exceções que atravessa por inteiro a substância romanesca. Uma vez que o leitor tomou conhecimento do segredo das oposições, o menor mal-entendido entre duas personagens faz surgir o esquema paixão- vaidade e revela o desejo metafísico. Tudo se fundamenta sobre o contraste entre a norma e a exceção. A passagem do positivo ao negativo é tão rápida quanto a passagem da luz à escuridão quando se maneja um interruptor elétrico. De uma ponta à outra do romance stendhaliano os raios da paixão iluminam as trevas da vaidade.

Flaubert não dispõe mais da luz stendhaliana; os eletrodos se afastaram e a corrente não passa mais. As oposições flaubertianas pertencem quase todas ao tipo Rênal-Valenod, numa forma ainda mais vazia e ainda mais obstinada. Em Stendhal o balé dos dois rivais se desenvolvia na presença de uma testemunha que o interpretava para nós. Stendhal podia se limitar a nos mostrar o "riso interior" de Julien para nos esclarecer acerca da conversão liberal do sr. de Rênal. Em Flaubert não há mais luz, nem elevação de onde se dominaria a planície. Tem-se pois de atravessar passo a passo esta imensa planície burguesa.

É preciso revelar sem auxílio exterior o vazio das oposições. Tal é o problema que se coloca para Flaubert. Ele se confunde com o da *burrice*, obsessão principal dessa existência literária. Para solucionar esse problema, Flaubert inventa o estilo das falsas enumerações e das falsas antíteses. Entre os diversos elementos do universo romanesco nenhuma operação real é possível. Esses elementos não se somam, tampouco se opõem concretamente. Confrontam-se simetricamente e voltam a cair no vazio. É a justaposição impassível que revela o absurdo. O inventário se alonga mas a soma é sempre igual a zero. São sempre as mesmas

oposições vazias entre aristocratas e burgueses, devotos e ateus, reacionários e republicanos, amantes entre si, pais e filhos, ricos e pobres... O universo romanesco é um palácio repleto de ornamentos absurdos e janelas falsas que lá estão "para o efeito de simetria".

As antíteses grotescas de Flaubert caricaturam as antíteses sublimes de Hugo ou estas categorias sobre as quais o cientista positivista baseia as classificações que ele acredita serem definitivas. O burguês se encanta com essas riquezas ilusórias. Produtos da mediação interna, esses conceitos opostos são para os valores autênticos o que é para a natureza livre o prodigioso jardim de *Bouvard e Pécuchet*. A obra de Flaubert é um "discurso sobre a parca realidade" infinitamente mais audacioso que o de André Breton, pois o romancista ataca a ciência e a ideologia, quer dizer, a própria essência da verdade burguesa, que era naquela época todo-poderosa. As "ideias" das personagens flaubertianas são ainda mais desprovidas de significação que as dos vaidosos stendhalianos. Elas lembram os órgãos inúteis, frequentes no mundo animal, os apêndices monstruosos sobre os quais não se saberia dizer porque tal espécie, em vez de tal outra, é deles dotada. Fazem pensar nesses chifres imensos que não servem em certos herbívoros senão para que estes se confrontem interminavelmente em combates estéreis.

A oposição se alimenta de uma nulidade dupla, de uma indigência espiritual igual em ambas as partes. Homais e Bournisien simbolizam as duas metades opostas e solidárias da França pequeno-burguesa. Os pares flaubertianos não "pensam" senão em seu grotesco acasalamento, tal como dois bêbados que não conservam seu equilíbrio senão porque ambos procuram fazer com que o outro o perca. Homais e Bournisien se fecundam mutuamente e acabam adormecendo, lado a lado, com sua meia-xí-cara na mão, diante do cadáver de Emma Bovary. À medida que o gênio flaubertiano amadurece, as oposições se tornam cada vez mais vazias; a identidade dos contrários se afirma com força cada vez maior. A evolução

acaba levando a Bouvard e Pécuchet que se opõem e se completam tão perfeitamente quanto dois bibelôs sobre uma lareira burguesa.

Nesse último romance, o pensamento moderno perde o que lhe restava de dignidade e de força ao perder a duração e a estabilidade. O ritmo das mediações se acelera. Ideias e sistemas, teorias e princípios se confrontam por pares opostos, sempre negativamente determinados. As oposições são devoradas pela simetria. Elas não desempenham mais que um papel decorativo. O individualismo pequeno-burguês se encerra pela apoteose burlesca do Idêntico e do Intercambiável.

capítulo 7

A ASCESE DO HERÓI

Todo desejo que se exhibe pode suscitar ou redobrar o desejo de um rival. Faz-se pois necessário dissimular o desejo para apoderar-se do objeto. É essa dissimulação que Stendhal chama de *hipocrisia*. O hipócrita reprime, em seu desejo, tudo o que *pode ser visto*, isto é, tudo o que é impulso em direção ao objeto. Ora o desejo é dinâmico. Ele quase se confunde com o elã que provoca. Dessa forma, a hipocrisia que triunfa no universo do *Negro* hostiliza tudo quanto há de real no desejo. Só essa dissimulação do desejo e *para* o desejo pode fundar uma "dialética do amo e do escravo". A hipocrisia comum, a hipocrisia voltada para fatos e crenças não está em causa aqui, ela não conseguiria diferenciar os homens, pois ela está ao alcance do primeiro que aparecer.

É um mesmo desejo que os dois parceiros em mediação copiam, sendo assim, esse desejo não pode sugerir nada a um sem sugerir igualmente ao outro. A dissimulação tem de ser perfeita, pois a clarividência do Mediador é absoluta. O hipócrita deve reprimir todas as tentações, uma

vez que todas elas estão presentes na mente de seu deus. O modelo-discípulo adivinha os mais ínfimos estremecimentos de seu discípulo-modelo. O mediador, como o deus da bíblia, "sonda os corações e os rins". A hipocrisia para o desejo não exige menos determinação que o ascetismo religioso. Em ambos os casos são as mesmas forças que se trata de barrar.

A carreira de Julien no universo do *Negro* é tão difícil quanto uma carreira militar no universo do *Vermelho*. Mas mudou a direção do esforço. No universo onde o desejo passa sempre pelo *Outro* a ação verdadeiramente eficaz incide sempre sobre o *Eu*. Ela é toda interior. Assim, o romancista não pode mais se limitar em descrever os gestos e repetir as palavras de suas personagens. Ele deve violar as consciências, pois gestos e palavras não passam de mentiras.

Os tolos de Verrières ou de outro lugar acham que tudo é uma questão de sorte ou de cálculo maquiavélico na fulgurante ascensão do pequeno seminarista. O leitor que penetra na consciência de Julien, seguindo os passos de Stendhal, é obrigado a renunciar a essa visão simplista. Julien Sorel deve seu sucesso a uma estranha força espiritual que ele cultivava com a paixão do místico. Essa força está a serviço do Eu como a verdadeira mística está a serviço de Deus.

Julien Sorel já em criança pratica a ascese para o desejo. Durante um mês inteiro ele mantém um braço na tipoia como castigo por ter manifestado o que realmente pensa de Napoleão. Os críticos percebem o sentido ascético do braço na tipoia, mas o encaram como um mero "traço de caráter". Eles não entendem que o universo do *Negro* está presente por inteiro nesse gesto infantil. O braço na tipoia é a expiação de um instante de franqueza, isto é, de um instante de fraqueza. Na outra extremidade do romance a indiferença heroica para com Mathilde é a expiação de um segundo momento de franqueza. Julien manifestou a Mathilde o desejo que tem por ela. A falta é análoga, a autopunição só

pode sê-lo também. Toda infração do código de hipocrisia se salda por um redobramento de dissimulação ascética.

Não percebemos a identidade das duas condutas, pois o braço na tipoia não tem nenhuma consequência concreta enquanto a indiferença heroica garante a reconquista de Mathilde. O braço na tipoia nos parece "irracional" mas a indiferença simulada se apresenta a nós como uma "tática amorosa". O segundo gesto ascético se situa no universo prosaico e reconfortante da "psicologia" romanesca. O sucesso de Julien faz com que acreditemos no caráter positivo da iniciativa. Nós nos persuadimos com facilidade de que há escuridão completa na criança e cálculo lúcido no adulto. Porém Stendhal não apresenta as coisas dessa forma. As duas condutas se situam numa mesma penumbra da consciência. O instinto que move Julien, o instinto de hipocrisia, nunca é racional, mas é infalível. É a ele que Julien vai dever todos os seus triunfos.

O braço na tipoia constitui o primeiro momento da ascese subterrânea, o da gratuidade absoluta. Essa gratuidade é aliás inseparável da própria noção de ascese. A reconquista de Mathilde constitui o segundo momento, o da recompensa. Perceber a identidade das duas condutas é colocar o problema da ascese para o desejo em toda a sua amplitude. A reconquista de Mathilde nos prova que essa ascese não constitui uma absurdo superposto ao absurdo inicial e fundamental do desejo metafísico. A renúncia para o desejo é perfeitamente justificada. De fato, na mediação interna, é o desejo do mediador-rival que separa o sujeito do objeto. Mas o desejo desse mediador é ele próprio copiado do desejo do sujeito. A ascese para o desejo desencoraja a imitação, só ela pode, assim, abrir caminho rumo ao objeto.

Da mesma forma que o místico se afasta do mundo, voltando-lhe as costas, a fim de que Deus se volte para ele e lhe faça o dom de sua graça, Julien afasta-se de Mathilde voltando-lhe as costas, a fim de que Mathilde se volte para ele e faça dele o objeto de seu próprio desejo.

No contexto triangular, a ascese para o desejo é tão legítima e fecunda quanto a ascese "vertical" no âmbito da visão religiosa. A analogia entre a transcendência desviada e a transcendência vertical é mais completa ainda do que supúnhamos.

Dostoievski, como Stendhal, enfatiza constantemente essa analogia entre as duas transcendências. Dolgoruky, o herói de *O Adolescente*, pratica um ascetismo que tem certa semelhança com o de Julien. Dolgoruky, como Julien, tem lá sua "ideia", quer dizer, seu modelo religiosamente imitado. Esse modelo não é mais Napoleão, o conquistador, mas Rothschild o milionário. Dolgoruky quer ganhar seu dinheiro levando uma existência de economias heroicas. Depois disso, ele renunciará à sua fortuna para mostrar aos Outros a imensidão de seu desprezo. Ele se prepara para a existência austera que o aguarda jogando pela janela as refeições que lhe traz uma criada dedicada. Durante mais de um mês ele se alimenta de pão e água, amaldiçoando essa velha criada que "quer seu bem".

Estamos bem perto do braço na tipoia de Julien. E quando o errante Makar narra a vida de privações que levam os santos eremitas no deserto, Dolgoruky, esse mesmo Dolgoruky que joga suas sopas pela janela, condena em alto e bom som um modo de vida "inútil para a sociedade". Incapaz de captar a inquietante analogia entre a ascese religiosa e seu próprio comportamento, ele se pronuncia peremptoriamente sobre a questão da vida monástica, enquanto homem *moderno* e *lúcido*, enquanto homem que sabe que "dois e dois são quatro". O racionalista não quer notar a estrutura metafísica do desejo; ele se contenta com explicações irrisórias, recorre ao "bom senso" e à "psicologia". Sua segurança não fica nem um pouco diminuída pelo fato de ele próprio praticar, mais ou menos conscientemente, a ascese *para* o desejo. Incapaz de se analisar e arrastado por seu orgulho, ele aplica instintivamente os preceitos da mística subterrânea, sempre análogos e inversos aos princípios da mística cristã: "Não pegais e vos será dado, não procureis e encontrareis,

não batais e vos será aberto."⁴ À medida que o homem se afasta de Deus, diz-nos Dostoievski, ele se afunda no irracional, primeiro em nome da razão e depois em seu próprio nome.

A ambiguidade do padre, em Stendhal, está ligada às duas direções que pode tomar a renúncia. A mais profunda hipocrisia só se distingue da virtude por seus frutos envenenados. O contraste entre um bom e um mau padre é total porém sutil. Julien confundirá por muito tempo o abade Pirard com os malandros que o cercam.

Para Nietzsche, que afirmava dever tanto a Stendhal no campo da psicologia, é o soldado que fica o menos exposto ao ressentimento, e o padre que o fica mais. No universo do *Vermelho*, que é o da violência legítima, as paixões violentas estão desencadeadas. No universo do *Negro*, pelo contrário, as paixões se escondem. O padre desfruta aí de uma vantagem incontestável já que dominar seus desejos faz parte de sua rotina. Ele possui um controle sobre si mesmo tão fatal no mal quanto pode ser soberano no bem. Stendhal julga significativo o papel da Igreja sob a Restauração porque ele percebe as exigências ascéticas da mediação interna. A ação subterrânea da Congregação deriva dessa mediação. A vocação "religiosa" de Julien não se explica inteiramente pelo oportunismo. Ela já se insere nesta religião pelo avesso que se implanta no universo do *Negro*.

Longe de desencorajar toda e qualquer comparação com Dostoievski, o anticlericalismo de Stendhal expressa, a seu modo, uma ideia essencialmente dostoiévskiana: a analogia entre as duas transcendências. Esse anticlericalismo não tem nada a ver com o de Rabelais ou de Voltaire. Não são os abusos de um clérigo farrista e medieval que o romancista denuncia. Muito pelo contrário. A hipocrisia religiosa dissimula a mediação dupla. Stendhal se entregou com frequência ao prazer de escandalizar,

⁴ Cf. MT, VII:7

mas ele nunca confundiu verdadeiramente a Igreja, nem o Cristianismo, com as caricaturas de que se valiam os meios reacionários da Restauração. É importante não esquecer que na sociedade de Stendhal, a Igreja está "na moda"; na de Dostoievski, ela deixou de estar.

No universo dostoievskiano, a transcendência desviada não se esconde mais atrás da religião. Contudo, não vamos achar que as personagens de *Os Demônios* nos mostram sua verdadeira cara ao se tornarem ateias. Os Possessos não são mais ateus do que os devotos stendhalianos são crentes. É sempre em função do ódio que as vítimas do desejo metafísico adotam suas ideias políticas, filosóficas e religiosas. O pensamento não passa de uma arma para as consciências afrontadas. Ao que parece, ele jamais teve tanta importância. Na realidade, simplesmente já não importa mais. Está totalmente submetido à concorrência metafísica.

A ascese para o desejo é uma consequência inevitável do desejo triangular. Ela reaparece, pois, em todos os romancistas desse desejo. Já está presente em Cervantes. Dom Quixote faz sua penitência amorosa, a exemplo de Amadis. Apesar de não ter motivos para repreender Dulcineia, se despoja das vestes e se precipita sobre os rochedos pontiagudos da serra. Como sempre, a farsa carregada esconde uma ideia profunda. O narrador proustiano também pratica a ascese para o desejo em suas relações com Gilberte. Resiste à tentação de escrever, faz de tudo para dominar sua paixão.

A consciência infeliz de Hegel e o projeto sartriano de ser Deus são o fruto de uma orientação teimosa em direção ao além, de uma incapacidade de abandonar os modos religiosos do desejo quando estes são ultrapassados pela história. Também a consciência romanesca é infeliz porque sua necessidade de transcendência sobrevive à fé cristã. Mas as semelhanças param por aí. Aos olhos do romancista, o homem moderno não sofre, porque se recusa a tomar uma consciência plena e íntegra de sua autonomia, ele sofre porque essa consciência, real ou ilusória, lhe é

intolerável. A necessidade de transcendência procura satisfazer-se no aquém e arrasta o herói em todo tipo de loucuras. Stendhal e Proust, por descrentes que sejam, se separam nesse ponto de Hegel e Sartre para se unirem a Cervantes e Dostoiévski. O filósofo prometeico não vê na religião cristã senão um humanismo ainda muito tímido para se afirmar plenamente. O romancista, seja ele cristão ou não, vê no pretensso humanismo moderno uma metafísica subterrânea, incapaz de reconhecer sua própria natureza.

A exigência de dissimulação própria da mediação interna tem consequências particularmente deploráveis no campo sexual. É sobre o corpo do mediador que incide o desejo do sujeito. Assim, o mediador é o dono absoluto desse objeto, do qual pode permitir ou recusar a posse ao sabor de seu capricho pessoal. O sentido desse capricho não é difícil de prever se tampouco esse mediador é capaz de desejar espontaneamente. Basta que o sujeito deixe transparecer seu desejo de posse para que o mediador sem perda de tempo copie esse desejo. Ele desejará seu próprio corpo; Em outras palavras, lhe conferirá um tal valor que desapropriar-se dele lhe parecerá escandaloso. Mesmo que o mediador não copie o desejo do sujeito, ele não responderá a esse desejo. Com efeito, a vítima do mal ontológico se despreza demais para não desprezar o ser que a deseja. No campo sexual tanto quanto em todos os demais campos, a mediação dupla exclui qualquer reciprocidade entre o *Eu* e o *Outro*.

O abandono ao desejo sexual tem sempre consequências perigosas para o amante, o qual não pode esperar atrair para si os desejos da amada senão fingindo indiferença. Porém não consegue dissimular seu desejo senão reprimindo o impulso que o empurra para o corpo da amada,

reprimindo, em outras palavras, tudo quanto há de real e de concreto no desejo amoroso.

Assim, a sexualidade também tem sua ascese para o desejo. Mas a intervenção da vontade na atividade erótica nunca está isenta de perigos. Em Julien Sorel, a ascese para o desejo é fruto de uma livre escolha. À medida que o mediador se aproxima, essa situação vai se modificando. O controle da consciência perde sua eficácia. A resistência ao desejo se torna cada vez mais dolorosa, mas ela não depende mais da vontade. Dilacerado entre duas forças de sentido contrário, o sujeito está à mercê do fascínio. Primeiro, por uma preocupação tática, ele tinha recusado a se entregar ao desejo; e agora, se descobre incapaz de uma tal entrega. O maravilhoso autocontrole do qual se orgulha o Donjuan moderno leva direto ao fiasco stendhaliano. Nossa literatura contemporânea é toda ela um testemunho, mais ou menos consciente, da angustiante proximidade dos dois temas. Os conquistadores de André Malraux² são todos assombrados pela impotência sexual. A obra de Ernest Hemingway seria mais verídica se o Jake de *O Sol também se levanta*³, em vez de ser um mutilado de guerra, constituísse simplesmente a outra face desses seres maravilhosamente fleumáticos e esplendidamente viris que admiramos nos outros romances.

Julien Sorel, o calculista, e Octave de Malivert, o herói impotente de *Armance*⁴, são, sem dúvida, uma só e única pessoa. A interdição que pesa sobre o desejo só pode ser suspensa se o ser amado, por uma razão qualquer, for incapaz de ver seu amante e de sentir suas carícias. Dessa

² Ver André Malraux, *Os conquistadores*. Trad. Armindo Rodrigues. Lisboa: Edição Livros do Brasil, [195-?]. (N.E.)

³ Ver Ernest Hemingway, *O Sol também se levanta*. Trad. Berenice Xavier. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001 (N.E.)

⁴ Stendhal, *Armance ou Algumas cenas de um salão parisiense em 1827*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. (N.E.)

maneira, o amante não precisa mais recear oferecer ao ser amado o espetáculo humilhante de seu próprio desejo. Julien gostaria de aniquilar a consciência de Mathilde quando esta cai finalmente em seus braços: "Se eu pudesse cobrir de beijos estas faces tão pálidas e que tu não o sentisses."⁵ Encontram-se rasgos análogos nos romancistas posteriores. O narrador proustiano somente experimenta um instante de prazer junto de Albertine *adormecida*. Entre os amantes dostoiévskianos, o assassinio que suprime o olhar da mulher amada e a entrega a nós, não exatamente sem defesa e sim sem consciência, é uma perpétua tentação. O sujeito desejante, mediante uma contradição reveladora, acaba destruindo esse espírito que ele não pode assimilar.

Uma boa parte dos traços distintivos do erotismo dito *moderno* se encaixa sem problemas, uma vez que tivermos limpado sua camada de maquiagem romântica, na estrutura triangular do desejo. Erotismo essencialmente metafísico e contemplativo, ele triunfa no século XVIII na literatura licenciosa e nos dias de hoje no cinema. Multiplica incessantemente seus meios de sugestionamento e vai se afundando pouco a pouco no imaginário puro. Depois de se ter definido como uma exaltação da vontade, ele cai no onanismo. Esta derradeira tendência se afirma cada vez mais abertamente em certas obras do neorromantismo contemporâneo.

A sexualidade é o espelho da existência por inteiro, e a fascinação está em toda parte mas nunca se confessa; tenta se fazer passar ora por um "desprendimento", ora por um "engajamento". O parafítico sustenta que sua imobilidade é uma *opção*. Seria preciso estudar as obsessões sexuais de nossa literatura contemporânea. Encontrar-se-ia certamente a dupla incapacidade para a comunhão e para a solidão que caracteriza todas as atividades do sujeito desejante no estágio paroxístico da mediação interna. Paralisado pelo olhar do mediador, o herói quer se esquivar

⁵ *O vermelho e o negro*, p.291, op.cit. (N.E.)

desse esse olhar. Toda sua ambição se limita, a partir de então, a ver sem ser visto; temos aí o tema do *voyeur* já tão importante em Proust e em Dostoievski e mais importante ainda na ficção contemporânea chamada "nouveau roman".

O *dandismo* está ligado à grande questão da ascese para o desejo. É, pois, natural que o *dandismo* interesse a Stendhal. Ele interessa também a Baudelaire, mas a interpretação do poeta é muito diferente da do romancista. O poeta romântico faz do *dandismo* um "resquíio das épocas aristocráticas"; o romancista, pelo contrário, faz dele um produto dos tempos modernos. O *dândi* pertence inteiramente ao universo do *Negro*. É o triunfo da vaidade triste sobre a vaidade alegre que lhe permite ambientar-se em Paris. O *dândi* vem da Inglaterra onde o desejo metafísico é mais desenvolvido do que na França. Trajado todo de preto ele não lembra em nada esses elegantes da monarquia absoluta que não hesitavam em se surpreender, em admirar, em desejar e até em gargalhar.

O *dândi* se define pela afetação de frieza indiferente. Mas essa frieza não é a do estoico, é uma frieza calculada para inflamar o desejo, uma frieza que vive repetindo aos *Outros*: "Eu me basto a mim mesmo." O *dândi* quer levar os *Outros* a copiar o desejo que ele garante experimentar por si próprio. Expõe sua indiferença nos lugares públicos como quem expõe um imã à limalha de ferro. Universaliza, ele industrializa o ascetismo para o desejo. Não há nada menos aristocrático do que essa atividade; ela desmascara a alma burguesa do *dândi*. Esse Mefistófeles de cartola gostaria de ser o capitalista do desejo.

Vamos, portanto, reencontrar o *dândi*, sob formas ligeiramente diferentes, em todos os romancistas da mediação interna. Stendhal, Proust e o próprio Dostoievski criaram *dândis*. Quando Karmazinov

Ihe pergunta quem é Stavroguine, Verkhovenski lhe responde: "É uma espécie de Donjuan." Stavroguine é a mais monstruosa, a mais satânica encarnação do dandismo romanesco. Dândi supremo e supremamente feliz, para sua grande infelicidade, Stavroguine está para além de qualquer desejo. Não se sabe se ele deixou de desejar porque os *Outros* o desejam ou se os *Outros* o desejam porque ele deixou de desejar. Há aí um círculo vicioso do qual Stavroguine não pode mais escapar. Não tendo mais, ele próprio, um mediador, torna-se o polo magnético do desejo e do ódio. Todas as personagens de *Os Demônios* são seus escravos; gravitam incansavelmente a sua volta; existem unicamente para ele e pensam unicamente por ele.

Mas é Stavroguine, seu nome já o diz, quem carrega a cruz mais pesada. Dostoievski quer nos mostrar em que pode consistir o "sucesso" do empreendimento metafísico. Stavroguine é jovem, belo, rico, forte, inteligente e nobre. Não é porque Dostoievski tem por sua personagem uma simpatia secreta, como o sugerem tantos críticos "ao par de tudo", que ele o dota de dons tão diversos. Stavroguine ilustra um caso teórico. Ele tem que concentrar sobre sua pessoa todas as condições do sucesso metafísico para que a "luta do amo e do escravo" termine sempre em seu favor. Stavroguine não precisa estender a mão para receber. É até por nunca estender a mão que todos os homens, todas as mulheres, caem a seus pés e se entregam a ele. Vítima da *acédia*, Stavroguine em pouco tempo fica sujeito aos mais horríveis caprichos e acaba chegando ao suicídio.

O príncipe Mishkin está na outra extremidade da escada dostoievskiana e esse herói desempenha, em seu universo romanesco, mas por razões opostas, um papel um pouco semelhante ao de Stavroguine no seu. O príncipe não é desprovido de desejos, mas seus sonhos passam infinitamente acima das demais personagens de *O Idiota*. Ele é o homem com o desejo mais longínquo no universo do desejo mais próximo. Do ponto

de vista dos seres que o rodeiam é exatamente como se ele não desejasse. Ele não se deixa aprisionar nos triângulos dos outros. A inveja, o ciúme e as rivalidades abundam em sua volta mas ele não sofre sua contaminação. Não é indiferente, longe disso, mas sua caridade e sua piedade não amarram como amarraria o desejo. Ele nunca oferece o respaldo de sua vaidade às demais personagens que vivem tropeçando a seu redor. É assim que ele se torna um pouco responsável pela morte do general Ivolguine, pois ele deixa o infeliz espetar-se em suas próprias mentiras. Por amor-próprio, um Lebedeff teria interrompido o general; ele lhe teria oferecido, ao colocar em dúvida sua palavra, uma via de escape pela indignação.

Mishkin não dá abertura nem ao orgulho nem à vergonha; sua indiferença sublime só pode irritar os desejos vaidosos que se entrecruzam à sua volta. Sua renúncia verídica tem as mesmas consequências que a renúncia falsa do dândi. Como Stavroguine, Mishkin magnetiza os desejos desocupados. Ele fascina todas as personagens de *O Idiota*. Os jovens "normais" hesitam diante dele entre dois juízos contraditórios. Eles se perguntam se o príncipe é um imbecil ou um tático consumado, um dândi de uma espécie superior.

O triunfo do mal é tão completo no universo dostoiévskiano, que a humildade de um Mishkin, seu esforço admirável de transfigurar pelo amor a existência do próximo, dão os mesmos frutos venenosos que a segura atroz do orgulho. Compreende-se porque o príncipe e Stavroguine têm o mesmo ponto de partida nos rascunhos do romancista. Essa origem comum não prova que Dostoiévski hesita entre o diabo e o bom Deus. Ela nos espanta porque, sob a influência do romantismo, atribuímos importância excessiva ao herói individual. A preocupação básica do romancista não é a criação de personagens, é a revelação do desejo metafísico.

O sujeito desejante abraça tão somente o vazio quando se apodera do objeto. No fim das contas, o amo permanece tão afastado de sua meta quanto o escravo. Ao simular e ao dissimular o desejo, ele consegue dirigir à vontade o desejo do *Outro*. Ele possui o objeto, mas esse objeto perde todo o valor pelo próprio fato de se deixar possuir. Mathilde conquistada logo deixa de interessar a Julien. O narrador proustiano quer se desfazer de Albertine assim que a imagina fiel. Lizaveta Nicolaevna só precisa se entregar a Stavroguine para que este lhe dê as costas. O escravo é imediatamente anexado ao reino do banal cujo amo é o centro. Cada vez que o amo recomeça a desejar e se põe a caminho rumo ao objeto, ele acredita estar deixando essa prisão mas a está levando consigo, como um santo sua auréola. Assim, o amo prossegue indefinidamente sua sombria exploração da realidade, tal como um cientista positivista que espera alcançar o conhecimento supremo esgotando o detalhe.

O amo está fadado à desilusão e ao tédio. Ao ouvi-lo, poder-se-ia acreditar que ele reconhece o absurdo do desejo metafísico. Porém ele não renunciou a todos os desejos. Só renunciou aos desejos a respeito dos quais a experiência prova que eles decepcionam sua expectativa. Renunciou aos desejos fáceis e aos seres que se entregam sem se defender. Do-ravante, somente a ameaça, ou melhor, a promessa de uma resistência vitoriosa o atrai. Denis de Rougemont, em *O Amor e o Ocidente*, percebeu essa fatalidade da paixão romântica: "É preciso recriar obstáculos para poder desejar novamente e para enaltecer esse desejo até as proporções de uma paixão consciente, intensa, infinitamente interessante."

O amo não se curou, e sim se tornou *blasé*. Seu cinismo é o contrário da sabedoria verdadeira. Ele tem que passar cada vez mais perto da escravidão para livrar-se de seu tédio. Ele se parece com o corredor que acelera um pouco mais sua máquina a cada volta da pista e que certamente vai acabar capotando.

O Napoleão, de Tolstói⁶, ilustra essa marcha rumo à escravidão por via do maior domínio. Como todo burguês, Napoleão é um *parvenu* que deve seu sucesso ao instinto ascético da mediação interna. Como todo burguês, confundiu esse instinto ascético com o imperativo categórico de uma moral absolutamente desinteressada. Mas, em meio ao triunfo, Napoleão descobre que nada está mudado nele e essa descoberta o desespera. Ele quer capturar no olhar do outro um reflexo dessa divindade que ainda escapa dele. Ele quer ser imperador de "direito divino", proclamar sua vontade *urbi et orbi*, exigir obediência do universo inteiro. O amor procura o objeto que resistirá a ele. Stavroguine não o encontra. Napoleão acaba encontrando-o. Os Napoleões são muito menos raros que os Stavroguines no universo da mediação interna. Não é um destino cego que assedia o ambicioso, é a dialética do orgulho e da vergonha que prossegue implacavelmente no auge das honrarias. O buraco do nada sempre se cava na alma do grande homem.

A dialética romanesca do amor e do escravo esclarece a concepção tolstoiana da história. Napoleão condena-se a si próprio, pois, no universo da mediação interna, só se tem escolha entre o domínio estéril do dândi e a escravidão mais abjeta. Isaiah Berlin, em seu brilhante ensaio *The Hedgehog and the Fox*, mostra que não há, em Tolstói, um determinismo histórico no sentido habitual do termo. O pessimismo do romancista não se apoia nem sobre uma cadeia inexorável de causas e de efeitos, nem sobre uma concepção dogmática da "natureza humana", nem sobre qualquer outro dado diretamente acessível à investigação do historiador e do sociólogo. Como todo objeto desejado, a história é um "ente de fuga". Ela desfaz com a mesma facilidade as conjecturas do homem de ciência e os cálculos do homem de ação que pensa tê-la domesticado. No universo da mediação interna o desejo de ser onipotente, como o desejo de ser onisciente, contém em si mesmo os germes de seu fracasso.

⁶ Ver Leon Tolstói, *Guerra e paz*. 1.ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 2007. (N.E.)

O desejo perde seu objeto no mesmo momento em que ele pensa tê-lo agarrado, pois, ao se tornar visível, gera os desejos rivais que constituem obstáculos. São os *Outros* que freiam a atividade do indivíduo e esse freio será tanto mais eficaz quanto a atividade for mais espetacular. Ora, é sempre em direção ao espetáculo supremo da potência absoluta que o amor, de desejo em desejo, é inexoravelmente atraído. Assim, ele rumará sempre para sua própria destruição.

No universo da mediação dupla, todos os sucessos estrondosos estão ligados à *indiferença*, verídica ou simulada. É a indiferença que permite a Sorel pai levar vantagem sobre o sr. de Rênal, é a indiferença que garante o triunfo da Sanseverina na corte de Parma e o do sr. Leuwen na Câmara dos deputados. Todo o segredo está em fazer da indiferença um espetáculo sem revelar essa tática de representação. A política do banqueiro em *Lucien Leuwen* poderia se definir como um dandismo parlamentar... E a vitória de Kutuzov, em *Guerre e Paz*, poderia se definir como um dandismo estratégico. Em face de Napoleão e em face dos jovens oficiais do exército russo que desejam por demais a vitória para obtê-la, o velho general encarna menos o gênio militar que um domínio superior sobre si mesmo.

A ascese para o desejo é igualmente exemplificada na obra de Balzac, mas o jogo metafísico não transcorre com o mesmo rigor geométrico que em Stendhal, Proust ou Dostoiévski. Certos heróis balzaquianos triunfam sobre todos os obstáculos pela coragem bruta e uma atividade que age principalmente sobre o mundo exterior. Não são moinhos de vento que derrubam os heróis, são os heróis que derrubam os moinhos de vento. As leis do desejo triangular nem sempre permitem uma interpretação da carreira desses ambiciosos balzaquianos.

Depois de haver tomado de assalto os objetos de seu desejo essas personagens se instalam num real e duradouro gozo. Rastignac está perfeitamente feliz em seu camarote nos Italiens⁷. O olhar que lhe lançam os espectadores da plateia e o olhar que ele lança a si próprio não se distinguem. Essa felicidade é aquela com que sonha o dândi ou o homem de negócios burguês. No universo da mediação interna cada qual sonha, acionando simultaneamente o bombeamento do desejo, com sua aposentadoria não fora do mundo e sim num mundo definitivamente conquistado, um mundo possuído e ainda desejável. O destino de Rastignac não revela, ele reflete o desejo metafísico.

Balzac é o poeta épico do desejo burguês e sua obra permanece impregnada de desejo. Os vitupérios balzaquianos contra a sociedade moderna têm a ambiguidade de certas denúncias contemporâneas, a do primeiro Dos Passos, por exemplo. Elas estão sempre entremeadas de vertigem. A indignação quase não se diferencia da complacência.

Há, em Balzac, muitas intuições paralelas às dos romancistas que estudamos neste livro. Contudo, as leis do desejo triangular não estão todas presentes, nem sempre estão presentes. A rede que aprisiona o sujeito desejante está cheia de rasgos por onde se esgueiram, com bastante frequência, o próprio autor ou seus procuradores. Nos romancistas de nosso grupo, as malhas são tão apertadas, o entrelaçado tão sólido que ninguém consegue escapar das leis inexoráveis do desejo sem escapar deste desejo em si.

Na mediação dupla, como já dissemos, o controle recompensa sempre quem entre dois parceiros melhor esconde seu desejo. A estratégia

⁷ Ver Honoré de Balzac. *O Pai Goriot*. São Paulo: Martin Claret, 2004, (N.E.)

mundana e amorosa no universo proustiano está sempre em conformidade com essa lei. Só a indiferença pode abrir para o esnobe as portas de um salão: "As pessoas mundanas estão de tal modo acostumadas a que as procurem que quem lhes foge parece-lhes uma fênix."⁸

A ascese para o desejo é uma exigência universal nos romances da mediação interna. Longe de reduzir os heróis a um modelo único, essa lei, por exemplo, permite definir certas diferenças entre Julien Sorel e o narrador proustiano. Marcel está condenado à escravidão, pois é incapaz de levar a cabo a privação para o desejo:

A maneira desastrosa como é construído o universo psicopatológico exige, porém, que o ato desajeitado, o ato que cumpriria evitar acima de tudo, seja precisamente aquele que... nos desembaraça momentaneamente do sofrimento intolerável... quando o sofrimento é muito forte, nós nos precipitamos na inabilidade que consiste em escrever, em rogar por intermédio de outrem, em ir ver, em provar que não podemos passar sem a mulher amada.⁹

Marcel cede a todas as tentações que Julien vence. Existe, sim, um perdedor em *O Vermelho e o Negro* mas não é Julien, é Mathilde. Existem, sim, vencedores em *Em Busca do Tempo perdido* mas nunca são Marcel, Swann ou Charlus, são Gilberte, Albertine, Odette e Morel. Uma comparação mecânica entre os heróis stendhalianos e os heróis proustianos não revelará jamais a unidade do desejo metafísico e o estreito parentesco entre os dois romancistas, pois os heróis principais das duas obras representam os momentos opostos de uma mesma dialética.

As leis do desejo são universais, mas não acarretam a uniformidade das obras romanescas, mesmo nos pontos precisos de sua aplicação. É a lei

⁸ *O caminho de Germantes* (v.3) p.340, op.cit. (N. E.)

⁹ *PROUST, A fugitiva* (v. 6). p.43 (N.E.)

que funda a diversidade e a torna inteligível. Julien Sorel é um herói-amoroso. Marcel é um herói-escravo. A unidade romanesca aparece unicamente se pararmos de tomar a personagem – o sacrossanto indivíduo – por uma entidade perfeitamente autônoma e se levantarmos as leis dos relacionamentos entre todas as personagens.

Em *O Vermelho e o Negro* é quase sempre o olhar de um amoroso que contempla o universo romanesco. Penetramos na consciência de uma Mathilde livre, indiferente e altiva. Quando Mathilde se torna escrava não a vemos mais senão de fora, através dos olhos do amoroso que doravante é Julien. A luz romanesca se aloja de preferência numa consciência dominadora; quando essa consciência perde o domínio, a luz se desvia dela e passa a seu vencedor. Em Proust é o oposto: a consciência que filtra a luz do romance e lhe dá sua qualidade especificamente proustiana é quase sempre uma consciência escrava.

A passagem da dominação à escravidão elucida muitos contrastes entre Stendhal, de um lado, Proust e Dostoiévski do outro. Sabemos que a escravidão é o futuro da autoridade. Esse princípio, verdadeiro no plano teórico, o é também no âmbito da sequência das obras. A escravidão é o futuro da autoridade; Proust e Dostoiévski são, conseqüentemente, o futuro de Stendhal; suas obras são a *verdade* da obra stendhaliana.

Esse movimento em direção à escravidão é um princípio fundamental da estrutura romanesca. Todo desenvolvimento romanesco autêntico, seja qual for sua amplitude, pode se definir enquanto uma passagem do domínio à escravidão. Essa lei se verifica na literatura romanesca como um todo; ela se verifica igualmente no tocante às obras completas de um romancista ou a um romance determinado, ou até mesmo a um episódio dentro deste romance.

Tomemos primeiramente o caso das obras completas. Definimos Stendhal como um romancista do domínio face aos romancistas posteriores

Se examinarmos as obras stendhalianas isoladamente, encontraremos a relação do amo e do escravo na oposição entre as primeiras e as últimas obras. Em *Armance* a escravidão propriamente dita ainda não aparece sob forma alguma; a infelicidade conserva uma essência romântica e não ameaça a autonomia das personagens. Em *O Vermelho e o Negro* a escravidão está presente, mas se mantém quase sempre excêntrica. Sua importância cresce em *Lucien Leuwen* com o doutor Du Périer. Em *A Cartuxa de Parma* o projetor romanesco se demora, sempre mais prazerosamente, sobre personagens e situações servis: o ciúme de Mosca e da Sanseverina, o terror do príncipe de Parma, a baixeza do fiscal Rassi. Finalmente, em *Lamiel*, Stendhal cria pela primeira vez um herói-escravo na pessoa de Sansfin, precursor pequeno-burguês do herói subterrâneo.

O movimento rumo à escravidão se faz presente também em Proust. Jean Santeuil nunca perde sua liberdade; ele não é esnobe mas o mundo faz proliferar os esnobes em seu redor. *Jean Santeuil* é um romance do domínio. *Em Busca do Tempo perdido* é um romance da escravidão.

Passemos agora a um romance isolado. Já dissemos que Julien Sorel é um herói-amo. Isso é fato, porém quanto mais se penetra romance adentro, mais Julien escapa por um triz da escravidão. O perigo está em seu ápice no episódio de Mathilde, isto é, no trecho da obra que antecede imediatamente a conclusão liberadora. (Esta interrompe e inverte o movimento em direção à escravidão. Não se deve pois fazer intervir a conclusão no estudo do movimento romanesco.)

O movimento rumo à escravidão se observa igualmente na obra *Em Busca do Tempo perdido* mas o ponto de chegada se situa muito mais abaixo do que em *O Vermelho e o Negro*. Na época de seus primeiros amores Marcel ainda demonstra uma certa vontade ascética. Ele para de frequentar Gilberte quando compreende que a moça se afasta dele. Resiste vitoriosamente à tentação de escrever. Não dispõe de força de vontade e de hipocrisia suficientes para reconquistar o ser amado. É menos forte que Julien mas

é ainda forte o suficiente para escapar à escravidão. Em contrapartida, é totalmente subjugado por essa escravidão em *A Prisioneira* e *A Fugitiva*. O ponto mais baixo dessa "descida aos infernos" se situa, como em Stendhal, na parte da obra que antecede imediatamente a conclusão salvadora.

A evolução psicológica e espiritual das personagens secundárias é também um progresso rumo à escravidão, progresso que, nesse caso, não é interrompido pela conclusão do romance. Charlus, por exemplo, não para de declinar e decair de uma ponta à outra da obra.

Esse movimento ao encontro da servidão não se distingue do movimento de *queda* que definimos no fim do capítulo III. Estamos meramente apresentando aqui esse mesmo fenômeno de outro ângulo com o fim de especificar determinadas modalidades, tais como a dialética do amo e do escravo. Essa dialética não pertence aliás senão às regiões superiores da mediação interna. Quando os dois rivais estão muito próximos um do outro, a mediação dupla resulta numa dupla fascinação. A ascense do desejo se torna involuntária e engendra a paralisia. Os dois parceiros têm possibilidades concretas muito semelhantes; eles se contrapõem tão eficientemente que não conseguem mais, nem um nem outro, aproximar-se do objeto. Eles permanecem face a face um com o outro, imobilizados numa oposição que os envolve por inteiro. Cada qual é para o outro o que seria sua imagem saída do espelho para lhe barrar o caminho. A dominação, figura secundária, se dissolveu.

O velho Karamazov e seus filhos ilustram esse estágio derradeiro da mediação interna. Varvara Petrovna e Stiepan Trofimovitch, em *Os Demônios*, estão igualmente fascinados um pelo outro. Inspirando-se nesses exemplos André Gide esforçou-se em encarnar essa figura do desejo no velho casal La Pérouse de seu romance *Os Moedeiros falsos*¹⁰.

¹⁰ Edição brasileira: André Gide, *Os moedeiros falsos*. Rio de Janeiro: E. Alves, 1983. (N.E.)

Esboçamos o desenvolvimento teórico da dupla mediação. Vimos o desejo crescer e se agravar sem que intervenha nenhum elemento exterior aos dois triângulos superpostos. A dupla mediação é uma figura fechada sobre si mesma; o desejo circula aí se nutrindo de sua própria substância. A dupla mediação se constitui, portanto, numa verdadeira "geradora" do desejo, a mais simples possível. É por isso que a escolhemos para nossa apresentação teórica. Pode-se muito bem conceber, a partir da mediação dupla, figuras mais complexas e igualmente autônomas que engendrem mundos romanescos cada vez mais vastos. É a essas figuras mais complexas que correspondem, seguidamente, as situações concretas. Em vez de tomar seu próprio escravo como mediador o sujeito pode escolher um terceiro indivíduo, e este um quarto... Saint-Loup é o escravo de Rachel que é ela própria a escrava do "jogador de polo", que é por sua vez o escravo de André... Temos assim triângulos "em cadeia". A personagem que desempenha o papel de mediador no primeiro triângulo desempenha o papel de escravo no segundo triângulo e assim por diante...

A *Andrômaca*¹¹ de Racine constitui um belo exemplo desses "triângulos em cadeia". Orestes é o escravo de Hermione; Hermione é a escrava de Pirro; Pirro é o escravo de Andrômaca que é por sua vez fiel à lembrança de um morto. Todas essas personagens têm os olhos fitos em seu mediador e, em relação a seus escravos, são de uma indiferença absoluta. Todos se parecem em seu orgulho sexual, seu isolamento angustiador e sua inconsciente crueldade. *Andrômaca* é a tragédia do cortesão e de um tipo já muito moderno de mediação.

A tragédia raciniana reflete, mais do que revela, o desejo metafísico. O romancista enfatizaria as analogias entre as personagens; o dramaturgo procura mascará-las. Os críticos não deixam de notar que essas personagens por demais semelhantes são uma falha do ponto de vista trágico.

¹¹ Edição brasileira: Jean Racine, *Andrômaca*, *Britânico*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (N.E.)

O universo romanesco de *A Princesa de Clèves*¹² é bastante próximo do raciniano. Nele o amor é sempre infeliz. As sombrias histórias da sra. de Tournon e da sra. de Thémines são um aviso para a sra. de Clèves. Mas, até a conclusão, a heroína é incapaz de perceber, no destino dessas desafortunadas, a imagem de seu próprio porvir. É a metade primaveril do amor que se apresenta diante dela nas feições do duque de Nemours. Seu orgulho se identifica com essa miragem e repudia a outra metade, acreditando-a reservada para as outras mulheres. Mas a princesa escapará ao desejo, isto é, ao orgulho. Mais perto do fim do romance, ela passará pela terrível experiência de sua *identidade* com as mulheres que se perdem por amor. Nenhuma personagem de *Andrômaca* passa por essa experiência. Ouçamos a sra. de Clèves quando descobre que Nemours traiu seu segredo. O duque se gabou, junto dos amigos, do amor que lhe tem a princesa: "Errei – observa amargamente a sra. de Clèves – por acreditar que fosse um homem capaz de ocultar sua felicidade. Por esse homem, que julguei tão diferente dos outros, sinto-me hoje como as outras mulheres, apesar de ser tão diferente delas."¹³ A princesa resume em uma frase toda a operação do desejo metafísico. O sujeito se liga a um mediador que seu desejo transfigura. Ele crê conquistar sua individualidade desejando esse ser mas na realidade ele a perde, pois cada um é vítima da mesma ilusão. Todas as mulheres têm seu Nemours.

Deve-se salientar a semelhança de *A Princesa de Clèves* com a grande literatura romanesca, pois essa obra revela certos aspectos do desejo metafísico. A tragédia raciniana vê uma fatalidade no desentendimento amoroso, mas a romancista clássica se questiona sobre o sentido do desejo e, na conclusão, põe o dedo sobre o mecanismo grotesco e

¹² Edição brasileira: Madame de La Fayette, *A princesa de Clèves*. São Paulo: Clube do livro, 1985. (N.E.)

¹³ Madame de La Fayette, *A princesa de Clèves*, p. 102.

doloroso do mal-entendido passionai. A sra. de Clèves acaba de conceder um derradeiro colóquio ao duque de Nemours:

O sr. de Clèves, talvez, tivesse sido o único homem capaz de conservar amor no casamento. [Meu destino não quis que eu tenha podido aproveitar dessa ventura.]¹⁴ Provavelmente, teria acontecido que a sua paixão não permanecesse por não encontrar correspondência em mim. Eu não teria os mesmos meios para conservar a vossa. Creio até que foram os obstáculos que causaram vossa perseverança.¹⁵

A “mensagem” do romance não é o sacrifício pela memória do marido falecido como tanto gostava de repetir, até há bem pouco tempo, uma crítica masculina e burguesa. A conclusão também não tem nada a ver com a imóvel glória corneliana. A sra. de Clèves enxerga finalmente o futuro que a aguarda; ela se recusa a participar desse jogo infernal, afastando-se da corte ela escapa ao mundo romanesco e ao contágio metafísico.

¹⁴ Trecho entre colchetes não consta na tradução utilizada.

¹⁵ Madame de la Fayette, *A princesa de Clèves*, p. 136, op.cit. (N.E.)

capítulo 8

MASOQUISMO E SADISMO

Mil experiências sucessivas ensinaram ao amo que os objetos não têm valor para ele se eles se deixam possuir. Logo, o amo não vai mais se interessar senão pelos objetos cujo mediador implacável lhe proibirá a posse. O amo procura o obstáculo insuperável e é muito raro que ele não consiga encontrá-lo.

Um homem parte à procura de um tesouro que acredita escondido sob uma pedra. Ele ergue um grande número de pedras, uma após a outra, mas não encontra nada. Cansa-se dessa vã operação mas não quer renunciar a ela, pois o tesouro é por demais valioso. O homem vai então se pôr em busca de uma *pedra pesada demais para ser levantada*; é nessa pedra que vai investir toda a sua esperança, é junto dela que vai desperdiçar as forças que lhe restam.

O *masoquista* – pois é ele que acabamos de definir – não passa num primeiro momento de um amo *blasé*. É um homem cujo sucesso perpétuo, em outras palavras, uma perpétua decepção, leva a desejar o próprio

fracasso, e somente esse fracasso pode lhe revelar uma divindade autêntica, um mediador invulnerável a seus próprios empreendimentos. Sabemos que o desejo metafísico leva sempre à escravidão, ao fiasco e à vergonha. Se essas consequências se demorarem demais, o próprio sujeito, obedecendo à sua estranha lógica, se encarregará de acelerar a chegada delas. O masoquista precipita o curso de seu destino e concentra num só momento as fases até então separadas do processo metafísico. No desejo "comum", era a imitação que gerava o obstáculo; é agora o obstáculo que gera a imitação.

A dominação acaba no masoquismo, mas a escravidão conduz a ela mais diretamente ainda. Vale lembrar que a vítima da mediação interna acredita sempre notar uma intenção hostil no obstáculo mecânico que lhe impõe o desejo de seu mediador. Essa vítima manifesta sua indignação com grande alarido mas, em seu âmago, ela pensa merecer a punição que lhe é infligida. A hostilidade do mediador parece sempre um tanto legítima, pois julga-se ser inferior, por definição, àquele de quem se copia o desejo. Dessa forma, obstáculos e desprezo não fazem senão redobrar o desejo porque eles confirmam a superioridade do mediador. Daí a escolher o mediador em virtude não das qualidades positivas que ele nos parece possuir, e sim do obstáculo que ele nos opõe, e é um passo; e esse passo será dado tão mais facilmente quanto mais o sujeito se desprezar.

O sujeito já não fazia nada, no desejo "comum", que, no fim das contas, não devesse voltar-se contra si mesmo, porém, entre suas infelicidades e seu desejo, o ignorante não via nenhuma relação. O masoquista percebe a relação necessária entre a infelicidade e o desejo metafísico, mas nem por isso ele renuncia a esse desejo. Por um contrassenso ainda mais notável que os contrassensos anteriores, vai optar, agora, por ver na vergonha, no fracasso e na escravidão não as consequências inevitáveis de uma fé sem objeto e de um comportamento absurdo, mas os sinais da divindade e a condição prévia de qualquer sucesso

metafísico. Desde então, é sobre a falência em si que o sujeito assenta seu propósito para a autonomia, é sobre o abismo que ele funda seu projeto de ser Deus.

Em *O Amor e o Ocidente*, Denis de Rougemont deu-se plenamente conta de que toda paixão se alimenta dos obstáculos que lhe são impostos e morre quando eles faltam. Rougemont chega então à definição do desejo enquanto um desejo *do* obstáculo. As observações de *O Amor e o Ocidente* são notáveis mas, nesse estágio, a síntese explicativa nos parece insuficiente. Toda síntese é incompleta se resulta num objeto ou num conceito abstrato e não numa relação viva entre dois indivíduos. O obstáculo não pode vir primeiro, mesmo no masoquismo em que só ele é diretamente buscado. A busca do mediador deixou de ser imediata mas é essa busca que prossegue, por intermédio do obstáculo.

Nos estágios inferiores da mediação interna, o sujeito se despreza tanto que ele nunca confia em seu próprio julgamento. Crê estar infinitamente distante do Bem supremo a que almeja, e não pensa que a influência desse Bem possa se estender até ele. Logo, ele não está seguro de distinguir o mediador dos homens comuns. Não há mais senão um objeto cujo valor o masoquista se acha capaz de avaliar: esse objeto é ele próprio e seu valor é nulo. O masoquista julgará os outros homens segundo a perspicácia que pareçam demonstrar a seu respeito: vai se distanciar dos seres que têm por ele afeição e carinho; e, ao contrário, ele se voltará avidamente àqueles que lhe demonstram, pelo desprezo que lhe manifestam, ou parecem lhe manifestar, não pertencer, como ele, à raça dos malditos. Somos masoquistas quando escolhemos o mediador em virtude não mais da admiração que ele nos inspira, mas do nojo que nós lhe inspiramos, ou parecemos inspirar.

Do ponto de vista do inferno metafísico, o raciocínio do masoquista é irrepreensível. É um modelo de indução científica. É até talvez o arquétipo do raciocínio por indução.

Já vimos, no capítulo II, exemplos de masoquismo em que a humilhação, a impotência e a vergonha, isto é, o obstáculo, determinavam a escolha do mediador. É o *noli me tangere*¹ dos Guermentes que desencadeia em Marcel um desejo violento de "fazer-se convidar". O processo não é outro no caso do homem do subsolo e do bando de Zverkov. No episódio do oficial há até um obstáculo no sentido mais literal do termo já que esse insolente força o homem do subsolo a descer da calçada. Por toda parte, nos romancistas da mediação interna, verificamos a exatidão das observações formuladas por Denis de Rougemont: "O obstáculo mais grave... é... aquele que é preferido acima de tudo. É o mais apropriado a aumentar a paixão." A descrição é exata mas deveria ser acrescentado que o obstáculo mais grave só tem esse valor porque ele denota a presença do mediador mais divino possível. Marcel imita a linguagem e os modos de Albertine; ele adota até seus gostos. O homem do subsolo se esforça grotescamente em copiar a fanfarrice de seu insultador. Isolda seria menos amável se ela não fosse a mulher destinada ao rei; e Tristão aspira, no fundo, à realeza, no sentido mais absoluto do termo. O mediador permanece dissimulado, pois o mito de Tristão é um primeiro poema romântico. Os romancistas de gênio são os únicos a iluminar as profundezas da alma ocidental revelando-nos a existência inteiramente imitativa do ser apaixonado.

O masoquista é mais lúcido e, ao mesmo tempo, mais cego que as demais vítimas do desejo metafísico. Ele é mais lúcido, com esta lucidez cada vez mais propagada nos dias de hoje, porque só ele, entre todos os sujeitos desejantes, percebe a ligação entre a mediação interna e o obstáculo, ele é mais cego porque, em vez de levar essa tomada de consciência até as conclusões para as quais ela aponta, em vez de, em outros termos, fugir da transcendência desviada, ele se esforça paradoxalmente

¹ Em latim, "Não toques em mim" Palavras de Cristo a Maria Madalena após a ressurreição (Jo XX:17) (N.E.)

em satisfazer seu desejo precipitando-se sobre o obstáculo, entregando-se à infelicidade e ao fracasso.

A fonte desta lucidez nefasta que caracteriza os derradeiros estágios do mal ontológico não é difícil de desvendar. É a aproximação do mediador. A escravidão é sempre o término do desejo, mas no princípio esse término está muito afastado e o sujeito desejante não pode vislumbrá-lo. Esse término vai se tornando mais e mais visível porque, à medida que diminui a distância entre mediador e sujeito, as fases do processo metafísico se aceleram. Todo desejo metafísico tende, assim, ao masoquismo, pois o mediador se aproxima sempre e a luz que ele traz consigo é, por si só, incapaz de curar o mal ontológico, ela apenas fornece à vítima o meio de precipitar a evolução fatal. Todo desejo metafísico caminha na direção de sua própria verdade e da tomada de consciência dessa verdade pelo sujeito desejante; há masoquismo quando o próprio sujeito entra na luz dessa verdade e colabora ardorosamente com seu advento.

O masoquismo se fundamenta numa intuição profunda, contudo ainda insuficiente da verdade metafísica, numa intuição desviada e pervertida cujos efeitos são mais nocivos ainda do que a inocência dos estágios anteriores. Quando o sujeito desejante percebe o abismo que o desejo já escavou sob seus passos, ele lá se joga de livre e espontânea vontade, esperando descobrir, contra todas as probabilidades, o que os estágios menos agudos do mal metafísico não lhe trouxeram.

Na prática é às vezes difícil distinguir do masoquismo propriamente dito o masoquismo inconsciente e difuso que impregna todas as formas do desejo metafísico. De fato, Dom Quixote e Sancho não param quietos enquanto não forem espancados para valer. Os leitores "idealistas" responsabilizavam Cervantes pelas prodigiosas pauladas de que seu herói padece; nossos leitores modernos, mais "lúcidos", mais "realistas" que os primeiros românticos, tratam com muita naturalidade Dom Quixote de *masoquista*. Os dois pareceres opostos são duas formas contrárias

e gêmeas do erro romântico, Dom Quixote não é mais masoquista, no sentido estrito do termo, do que Cervantes é sádico. Dom Quixote imita seu mediador, Amadis de Gaula. Já o caso de Julien Sorel é mais duvidoso. O adolescente poderia viver na abundância junto de seu amigo Fouquet e ele vem mendigar, na residência de la Mole, os desprezos de aristocratas que valem menos que ele. Por outro lado, qual o significado dessa paixão furiosa que não deriva senão do desdém de Mathilde e não lhe sobrevive?

Entre o sujeito desejante que sofre com resignação as consequências desagradáveis da mediação e aquele que as procura avidamente, não porque elas lhe causam prazer mas porque elas têm para ele o valor de um *sacramento*, todas as nuances são possíveis. Entre o pré-masoquismo de Dom Quixote e o masoquismo caracterizado de Marcel ou do herói subterrâneo, não há separação muito nítida. Sobretudo não há o "normal" de um lado e o "patológico" do outro. São nossos próprios desejos que traçam uma linha, sempre arbitrária, entre saúde e doença. O gênio romanesco apaga essa linha; ele abole uma fronteira a mais. Ninguém é capaz de dizer onde começa o masoquismo repugnante e onde para o nobre gosto do risco e a ambição dita "legítima".

Toda aproximação do mediador é um progresso em direção ao masoquismo. A passagem da mediação externa à mediação interna tem em si mesmo um significado masoquista. Descontentes com seu mediador fracote, tais como as rãs da fábula, os homens escolhem para si um mediador ativo que os estraçalha com vontade. Toda escravidão está próxima do masoquismo, já que se apoia no obstáculo que nos opõe o desejo de um rival, já que o escravo fica grudado nesse obstáculo, como um molusco em sua rocha.

O masoquismo revela plenamente a contradição que funda o desejo metafísico. O apaixonado procura o divino através do obstáculo intransponível, através daquilo que, por definição, não se deixa atravessar.

É esse sentido metafísico que escapa à maioria dos psicólogos e psiquiatras. Suas análises se situam, portanto, num nível de intuição muito baixo. Afirma-se, por exemplo, que o sujeito simplesmente deseja a vergonha, a humilhação e o sofrimento. Ninguém jamais desejou tais coisas. Todas as vítimas do desejo metafísico, inclusive os masoquistas, cobiçam 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. A infelicidade deve revelar a essas vítimas o ser cuja imitação lhes parece a mais apta a subtrai-las de sua miserável condição. Mas nunca essas consciências infelizes desejam, pura e simplesmente, a vergonha, a humilhação e o sofrimento. Não se entende o masoquista enquanto não se percebe a natureza triangular de seu desejo. Imagina-se um desejo linear e, a partir do sujeito, traça-se a sempiterna linha reta; essa linha vai dar sempre nos já conhecidos dissabores. Acredita-se então ter agarrado o objeto em si do desejo; afirma-se que o masoquista deseja esse objeto, que ele deseja, em suma, o que nós, de nossa parte, não desejamos nunca.

Outro inconveniente dessa definição é que ela torna impossível toda e qualquer distinção, mesmo teórica, entre o desejo metafísico em geral e o masoquismo propriamente dito. Com efeito, fala-se de masoquismo todas as vezes que se percebe a relação entre o desejo e suas consequências nefastas. E tem-se como certo que essa relação é percebida pelo próprio sujeito. Quando na verdade ela é completamente ignorada nos estágios superiores da mediação. É unicamente quando a relação é conhecida que se deve falar de masoquismo, caso não se queira desistir de dar a esse termo um conteúdo teórico específico.

Fazer do sofrimento — simples consequência ou, no masoquismo, condição prévia do desejo — o próprio objeto desse desejo é um erro particularmente revelador. Não mais que os demais erros do mesmo gênero,

esse não se deve a um infeliz acaso ou a uma falta de precauções "científicas" na observação. O observador *não quer* descer, na verdade do desejo, até o ponto em que essa verdade lhe diria respeito tanto quanto ao sujeito de suas observações. Ao encerrar as consequências deploráveis do desejo metafísico num objeto que o masoquista, e somente ele, desejaria, faz do coitado um ser à parte, um monstro cujos sentimentos não têm nada a ver com os das pessoas "normais", quer dizer, com nossos próprios sentimentos. O masoquista desejaria o *contrário* do que todos nós desejamos. A contradição que deveria ser apreendida como interior a nosso próprio desejo fica deslocada para o exterior, ela serve de barreira entre o observador e esse masoquista que seria perigoso entender inteiramente. Vale notar que é sempre sob forma de "diferenças" entre o *Outro* e o *Eu* que se apresentam contradições que são na realidade o próprio fundamento de nossa vida psíquica. Os relacionamentos estabelecidos pela mediação interna viciam uma boa quantidade de observações que querem se fazer passar por "científicas".

Repelimos para longe de nós todo desejo cujas consequências nefastas conseguimos notar para não ter que reconhecer nele a imagem, ou a caricatura, de nossos próprios desejos. É internando seu vizinho no asilo, observa justamente Dostoievski, que se pode convencer a si mesmo de seu próprio bom senso. O que teríamos em comum com esse desagradável masoquista cujo desejo incide sobre a essência mesma do não-desejável? Mais vale, obviamente, sequer saber que o masoquista deseja exatamente o que nós mesmos desejamos, ele deseja a autonomia e o poder divino, sua própria estima e a estima dos *Outros* mas, por uma intuição do desejo metafísico mais profunda nele do que em todos os médicos, se bem que ainda incompleta, ele não espera mais descobrir esses bens inestimáveis senão junto de um mestre de quem ele será o escravo humilhado.

Ao lado do masoquismo existencial que acabamos de descrever, encontra-se também um masoquismo e um sadismo puramente sexuais que desempenham um papel considerável nas obras de Proust e de Dostoievski.

O masoquista sexual se esforça em reproduzir, em sua vida erótica, as condições do mais intenso desejo metafísico. Ele quer um parceiro caríssimo, pois ele se assume como perseguido. Idealmente, esse parceiro e o mediador não deveriam ser senão uma única e mesma pessoa. Mas esse ideal é, por definição, irrealizável pois, se fosse realizado, ele deixaria de ser desejável, o mediador tendo perdido todos os seus poderes divinos. O masoquista se vê, pois, limitado a fazer uma mímica de seu ideal impossível. Ele quer representar, junto de seu parceiro sexual, o papel que ele representa – ou acredita representar – junto de seu mediador na vida cotidiana. As brutalidades que o masoquista reivindica estão sempre associadas, em sua mente, àquelas a que um mediador verdadeiramente divino provavelmente o submeteria.

Mesmo nesse masoquismo puramente sexual não seria possível dizer, por conseguinte, que o sujeito "deseja" o sofrimento. O que ele deseja é a presença do mediador, o contato com a divindade. Ele só pode suscitar a imagem desse mediador recriando a atmosfera real, ou suposta, de suas relações com ele. Um sofrimento que não lembra o mediador não apresenta, para o masoquista, nenhum valor erótico.

O sadismo é a reviravolta "dialética" do masoquismo. Cansado de representar o papel de mártir, o sujeito desejante escolhe assumir-se enquanto algoz. Nenhuma teoria do sadomasoquismo conseguiu mostrar, até agora, a necessidade dessa reviravolta. Todas as dificuldades se dissolvem na concepção triangular do desejo.

Nesse teatro da existência que é a atividade erótica, o masoquista desempenhava seu próprio papel e simulava seu próprio desejo, já o sádico

assume o papel do mediador. Essa mudança de comédia não nos toma de surpresa. Nós não ignoramos, de fato, que todas as vítimas do desejo metafísico procuram se apropriar do ser do mediador imitando-o. O sádico se esforça em imitar o deus em sua função básica que é, doravante, a de perseguidor. É ele faz com que seu parceiro assuma o papel de perseguido. O sádico quer se dar a ilusão de já ter atingido seu objetivo; ele se esforça em tomar o lugar do mediador e de ver o mundo através dos olhos deste, com a esperança de que a comédia, paulatinamente, se tornará realidade. A violência do sádico constitui um novo esforço para atingir a divindade.

O sádico não pode criar para si a ilusão de *ser o* mediador sem transformar sua vítima em um outro si mesmo. No exato momento em que redobra sua brutalidade não pode deixar de se reconhecer no *Outro* sofredor. Tal é o significado profundo dessa estranha "comunhão" tão frequentemente observada entre a vítima e o carrasco.

É comum dizer que o sádico persegue porque ele se acha perseguido. É verdade, mas ainda não é a verdade toda. Para desejar perseguir é preciso acreditar estar sendo perseguido por um ser que alcança, no próprio âmbito da perseguição, uma região de existência infinitamente superior à nossa. Só se pode ser sádico se a chave do jardim encantado estiver em poder de um algoz.

O sadismo revela mais uma vez o prestígio imenso do mediador. Agora, a face do homem desaparece sob a máscara do deus infernal. Por mais horrível que seja a loucura do sádico, ela tem o mesmo sentido que todos os desejos anteriores. E se o sádico lança mão de meios desesperados é porque soou a hora do desespero.

Dostoievski e Proust reconhecem o caráter imitativo do sadismo. Depois do banquete em que ele aviltou-se, humilhou-se, acreditou-se torturado por verdugos medíocres, o homem do subsolo tortura de modo

plenamente real a pobre prostituta que lhe cai nas mãos. Ele imita a conduta que pensa ter tido com ele o bando de Zverkov; ele aspira à divindade com a qual sua angústia revestiu esses medíocres comparsas no decorrer das cenas anteriores.

A ordenação sequencial dos episódios, em *O Subsolo*, não é indiferente. O banquete vem primeiro, as cenas com a prostituta vêm depois. Os aspectos existenciais da estrutura masoquista-sádica precedem seus aspectos sexuais. Longe de privilegiar estes últimos, como fazem tantos médicos e psiquiatras, o romancista acentua o projeto individual básico. Os problemas que o masoquismo e o sadismo sexuais apresentam só ficam esclarecidos se forem vistos como um reflexo da existência em seu todo. Todo reflexo é evidentemente posterior à coisa que ele reflete. É o masoquismo sexual que é o espelho do masoquismo existencial e não o inverso. Como podemos constatar mais uma vez, as interpretações que estão na moda sempre invertem o sentido verdadeiro e a hierarquia dos fenômenos. Da mesma forma que se posiciona o sadismo em primeiro plano, antes do masoquismo, e que se fala em sadomasoquismo quando se deveria falar de masoquismo-sadismo, priorizam-se sistematicamente os elementos sexuais com relação aos elementos existenciais... Essa inversão é tão constante que ela pode, por si só, definir a passagem da ordem verdadeira, que é metafísica, a essas contraverdades em que se constituem, frequentemente, as "psicologias" e as "psicanálises".

O masoquismo e o sadismo sexuais são imitações em segundo grau: são imitações dessa imitação que já é a existência do sujeito no desejo metafísico. Proust, como Dostoievski, viu perfeitamente que o sadismo é uma cópia, uma comédia apaixonada que se representa para si mesmo num fim mágico. A srta. Vinteuil se esforça em imitar os "malvados": sua profanação da lembrança paterna é uma mímica a um só tempo grosseira e ingênua:

Uma sádica como ela é um artista do mal, coisa que uma criatura inteiramente má não poderia ser, pois o mal não seria exterior a ela; antes lhe pareceria muito natural, não chegando mesmo a distinguir-se da sua pessoa.... é na pele dos maus que [esses artistas]... procuram entrar... a fim de que possam ter por um instante a ilusão de se haverem evadido de sua alma escrupulosa e terna para o mundo inumano do prazer².

O sádico, no próprio exercício do mal, não deixa de se identificar com a vítima, isto é, com a inocência perseguida. Ele encarna o Bem e seu mediador o Mal. A divisão romântica e "maniqueísta" entre o *Eu* e os *Outros* está sempre presente; ela até desempenha um papel essencial no sadomasoquismo.

No fundo de si mesmo o masoquista vomita esse Bem ao qual ele acredita estar condenado e adora o Mal perseguidor, pois o Mal é o mediador. Essa verdade é particularmente nítida em Proust. Jean Santeuil, no liceu, procura os meninos brutos que fazem dele um saco de pancada. O narrador de *Em Busca do Tempo perdido* define o ser desejado como "a objetivação irreal e diabólica do temperamento oposto ao meu, daquela vitalidade cruel e quase bárbara que faltava à minha fraqueza e a meu excesso de dolorosa sensibilidade e de intelectualismo"³. Na maior parte do tempo o próprio sujeito ignora sua paixão pelo Mal. A verdade só aparece como um raio, na vida sexual e em certas regiões excêntricas da existência. O meigo Saint-Loup só é cruel em suas relações com os criados. A consciência clara está totalmente ocupada com a defesa do Bem. A exasperação do desejo se traduz com frequência, nesse nível, por uma exasperação do "senso moral", por um delírio de filantropia, por um engajamento virtuoso nas milícias do Bem.

² *No caminho de Suzann* (v. 1). P.142, op.cit. (N.E.)

³ *A sombra das raparigas em flor* (v.2). p.332, op.cit. (N.E.)

O masoquista se identifica com todos os "humilhados e ofendidos", com todas as infelicidades reais e imaginárias que lembram, obscuramente, seu próprio destino. E é contra esse Espírito do Mal em si que o masoquista se ressent. Ele não faz tanta questão de esmagar os maldosos quanto de lhes *provar* a malvadeza deles e sua própria virtude; gostaria de cobri-los de vergonha obrigando-os a contemplar as vítimas de sua infâmia.

A "voz da consciência", nesse estágio do desejo, se confunde perfeitamente com o ódio que o mediador suscita. O masoquista faz desse ódio um dever e condena tudo o que não odeia como ele. Esse ódio permite que o sujeito desejante conserve os olhos constantemente fixos no seu mediador. O masoquista está tão obstinado em destruir o mal delicioso, que ele se acredita incapaz de perfurar essa armadura impenetrável e atingir a divindade. Logo, ele renunciou apaixonadamente ao Mal; e, como o homem do subsolo, é o primeiro que se espanta ante determinados fenômenos desagradáveis que nota em si mesmo e que lhe parecem estar em contradição com toda a sua vida moral.

O masoquista é fundamentalmente pessimista. Ele sabe que o Mal está destinado a triunfar. É na qualidade de um desesperado que luta pela boa causa. Essa luta torna-se assim ainda mais "meritória".

Para os moralistas cínicos e, num sentido ligeiramente diferente, para Nietzsche, todo altruísmo, toda identificação com a fraqueza e a impotência derivam do masoquismo. Para Dostoiévski, pelo contrário, a ideologia masoquista, como todos os demais frutos do desejo metafísico, é uma imagem invertida da transcendência vertical. Essa caricatura atroz é um testemunho a favor do original.

Todos os valores da moral cristã estão presentes no masoquismo mas sua hierarquia está invertida. A compaixão nunca é o princípio e sim a consequência. O princípio é o ódio do maldoso triunfante. Ama-se o

Bem para melhor odiar o Mal. Só se defende os oprimidos para melhor investir contra os opressores.

A visão masoquista nunca é independente. Ela é sempre oposta a um masoquismo concorrente que organiza os mesmos elementos numa estrutura simétrica e invertida. O que é definido como Bem numa placa do díptico é automaticamente definido como Mal na outra placa, e vice-versa.

Dostoievski sugere, em *Os Demônios*, que todas as ideologias modernas estão impregnadas de masoquismo. O infeliz Shatov procura desesperadamente escapar à ideologia revolucionária, mas na maioria das vezes ele só consegue cair na ideologia reacionária. O Mal triunfa novamente no esforço que Shatov faz para se livrar dele. O infeliz procura a afirmação, porém só alcança a negação da negação. A ideologia eslavófila procede, como as demais, do Espírito moderno. É Stavroguine quem sugeriu a Shatov essas novas ideias.

A personagem de Shatov destrói a hipótese de um Dostoievski simplesmente reacionário. A tendência eslavófila em Dostoievski, como certas formas de espírito revolucionário em Stendhal, é um romantismo mal superado. Shatov é Dostoievski meditando sobre sua própria evolução ideológica, sobre sua própria impotência em escapar aos modos de pensar negativos. É nessa meditação mesma que Dostoievski supera a ideologia eslavófila. O espírito partidário ainda triunfa no *Diário de um Escritor*⁴ mas Dostoievski o esmaga em *Os Irmãos Karamazov*.

É nessa superação da ideologia eslavófila que se situa para nós o ponto mais alto do gênio dostoievskiano.

⁴ Edição brasileira: Fiódor Dostoievski, *Diário de um escritor* (seleção), Rio de Janeiro: Ediouro, [1993]. (N.E.)

*Não odiei os ateus, os professores do mal, os materialistas, mesmo os maus dentre eles, pois muitos são bons, sobretudo em nossa época*⁵.

Dostoiévski, em tudo o que precede *Os Irmãos Karamazov*, e Proust, ao longo de sua obra, sucumbem às vezes a uma tentação em comum: eles dotam certas personagens de maldade em si, de uma crueldade que é primeiramente a resposta a uma outra crueldade, ou a uma ilusão de crueldade. Esses trechos refletem a estrutura sadomasoquista da experiência, eles não a revelam.

O gênio romanesco se fundamenta numa superação que permite a revelação do desejo metafísico, mas certos recantos obscuros perduram, certas obsessões resistem à luz romanesca. A superação é o fruto de uma luta interior cujos vestígios sempre ficam no próprio romance. O gênio romanesco se assemelha à subida das águas num terreno acidentado. Algumas ilhotas subsistem quando todo o resto está submerso. Nas regiões extremas do desejo metafísico exploradas pelo romancista, há sempre uma zona crítica. Em Proust, determinados aspectos do desejo homossexual fazem parte dessa zona onde a revelação romanesca se faz longamente esperar e onde nem sempre ela consegue se impor definitivamente.

Em seus pontos mais altos, contudo, que não raro são os últimos, o romancista triunfa dos supremos obstáculos; ele consegue reconhecer que o Mal fascinante não tem mais realidade do que o Bem com o qual o masoquista se identifica automaticamente:

⁵ *Os irmãos Karamazov*, Livro IV, l. p.154. (N.E.)

[A srta. Vinteuil] não teria acaso pensado que o mal fosse um estado tão raro, tão extraordinário, tão isolante, e para onde era tão grato emigrar, se soubesse discernir em si mesma, como em todos outros, essa indiferença pelos sofrimentos que nós mesmos causamos e que, por mais diversos nomes que lhe deem, é a forma terrível e permanentemente da crueldade.⁴

Essa frase parece mais bela ainda se se pensar na imensidão do trajeto espiritual que se estende por trás dela... O pesadelo do sadomasoquista é uma mentira tão grosseira quanto o sonho de Dom Quixote e a ilusão burguesa padrão. No fundo, é sempre a mesma mentira. O perseguidor digno de adoração não é nem deus nem demônio. Ele não passa de um ser semelhante a nós, tanto mais obcecado em esconder seu próprio sofrimento e sua humilhação quanto mais intensos eles forem. Albertine se revela insignificante. Zerkov não passa de um fraco imbecil. O erro do sadomasoquista nos faria rir, como o de Dom Quixote, se as consequências da mediação não fossem tão temíveis.

Dom Quixote, aos olhos de Cervantes, é um homem que se descuida de seus deveres. Mas sua loucura não o opõe ainda radicalmente aos valores da sociedade cristã e civilizada. A ilusão é bastante espetacular, mas seus efeitos permanecem anódinos. Pode-se dizer, sem paradoxo, que Dom Quixote é o menos louco dos heróis de romance. A mentira se torna mais impudente e suas consequências se agravam à medida que o mediador se aproxima. Se ainda temos dúvida é porque o insípido, o medíocre e até mesmo o sórdido e o atroz gozam a nossos olhos de um preconceito favorável, nem que seja no sentido de fazermos deles nossos critérios de verdade: Uma preferência irracional mas significativa – ela própria resultante de uma mediação cada vez mais exacerbada – nos faz decretar que o subsolo é mais "real", mais "verdadeiro" que "o belo

⁴ No caminho de Swann (v.1), p.143, op.cit. (N.E.)

e o sublime" do primeiro romantismo. Denis de Rougemont denunciou esse surpreendente preconceito em *O Amor e o Ocidente*: "O mais baixo nos parece o mais verdadeiro. É a superstição da época." No fundo, ser *realista* não é mais do que fazer a balança do provável pesar para o pior. Mas o realista se engana mais redondamente ainda que o idealista. Não é a verdade, é a mentira que progride à medida que os "palácios de cristal" se transformam em visão infernal.

O gênio romanesco se eleva acima das oposições geradas pelo desejo metafísico. Ele procura nos mostrar seu caráter ilusório. Ultrapassa as caricaturas rivais do Bem e do Mal que nos propõem as facções. Afirma a identidade dos contrários no âmbito da mediação interna. Mas não chega ao relativismo moral. O mal existe. As torturas que o homem do subsolo inflige à jovem prostituta não são imaginárias. Os sofrimentos de Vinteuil são, da mesma forma, reais até demais. O Mal existe e é o próprio desejo metafísico, é a transcendência desviada que tece os homens ao revés, separando o que alega unir, unindo o que alega separar. O Mal é o pacto negativo do ódio ao qual tantos homens aderem firmemente para sua mútua destruição.

capítulo 9

OS MUNDOS PROUSTIANOS

Combray é um universo protegido. Lá, a criança vive à sombra dos pais e dos ídolos familiares na mesma bem-aventurada intimidade que a aldeia medieval à sombra de seu campanário. A unidade de Combray é espiritual antes de ser geográfica. Combray é uma visão comum a todos os membros da família. Uma determinada ordem é imposta à realidade e aquela não mais se distingue desta. O primeiro símbolo de Combray é a lanterna mágica, cujas imagens, tomando o feitio dos objetos sobre os quais são projetadas, nos são refletidas indiferentemente pelas paredes do quarto, o abajur ou as maçanetas de porta.

Combray é uma cultura fechada, no sentido etnológico do termo, um *Welt*¹, diriam os alemães, "um pequeno mundo protegido" nos diz o romancista. É por meio da percepção que se abre o abismo entre Combray e o mundo exterior. Há, entre a percepção de Combray e a dos "bárbaros", uma diferença específica cuja revelação constitui a tarefa básica.

¹ Em alemão "Mundo" .:(N.E)

do romancista. As duas campainhas da porta de entrada nos propõem um primeiro símbolo, mais propriamente do que uma ilustração, dessa diferença. "O carrilhão que toda pessoa da casa acionava ao entrar 'sem tocar'" e "o duplo tilintar tímido, oval e dourado da sineta para os estranhos" remetem a dois universos incomensuráveis.

Até um determinado ponto, ainda muito superficial, Combray mantém-se capaz de perceber a distância que separa as percepções. Combray nota a diferença entre as duas campainhas. Da mesma forma, Combray não ignora que *seu* sábado tem uma cor, uma tonalidade peculiar. O almoço, nesse dia, é adiantado em uma hora.

O retorno daquele sábado assimétrico era um desses pequenos acontecimentos internos locais, quase cívicos que, nas vidas tranquilas e nas sociedades estabilizadas, criam uma espécie de elo nacional e se tornam o tema favorito das conversações, dos gracejos, dos relatos deliberadamente exagerados, constituiria um núcleo, já pronto, para um ciclo legendário se algum de nós tivesse a bossa épica.²

A gente de Combray se sente solidária e fraterna quando descobre o que a opõe às pessoas de fora. Françoise, a empregada, saboreia particularmente essa sensação de unidade. Nada a diverte tanto quanto esses pequenos mal-entendidos ocasionados pelo esquecimento não do sábado assimétrico, mas do fato de que os estrangeiros ignoram sua existência. O "bárbaro", boquiaberto frente à mudança de horário da qual não foi avisado, fica meio ridículo. Ele não é um *iniciado* na verdade de Combray.

Os ritos "patrióticos" nascem nesta zona intermediária onde as diferenças entre *Nós* e os *Outros* tornam-se perceptíveis sem se apagarem completamente. O mal-entendido é ainda semipropositual. Num nível mais profundo, ele absolutamente não o é mais e o romancista narrador é,

² No caminho de Swann (v.1), p. 99, op.cit. (N.E.)

dentre todos, o único capaz de transpor o abismo entre as percepções divergentes de um *mesmo* objeto. Combray é incapaz, por exemplo, de entender que, ao lado do Swann burguês e doméstico a quem se está habituado, existe um outro Swann, aristocrático e elegante, percebido exclusivamente pelas pessoas da alta sociedade.

Certamente, no Swann que minha família havia construído para si, fora omitida por ignorância de uma multidão de particularidades da sua vida mundana que davam motivo a que outros, na sua presença, vissem todo um mundo de elegâncias a dominarem o rosto até o nariz recurvo, que era como a sua fronteira natural, mas, em compensação, havia podido acumular naquele rosto despojado de seu prestígio, vago e espaçoso, no fundo daqueles olhos depreciados, o incerto e suave resíduo – meio memória, meio esquecimento – das horas ociosas passadas em sua companhia...³

O romancista tenta nos fazer ver, tocar, sentir o que os homens, por definição, não veem, não tocam e não sentem nunca: duas evidências perceptivas tão imperiosas quanto contraditórias. Entre Combray e o mundo exterior não resta mais senão uma aparência de comunicação. O quiproquó é total mas suas consequências são mais cômicas do que trágicas. Temos um outro exemplo de mal-entendido cômico nos agradecimentos imperceptíveis que as tias Céline e Flora dirigem a Swann por um presente que ele lhes mandou. As alusões são tão vagas e longínquas que ninguém as nota. Todavia as duas solteironas não poderiam jamais supor que correm o risco de não serem compreendidas.

De onde provém essa incapacidade de se comunicar? No caso dos “dois Swann” tudo está centrado, ao que parece, em causas intelectuais, numa simples escassez de informação. Determinadas expressões

³ Idem. p. 24 (N.E.)

do romancista parecem confirmar essa hipótese. É a *ignorância* dos pais que dá existência ao Swann de Combray. O narrador vê nesse Swann familiar um dos *erros* encantadores de sua juventude.

O erro é geralmente acidental. Ele desaparece assim que se chama sobre ele a atenção de quem se enganou, assim que se dá a este os meios de retificar seu erro. Mas, no caso de Swann, os indícios vão se multiplicar, a verdade vai surgir de todos os lados sem que a opinião dos pais, e sobretudo da tia-avó, se modifique. Fica-se sabendo que Swann frequenta aristocratas. *Le Figaro* menciona os quadros da "coleção Charles Swann". A tia-avó permanece inabalável. Descobre-se enfim que Swann é o amigo da sra. de Villeparisis porém, na concepção da tia-avó, longe de valorizar Swann, essa notícia tem o resultado de rebaixar a sra. de Villeparisis: "Como pode ela conhecer a Swann? Um pessoa que tu dizias parenta do marechal Mac-Mahon!"⁴ A verdade, tal qual uma mosca importuna, torna repetidas vezes a pousar no nariz da tia-avó, mas basta um gesto, com as costas da mão, para espantá-la.

Assim sendo, o erro proustiano não pode reduzir-se a suas causas intelectuais. É preciso tomar cuidado para não julgar Proust a partir de um termo isolado, e sobretudo no sentido particular ao qual tal ou qual filósofo limitará esse termo. Torna-se necessário ir além das palavras para chegar à substância romanesca. A verdade de Swann não penetra em Combray, porque contradiz as crenças sociais da família e seu senso das hierarquias burguesas. Os fatos, nos diz Proust, não penetram no mundo onde reinam nossas crenças. Não são eles que as geraram, não são eles que podem destruí-las. Os olhos e os ouvidos se fecham quando a saúde e a integridade do universo pessoal estão em jogo. A mãe olha o pai, mas não muito atentamente, para não penetrar "o segredo de suas superioridades". As tias Céline e Flora possuem num grau superior a preciosa

⁴ Idem, ib. p. 25 (N.E.)

faculdade de não perceber, elas param de ouvir assim que se conversa em sua presença de coisas que não lhes interessam.

Seu sentido auditivo, deixava então em repouso os respectivos órgãos receptores, fazendo-os sofrer um verdadeiro princípio de atrofia. Se então meu avô necessitava chamar a atenção das duas irmãs, tinha de recorrer a essas advertências físicas de que se servem os alienistas para com certos maníacos da distração: golpes repetidos num copo, com a lâmina da faca, coincidindo com uma brusca interpelação da voz e do olhar⁵.

Esses mecanismos de defesa têm origem, obviamente, na mediação. No grau de afastamento do mediador que é o de Combray, eles correspondem menos à "má-fé" sartriana do que à "mentira orgânica" de que fala Max Scheler em *O Homem do Ressentimento*⁶; a falsificação da experiência não se faz conscientemente, como na mentira simples, e sim antes de qualquer experiência consciente, já na elaboração das representações e dos sentimentos de valor. A "mentira orgânica" funciona a cada vez que o homem só quer ver aquilo que convém a seu "interesse" ou a alguma outra disposição de sua atenção instintiva, cujo objeto fica assim modificado até em sua lembrança. O homem que se engana assim não precisa mais mentir.

Combray se afasta das verdades perigosas, como o organismo sadio que recusa assimilar o que pode ser prejudicial à sua saúde: Combray é um olho que rejeita as poeiras irritantes. Logo, cada qual, em Combray, é seu próprio censor. Mas essa autocensura, longe de ser penosa, se confunde com a paz de Combray. E se funde inteiramente, em sua essência originária, com a pia vigilância de que se cerca a tia Léonie. Cada qual

⁵ Idem, ib. p. 26 (N.E.).

⁶ Max Scheler, *L'homme du ressentiment* Paris, Gallimard, 1970. (N.E.)

se esforça em mantê-la longe de tudo aquilo que poderia perturbar sua quietude. Marcel é repreendido quando afirma de maneira irrefletida terem encontrado, durante um passeio, "alguém que não conheciam".

Aos olhos da criança o quarto da tia Léonie é o centro espiritual, o verdadeiro santuário da residência da família. A mesa de cabeceira coberta de água de Vichy, medicamentos e livros de devoção é um altar onde, assistida por Françoise, oficia a grã-sacerdotisa de Combray.

A tia parece inativa, mas é ela quem metamorfoseia o dado heterogêneo; transforma-o em "matéria de Combray"; torna-o um alimento assimilável, rico e saboroso. Identifica os transeuntes e os cães anônimos; reduz o desconhecido ao conhecido. É graças a ela que todo conhecimento e toda verdade pertencem a Combray. Combray, "que um resto de muralhas da Idade Média cingia aqui e ali num traço tão perfeitamente circular como uma cidadezinha num quadro de primitivos"⁷, é uma esfera perfeita e a tia Léonie, imóvel em seu leito, é o centro da esfera. A tia não participa das atividades da família mas é ela quem lhes dá seu sentido. É sua *vidinha* que faz com que a esfera gire harmoniosamente. A família se espreme ao redor da tia como as casas do vilarejo ao redor da igreja.

Há analogias impressionantes entre a estrutura orgânica de Combray e a estrutura dos salões mundanos. É a mesma visão circular, a mesma coesão interna sancionada por um sistema de gestos e palavras ritualísticas. O salão Verdurin não é um simples local de reunião, é uma maneira de ver, de sentir, de julgar. O salão é também uma "cultura fechada". Logo,

⁷ No *Caminho de Swann*, p. 48, op.cit. (N.E.)

o salão vai rejeitar tudo o que ameaça sua unidade espiritual. Ele possui uma "função eliminadora" análoga à de Combray.

O paralelo entre Combray e o salão Verdurin é, nesse particular, tanto mais fácil de traçar, uma vez que o "corpo estranho", num caso como no outro, é o infeliz Swann. É seu amor por Odette que o atrai à residência dos Verdurin. O fato de Swann estar fora de lugar, seu cosmopolitismo e suas relações aristocráticas, parecem mais subversivos ainda no meio Verdurin do que em Combray. A "função eliminadora" se exerce com suma violência. Como resposta ao vago desconforto que representava Swann, a tia-avó se contentava com sarcasmos relativamente inofensivos. As relações de boa vizinhança não ficavam ameaçadas: Swann continuava sendo *persona grata*. A situação se desenvolve de modo diferente no salão Verdurin. Quando a "Patroa" se dá conta de que Swann é inassimilável, os sorrisos dão lugar aos rictos do ódio. A excomunhão suprema é pronunciada, as portas do salão tornam a fechar-se com estrondo. Swann é lançado de volta às trevas exteriores.

A unidade espiritual do salão tem algo de tenso e de rígido que Combray não tinha. Essa diferença aparece com especial nitidez nas imagens religiosas que expressam essa unidade. As imagens que descrevem Combray são geralmente tomadas das religiões primitivas, do Antigo Testamento e do cristianismo medieval. A atmosfera é a das sociedades jovens nas quais floresce a literatura épica, a fé religiosa é vigorosa e ingênua, e os estranhos são sempre bárbaros mas nunca odiados.

A imagística do salão Verdurin é totalmente diferente. São os temas da Inquisição e da "caça às bruxas" que predominam. A unidade parece constantemente ameaçada. A Patroa está sempre na brecha, pronta para rechazar o assalto dos "infiéis"; ela abafa as dissidências no embrião; monta uma guarda permanente em torno dos amigos; denigre as distrações que se tem se não provierem dela; exige uma lealdade absoluta;

extirpa o espírito de seita e de heresia que compromete a ortodoxia do "pequeno clã".

Por que essa diferença entre o sagrado Verdurin e o sagrado de Combray? Onde estão os deuses de Combray? Os deuses de Marcel, já vimos mais acima, são seus pais e o grande escritor Bergotte. São deuses "longínquos" diante dos quais toda rivalidade metafísica fica tolhida. Se olharmos à volta do narrador, reencontramos por toda parte essa *mediação externa*. Os deuses de Françoise são os pais e principalmente a tia Léonie; o deus da mãe é esse pai que não se olha muito fixamente para não transpor a barreira de respeito e de adoração que nos separa dele; o deus do pai é o amigável porém olímpico sr. de Norpois. Esses deuses estão sempre acessíveis, sempre prontos a atender quaisquer pedidos sensatos, mas estão separados dos mortais por uma distância espiritual invencível, uma distância que proíbe toda concorrência metafísica. Numa das páginas de *Jean Santeuil* que constituem o esboço de Combray encontra-se uma autêntica alegoria dessa mediação externa coletiva. É um cisne que simboliza o mediador no universo quase feudal da infância burguesa. Nesse universo fechado e protegido, a impressão dominante é a de alegria:

Alegria à qual não escapava... o cisne que passa lentamente sobre o rio levando também a luz e a alegria sobre seu corpo resplandescendente... não perturbando em nada a alegria a seu redor e deixando transparecer por seu ar feliz que ele a experimenta, porém sem que seu andar lento e calmo se altere em nada, como uma *mulher nobre* vê com prazer seus *serviçais* cheios de alegria e passa por eles sorrindo, sem desprezar seu contentamento, sem perturbá-lo, mas sem nele interferir a não ser por uma *simpatia tranquila* e pelo *charme majestoso* que sua *passagem* espalha a seu redor. (Grifo nosso.)

Onde estão, agora, os deuses do salão Verdurin? A resposta não parece difícil. Há em primeiro lugar, enquanto divindades secundárias, os

pintores, os músicos e os poetas que frequentam o salão: encarnações mais ou menos efêmeras da divindade suprema, esta ARTE cujas mais ínfimas emanções bastam para precipitar a sra. Verdurin em convulsões de êxtase. O culto oficial não corre o risco de passar despercebido. É em seu nome que se excomungam os "beócios" e os "maçantes". O sacrilégio é mais severamente punido do que em Combray; um nada provoca o escândalo. Fica-se tentado, assim, a concluir que a fé é mais intensa no meio Verdurin do que em Combray.

A diferença entre os dois "mundos protegidos", o fechamento mais rígido do salão, parece assim se explicar por um reforço da mediação externa. Tal é, pelo menos, a conclusão que nos sugerem as aparências. Mas as aparências enganam e o romancista rejeita essa conclusão. Por trás dos deuses da mediação externa que, nos Verdurin, não têm mais nenhum poder real, há os deuses verdadeiros e ocultos da mediação interna, os deuses do ódio e não mais do amor. A expulsão de Swann se dá em nome dos deuses oficiais mas se deve ver nela, na realidade, uma medida de represália contra o mediador implacável, contra os Guermantes desdenhosos que fecham sua porta à sra. Verdurin e ao mundo a que Swann revela, um belo dia, pertencer. É no salão Guermantes que estão sedados os verdadeiros deuses da Patroa. Mas ela preferiria a morte a lhes prestar abertamente, ou até subrepticamente, o culto que eles exigem. Eis porque ela cumpre os rituais de sua falsa religião estética com uma paixão tão frenética quanto mentirosa.

De Combray ao salão Verdurin, tem-se a impressão de que a estrutura do "pequeno mundo protegido" não se alterou. Os traços mais aparentes dessa estrutura apenas se reforçaram, se acentuaram; as aparências ficaram, por assim dizer, mais aparentes do que nunca. O salão caricatura a unidade orgânica de Combray à maneira de um rosto mumificado fazendo a caricatura de um rosto vivo e acentuando-lhe os traços. Ao olhar mais de perto, nota-se ainda que os elementos da estrutura, idênticos de

um lado e do outro, são hierarquizados diferentemente. Em Combray a negação dos bárbaros está sempre subordinada à afirmação dos Deuses. Com os Verdurin, é o inverso. Os rituais de união são rituais de separação camuflados. Não se observam mais esses rituais para comungar com aqueles que os observam de modo idêntico, mas para se distinguir daqueles que não os observam. O ódio do mediador onipotente tem a vitória sobre o amor dos fiéis. O lugar desproporcional que ocupam as manifestações desse ódio na existência do salão constitui o único mais irrecusável indício da verdade metafísica: os estrangeiros abominados são os verdadeiros deuses.

As aparências praticamente idênticas revestem dois tipos de mediação muito diferentes. Não é mais no que toca ao indivíduo e sim ao pequeno mundo protegido que passamos a observar a passagem da mediação externa à mediação interna. O amor infantil de Combray dá lugar à concorrência carregada de ódio dos adultos, à rivalidade metafísica dos esnobes e dos amantes.

A mediação interna coletiva reproduz fielmente os traços da mediação individual. A felicidade de se estar "entre si" é tão pouco real quanto a felicidade de se ser de si para si. A unidade agressiva que o salão Verdurin apresenta para fora é só a fachada que ele apresenta por fora, o salão não tem para consigo mesmo senão desprezo. É esse desprezo que revelam as perseguições das quais é vítima o infeliz Saniette. Essa personagem é o mais fiel dos fiéis, a alma pura do salão Verdurin. Ele desempenha ou ele deveria desempenhar, se o salão fosse de fato tudo o que ele afirma ser, um papel um tanto semelhante ao desempenhado pela tia Léonie em Combray. Mas em vez de ser honrado e respeitado, Saniette é bombardeado de insultos; ele é o saco de pancada dos Verdurin. O salão não sabe que ele despreza a si próprio na pessoa de Saniette.

A distância entre Combray e a vida de salão não é a distância que separa os "verdadeiros" deuses dos "falsos" deuses. Não é tampouco a distância

que separa uma mentira piedosa e útil da verdade nua e crua. Tampouco digamos, com Martin Heidegger, que os deuses se "afastaram". Os deuses estão mais próximos do que nunca. As divergências entre a reflexão neorromântica e o gênio romanesco ficam aqui plenamente claras. Os pensadores neorromânticos denunciam com estardalhaço o caráter factício do culto prestado aos valores oficiais e aos ídolos desgastados, no universo burguês. Orgulhosos de sua perspicácia, esses pensadores não vão nunca além dessas primeiras observações. Eles acreditam que as fontes do sagrado secam pura e simplesmente. Nunca se perguntam o que pode estar sendo escondido pela *hipocrisia* burguesa. Só o romancista tira a máscara enganosa do culto oficial e chega até os deuses escondidos da mediação interna. Proust e Dostoiévski não definem nosso universo pela ausência do sagrado, como fazem os filósofos, mas por um sagrado pervertido e corrupto que envenena pouco a pouco as fontes da vida.

À medida que vamos nos afastando de Combray, a unidade positiva do amor evolui para a unidade negativa do ódio, para a falsa unidade que dissimula a duplicidade e a multiplicidade.

Eis a razão pela qual basta um só Combray mas são necessários vários salões rivais. Vêm primeiro o salão Verdurin e o salão Guermantes. Os salões existem unicamente uns em função dos outros. Reencontramos, entre as coletividades a um só tempo separadas e unidas pela mediação dupla, uma dialética do amo e do escravo similar à que rege os relacionamentos entre os indivíduos. O salão Verdurin e o salão Guermantes lutam subterraneamente pelo domínio mundano. É a duquesa de Guermantes, durante a maior parte do romance, que conserva o domínio. Altiva, indiferente e zombeteira, a duquesa com perfil de ave de rapina exerce uma dominação tão completa que ela aparece quase como a mediadora universal dos salões. Mas esse domínio, como qualquer outro, se revela vazio e abstrato. A sra. de Guermantes naturalmente não vê

seu salão com os mesmos olhos daqueles que desejam lá entrar. Se a burguesa sra. Verdurin, oficialmente apaixonada por arte, não sonha, no fundo, senão com a aristocracia, a aristocrática sra. de Guermantes não sonha senão com glórias literárias e artísticas.

A sra. Verdurin fica por muito tempo em desvantagem na luta travada contra o salão Guermantes. Ela se recusa, contudo, a se humilhar e dissimula seu desejo com obstinação. A mentira "heroica", nesse caso específico como ocorre de um modo geral, acaba dando frutos. O jogo da mediação interna exige que a sra. Verdurin acabe na residência do príncipe de Guermantes. Quanto à duquesa, *patroa* por demais *blasée*, ela abusa de seu poder e desperdiça seu prestígio. Acaba por perder sua posição mundana. As leis romanescas exigem essa dupla intervenção.

Combray nos é sempre descrito como um regime patriarcal a respeito do qual é difícil dizer se é autoritário ou liberal, pois funciona sozinho. O salão Verdurin, em compensação, é uma ditadura frenética; a Patroa é um chefe de Estado totalitário que governa por meio de uma hábil dosagem de demagogia e de ferocidade. Quando Proust aponta para os sentimentos de lealdade que Combray inspira, fala em *patriotismo*; quando se volta para o salão Verdurin, fala em *chauvinismo*. A distinção entre patriotismo e chauvinismo traduz muito adequadamente a diferença ao mesmo tempo sutil e radical entre Combray e os salões. O patriotismo diz respeito à mediação externa e o chauvinismo à mediação interna. O patriotismo já é amor por si mesmo, mas ainda se mantém um culto sincero aos heróis e aos santos. Seu fervor não depende de uma rivalidade com as demais pátrias. O chauvinismo, pelo contrário, é o fruto de uma rivalidade dessa natureza. É um sentimento negativo baseado no ódio, isto é, na adoração secreta do *Outro*.

Apesar de sua extrema prudência, os comentários de Proust sobre a Grande Guerra traem um desgosto profundo. O chauvinismo de cor azul anil⁸ deriva de uma mediação semelhante à do esnobismo. O chauvinista detesta a Alemanha potente, guerreira e disciplinada porque ele próprio sonha exclusivamente com guerra, poder e disciplina. O nacionalista revanchista busca seu alimento em Barrès e cultua "a terra e certos mortos", mas a terra e os mortos não contam para ele. Acredita estar profundamente enraizado quando na verdade ele flutua em plena abstração.

No fim de *Em Busca do Tempo perdido* estoura a guerra. O salão Verdurin se transforma em quartel general dos adeptos mundanos do *lutar até o fim*. Todos os fiéis seguem os passos guerreiros da Patroa. Brichot escreve uma crônica bélica num grande jornal parisiense. Até mesmo o violonista Morel é atingido, passando a desejar "cumprir com seu dever". O chauvinismo mundano encontra um modo de expressão complementar no chauvinismo cívico e nacional. A imagem do chauvinismo é, portanto, muito mais que uma imagem. Entre o microcosmo que é o salão e o macrocosmo da nação em guerra há unicamente uma mera diferença de escala. O desejo é o mesmo. As metáforas que nos fazem incessantemente passar de uma ordem de grandeza à outra nos chamam a atenção para essa identidade de estrutura.

A França está para a Alemanha o que o salão Verdurin está para o salão Guermantes. Ora, a sra. Verdurin, inimiga declarada dos "maçantes", acaba desposando o príncipe de Guermantes e passando, de armas e bagagens, para o lado de seus adversários. O paralelismo rigoroso entre o chauvinismo mundano e o chauvinismo nacional é um convite a que procuremos, na ordem do macrocosmo, o equivalente desse lance teatral microscópico do qual se poderia dizer, sem grande exagero, que frisa pela "traição". Se o romance não nos fornece

⁸ Cor do uniforme das tropas metropolitanas francesas de 1915 a 1935 (NT).

esse equivalente é exclusivamente por terminar-se cedo demais. Serão necessários mais vinte anos e uma segunda guerra mundial para que se produza o evento que teria permitido a Proust completar sua metáfora. Em 1940, um certo chauvinismo abstrato abraça a causa da Alemanha triunfante depois de haver fulminado durante três quartos de século aqueles que sugeriam timidamente um *modus vivendi* com uma inimiga hereditária ainda fechada dentro de suas próprias fronteiras. Da mesma forma, a sra. Verdurin faz o terror reinar em seu "pequeno clã" e excomunga os "fiéis" ao menor sinal de fraqueza para com os "maçantes", até o dia em que ela desposa o príncipe de Guermantes, fecha aos "fiéis" as portas de seu salão e as abre de par a par aos piores esnobes do Faubourg Saint-Germain.

Naturalmente, alguns críticos descobrem na reviravolta mundana da sra. Verdurin uma prova de sua "liberdade". E podemos nos dar por satisfeitos que eles não cheguem ao ponto de tirar proveito dessa pretensa liberdade para "reabilitar" Marcel Proust junto aos pensadores cotados e lavar o romancista da terrível suspeita de "psicologismo". "Vejam, dizem eles, a sra. Verdurin é capaz de jogar fora seus princípios; logo, essa personagem é perfeitamente digna de figurar num romance existencial e Proust, por sua vez, é também um romancista da liberdade!"

O erro desses críticos, obviamente, repete o de Jean Prévost ao tomar a conversão política do sr. de Rênal por um gesto espontâneo. Se a sra. Verdurin é "espontânea", os "colaboradores" entusiastas também o são, porque na véspera eram nacionalistas ferrenhos. Na realidade, ninguém é espontâneo: são as leis da mediação dupla que estão agindo nos dois casos. As represálias espetaculares contra a divindade perseguidora dão sempre lugar a uma tentativa de "fusão" quando as circunstâncias parecem favoráveis. É a razão pela qual o homem do subsolo interrompe seus projetos de vingança para escrever uma carta delirante de paixão ao oficial que o insultou. Todas essas "conversões" aparentes não trazem

nenhuma novidade. Nenhuma liberdade está aqui afirmando seu poder absoluto por meio de uma ruptura genuína com a situação anterior. O convertido nem sequer trocou de mediador. Nós temos a ilusão da mudança porque não havíamos reconhecido uma mediação cujos únicos frutos eram "a inveja, o ciúme e o ódio impotente". O amargor desses frutos dissimulou a presença do deus.

A identidade estrutural dos dois chauvinismos se revela, mais uma vez, na expulsão do barão de Charlus. O caso lembra a desventura de Swann, só que com maior violência. Charlus é atraído para a residência dos Verdurin por Morel; Swann era atraído por Odette. Swann era amigo da duquesa de Guermantes; Charlus é seu cunhado. O barão é, pois, sobejamente "maçante" e subversivo. A "função eliminadora" do salão vai ser acionada contra ele com especial selvageria. As oposições e as contradições que o desejo metafísico produz ficam ainda mais visíveis e mais dolorosas que em *Um Amor de Swann*, pois o mediador se aproximou bastante.

A guerra está iniciada. A exposição dos motivos que acompanha a execução da sentença ganha a coloração da atmosfera da época. À qualificação tradicional de "maçante" vem se somar a de "espião alemão". Os aspectos microcósmicos e macrocósmicos do "chauvinismo" mal se diferenciam e a sra. Verdurin dentro em breve vai confundi-los. Ela proclama a todos os seus visitantes que Charlus, durante dois anos, "não parou de espionar" em seu salão.

A frase manifesta admiravelmente a deformação sistemática que o desejo metafísico e o ódio impingem ao real. É essa deformação que constitui a unidade subjetiva da percepção. A frase retrata bem demais a Patroa, e nós pensamos de pronto, para não estar retratando também seu objeto:

o barão de Charlus. Se se deve procurar a essência individual numa "diferença" irredutível, a frase não pode revelar a essência da sra. Verdurin sem trair a essência do barão de Charlus. Ela não pode conter essas duas essências mutuamente incompatíveis.

E, no entanto, é esse milagre que ela realiza. Ao afirmar que, por dois anos, Charlus não parou de espionar em seu salão, a sra. Verdurin retrata a si própria mas retrata também o barão. Charlus, por certo, não é um espião. A Patroa exagera loucamente mas ela sabe muito bem o que está fazendo; a flecha atinge Charlus na parte mais vulnerável de seu ser. Charlus é terrivelmente derrotista. Não lhe basta desprezar em silêncio a "manipulação ideológica". Ele desfaz-se em ditos subversivos até na via pública. Seu germanismo o sufoca.

Proust analisa longamente o derrotismo de Charlus. Ele multiplica as explicações mas a de maior importância é a homossexualidade. Charlus deseja sem esperança os belos soldados que estão proliferando em Paris. Os militares inacessíveis são para ele "algozes deliciosos". Eles são automaticamente associados ao Mal. A guerra que divide o universo em dois grupos inimigos alimenta o dualismo instintivo do masoquista. Sendo a causa aliada a dos malvados perseguidores, a Alemanha fica necessariamente associada ao Bem perseguido. Charlus confunde sua própria causa com a da nação inimiga com uma facilidade tanto maior que ela é proporcional ao verdadeiro nojo que os alemães lhe inspiram fisicamente; ele não distingue mais a feiúra deles da sua, nem as derrotas militares deles das suas derrotas amorosas. Charlus pensa justificar a si próprio ao justificar a Alemanha massacrada.

Esses sentimentos são essencialmente negativos. O amor que Charlus sente pela Alemanha é muito menos intenso que seu ódio pelas potências aliadas. A atenção fremente que ele demonstra pelo chauvinismo é a do sujeito pelo mediador. A *Weltanschauung* de Charlus ilustra perfeitamente o esquema masoquista que descrevíamos no capítulo anterior.

A unidade da existência charlusiana fica mais evidente ainda se, entre a vida sexual e as opiniões derrotistas do barão, for explorada uma zona intermediária, a da vida mundana.

Charlus é um Guermantes. É o objeto de um culto idólatra no salão da cunhada, a duquesa de Guermantes. Proclama, cada vez que aparece uma oportunidade, sobretudo na frente de seus amigos plebeus, a superioridade de seu meio de origem, porém o Faubourg Saint-Germain está longe de exercer sobre ele a mesma fascinação que sobre os esnobes burgueses. O desejo metafísico não incide nunca, por definição, sobre o objeto acessível. Não é, pois, em direção àquela nobre área que se inclinam os desejos do barão e sim para o lado da baixa "canalha". É esse esnobismo "descendente" que explica a paixão por Morel, personagem um tanto crápula. A má reputação com a qual Charlus aureola o músico repercute por inteiro no salão Verdurin. O grande senhor mal consegue fazer a distinção entre essas tintas burguesas e as cores mais vistosas que integram a decoração costumeira de seus prazeres clandestinos.

O salão Verdurin, chauvinista, imoral e burguês é um fascinante lugar de baixeza em meio a este lugar de baixeza mais vasto que é a França, igualmente chauvinista, imoral e burguesa. O salão Verdurin abriga o sedutor Morel; a França em guerra está repleta de soberbos oficiais. O barão não se sente mais "em casa" no salão Verdurin do que se sente "em casa" na França chauvinista. É na França que ele vive, é ao salão Verdurin que seu desejo o atrai. O salão Guermantes, aristocrático e insipidamente virtuoso, desempenha, no sistema mundano do barão, um papel paralelo ao da Alemanha querida mas distante em seu sistema político. O amor, a vida mundana e a guerra são os três círculos dessa existência perfeitamente una ou, melhor dizendo, perfeitamente dupla em sua contradição. Todos os planos se correspondem e confirmam a lógica obsessiva do barão.

Assim sendo, à obsessão "chauvinista" da sra. Verdurin se opõe a obsessão "antichauvinista" de Charlus. Essas duas obsessões não isolam os dois obcecados como pediria o bom senso. Não os encerram em dois mundos incomensuráveis; os aproximam para uma comunhão do ódio.

Essas duas existências reúnem os mesmos elementos, mas os organizam de modo inverso. A sra. Verdurin alega ser leal a seu salão, mas seu coração está no dos Guermantes. Charlus alega ser leal ao salão Guermantes, mas seu coração está no dos Verdurin. A sra. Verdurin celebra o "pequeno clã" e desdenha os "maçantes". Charlus celebra o salão Guermantes e desdenha "essa gente de nada". Basta interverter os signos para passar de um universo ao outro. O desacordo entre as duas personagens é um maravilhoso acordo negativo.

É essa simetria que permite à sra. Verdurin expressar sua verdade e a verdade do barão, sob uma forma grotesca mas impactante, numa mesma e única frase. Acusar Charlus de ser um espião é, para a sra. Verdurin, protestar secretamente contra o desprezo dos Guermantes. O bom senso não imagina que interesse poderiam ter, aos olhos do Estado-maior alemão, "relatórios circunstanciados sobre a organização do pequeno clã". O bom senso vê, portanto, a loucura da sra. Verdurin mas quanto mais ele olha para essa loucura, mais ele incorre no risco de perder de vista a loucura paralela de Charlus. A sra. Verdurin se aproxima do barão na própria medida em que ela se distancia de seu perfeito juízo. A demência de um voa para a demência do outro sem a menor consideração pelas barreiras que o bom senso-ergueria entre a vida mundana e a guerra. Se o chauvinismo da sra. Verdurin está apontado contra o salão Guermantes, o derrotismo de Charlus está apontado contra o salão Verdurin. Logo, cada qual só tem que abrir caminho para sua loucura a fim de conhecer o Outro com um conhecimento ao mesmo tempo agudo e limitado... Agudo, pois a paixão triunfa do fetichismo do objeto que paralisa o bom senso; limitado, pois a paixão não apreende o triângulo

do desejo; ela não reconhece a aflição por detrás do orgulho do *Outro* e seu domínio aparente.

Proust nos faz entrever em poucas palavras a complexidade dos vínculos que o ódio pode tecer entre dois indivíduos. A frase da sra. Verdurin é ao mesmo tempo conhecimento e cegueira, verdade sutil e mentira grosseira; ela é tão rica em associações e prolongamentos quanto um verso de Mallarmé, mas o romancista não está inventando nada. Seu gênio se abastece diretamente numa verdade intersubjetiva quase que totalmente ignorada pelos sistemas psicológicos e filosóficos de nossa época.

Essa frase revela que as relações, no âmbito dos salões e da mediação interna, são muito diferentes das que se estabelecem, ou melhor, não podem se estabelecer no estágio da mediação externa. Combray, como vimos, é o reino do quiproquó. Sendo a autonomia real, as relações com o mundo exterior são forçosamente superficiais. Nenhuma intriga duradoura pode ser entabulada. As cenazinhas de Combray, tal como as aventuras de Dom Quixote, são independentes umas das outras. Sua ordem sequencial é praticamente indiferente, pois cada aventura constitui uma totalidade significativa cuja essência é o quiproquó.

Na mediação interna, caberia pensar que a comunicação fica ainda mais impossível, já que os indivíduos e os salões colidem uns com os outros com uma violência redobrada. Poder-se-ia acreditar que, ficando agravadas as *diferenças*, toda e qualquer relação entre os mundinhos, cada vez mais fechados uns para os outros, torna-se impossível. É disso, exatamente, que querem nos convencer todos os escritores românticos. O romantismo procura o que é irredutivelmente nosso naquilo que nos opõe mais violentamente ao outro. Ele distingue duas partes no indivíduo, uma parte superficial em que um acordo com os *Outros* é possível e uma parte mais profunda em que o acordo é impossível. Mas essa distinção é mentirosa. O romancista nos mostra isso. O agravamento de uma

doença ontológica não faz do indivíduo uma engrenagem falha que não se ajustaria mais na engrenagem oposta. O chauvinismo da sra. Verdurin e o antichauvinismo de Charlus se encaixam perfeitamente um no outro, pois um é oco onde o outro é saliente. As diferenças de que o romantismo se gaba são a parte chanfrada da engrenagem, são elas e exclusivamente elas que fazem com que a máquina funcione, são elas que engendram um *mundo romanesco* até então inexistente.

Combray era realmente autônomo mas os salões não o são. Eles são tanto menos autônomos quanto mais acicamente reivindicam sua autonomia. Em termos de mediação interna, a coletividade, como o indivíduo, deixa de ser um centro de referência absoluto. Não se consegue mais entender os salões a não ser contrapondo-os aos salões rivais, integrando-os à totalidade da qual cada um deles não é mais que um elemento.

Em termos de mediação externa, só há "pequenos mundos protegidos". Os vínculos são tão frouxos que ainda não há *mundo romanesco* propriamente dito, não mais que há um "concerto europeu" antes do século XVII. Esse "concerto" é o fruto de uma concorrência em escala nacional. As nações são obcecadas umas pelas outras. Suas relações estreitam-se mais a cada dia, mas não raro tomando uma forma negativa. Assim como a fascinação individual suscita o individualismo, a fascinação coletiva suscita um "individualismo coletivo" que se chama nacionalismo, chauvinismo e espírito de *Autarkie*.

Os mitos individualistas e coletivistas são irmãos, pois recobrem sempre a oposição do Mesmo ao Mesmo. Tanto quanto a vontade de ser si mesmo, a vontade de estar "entre si" esconde um desejo de ser o *Outro*.

Os "pequenos mundos protegidos" são partículas neutras que não desenvolvem nenhuma ação umas sobre as outras. Os salões são partículas positivas e negativas que se atraem e se repelem ao mesmo tempo, como as partículas atômicas. Não há mais mônadas mas simulacros de

mônadas que formam um vasto mundo fechado. A unidade desse mundo, tão rigorosa quanto a de Combray, está fundada em um princípio inverso. É o amor, em Combray, que permanece o mais forte; é o ódio que engendra o mundo dos salões.

No inferno de *Sodoma e Gomorra*, o triunfo do ódio é absoluto. Os escravos gravitam em torno de seus amos e os amos são eles próprios escravos. Indivíduos e coletividades são a um só tempo inseparáveis e totalmente isolados. Os satélites gravitam em torno dos planetas e os planetas gravitam em torno das estrelas. Essa imagem do mundo romanesco como sistema cósmico é bastante recorrente em Proust e ela arrasta consigo a imagem do romancista astrônomo que calcula as órbitas e descobre as leis.

São essas leis da mediação interna que dão ao mundo romanesco sua coesão. Só o conhecimento dessas leis permite responder à pergunta de Vyacheslav Ivanov em sua obra a respeito de Dostoievski: "Como pode a separação – pergunta o crítico russo – se tornar um princípio de união, como pode o ódio reter grudados um no outro aqueles mesmos que se odeiam?"

Passa-se de Combray ao universo dos salões por um movimento contínuo e sem transições perceptíveis. Não se deve opor a mediação *externa* à mediação *interna* como o masoquista opõe ao Bem o Mal. Ao observar-se Combray um pouco mais de perto, encontra-se lá, mas em estado incipiente, todas as taras dos salões mundanos.

As zombarias da tia-avó acerca de Swann são um primeiro esboço, mais leve, dos raios que a sra. Verdurin e a sra. de Guermantes brandirão. As ínfimas perseguições de que padece a inocente avó prenunciam

a crueldade dos Verdurin para com Saniette e a atroz secura da sra. de Guermantes para com seu grande amigo Swann. A mãe de Marcel se recusa de modo tipicamente burguês a receber a sra. Swann. O próprio narrador profana o sagrado na pessoa de Françoise que ele se esforça em "desmistificar". Ele se empenha em destruir sua fé ingênua na tia Léonie. A própria tia Léonie abusa de seu prestígio sobrenatural; ela fomenta estéreis rivalidades entre Françoise e Eulalie; ela se transforma em um tirano cruel.

O elemento negativo já está presente em Combray; é graças a ele que o pequeno mundo protegido se fecha sobre si próprio. É ele que garante a eliminação das verdades perigosas. É esse elemento negativo que cresce pouco a pouco e acaba devorando tudo nos salões mundanos. E, como sempre, esse elemento negativo tem sua raízes no orgulho. É o orgulho que impede a tia-avó de reconhecer a posição social de Swann, é o orgulho que impede a mãe de Marcel de receber a sra. Swann. Esse orgulho é um orgulho nascente, mas sua essência não se alterará de um extremo ao outro do romance. A obra destrutiva mal começou, mas a escolha decisiva já está feita: *Sodoma e Gomorra* está presente, em germe, já em Combray. Para passar de um universo ao outro basta se deixar levar pela inclinação do declive, por esse movimento que se acelera cada vez mais e nos afasta sempre do centro místico. Esse movimento é quase imperceptível na tia Léonie, estendida sobre seu leito; ele já é rápido na criança que fita muito intensamente os deuses de Combray e se apronta para sucumbir a todos os exotismos.

Qual é esse centro a que jamais se chega e do qual vai-se sempre se afastando? Proust não responde diretamente mas o simbolismo de sua obra fala por ele e às vezes contra ele. O centro de Combray é a igreja "que resumia a cidade, representava-a, falava dela e por ela às distâncias"⁹. No centro da igreja, há o campanário de Santo Hilário que está para a

⁹ *No caminho de Swann* (v.1), p.49, op.cit. (N.E.)

cidade como o quarto de Léonie está para a casa da família. O campanário dá "a todas as ocupações, a todas as horas, a todos os pontos de mira da cidade, o seu aspecto, o seu remate, a sua consagração"¹⁰. Todos os deuses de Combray estão reunidos ao pé desse campanário:

Era sempre a ele que cumpria voltar, a ele que dominava tudo, admoestando as casas de um imprevisível píncaro, erguido diante de mim como o dedo de Deus, cujo corpo estivesse oculto na multidão dos humanos, sem que eu por isso o confundisse com ela¹¹.

O campanário fica visível em toda parte mas a igreja está sempre vazia. Os deuses humanos e terrestres da mediação externa já são ídolos; eles não se alinham na vertical do campanário. Permanecem, entretanto, próximos dele o suficiente para que um mesmo olhar possa abraçar Combray e sua igreja. À medida que o mediador se aproxima do sujeito desejante a transcendência se distancia dessa vertical. É a transcendência desviada realizando sua obra. Ela vai arrastar o narrador e seu universo romanesco para mais e mais longe do campanário, numa série de círculos concêntricos que se intitulam *A Sombra das Raparigas em flor*, *O caminho de Guermantes*, *Sodoma e Gomorra*, *A Prisioneira* e *A Fugitiva*. Quanto mais se ficar distante do centro místico, mais a agitação se tornará dolorosa, frenética e vã, até *O Tempo redescoberto* que reverterá esse movimento. É esse duplo movimento de fuga e de volta que prefiguram os corvos de Santo Hilário em suas perseguições vesperais:

Das[duas] janelas de sua torre,...o campanário soltava, deixava tombar, a intervalos regulares, revoadas de corvos que, durante um momento, voejavam grasnando, como se as velhas pedras que os deixavam à vontade sem dar mostras de vê-los, tornando-se de súbito inabitáveis

¹⁰ Idem, p. 61 (N.E.)

¹¹ Idem, p. 63 (N.E.)

e descarregando um elemento de agitação infinita, os tivessem batido e escorraçado. Afinal, depois de haverem riscado em todos os sentidos o veludo violáceo do céu crepuscular, logo se acalmavam e voltavam a absorver-se na torre, que passava de nefasta à propícia.¹²

•

Teria a obra de Proust um valor sociológico? Repete-se com frequência que *Em Busca do Tempo perdido* é inferior, nesse particular, a *A Comédia humana*¹³ ou a *Os Rougon-Macquart*¹⁴. Proust, ao que se diz, não se interessa senão pela velha nobreza. À sua obra faltariam "amplitude e objetividade". Por trás desses julgamentos desfavoráveis reconhece-se a velha concepção realista e positivista da arte romanesca. O gênio romanesco faz um levantamento minucioso dos homens e das coisas; ele deve nos apresentar um panorama tão completo quanto possível da realidade econômica e social.

Se tivéssemos que levar essa concepção a sério, Proust seria um romancista mais medíocre ainda do que se diz. Ele é criticado por "limitar sua investigação ao Faubourg Saint-Germain" mas isso ainda é elogioso. Proust não se entrega a nenhuma exploração sistemática, mesmo no campo exíguo que se aceita atribuir a ele. Ele nos diz vagamente que os Guermantes são muito ricos, que tais outros estão arruinados. Nos pontos em que o romancista consciencioso nos mergulharia em calhamaços de papeladas, testamentos, inventários, livros contábeis, intimações de bedéis da justiça, carteiras de títulos e obrigações, Proust nos relata por

¹² Idem, ib. pp. 60 e 61 (N.E.)

¹³ Edição brasileira: Honoré de Balzac, *A comédia humana*. Rio de Janeiro: Globo, 1992. (N.E.)

¹⁴ Título genérico que reúne um grupo de vinte romances escritos por Émile Zola entre 1871 e 1893. Tem como subtítulo: *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. (N.E.)

alto algumas conversas em volta de uma xícara de chá. E como se não bastasse, ele não as relata nunca pelas conversas em si mas sempre a propósito de alguma outra coisa. Não há nada aí que mereça a denominação pomposa de *investigação*. Proust não procura sequer sugerir, por um tom decidido ou uma enumeração de objetos heteróclitos, que ele "esgotou a documentação".

Nenhuma das questões que interessam ao sociólogo parece reter a atenção de Proust. Conclui-se que o romancista não tem interesse pelos problemas da sociedade. Essa indiferença, quer seja censurada, quer seja considerada elogiável, é de qualquer modo um comportamento negativo, uma forma de mutilação a serviço de uma estética particular, algo semelhante à proscrição dos vocábulos de cunho plebeu na tragédia clássica.

Já fomos longe o bastante para poder rejeitar essa concepção limitante da arte romanesca. A verdade do romancista é total. Ela engloba todos os aspectos da existência individual e coletiva. Mesmo que o romance deixe um pouco de lado alguns desses aspectos, ele indica certamente uma perspectiva. Os sociólogos não reconhecem nada, em Proust, que remeta a seu próprio procedimento porque a oposição entre a sociologia romanesca e a sociologia dos sociólogos é fundamental. Essa oposição incide não apenas sobre a solução e os métodos mas também sobre os dados do problema a resolver.

Aos olhos do sociólogo o Faubourg Saint-Germain é, sem dúvida, um setor minúsculo, mas efetivamente real, da paisagem social. Suas fronteiras parecem tão nítidas que ninguém jamais formula indagações a esse respeito. Porém essas fronteiras se embaralham à medida que se avança na obra proustiana. O narrador fica terrivelmente decepcionado quando penetra finalmente na morada dos Guermantes. Ele constata que se pensa e se fala lá tal como em outras casas. A essência do Faubourg parece se desvanecer. O salão Guermantes perde

sua individualidade e se funde, numa névoa indistinta, aos ambientes já conhecidos.

Não se pode definir o Faubourg pela tradição, já que essa tradição não é mais compreendida nem por uma personagem tão considerável e tão vulgar quanto o duque de Guermantes. Não se pode definir o Faubourg pela hereditariedade, já que uma burguesa como a sra. Leroi desfruta ali de uma posição mundana mais brilhante que a de uma sra. de Villeparisis. Desde o fim do século XIX, o Faubourg não constitui mais um verdadeiro centro de poder político ou financeiro ainda que a nesse lugar abunde a riqueza, e os homens influentes por lá circulem em bom número. O Faubourg tampouco se distingue por uma mentalidade específica. Lá, é-se reacionário em política, retrógrado em arte, limitado em literatura. Não há nada que possa diferenciar o meio Guermantes dos demais meios ricos e ociosos nesse início do século XX.

O sociólogo a quem o Faubourg Saint-Germain interessa não deveria deitar a vista sobre *Em Busca do Tempo perdido*. Esse romance não é apenas inútil, ele pode ser perigoso. O sociólogo acreditava estar com o objeto de sua pesquisa nas mãos e eis que esse objeto lhe escorrega entre os dedos. O Faubourg não é nem classe, nem grupo, nem meio. Nenhuma das categorias em uso entre os sociólogos lhe é aplicável. À semelhança de certas partículas atômicas, o Faubourg se dissolve quando se aponta para ele os instrumentos do homem de ciência. Não se pode isolar esse objeto. Faz cem anos que o Faubourg não existe mais. E entretanto ele existe, já que suscita os mais violentos desejos. Onde começa, onde termina o Faubourg? Nós não o sabemos. Mas o esnobe sabe; ele nunca hesita. Poder-se-ia crer que o esnobe dispõe de um sexto sentido que mede com exatidão o valor mundano de um salão.

O Faubourg existe para o esnobe e não existe para o não-esnobe. Melhor dizendo, ele não existiria para o não-esnobe se este, para acabar

com a dúvida, não aceitasse confiar no testemunho do esnobe. O Faubourg só existe plenamente para o esnobe.

Repreende-se Proust por se confinar num meio por demais exíguo, mas ninguém conheceu e denunciou melhor que Proust essa exiguidade. Proust nos conta a insignificância da "alta sociedade" não somente do ponto de vista intelectual e humano como do ponto de vista social: "Enganam-se os mundanos sobre a importância social de seu nome."¹⁵ Proust leva muito além do que seus censores democráticos a "desmistificação" do Faubourg Saint-Germain. Estes acreditam, de fato, na existência objetiva do objeto mágico. Proust nos repete constantemente que o objeto não existe. "A sociedade mundana [é] o reino do nada."¹⁶ Essa afirmação deve ser tomada ao pé da letra. O romancista ressalta incessantemente o contraste entre o vazio objetivo do Faubourg e a realidade prodigiosa que ele adquire aos olhos do esnobe.

O romancista não se interessa nem pela realidade irrisória do objeto, nem mesmo pelo objeto transfigurado, mas pelo processo de transfiguração. O grande romancista sempre foi assim. Cervantes não se interessa nem pela bacia de barbear nem pelo elmo de Mambrini. O que lhe inspira paixão é que Dom Quixote possa confundir uma simples bacia de barbear com o elmo de Mambrini. O que inspira paixão a Marcel Proust é que o esnobe possa tomar o Faubourg Saint-Germain por esse reino fabuloso onde cada qual sonha em entrar.

¹⁵ PROUST, *Sodoma e Gomorra*, (v.4) p. 290 e 291. Obs. Parece mais um trecho citado de memória, uma vez que na citação de Girard lemos: "Les gens du monde se font illusion sur l'importance sociale de leur nom.", que provavelmente é uma condensação (ou ainda uma outra frase a partir) de "les gens du monde se trompent en se figurant que tout le monde possède sur l'importance sociale de leur nom les mêmes notions qu'eux-mêmes et les personnes de leur milieu." Na tradução de Mário Quintana: « Enganam-se os mundanos imaginando que todo mundo possui sobre a importância social do seu nome as mesmas noções que possuem eles próprios e as pessoas do seu meio ». (N.E.)

¹⁶ *A prisioneira* (v.5), p.255, op.cit. (N.E.)

O sociólogo e o romancista naturalista querem apenas uma única verdade. Eles impõem essa verdade a todos os sujeitos no exercício de sua capacidade perceptiva. O que eles chamam de *objeto* é um meio-termo entre as percepções inconciliáveis do desejo e do não-desejo. A credibilidade desse objeto provém de sua posição mediana que debilita todas as contradições. Em vez de embotar as pontas dessas contradições, o romancista genial as afia o quanto pode. Ele enfatiza a metamorfose operada pelo desejo. O naturalista não percebe essa metamorfose, pois ele não é capaz de criticar seu próprio desejo. O romancista que revela o desejo triangular não pode ser esnobe mas é necessário que ele o tenha sido. É necessário que ele tenha desejado e que não deseje mais.

O Faubourg é o elmo encantado para o esnobe e bacia de barbear para o não-esnobe. Ouvimos repetir a cada dia que o mundo é regido por desejos "concretos": riqueza, bem-estar, poder, petróleo, etc. O romancista coloca uma pergunta aparentemente anódina: "O que é o esnobismo?"

Interrogando-se acerca do esnobismo, o romancista se interroga, a seu modo, sobre as molas secretas da mecânica social. Mas os cientistas levantam os ombros. A pergunta é excessivamente frívola para eles. Se os forcarmos a responder, eles se furtarão a isso. Alegarão que o romancista se interessa pelo esnobismo por razões impuras. Ele próprio é um esnobe. Digamos de preferência que ele o era. É um fato, mas a pergunta permanece inteira. O que é o esnobismo?

O esnobe não está em busca de nenhuma vantagem concreta; suas fruições e sobretudo seus sofrimentos são puramente metafísicos. Nem o realista, nem o idealista, nem o marxista podem responder à indagação do romancista. O esnobismo é o grão de areia que se introduz nas engrenagens da ciência e danifica a máquina.

O esnobe deseja o nada. Quando as diferenças concretas entre os homens desaparecem ou passam para o segundo plano, num setor qualquer

da sociedade, a concorrência abstrata aparece, mas é confundida por muito tempo com os conflitos anteriores cuja aparência ela adota. Não se deve confundir a angústia abstrata do esnobe com a opressão de classe. O esnobismo não pertence ao passado hierarquizado, como se acredita habitualmente, é sim ao presente e, mais ainda, ao futuro democrático. O Faubourg Saint-Germain, na época de Marcel Proust, está à frente de uma evolução que metamorfoseia, mais ou menos rapidamente, todas as camadas da sociedade. O romancista se volta para os esnobes, pois seu desejo contém "mais vazio" que os desejos comuns. O esnobismo é a caricatura desses desejos. Como toda caricatura, o esnobismo exagera no traço e nos força a ver o que não veríamos jamais no original.

O pseudo-objeto que é o Faubourg Saint-Germain assume, então, um papel privilegiado na revelação romanesca. Pode-se comparar esse papel ao do rádio na física moderna. O rádio ocupa, na natureza, um lugar tão reduzido quanto o Faubourg Saint-Germain na sociedade francesa. Mas esse corpo extremamente raro possui propriedades excepcionais que falseiam certos princípios da antiga física e que causam grande transtorno, por um efeito gradual de domínio, em todas as perspectivas da ciência. O esnobismo, da mesma forma, falseia certos princípios da sociologia clássica. Ele nos revela móveis de ação nunca antes suspeitados pela reflexão científica.

O gênio romanesco, em Proust, é esnobismo transcendido. É seu esnobismo que conduz o romancista para o lugar mais abstrato de uma sociedade abstrata, para o pseudo-objeto mais escandalosamente nulo, isto é, para o lugar mais propício à revelação romanesca. O esnobismo se confunde, retrospectivamente, com os primeiros trâmites do gênio; ele possui seu juízo infalível e seu irresistível eu. É preciso que o esnobe tenha sido arrebatado por uma imensa esperança; é preciso que ele tenha padecido imensas decepções para que a distância entre o objeto do desejo e o objeto do não-desejo se imponha à sua atenção

e para que essa atenção triunfe das barreiras que, a cada vez, lhe opõe um desejo novo.

Depois de ter sido útil ao romancista, a força caricatural do esnobismo deveria ser de alguma utilidade ao leitor. Ler é reviver a experiência espiritual a cuja forma o romance se molda com exatidão. Depois de haver conquistado sua verdade, o romancista pode descer novamente do Faubourg Saint-Germain para as regiões menos rarefeitas da existência social, a exemplo do físico que generaliza para os corpos "ordinários" as verdades arrancadas a este corpo "extraordinário" que é o rádio. Na maioria dos círculos da vida burguesa e até mesmo popular, Marcel Proust volta a encontrar a estrutura triangular do desejo, a oposição estéril dos contrários, o ódio pelo deus escondido, as excomunhões e os tabus esterilizantes da mediação interna.

É esse alargamento progressivo da verdade romanesca que acarreta a extensão do termo esnobismo às profissões e aos meios mais diversos. Há, em *Em Busca do Tempo perdido*, um esnobismo dos professores, um esnobismo dos médicos, um esnobismo dos magistrados e até um esnobismo das criadas de quarto. Os empregos proustianos da palavra esnobismo definem uma sociologia "abstrata" cuja aplicação é universal, mas cujos princípios estão particularmente ativos nos meios mais abastados e mais ociosos da sociedade.

Proust está, portanto, longe de ser indiferente à realidade social. Em certo sentido, ele nos fala unicamente dela, pois a vida interior já é social para o romancista do desejo triangular e a vida social é sempre o reflexo do desejo individual. Mas Proust se opõe radicalmente ao velho positivismo comtista. Ele se opõe igualmente ao marxismo. A alienação marxista é análoga ao desejo metafísico. Mas a alienação praticamente não corresponde senão à mediação externa e aos estágios superiores da mediação interna. As análises marxistas da sociedade burguesa são mais profundas do que muitas outras, mas estão viciadas na base por uma

nova ilusão. O marxista imagina que vai abolir toda alienação ao abolir a sociedade burguesa. Ele não leva em conta as formas mais agudas do desejo metafísico, as que Proust e Dostoiévski descrevem. O marxismo se deixa lograr pelo objeto, seu materialismo não passa de um progresso relativo em relação ao idealismo burguês.

A obra de Proust descreve as novas formas de alienação que sucedem às formas anteriores quando as "necessidades" são preenchidas e quando as diferenças concretas deixam de dominar as relações entre os homens. O esnobismo, como vimos, ergue divisórias abstratas entre indivíduos que gozam dos mesmos rendimentos, que pertencem à mesma classe social e à mesma tradição. Determinadas intuições da sociologia americana permitem apreender a fecundidade do ponto de vista proustiano. A noção de "conspicuous consumption" desenvolvida por Thorstein Veblen¹⁷ já é triangular. Ela desfere um golpe fatal nas teorias materialistas. O valor do objeto consumido não depende mais senão do olhar do *Outro*. Só o desejo do *Outro* pode criar o desejo. Mais perto de nós, um David Riesman e um Vance Packard mostram que a imensa classe média americana, tão liberada das necessidades e mais uniforme ainda do que os meios descritos por Marcel Proust, também se divide em compartimentos abstratos. Ela multiplica os tabus e as excomunhões entre unidades perfeitamente semelhantes e opostas umas às outras. Distinções insignificantes parecem monstruosas e produzem efeitos incalculáveis. O *Outro* ainda domina a existência do indivíduo mas esse *Outro* não é mais, como na alienação marxista, um opressor de classe, senão o vizinho do lado, o colega da escola, um rival profissional. O *Outro* fica sempre mais fascinante à medida que se aproxima do *Eu*.

Os marxistas nos dirão que se tratam aí de fenômenos "residuais" ligados à estrutura burguesa da sociedade. O raciocínio seria mais convincente

¹⁷ Ver Thorstein Veblen, *Theory of the Leisure Class. An Economic Study in the Evolution of Institutions*. New York: Dover Publications, c1994. (N.E.)

se não se observassem fenômenos análogos na sociedade soviética. Os sociólogos burgueses não fazem mais que embaralhar as cartas quando afirmam, diante desses fenômenos, que "as classes se reformam na URSS." As classes não se reformam: são as novas alienações que aparecem onde as antigas desaparecem.

Mesmo em suas intuições mais audaciosas, os sociólogos nunca conseguem se libertar completamente da tirania do objeto. Estão todos para aquém da reflexão romanesca. Tendem a confundir as velhas distinções de classe, as distinções impostas de fora, com as distinções internas suscitadas pelo desejo metafísico. A confusão fica bem mais facilitada pelo fato de haver, na passagem de uma alienação à outra, um longo período de transição durante o qual a mediação dupla progride subterraneamente sem jamais tocar nas aparências externas. Os sociólogos não chegam até as leis do desejo metafísico por não entenderem que os próprios valores materiais são, no final, engolidos pela mediação dupla.

O esnobe não deseja nada de concreto. O romancista o nota e se depara em todos os degraus da vida individual e coletiva com as oposições vazias e simétricas do esnobismo. Ele nos mostra que a abstração triunfa na vida privada, profissional, nacional e até internacional. Ele nos mostra na Grande Guerra não o último entre os conflitos nacionais mas o primeiro dos grandes conflitos abstratos do século XX. Marcel Proust retoma, em suma, a história do desejo metafísico no ponto mesmo em que Stendhal a havia largado. Ele nos mostra a mediação dupla cruzando as fronteiras nacionais e adquirindo as dimensões planetárias que hoje descobrimos nela.

Depois de haver descrito as rivalidades mundanas em termos de operações militares, Proust nos descreve as operações militares em termos de rivalidades mundanas. A imagem há pouco se fez objeto e o objeto se fez imagem. Como na poesia contemporânea os dois termos da imagem são intercambiáveis. Do microcosmo ao macrocosmo um mesmo desejo

triumfa. A estrutura é a mesma, só o pretexto muda. As metáforas proustianas nos desviam do objeto e nos concentram sobre o mediador, elas nos fazem passar do desejo linear ao desejo triangular.

Charlus e a sra. Verdurin confundiam a vida mundana e a Grande Guerra; o romancista ultrapassa essa loucura como essa loucura já ultrapassava o "bom senso". Ele não confunde mais os dois setores, ele os assimila metodicamente um ao outro. O romancista incorre, pois, no risco de ser taxado de superficial perante os especialistas. Ele será repreendido por explicar os grandes eventos por meio de "pequenas causas". Os historiadores querem que se leve a história a sério e não perdoam Saint-Simon por ter interpretado certas guerras de Luís XIV como efeito de rivalidades entre cortesãos. Eles esquecem que nada é "pequeno" sob Luís XIV se disser respeito aos favores do monarca.

Entre a futilidade pura e simples e a futilidade cataclísmica, a distância é imperceptível. Saint-Simon não o ignora, os romancistas tampouco. Não há, aliás, "causas", nem grandes nem pequenas, há o vazio infinitamente ativo do desejo metafísico. A Grande Guerra, como a guerra dos salões, é o fruto desse desejo. Para convencer-se disso, basta observar os dois lados. São as mesmas indignações, os mesmos gestos teatrais. Todos os discursos se assemelham: para torná-los admiráveis ou atrozes, à escolha da audiência, basta inverter os nomes próprios. Alemães e franceses se copiam servilmente. Certas comparações de textos fornecem a Charlus efeitos de uma comichão um tanto amarga.

Há alguns anos, podia-se sorrir desse esnobismo universal. O romancista, prisioneiro de sua obsessão mundana, nos parecia estar a mil milhas dos horrores e das angústias contemporâneas. Mas é preciso reler Proust à luz da evolução histórica recente. Por toda parte os blocos simétricos se confrontam. Gog e Magog se imitam e se odeiam com paixão. A ideologia não é mais que um pretexto para afrontas ferozes e secretamente acordadas. A internacional do nacionalismo

e o nacionalismo da internacional se cruzam e se entrecruzam numa inextricável confusão.

Em seu romance *1984*, o romancista inglês George Orwell ilustrou diretamente certos aspectos dessa estrutura histórica. Orwell percebe muito bem que a estrutura totalitária é sempre *dupla*. Mas ele não revela a ligação entre o desejo individual e a estrutura coletiva. Em suas obras, tem-se com frequência a impressão de que o "sistema" é imposto *de fora* às multidões inocentes. Denis de Rougemont vai mais longe, em *O Amor e o Ocidente*, e ele se aproxima bem mais da visão romanesca quando faz jorrar as vontades coletivas de poder e as estruturas totalitárias desse orgulho individual que primeiro gerou os místicos da paixão. "Está claro que as vontades de poder afrontadas — já existem vários Estados totalitários — não podem de fato senão chocar-se com paixão. Elas se tornam uma para a outra o *obstáculo*. O fim real, tácito, fatal, dessas exaltações totalitárias é, por conseguinte, a guerra, que significa a morte."

Proust, ao que dizem, negligenciou os aspectos mais importantes da vida social moderna; ele descreve tão somente um resquício mal-e-mal pitoresco das épocas passadas, uma sobrevivência fadada ao desaparecimento. Em certo sentido, tem razão. O mundinho proustiano se distancia rapidamente de nós. Mas o vasto mundo no qual começamos a viver fica a cada dia um pouco mais parecido com ele. O cenário é diferente, a escala é diferente mas a estrutura é a mesma.

É essa evolução histórica ambígua que, em um quarto de século, faz de uma obra relativamente obscura e difícil uma obra transparente. Os críticos observaram essa clareza crescente da obra-prima romanesca e nela veem o fruto de seu resplendor. É o romance em si que formaria seus leitores e espalharia, gradualmente, a luz de sua própria compreensão. Esse ponto de vista otimista está ligado à concepção romântica que faz do artista um ferreiro a forjar novos valores; um novo Prometeu subtraindo o fogo do céu para entregá-lo aos homens agradecidos. Essa teoria

certamente não é aplicável ao romance. O romance não traz novos valores; ele reconquista a duras penas os valores dos romances anteriores.

Em Busca do Tempo perdido parou de parecer uma obra obscura mas não é certo que seja mais bem compreendida. A ação espiritual das grandes obras romanescas é muito tênue, e nós sabemos que essa ação não se exerce quase nunca no sentido que o escritor previa. O leitor projeta sobre a obra as significações que ele já projeta sobre o mundo. Essa projeção se torna mais fácil à medida que o tempo passa, pois a obra está "à frente" de uma sociedade que vai alcançando-a pouco a pouco. O segredo dessa posição adiantada nada tem de misterioso. O romancista é, primeiramente, o ser com o desejo mais intenso. Seu desejo o arrasta para as regiões mais abstratas e os objetos mais nulos. Logo, seu desejo o arrasta, quase que automaticamente, para o topo do edifício social. É lá — já o comentamos a propósito de Flaubert — que a doença ontológica fica sempre mais aguda. Os sintomas que o romancista observa vão se propagar progressivamente até as camadas inferiores dessa sociedade. As situações metafísicas que estão representadas na obra vão se tornando familiares para um grande número de leitores; as oposições romanescas terão suas réplicas exatas na existência cotidiana.

O romancista que revela o desejo da elite social é quase sempre *profético*. Ele descreve estruturas intersubjetivas que vão se banalizar gradualmente. O que é verdadeiro sobre Proust é igualmente verdadeiro sobre outros romancistas. Quase todas as grandes obras romanescas sucumbem à atração dos meios aristocráticos. Em todos os romances de Stendhal encontra-se um duplo movimento da província à capital e da vida burguesa à vida elegante. As aventuras de Dom Quixote carregam pouco a pouco esse herói para os meios aristocráticos. Stavroguine, o mediador universal de *Os Demônios*, é um aristocrata. O *Idiota*, *Os Demônios*, *O Adolescente* e *Os Irmãos Karamazov* são romances "aristocráticos". Dostoievski explicou inúmeras vezes sobre o papel que desempenha a aristocracia

rusa em sua obra. Sua degenerescência e sua corrupção moral fazem dela um espelho deformador da vida russa, à exceção da vida camponesa. Levando-se em conta as diferenças de linguagem e de perspectiva ética, é esse, muito precisamente, o papel desempenhado pela aristocracia nos romances de Cervantes, de Stendhal e de Proust.

As grandes obras se realizam na abstração improdutiva da alta roda porque toda sociedade tende, passo a passo, para essa mesma abstração. Mentes tão diversas quanto Paul Valéry e Jean-Paul Sartre estiveram de comum acordo para criticar Marcel Proust quanto à frivolidade de seu propósito. Esse romancista, repete-se por toda parte, não conhece a França; ele a confunde com o Faubourg Saint-Germain. Deve-se dar razão aos críticos, mas também reconhecer nessa confusão genial um dos principais segredos da criação proustiana. Os pintores da elite social são os mais superficiais ou os mais profundos conforme reflitam ou, pelo contrário, consigam revelar o desejo metafísico. Só os medíocres ou os gênios ousam escrever: "A marquesa saiu às cinco horas." O simples talento recua perante essa banalidade humilhante ou essa suprema audácia.

capítulo 10

PROBLEMAS DE TÉCNICA EM PROUST E EM DOSTOIEVSKI

Combray não é um objeto mas a luz na qual se banham todos os objetos. Essa luz é tão invisível "de fora" quanto "de dentro". O romancista não pode nos fazer banhar nela. Aliás, mesmo que o pudesse, nós de qualquer modo não veríamos Combray, faríamos parte de lá. O romancista não pode, pois, proceder senão lançando mão de uma série de contrastes sugestivos entre a percepção de Combray e a percepção dos "bárbaros".

Proust nos mostra que um objeto jamais é o mesmo para Combray e para o mundo exterior. O romancista não olha os objetos "com o microscópio" para os analisar e os "recortar em partículas ínfimas"; pelo contrário, ele recompõe percepções *subjetivas* que nosso fetichismo pelo objeto decompõe em dados *objetivos*. O Proust que "recorta a sensação em partículas ínfimas" só existe na imaginação de certos críticos contemporâneos. O erro desses críticos é tanto mais espantoso que o ponto

de vista atomista e sensualista, o ponto de vista que permitiria recortar uma percepção anônima em partículas objetivas já se encontra refutado nas primeiras páginas do romance.

Até o ato tão simples a que chamamos "ver uma pessoa conhecida" é em parte um ato intelectual. Enchemos a aparência física do ser que estamos vendo com todas as noções que temos a seu respeito, e, para o aspecto total que dele nos representamos, certamente contribuem essas noções com a maior parte. Acabam elas por arredondar tão perfeitamente as faces, com seguir com tão perfeita aderência a linha do nariz, vêm de tal modo nuançar a sonoridade da voz, como se esta não fosse mais que um transparente invólucro, que, de cada vez que ouvimos aquela voz, são essas noções o que olhamos e escutamos¹.

São brigas em cima de palavras que se armam hoje em dia contra Marcel Proust. Nota-se em seu texto a presença de um termo que se acaba, justamente, de excomungar e afirma-se triunfalmente que a obra toda está ultrapassada. Mas a catolicidade do romancista genial procura antes de mais nada o inteligível. Ela não dá a menor importância a interditos que as modas filosóficas umas após as outras fazem pesar sobre as mais variadas porções da língua francesa. Certos leitores fazem uma careta de desgosto quando se deparam, na obra *Em Busca do Tempo perdido*, com palavras tão inofensivas como *hábito*, *sensação*, *ideia* ou *sentimentos*. Se eles esquecessem um pouco sua preciosidade filosófica e se aplicassem à descoberta da substância romanesca exclusivamente, constatariam que as mais fecundas intuições da psicologia fenomenológica e existencial já estão presentes em Proust. Poderíamos então sustentar que Proust é muito *avancado* para sua época. Não cairemos entretanto no ridículo de atribuir ao nosso período a descoberta de verdades humanas que teriam escapado completamente aos homens

¹ *No caminho de Swann* (v.1), p.24, op.cit. (N.E.)

de outrora. A "fenomenologia" proustiana não faz senão explicitar e desenvolver certas intuições comuns a todos os grandes romancistas. Mas essas intuições não se tornam objeto de desenvolvimentos didáticos nos romancistas anteriores. Elas se encarnam em situações romanescas cuja essência se traduz sempre pelo *quiproquó*. Diferentemente do quiproquó de vaudeville que é acidental, o quiproquó romanesco é essencial. Ele revela, ao opô-las uma a outra, a qualidade específica de duas percepções. Define dois mundos individuais ou coletivos incompatíveis, dois imperialismos da percepção tão absolutos que eles não têm a menor consciência do abismo que os separa.

O quiproquó entre Dom Quixote e o barbeiro já revela uma diferença qualitativa nas percepções. Dom Quixote vê um elmo encantado onde o barbeiro vê uma mera bacia de barbear. Proust, no texto que acabamos de citar, descreve as estruturas da percepção que tornam o quiproquó inevitável. Ele estabelece as bases teóricas do quiproquó fundamental. Em seguida dá a essa teoria, como vimos no capítulo precedente, inúmeras exemplificações concretas. Os quiproquós de Combray não diferem essencialmente dos quiproquós de *Dom Quixote*. Cervantes esquematiza e exagera os contrastes para obter efeitos de baixa comédia. Os efeitos de Proust apresentam uma gradação sutil, porém os dados da revelação romanesca não mudaram muito. Há, na obra *No Caminho de Swann*, uma *comedy of errors* cujo princípio é o mesmo que o das aventuras de Dom Quixote. A visita noturna de Swann é uma cascata de mal-entendidos análogos, na categoria das conversações, ao que são, na categoria das ações, as fantásticas noites de albergue de Dom Quixote e Sancho.

As subjetividades prisioneiras do desejo transfigurador, quer dizer, do orgulho, estão fadadas ao mal-entendido. Elas são incapazes de "pôr-se no lugar de outrem". O romancista pode revelar sua impotência apenas por tê-la, ele próprio, superado. Ele venceu o imperialismo da percepção. O quiproquó nos revela, ao precipitá-las para dentro dele, o abismo

que separa duas personagens. O romancista não pode construir seu quiproquó senão porque ele percebe o abismo e porque ele tem os pés um de cada lado de suas beiras.

As duas vítimas do quiproquó são a tese e a antítese; o ponto de vista do romancista é a síntese. Esses três momentos representam patamares sucessivos na evolução espiritual do romancista. Cervantes não poderia escrever Dom Quixote se o mesmo objeto não tivesse sido sucessivamente, para ele, um elmo encantado e uma simples bacia de barbear. O romancista é um homem que venceu o desejo e que, ao lembrar-se dele, compara. É esse processo de comparação que o narrador define no início de *No Caminho de Swann*:

Eu tenho a impressão de deixar alguém para ir ter com outra pessoa diferente, quando, em minha memória, retrocedo do Swann que mais tarde conheci deveras, para este primeiro Swann – este primeiro Swann que descubro entre os encantadores equívocos de minha juventude, e que aliás se parece menos com o outro do que com as pessoas a quem conheci na mesma época, como se em nossa vida sucedesse como num museu, onde todos os retratos de um mesmo tempo têm um ar de família.²

O narrador proustiano, como todos os romancistas, transita livremente de sala em sala no museu imaginário de sua existência. O romancista-narrador não é senão Marcel de volta de todos os seus erros, isto é, de volta de seus desejos e rico de toda a graça romanesca. O Cervantes genial é também um Dom Quixote de volta de seus desejos, um Dom Quixote capaz de perceber a bacia de barbear enquanto bacia de barbear sem esquecer que ele outrora via nela o elmo de Mambrini. Esse Dom Quixote clarividente passa pela obra como um raio; é o Dom Quixote à beira da morte da conclusão. O narrador proustiano também morre em

² *Idem*, *ibidem*.

O *Tempo reencontrado*, bem como se cura na morte. Mas ressuscita como romancista. Ressurge em pessoa no corpo de seu romance.

O romancista é um herói curado do desejo metafísico. O poder romanesco se exerce de modo invisível antes de Proust e de modo visível em Proust. O romancista é um herói metamorfoseado. Ele está tão longe do herói primitivo quanto o exige a transcendência de O *Tempo redescoberto*, tão próximo dele quanto o exigem as necessidades da revelação romanesca. O criador está presente em sua obra e vai comentando-a passo a passo. Ele intervém consoante sua vontade, não para multiplicar as "digressões" como se costuma afirmar, mas para enriquecer prodigiosamente as descrições romanescas, para impeli-las, de certa forma, ao segundo grau. Vimos, por exemplo, que Proust não se limita a nos apresentar quiproquós reveladores; ele nos expõe a teoria destes. As glosas que certos críticos gostariam de podar da obra proustiana constituem uma maravilhosa introdução a todas as grandes obras romanescas.

Em Busca do Tempo perdido é um romance e é a exegese desse romance. A matéria romanesca constitui-se no objeto de uma reflexão que transforma em rio torrencial o estreito riacho irrequieto dos romances anteriores. Fica-se atônito perante essa metamorfose e é ela que se procura, sem muita habilidade, interpretar ao alegar que Proust "recorta a sensação em partículas ínfimas". É novamente o preconceito realista o responsável por esse erro. Sendo todo romance concebido tal qual uma fotografia da realidade, vê-se no romance proustiano uma *ampliação* dos estereótipos anteriores, um simples aumento que permitiria enxergar detalhes extremamente pequenos. Mas não é da cópia realista ou naturalista que se deve partir para determinar o que *Em Busca do Tempo perdido* traz de inovador para a arte romanesca; é de Cervantes e de Stendhal. Se Proust fosse um supernaturalista, a percepção teria para ele um valor absoluto; o romancista não saberia que é o desejo metafísico que suscita, em suas vítimas, interpretações sempre diferentes do real e ele seria incapaz de

arquitetar seus quíproquós essenciais. Sua obra estaria tão vazia de humor romanesco quanto a de Émile Zola ou de Alain Robbe-Grillet.

A presença do romancista-narrador permite incorporar à obra toda uma reflexão da qual as obras-primas romanescas anteriores não conservam o menor vestígio. Essa presença responde igualmente a outras exigências que dependem estritamente, neste caso, do tipo de desejo metafísico revelado no romance proustiano.

Depois de Combray, vem Paris; a velha casa campesina dá lugar aos Champs-Élysées e ao salão Verdurin. O mediador se aproxima e o desejo se metamorfoseia. Sua estrutura passa, a partir de então, a ser tão complexa que o romancista tem que tomar o leitor pela mão e o guiar nesse labirinto. Todas as técnicas romanescas anteriores são inaproveitáveis, pois a verdade não está presente em parte alguma de forma imediata. A consciência das personagens é tão enganosa quanto as aparências exteriores.

A sra. Verdurin, por exemplo, diz experimentar pelo meio Guermantes uma náusea invencível. E não há nada, nem em seu comportamento, nem em sua consciência, que desminta essa alegação. A Patroa preferiria mil vezes a morte a confessar aos demais, *e a confessar a si própria*, que ela deseja com paixão ser recebida pelos Guermantes. Estamos no estágio onde a ascese para o desejo deixou de ser voluntária. À hipocrisia lúcida de Julien Sorel sucedeu essa hipocrisia quase instintiva que Jean-Paul Sartre denominou "má-fé".

Por conseguinte, não basta mais usar a força para penetrar na consciência das personagens. Todas as técnicas dos romancistas anteriores tornam-se impotentes diante dessa duplicidade subterrânea. Julien

Sorel dissimulava seu desejo a Mathilde mas não o dissimulava a si próprio. Stendhal só precisava, assim, violar a intimidade de seus heróis para nos revelar a verdade de seus desejos. Esse recurso é doravante insuficiente; a descrição objetiva não se coaduna mais com o real mesmo quando ela abole as fronteiras entre a interioridade e a exterioridade, mesmo quando o romancista passa livremente de consciência em consciência.

O momento presente é um vasto deserto desprovido de indícios, ele nada tem a nos oferecer. Para entender que o ódio da sra. Verdurin esconde uma adoração secreta, é necessário olhar para o futuro, comparar à feroz Patroa do "pequeno clã" a futura princesa de Guermantes, a anfitriã maravilhada de todos esses "maçantes" que ela considerava antigamente absolutamente intoleráveis. É necessário comparar as etapas dessa carreira mundana para captar sua significação verdadeira. As observações devem abarcar um longo período de tempo.

O que é verdade para a sra. Verdurin, o é também para as outras personagens e, em primeira posição, para o próprio narrador. Quando Marcel vê Gilberte pela primeira vez, ele lhe faz caretas horríveis. Só o tempo pode verdadeiramente nos revelar o sentido de adoração que essa estranha conduta comporta. A própria criança nem sempre compreende o que a faz agir, não se deve procurar a verdade nessa consciência anuviada.

Só se pode resolver a questão da revelação romanesca acrescentando uma dimensão nova à onisciência do romancista "realista": a dimensão temporal. A ubiquidade "espacial" não é mais suficiente, deve-se acrescentar a ela a ubiquidade temporal. E não se pode acrescentar essa dimensão sem passar do estilo impessoal ao estilo pessoal. São as modalidades particulares do desejo metafísico proustiano que exigem a presença, em meio à própria obra, do romancista-narrador.

Stendhal e Flaubert nunca haviam tido realmente necessidade do futuro ou do passado, pois suas personagens ainda não eram nem divididas contra si próprias nem fragmentadas em vários Eu sucessivos. Homais permanece Homais e Bournisien, Bournisien. Basta colocar esses dois fantoches em presença um do outro para acertar as contas com eles de uma vez por todas. Ei-los condenados em pé de igualdade para toda uma eternidade de tolice. Eles estão paralisados para sempre na pose em que foram surpreendidos pelo romancista. A mesma cena se repete, com variações mínimas, de uma ponta à outra do romance.

O romancista flaubertiano não tem uso para a dimensão temporal enquanto instrumento direto da revelação romanesca. Marcel Proust, pelo contrário, não pode mais dispensá-la, visto que suas personagens são ao mesmo tempo inconstantes e cegas. Somente o levantamento de suas reviravoltas permite revelar a verdade de seu desejo. E somente o narrador pode proceder a esse levantamento.

Quando a sra. Verdurin estreia no Faubourg Saint-Germain, os "maçantes" se revelam "divertidos" e os fiéis são taxados de enfadonhos. Todas as oposições do período anterior são abandonadas e substituídas por opiniões contrárias. As súbitas *conversões* não são mais a exceção e sim a regra geral junto às personagens proustianas. Cottard renuncia, um belo dia, a seus trocadilhos medonhos; ele opta pelo "tipo frio" dos grandes homens de ciência. Albertine troca de vocabulário e de modos assim que começa a frequentar amigos cultos. Revoluções um tanto parecidas se espalham pela existência do narrador. Gilberte se afasta, uma outra divindade a substitui. O universo inteiro se reorganiza em função do novo ídolo. Um novo Eu toma o lugar do antigo.

A duração desses Eu é suficientemente longa, as transições são suficientemente graduais para que o próprio sujeito seja o primeiro logrado. Ele se acredita eternamente fiel aos princípios e tão estável quanto uma rocha. Suas próprias reviravoltas ficam escondidas dele graças a mecanismos

de proteção que funcionam às mil maravilhas. Assim é que a sra. Verdurin jamais saberá que traiu os pobres fiéis. E os antigos opositores de Dreyfus, que passaram a adeptos do "lutar até as últimas consequências" durante a guerra, jamais saberão que estão se contradizendo sem o menor pudor. Eles criticam solenemente os "bárbaros germânicos" por defeitos que, ainda ontem, lhes pareciam qualidades: o espírito guerreiro, o fanatismo das tradições, o desprezo pela "cultura efeminada". Ainda na véspera, acusavam os traidores partidários de Dreyfus de quererem esvaziar a França de suas virtudes viris. Se chamarem a atenção dos interessados sobre essas revoluções de doutrinas, eles lhes responderão com muita gravidade que "não é a mesma coisa".

De fato, nunca é a mesma coisa. O herói Marcel é um pouco mais lúcido que as outras personagens; ele prevê e receia a morte de seu Eu atual, mas nem por isso deixa de esquecer completamente esse Eu. Não demora muito a duvidar que ele sequer tenha existido.

Só o romancista onisciente e onipresente pode reagrupar fragmentos de duração e compará-los para revelar contradições que escapam às próprias personagens. A multiplicação dos mediadores e as modalidades particulares da mediação exigem uma arte essencialmente histórica.

Num primeiro momento da revelação proustiana, a personagem nos dá a impressão de permanência e de "fidelidade aos princípios" que procura fornecer a si própria. Esse primeiro momento é o da aparência pura e simples. É seguido de um segundo momento em que a unidade dá lugar à diversidade, a continuidade à intermitência, a fidelidade à deslealdade. A sombra dos deuses autênticos se perfila por trás dos deuses de mentira que são reconhecidos apenas pelo culto oficial.

Mas esse segundo momento é por sua vez seguido de um terceiro. A impressão de diversidade e de intermitência é tão enganadora, em certo sentido, quanto a impressão de unidade e de permanência da qual se

partiu. Quando a sra. Verdurin entra no Faubourg Saint-Germain tudo parece mudado mas na realidade nada mudou. As ideias da Patroa estavam subordinadas a seu esnobismo, e continuam estando. O vento faz girar o cata-vento mas o cata-vento não se transforma, ele se transformaria se deixasse de girar. As personagens proustianas giram conforme sopra o vento de seus desejos. Não tomemos tais volteios por autênticas conversões. Eles não se devem senão aos dados cambiantes de uma mesma mediação ou, quando muito, a uma mudança de mediador.

Para além da diversidade e da intermitência depreende-se, pois, uma nova forma de permanência. Cada homem tem apenas uma maneira de desejar as mulheres, de procurar o amor ou o sucesso, quer dizer, a divindade. Contudo essa permanência não é mais a permanência no ser de que se vangloria a consciência burguesa: é uma permanência no nada. O desejo, de fato, não alcança nunca seu verdadeiro objeto: ele conduz ao esquecimento, ao declínio e à morte.

Nos romancistas anteriores passava-se sem transição da ilusão subjetiva à verdade objetiva, da permanência ilusória no ser à permanência efetiva no nada. Na maior parte de *Em Busca do Tempo perdido*, a revelação proustiana comporta um momento intermediário, o da diversidade e da intermitência, da heterogeneidade e do caos. A presença desse momento suplementar revela o agravamento da doença ontológica. Trata-se de um momento *moderno* por excelência; pode-se também chamá-lo de momento *existencialista* em razão da importância exclusiva que lhe confere a escola literária de mesmo nome.

O estágio do desejo metafísico que acabamos de descrever determina a técnica romanesca de Proust, pois ele ocupa, no romance *Em Busca do Tempo perdido*, uma posição central. Mas a doença ontológica continua se agravando à medida que se avança na obra. Esse estágio central é precedido por Combray e nós vamos ver que ele é seguido, nos últimos volumes do romance, por um estágio mais agudo. As

consequências da doença ontológica se tornam, a essa altura, tão radicais que as condições da revelação romanesca passam novamente por uma grande perturbação.

Uma comparação entre o barão de Charlus e a sra. Verdurin revela claramente a diferença entre os dois últimos estágios do desejo proustiano.

A sra. Verdurin não tenta nenhum contato, mesmo indireto, com seu mediador; não escreve cartas descontroladas. Quando passa, de corpo e bens, para o lado dos "maçantes", não se poderia dizer que capitulou; é, pelo contrário, o inimigo que depôs as armas e se rende incondicionalmente.

A sra. Verdurin se arraiga em sua "dignidade"; Charlus atira a sua pelos ares. Ele está sempre aos pés do perseguidor adorável. Não recua diante de nenhuma baixa. É aliás essa ausência de comedimento e essa impotência em dissimular o desejo, que fazem de Charlus um perpétuo escravo e uma vítima lastimável por trás da aparência brilhante de grande senhor.

A partir daí, a atração do mediador é tamanha que o barão se torna incapaz de permanecer fiel, mesmo que só externamente, a seus deuses domésticos, a sua "pátria" Guermentes, à imagem de si mesmo que ele espera impor a outrem. O mediador de Charlus é mais próximo do que o da sra. Verdurin. Eis o que explica a impotência do barão em retornar ao que acredita ser seu lado; eis o que acarreta seu exílio perpétuo no lado do "inimigo", que esse inimigo seja a França chauvinista ou o salão Verdurin.

Com relação ao enraizamento de Combray, Charlus encarna um desterro mais total ainda que o chauvinismo Verdurin, um terceiro estágio do desejo metafísico proustiano que é uma superação do segundo, da mesma forma que o segundo é uma superação do primeiro. Longe de ser um fator de estabilidade, sua posição social desloca o barão para fora de

sua classe, como o faria a proletarização. Proust não está errado em ver antes de tudo em Charlus um intelectual, pois é o desenraizamento que determina o intelectual.

Como muitos intelectuais que o desejo metafísico atormenta, Charlus demonstra uma grande capacidade de penetração no tocante aos tipos de mediação que ele próprio superou *para baixo*. Percebe muito bem, por exemplo, que só sua "má-fé" permite aos burgueses do gênero Verdurin prolongar o culto aos deuses mortos. Sua irritação redobra ao constatar o quão se conservam ainda eficazes, nesses seres medíocres, as astúcias que a ele já não enganam mais. Sua inteligência extremamente lúcida, entretanto, não o protege do fascínio que continuam exercendo sobre os possuídos pelo mal metafísico os seres menos vulneráveis que eles. O feitiço é tanto mais horrível que a vítima é capaz, daí por diante, de penetrar em seu segredo irrisório. Trata-se já da vã clarividência do homem do subsolo em face de Zerkov. É a fúria impotente de não poucos intelectuais em face dos *burgueses*.

Charlus grita a nulidade do perseguidor adorável com tanto maior eloquência que ele gostaria de conseguir dela convencer-se a si próprio. Ele é efetivamente "intelectual" pelo fato de procurar fazer de sua inteligência uma arma contra o mediador e contra seu próprio desejo. Gostaria de penetrar, à força de lucidez mortífera, nessa espessura arrogante e nessa insolente inércia. É sempre preciso provar de novo e de novo que o domínio radiante de que o mediador parece gozar não passa de uma ilusão grosseira. Para melhor "desmistificar" a si próprio, Charlus vive "desmistificando" os outros à sua volta. Quer sempre destruir "preconceitos" que são por sinal perfeitamente reais mas totalmente imunes a seus discursos todos.

Logo, Charlus conhece muito melhor a sra. Verdurin do que a sra. Verdurin o conhece. O modo como pinta a Patroa, e a crítica que faz do chauvinismo burguês são de uma verdade e de uma vivacidade

maravilhosas. Esse conhecimento fascinado do *Outro* é penetrante, pois se funda no conhecimento de si próprio. Ele é uma caricatura orgulhosa da verdadeira sabedoria. A superação para baixo se dá à imagem da superação para o alto. A analogia entre a transcendência desviada e a transcendência vertical jamais fica desmentida.

Ao revelar a verdade do burguês e os desejos que a hipocrisia esconde, um Charlus não desconfia que está revelando, igualmente, seu próprio desejo. Como sempre, a lucidez se paga por um redobramento das trevas a respeito de si próprio. O círculo psicológico está agora tão diminuto que Charlus não pode condenar o *Outro* sem se condenar a si próprio abertamente.

As contradições que permanecem ocultas no estágio Verdurin estão agora expostas em plena luz do dia. Charlus desistiu de manter as *aparências*. Ele está ao pé do mediador, com o olhar fito nele, não há o menor gesto, a menor frase, a menor mímica sua que não proclame a verdade. Depois do silêncio cerrado do burguês, é um fluxo de palavras frequentemente verídicas e mais frequentemente mentirosas, mas sempre infinitamente reveladoras, que saem desses lábios perpetuamente retesados.

Charlus é luminoso e esparrama luz a seu redor. Essa luz, por certo, está mesclada com escuridão, é a claridade fuliginosa de uma lâmpada fumegante mas nem por isso deixamos de ficar fulgurantemente iluminados. Assim sendo, o narrador deixou de ser indispensável à revelação romanesca. Quando Charlus assume o primeiro plano no palco, Marcel sai discretamente de cena. Já na primeira aparição do barão, em *A Sombra das Raparigas em flor*, uma técnica de descrição pura, uma técnica objetiva e quase behaviorista se substitui à técnica proustiana habitual. Charlus é a única personagem que o narrador deixa discorrer sem interrompê-la. Os longos monólogos do barão são únicos no romance *Em Busca do Tempo perdido*. Eles bastam a si mesmos. Certas palavras da sra. Verdurin, de Legrandin ou de Bloch necessitariam volumes inteiros de exegese, no

caso de Charlus um imperceptível arremate é o quanto basta, um meio-sorriso, uma simples piscadela.

Distinguimos três estágios principais do desejo metafísico no romance proustiano: o estágio de Combray, o estágio Verdurin e o estágio Charlus. Esses três estágios estão evidentemente ligados à experiência do narrador; eles definem uma evolução espiritual até *O Tempo redescoberto*, e com exclusão deste último volume. Todas as personagens do romance, à exceção da avó e da mãe, participam dessa evolução fundamental. Todas elas são os harmônicos do desejo primordial. Algumas dentre elas passam para o segundo plano quando a obra ultrapassa o estágio do desejo metafísico no qual permanecem presas; certas personagens morrem ou desaparecem junto com o desejo que as caracteriza; outras ainda evoluem ao mesmo tempo que o próprio narrador; outras tantas, finalmente, quando chega a hora, revelam um aspecto de sua personalidade que permanecia invisível nos estágios menos agudos da doença ontológica. É o caso de Saint-Loup, do príncipe de Guermantes e de numerosas personagens que nos revelam sua homossexualidade nos últimos volumes de *Sodoma e Gomorra*. Da mesma forma que, em Dante, os malditos e os eleitos estão sempre rodeados de seres que praticaram os mesmos vícios ou as mesmas virtudes que eles, o narrador não frequenta senão as personagens cujo desejo apresenta com relação ao seu as analogias mais estritas.

O terceiro estágio do desejo proustiano, o dos últimos volumes, não será, pois, o privilégio de Charlus e só dele. A paixão do narrador por Albertine parece-se muito com a paixão de Charlus por Morel. Entre essas duas paixões há a mesma relação de analogia que a verificada entre o amor de Marcel e as personagens burguesas no estilo Verdurin. Com efeito, à época de Gilberte o narrador faz em sua vida amorosa um uso da dissimulação que lembra deveras a tática mundana da sra. Verdurin. Marcel dá as costas a Gilberte como a Patroa dá as costas aos Guermantes.

Os "princípios" conservam certa eficácia, as aparências são mantidas. A ordem burguesa subsiste. À época de Albertine, a desagregação da vontade está completa. O narrador não é mais capaz do que Charlus de sustentar sua personagem perante o mediador. Sua conduta desmente o tempo todo as suas palavras e a mentira, tanto mais hiperbólica que está mais transparente, perde toda a eficácia. Nem por um instante Marcel consegue enganar Albertine; ele se torna seu escravo assim como Charlus se torna o escravo de Morel.

Se o narrador evolui no mesmo sentido que o barão de Charlus, as observações técnicas que fizemos a respeito deste são igualmente aplicáveis àquele. O desejo que o narrador experimenta por Albertine, como todos os desejos anteriores, nos é contudo descrito do ponto de vista de *O Tempo redescoberto*, isto é, do ponto de vista de uma verdade conquistada muito depois do acontecimento. Se nossas análises estiverem corretas, o romancista teria podido, nesse terceiro estágio, se contentar com uma descrição exterior dos comportamentos e das falas. A verdade jorraria das contradições desde então gritantes. Proust, no entanto, não alterou sua técnica. É um fato e esse fato se explica com facilidade se nos dermos simplesmente ao trabalho de refletir sobre as desvantagens que uma tal alteração representaria aos olhos de um escritor tão preocupado com a continuidade e a unidade estética quanto o era Marcel Proust. Mas o fato permanece o mesmo e as considerações que acabamos de tecer poderiam parecer bastante abstratas e até arriscadas se o próprio Proust não confirmasse sua exatidão num texto formal. Proust não aproveitou a oportunidade que se apresentava a ele, porém considerou-a numa curiosa meditação acerca das técnicas romanescas que interrompe a narrativa de seus vãos esforços para enganar Albertine:

...minhas palavras não refletiam, pois, de modo algum, os meus sentimentos. Se o leitor tem disso uma ideia bastante fraca, é porque, sendo eu o narrador, lhe exponho os meus sentimentos ao mesmo tempo

que lhe repito as minhas palavras. Mas se eu lhe escondesse aqueles e ele conhecesse apenas estas, os meus atos, tão pouco em relação com elas, lhe dariam a miúdo a impressão de uma tão estranha versatilidade que de certo ele me julgaria um doido. Procedimento que não seria, de resto, muito mais falso de que o que adotei, pois as imagens que me faziam agir, tão opostas às que se pintavam nas minhas palavras, eram naquele momento muito obscuras; eu não conhecia senão imperfeitamente [a natureza segundo a qual eu agia; hoje conheço-lhe claramente a verdade subjetiva]³.

Notemos que as vantagens de uma revelação direta não se apresentam à mente do romancista senão nas páginas mais angustiadas de *A Prisioneira*, isto é, na parte do romance em que o desejo metafísico está mais desenvolvido; as "estranhas reviravoltas" já estão presentes nas regiões onde reina um desejo mais moderado, porém seu ritmo é muito menos rápido. Os termos das contradições estão muito distantes uns dos outros. Se o romancista se limitasse a uma apresentação exterior e cronológica, nós iríamos nos esquecendo na mesma cadência – como as próprias personagens –, e não perceberíamos mais as contradições reveladoras. Nesse estágio de sua evolução, para trazer à luz o desejo metafísico, é preciso que o romancista intervenha pessoalmente; que ele se transforme num professor a demonstrar um teorema.

Nos últimos volumes, em contrapartida, a doença ontológica se agravou tanto que a existência do herói, repitamos, perde sua estabilidade. Não resta mais nem mesmo alguma aparência enganosa de permanência e de homogeneidade. O momento existencial, o momento do heterogêneo e do intermitente se confundem desse ponto em diante com a aparência. É então e só então que a eliminação do romancista-

³ *A prisioneira* (v 5), p. 325, op.cit. (N.E.) Obs. O trecho entre colchetes não consta na tradução de Manuel Bandeira e Lourdes Souza de Alencar.

narrador se torna pelo menos concebível. Pode-se imaginar uma arte romanesca baseada na mera apresentação cronológica das atitudes e das palavras contraditórias.

Esse procedimento que consiste em "esconder os sentimentos e revelar as palavras" não é o de Proust, mas o de Dostoievski, na maior parte de sua obra. É a técnica de Dostoievski que o autor de *Em Busca do Tempo perdido* definiu magistralmente na citação precedente. Dostoievski, entretanto, nem sequer é mencionado. Aparentemente a lembrança do romancista russo não passou nem de longe pela cabeça de Marcel Proust durante a redação desse texto. Tamanha inadvertência não diminui, muito pelo contrário, ela aumenta o valor das reflexões proustianas, por nos proibir de colocar as ressonâncias dostoievskianas do trecho por conta de reminiscências literárias. É admirável que seja uma meditação sobre as exigências de sua obra que conduza Marcel Proust à técnica dostoievskiana no ponto exato em que alcança a fronteira entre seu próprio campo e o campo de seu "sucessor". A correspondência não pode ser fortuita, ela confirma essa unidade do gênio romanesco que sempre afirmamos. Longe de abrir um abismo entre os grandes romancistas, o estudo das técnicas revela um mesmo gênio de adaptação a possibilidades romanescas infinitamente variadas.

O processo que consiste em "esconder os sentimentos e revelar as palavras" não é mais meramente concebível: ele se impõe como o único adequado quando as "estranhas reviravoltas" de que fala Marcel Proust se fazem mais rápidas ainda do que no fim de *Em Busca do Tempo perdido* e quando as imagens que fazem agir as personagens se tornam tão obscuras e tão embaralhadas que qualquer análise falsearia sua natureza. Tal é de fato a situação de Dostoievski na maior parte de sua obra.

O procedimento dostoiévskiano básico consiste em propiciar confrontos que esgotem todas as relações possíveis entre as diversas personagens do romance. A obra se divide numa série de cenas entre as quais o escritor não se preocupa muito em criar transições. Em cada uma dessas cenas, as personagens nos desvelam uma, ou várias facetas de seu caleidoscópio interior. Nenhuma cena pode nos revelar a verdade inteira de uma personagem. O leitor não pode atingir essa verdade senão ao cabo de aproximações e comparações que o romancista deixa totalmente a seus cuidados.

É o leitor que tem que se lembrar; não é mais o romancista, como em Proust, que se lembra por ele. Pode-se comparar o desenrolar romanesco a uma partida de cartas. Em Proust a partida se desenvolve lentamente; o romancista interrompe sem parar os jogadores para lembrar as vazas anteriores e antecipar as próximas. Em Dostoiévski, pelo contrário, as cartas vão sendo jogadas muito rapidamente e o romancista deixa que a partida se desenrole até o fim sem nunca intervir. O leitor deveria ser capaz de guardar tudo na memória.

Em Proust a complexidade se situa no que tange à frase, em Dostoiévski no que tange ao romance como um todo. Pode-se abrir *Em Busca do Tempo perdido* em qualquer lugar e sempre se conseguirá entender. Mas é preciso ler uma obra dostoiévskiana da primeira à última página sem pular uma só linha. No romance, é preciso prestar a atenção de um Veltchaninov para o "eterno marido", a atenção da testemunha que não tem certeza de estar entendendo e receia deixar escapar um detalhe revelador.

Dos dois romancistas é evidentemente Dostoiévski que corre os riscos mais graves de não ser compreendido. Obcecado por esse receio, o escritor força os gestos reveladores, enfatiza os contrastes, multiplica as contradições. Essas precauções, aliás, se voltam contra ele, pelo menos na mente do leitor ocidental que fala logo em "temperamento russo" e em "misticidade oriental". Proust previu muito bem esse perigo no trecho

de *A Prisioneira* que citávamos um pouco mais acima. Se ele escondesse, nos diz ele, seus sentimentos ao mesmo tempo que revelasse ao leitor suas palavras e seus atos, se acreditaria que ele fosse *mais ou menos* louco. É efetivamente essa impressão de loucura que as personagens de Dostoievski davam aos primeiros leitores ocidentais. Hoje, por um contrassenso talvez ainda mais grave, nós nos afeioamos às "estranhas reviravoltas" e celebramos em Dostoievski o criador de personagens *mais livres* que as dos demais romancistas. Opomos Dostoievski aos romancistas "psicológicos" que aprisionam suas personagens num labirinto de leis.

A oposição é falsa porque, em Dostoievski, as leis não desapareceram, são elas que governam secretamente o caos; são os progressos da doença ontológica que destroem as últimas aparências de estabilidade e de continuidade. O momento da permanência, real ou ilusória, de que partiam todos os outros romancistas, está agora eliminado. Não restam senão o segundo e o terceiro momento da revelação proustiana. Como a revelação stendhaliana ou flaubertiana, a revelação dostoiévskiana fica reduzida a dois momentos. Mas o primeiro momento não é o mesmo; não é o momento da estabilidade mas o da intermitência e do caos; é o segundo momento proustiano. Passa-se sem transição desse momento "existencial" à permanência no nada.

As escolas neorromânticas contemporâneas têm tendência a querer transformar num absoluto esse momento existencial. Enquanto as contradições do indivíduo mediatizado ainda se dissimulam um pouco, nota-se nelas o afloramento de um "inconsciente" misterioso, fonte da vida profunda e "autêntica"; assim que essas mesmas contradições se manifestam abertamente, faz-se delas a expressão suprema de uma "liberdade" que é também a "negatividade" e que, na prática, se confunde com as oposições estereis da mediação dupla. Fiéis às lições do primeiro Arthur Rimbaud, nossos contemporâneos declaram "sagrada" a desordem de seu espírito.

O neorromantismo julga sempre os romancistas de acordo com o lugar que o momento "existencial" ocupa em suas obras. Esse lugar é obviamente mais considerável em Proust do que nos romancistas anteriores e mais considerável ainda em Dostoievski. De fato, é em Proust que surge o momento existencial, mas de modo escondido e mediato. Em Dostoievski, a maioria das personagens alcançou o estágio paroxísmico do desejo metafísico e o momento existencial passa a imediato. Caso se negligencie sistematicamente o terceiro momento – que nos traz, aliás, a conclusão e a lição de moral e metafísica das existências romanescas –, pode-se ver em Proust um precursor ainda um tanto tímido da literatura dita "existencial" e em Dostoievski seu verdadeiro fundador. É o que fazem, hoje em dia, os críticos neorromânticos. As únicas personagens proustianas que eles consideram inteiramente satisfatórias são evidentemente aquelas que se aproximam do estágio dostoievskiano, particularmente Charlus. Quanto a Dostoievski, considera-se que ele é inigualável, não por ser genial, mas em razão da miséria acrescida de suas personagens. Ele é glorificado pelo que, ainda ontem, o tornava suspeito. O erro, em suma, não mudou de natureza. Nunca se percebe que o "existencialismo" das personagens subterrâneas depende não do romancista em si mas do desenvolvimento da doença ontológica, da aproximação e da multiplicação dos mediadores.

Não se distingue mais a situação romanesca da contribuição pessoal do romancista. O momento existencial, qualquer que seja o lugar que ele ocupe numa obra, não é nunca o desfecho, vale repetir, de uma revelação autenticamente romanesca. Longe de transformá-lo num absoluto, o romancista vê nele apenas uma ilusão nova e particularmente perniciosa. Denuncia na existência caótica da personagem subterrânea uma mentira tão monstruosa quanto à hipocrisia burguesa e mais imediatamente destrutiva do que ela. O neorromantismo tem orgulho de sua revolta contra essa hipocrisia, mas ele funda no mistério de seu "inconsciente" ou em sua inefável "liberdade" esperanças comparáveis às que o burguês de

antigamente fundava na "fidelidade aos princípios". O indivíduo ocidental não renunciou a conquistar a autonomia e o domínio radiante; ele não renunciou a seu orgulho. Longe de compartilhar sua fé, o romancista genial se empenha em nos desmascarar a vaidade desta. O neorromântico contemporâneo acredita estar "libertado" porque percebe claramente o fracasso da comédia burguesa. Mas ele não pressente o fracasso que espera a ele próprio, mais súbito e mais desastroso ainda que o do burguês. A cegueira, como sempre, cresce com a "lucidez". As vítimas do desejo metafísico ficam presas num turbilhão cada vez mais rápido e cujos círculos vão se apertando. É esse efeito de turbilhão que procura Dostoievski em cada uma de suas obras e, em particular, em *Os Demônios*.

•

As variações das técnicas romanescas dependem basicamente do desejo metafísico. Elas são funcionais. Os caminhos são sempre diferentes, pois as ilusões são sempre diferentes mas o fim é o mesmo: é a revelação do desejo metafísico. Já vimos que Proust tende a soluções dostoiévskianas nas áreas dostoiévskianas de sua obra; vamos ver que Dostoievski tende a soluções proustianas nas áreas menos "subterrâneas" de sua obra.

As personagens de *Os Demônios* pertencem a duas gerações diferentes, a geração dos pais e a geração dos filhos, a dos "possessos" propriamente ditos. A geração dos pais é representada pelo governador e sua mulher, pelo "grande escritor" Karmazinov, por Varvara Petrovna e sobretudo pelo inesquecível Stiepan Trofimovitch. Os pais estão mais afastados de seu mediador que os filhos, e é nesse universo dos pais que se deve posicionar o que chamamos de "vertente proustiana" da obra dostoiévskiana. A referência ao romancista francês é lícita, nem que seja no sentido de que os "pais" conservam a mesma certeza ilusória de permanência no ser que os burgueses proustianos. Durante vinte e dois anos de silêncio

heroico, Varvara Petrovna alimenta seu ódio amoroso contra Stiepan Trofimovitch. Stiepan também leva uma vida de "protesto tácito"; no seu entender, as "verdades eternas" do "liberalismo russo" e ele são uma coisa só. Perante o caleidoscópio da vida política petersburguesa e embora ele passe a maior parte do tempo lendo Paul de Kock e jogando cartas, Stiepan Trofimovitch faz-se de "reprovação encarnada". Tudo isso não passa, obviamente, de comédia, mas uma comédia inteiramente sincera como a devoção da sra. Verdurin aos fiéis, à arte e à pátria. Em Stiepan Trofimovitch e em Varvara Petrovna, como nos burgueses proustianos, o ser já está profundamente dividido e desagregado por um orgulho estéril, mas o mal continua escondido. Uma "fidelidade aos princípios" inquebrantável dissimula o trabalho de decomposição. É indispensável uma crise grave para que a verdade apareça em plena luz do dia.

A geração dos pais ainda mantém as *aparências*. Assim, ela coloca Dostoievski frente a problemas de revelação romanesca comparáveis aos de Marcel Proust nas partes centrais de sua obra. Não é de se espantar que o romancista russo, para resolver esses problemas, recorra a uma solução paralela à solução proustiana. Dostoievski adota um narrador. Esse narrador remonta ao passado, como o narrador proustiano, e se reaproxima dos fatos, muito distantes uns dos outros, a fim de revelar as contradições, fruto do desejo metafísico. Dostoievski tende para uma técnica narrativa, explicativa e histórica, pois, nesse ponto, ele não pode abrir mão da narração, da explicação e da história. Quando os filhos estão em cena, o mediador está mais próximo, o ritmo das reviravoltas se acelera e Dostoievski retorna à apresentação direta; ele esquece seu narrador, cujo papel é puramente utilitário. Ao que parece, ele nem nota os problemas de "verossimilhança" que coloca o desaparecimento desse intermediário oficial entre o leitor e o universo romanesco.

Junto dos "pais", e sobretudo de Stiepan Trofimovitch, o mais consumado representante de sua geração, Dostoievski não pode prescindir de uma

consciência testemunhal. Seu testemunho é necessário para arruinar as pretensões obstinadas desses "pais" e revelar o desejo metafísico. Muitos críticos contemporâneos, dando continuidade à posição de Jean-Paul Sartre, veem um "obstáculo" à "liberdade" das personagens na presença do próprio romancista ou de um narrador onisciente, dentro do romance. Esses críticos celebram em Dostoievski o liberador da personagem de romance, isto é, o criador da personagem subterrânea, se eles fossem fiéis a seus princípios, esses críticos deveriam repreender o romancista russo pela criação de Stiepan Trofimovitch. Essa personagem, embora tão resplandecente de verdade, deveria parecer-lhes deficiente do ponto de vista da "liberdade" visto que ela se encontra continuamente observada e analisada por um narrador exterior à ação romanesca. Em tudo quanto toca a Stiepan Trofimovitch, a técnica de Dostoievski fica muito próxima da técnica proustiana.

Argumentarão que o narrador dostoiévskiano é muito diferente do narrador proustiano. Ele não nos fornece, é fato, as reflexões do romancista sobre a arte romanesca. Ele não é esse romancista no sentido em que o narrador proustiano pode sê-lo. O narrador dostoiévskiano detém uma só das funções do narrador proustiano: a função "psicológica"; ele nos ajuda a desmontar as molas de certas personagens. É mais ingênuo, vão nos dizer, que o narrador proustiano. Nunca sabe tanto quanto o próprio romancista sobre todas essas personagens. Nunca extrai dos fatos e gestos que ele coloca sob nossos olhos tudo o que se pode deles extrair. Sem dúvida, contudo essa diferença é muito superficial; não pode modificar o estatuto metafísico da personagem analisada e, em especial, lhe devolver sua "liberdade" – se é que se pode falar de liberdade no que diz respeito a uma criatura de ficção! – pois os fatos e gestos reunidos pelo narrador dostoiévskiano são sempre aqueles de que o leitor precisa para alcançar um conhecimento pleno e completo dessa personagem. Sendo assim, leitor tem que ir além da interpretação um pouco primária do narrador rumo a uma verdade mais profunda: a verdade metafísica.

A inexperiência e a miopia relativa do narrador garantem a unidade de tom com a técnica da revelação direta. A atmosfera de enigma que Dostoiévski afeiçoa fica mantida.

Essa atmosfera de enigma não tem, por sinal, a importância que lhe é atribuída em nossos dias. Ela certamente não provém de uma "margem de liberdade" e de incognoscível deixada à personagem. A liberdade está aí, sem dúvida, porém não sob a forma como a imaginam os críticos existencialistas. A liberdade não pode se afirmar a não ser sob a forma de uma conversão autêntica, a que sofre Stiepan Trofimovitch, por exemplo, na conclusão do romance. O que é incognoscível, é o grau de culpabilidade ou de inocência de uma personagem. Nunca é nada além disso. Acreditar que Dostoiévski deixa o campo livre para a imaginação do leitor, acreditar que existe, em sua obra, uma zona de liberdade, uma espécie de vazio que poderíamos preencher como quiséssemos, é desconhecer profundamente o sentido de seu gênio. O romancista procura primeiro revelar a verdade; a zona de silêncio, em sua obra, é aquela das evidências fundamentais: é a zona dos princípios primeiros que não se formula, pois o romance em si deve sugerir-lhos ao leitor.

Os campos romanescos estão "soldados" uns nos outros: cada um deles é uma porção mais ou menos extensa da estrutura total; e é definido por duas distâncias extremas entre mediador e sujeito desejante. Logo há uma duração romanesca total cujas obras constituem os fragmentos. Não é de modo algum o acaso que coloca as personagens e os desejos pré-dostoiévskianos no fim de *Em Busca do Tempo perdido*. Não é de modo algum o acaso que coloca as personagens e os desejos "proustianos" no início desta suma dostoiévskiana que se intitula *Os Demônios*. A aventura do herói de romance tem sempre o mesmo sentido: ela nos faz passar

das regiões superiores às regiões inferiores de um campo romanesco. A carreira heroica é uma descida aos infernos que, quase sempre, finda por um retorno à luz por uma conversão metafísica intemporal. As durações romanescas se encavalam, mas há sempre uma descida aos infernos que começa no ponto em que a precedente se interrompeu. Há cem heróis e não há senão um herói cuja aventura se desdobra de uma extremidade à outra da literatura romanesca.

Dostoievski percebe esse movimento de queda mais nitidamente que os romancistas anteriores. Em *Os demônios*, ele se esforça em torná-lo perceptível para nós. É na passagem de uma geração à outra que se manifesta o dinamismo subterrâneo. As ilusões sucessivas parecem independentes umas das outras e até contraditórias, mas seu desenrolar forma uma história implacável. É a aproximação do mediador que engendra a duração romanesca e lhe dá sentido.

Cada geração encarna uma etapa da doença ontológica. A verdade dos pais permanece escondida por longo tempo mas explode com uma força incomparável na agitação febril, na desordem e na devassidão dos filhos. Os pais se espantam por terem produzido monstros; eles veem nos filhos a antítese daquilo que eles próprios são. Não se dão conta da ligação existente entre a árvore e o fruto. Os filhos, em compensação, veem claramente a porção de comédia que entra na indignação dos pais. A "fidelidade aos princípios" não os impressiona. Compreendem perfeitamente que a dignidade burguesa é uma "má-fé". Em Dostoievski mais ainda que em Proust a superação para baixo caricatura a superação para cima. Ela comporta elementos de sabedoria mesclados ao obscurecimento. Contudo as consequências da lucidez subterrânea são sempre maléficas; é para baixo que elas puxam e não para cima. O doente ontológico fica sempre tomado de enfurecimento diante dos seres menos doentes que ele, e é sempre entre esses seres que escolhe seus mediadores. Procura sempre fazer com que seu ídolo desça ao seu nível.

É pelos frutos que conheceremos a árvore. Dostoievski insiste enormemente na ligação entre as gerações e na responsabilidade dos pais. Stiepan Trofimovitch é o pai de todos os Possessos. Ele é o pai de Piotr Verkhovenski, é o pai espiritual de Shatov, de Daria Pavlovna, de Lízaveta Nicolaevna e sobretudo de Stavroguine, pois serviu a todos como preceptor. É o pai de Fedka, o assassino, já que Fedka era seu servo. Stiepan Trofimovitch abandonou Piotr, seu filho pelo sangue, e Fedka, seu filho pela sociedade. Sua retórica generosa e sua estética romântica não impedem Stiepan de trair todas as suas responsabilidades concretas. O liberalismo romântico é o pai do niilismo destruidor.

Em *Os Demônios*, tudo parte de Stiepan Trofimovitch e tudo chega em Stavroguine. Os filhos são a verdade de Stiepan, mas Stavroguine, por sua vez, é a verdade dos filhos, a verdade de todas as personagens. A geração dos pais encarna o primeiro momento da revelação proustiana, tal como o definíamos anteriormente. A geração dos filhos encarna o segundo momento. Stavroguine, por si só, encarna o terceiro. Por trás da "fidelidade aos princípios" dos burgueses, há a agitação furiosa dos Demônios, e por trás da agitação furiosa há a imobilidade e o nada, a *acedia* gélida de Stavroguine.

Por trás da fantasmagoria moderna, por trás do turbilhão dos acontecimentos e das ideias, no fim da evolução cada vez mais rápida da mediação interna, há o vazio. A alma atingiu o ponto morto. É esse ponto morto que Stavroguine encarna, o vazio puro do orgulho absoluto.

Todas as personagens de *Os Demônios* e igualmente todos os heróis dos romances anteriores e todas as vítimas do desejo metafísico se pautam em Stavroguine. Esse monstro não pertence a uma terceira geração, pois o espírito que ele encarna é atemporal como o Espírito de Deus, é o espírito da desordem, da podridão e do nada.

O Dostoievski de *Os Demônios* se eleva até a epopeia do mal metafísico. As personagens do romance adquirem uma significação quase alegórica.

Stiepan Trofimovitch é o Pai; Stavroguine o filho; e o conspirador trapalhão, Piotr Verkhovenski, não é outro senão o Espírito irrisório de uma Trindade demoníaca.

capítulo 11

O APOCALIPSE DOSTOIEVSKIANO

A influência "existencialista" pôs na moda a palavra "liberdade". Dizemos todos os dias que o romancista não atinge a genialidade senão "respeitando" a liberdade de suas personagens. Nunca nos dizem, infelizmente, em que consistiria, afinal, esse respeito. A noção de liberdade é necessariamente ambígua quando aplicada ao romance. Se o romancista é livre, em compensação, fica difícil entender como suas personagens poderiam sê-lo. A liberdade não se partilha, mesmo se tratando de criatura e criador. Eis aí um dogma fundamental e o sr. Jean-Paul Sartre se gaba de provar, graças a ele, a impossibilidade de haver um Deus criador. O que é impossível a Deus não poderia ser possível ao romancista. Ou o romancista é livre e suas personagens não o são, ou as personagens são livres e o romancista, tal como Deus, não existe.

Essas contradições de lógica, ao que parece, não embarçam os teóricos da ficção contemporânea. Sua "liberdade" é fruto de uma confusão extrema entre certos empregos filosóficos do termo e seus empregos

cotidianos. Para a maioria dos críticos, liberdade é sinônimo de espontaneidade. O romancista não deve se incomodar com a psicologia; ele deve criar, em outras palavras, personagens cujas ações não são jamais previsíveis. É a Dostoievski, por incrível que pareça, que se atribui a paternidade da personagem espontânea. O *Subsolo* é contemplado com comentários particularmente elogiosos. Por pouco não o transformam no breviário da nova escola.

É de preferência a primeira parte de *O Subsolo* que detalha mais longamente, e da segunda, a única propriamente romanesca, retém-se não muito mais que a espantosa liberdade – entendam espontaneidade – da personagem subterrânea. Essa prodigiosa independência nos proporciona, evidentemente, “efeitos-surpresa” nos quais somos solicitados a ir buscar a porção mais substancial de nosso prazer estético.

Os críticos aparentemente não enxergam nem o oficial insolente, nem Zverkov. Elimina-se pura e simplesmente o mediador. Não se notam as leis do desejo subterrâneo, análogas às de Proust conquanto ainda mais rigorosas. Entra-se em êxtase diante das convulsões atrozes da personagem subterrânea. Trocam-se congratulações pelo seu caráter “irracional”. Admiram-se esses livres sobressaltos e por pouco não se recomenda seu uso para a higiene pessoal de seus próprios leitores.

O homem do subsolo acaba necessariamente nos surpreendendo assim que nos despojamos dos meios de compreendê-lo. Fazemos desaparecer o desejo metafísico e o mecanismo passa a ser espontaneidade, e a escravidão passa a ser liberdade. Não se percebem mais as obsessões da personagem nem essa paixão furiosa que se apodera dela assim que ela se sente rejeitada. Não há mais convulsões grotescas e sim uma “revolta magnífica” contra a sociedade e a “condição humana”.

O homem do subsolo que é assim proposto à nossa admiração não tem nada a ver com aquele que Dostoievski criou mas, em compensação, se

assemelha bastante ao tipo de herói que a ficção contemporânea reproduz incansavelmente. Nem o Roquentin de *A Náusea*¹, nem o Meursault de *O Estrangeiro*², nem os vagabundos de Samuel Beckett³ desejam metafisicamente. Essas personagens estão atormentadas pelos mais diferentes males, porém elas são poupadas do mais perigoso de todos, o desejo metafísico. Nossos heróis contemporâneos nunca imitam ninguém. Todos eles são perfeitamente autônomos e eles poderiam repetir em coro, com o Teste de Valéry⁴: "Nós parecemos seres *quaisquer* mas nós, todos nós, devemos o que somos, por inteiro, a nós mesmos."

Podem-se levantar muitas semelhanças exteriores entre essa ficção recente e Dostoiévski. De um lado como do outro, é o mesmo ódio dos Outros, a mesma desordem radical, o mesmo "polimorfismo" no desabamento de todos os valores burgueses. Mas as diferenças são mais essenciais ainda. Nossos heróis contemporâneos conservam sempre intacta sua preciosa liberdade, o homem do subsolo aliena a sua em proveito de seu mediador. Nós confundimos nossa livre espontaneidade com a escravidão subterrânea. Como conseguimos cometer um erro tão grosseiro?

Existem duas alternativas: ou estamos isentos de todo desejo metafísico, ou esse desejo nos domina tão completamente que o perdemos totalmente de vista. A primeira hipótese não é muito verossímil já que o romancista russo traduz fielmente – isso nos é repetido a cada dia – a verdade de nossa época. É preciso, pois, aceitar a segunda hipótese. Dostoiévski fala melhor de nós do que nossos próprios escritores porque ele revela um desejo metafísico que conseguimos esconder de nós próprios. Nós conseguimos esconder de nós o mediador mesmo quando

¹ Edição brasileira: Jean-Paul Sartre, *A náusea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. (N.E.)

² Edição brasileira: Albert Camus, *O estrangeiro*. 19.ed. Rio de Janeiro: Record, 1999. (N.E.)

³ Edição brasileira: Samuel Beckett, *Esperando Godot*. 1.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005. (N.E.)

⁴ Edição brasileira: Paul Valéry, *Monsieur Teste*. 1.ed. São Paulo, Ática, 1997. (N.E.)

lemos Dostoievski, admiramos o romancista russo sem compreender a natureza de sua arte.

Se Dostoievski for verídico, nossos heróis são falsos. Eles são falsos porque adulam nossa ilusão de autonomia. Nossos heróis são novas mentiras românticas destinadas a prolongar os sonhos prometeicos aos quais o mundo moderno se agarra desesperadamente. Dostoievski revela um desejo que nossa ficção e nossa crítica não fazem senão espelhar. Nossa ficção esconde de nós o mediador na existência cotidiana. Nossa crítica esconde de nós esse mesmo mediador na obra escrita expressamente para revelar sua presença. Ao se valer de Dostoievski, essa crítica introduz, sem se dar conta, um lobo voraz no redil existencialista.

Por trás das semelhanças superficiais, a oposição entre Dostoievski e a ficção contemporânea é irredutível. Sempre nos fazem lembrar que Dostoievski repudia a unidade *psicológica* das personagens romanescas e acreditam estar provando, com isso, sua conformidade com nossos romancistas. Mas nossos romancistas não denunciam essa unidade psicológica senão para assentar melhor a unidade metafísica. Era já essa unidade metafísica que o burguês almejava mediante a unidade psicológica. As ilusões burguesas de permanência e de estabilidade se desvaneceram, mas o alvo não mudou. É esse o alvo que se persegue com obstinação, sob o nome de liberdade, em meio à angústia e ao caos.

Dostoievski rejeita a ambas, tanto a unidade psicológica quanto a unidade metafísica. Ele só rejeita a ilusão psicológica para dissipar melhor a ilusão metafísica. A vontade de autonomia engendra a escravidão mas o homem do subsolo não o sabe, não quer sabê-lo. Nós também não o sabemos, ou não queremos sabê-lo. Assim, é verdade que nos parecemos com o homem do subsolo, mas não pelos motivos que os críticos nos dão.

O erro dos críticos a respeito de *Memórias do Subsolo* seria impossível sem uma identificação tipicamente romântica entre criatura e criador.

Atribuem-se a Dostoievski todas as opiniões de seu herói subterrâneo. Enfatiza-se a primeira parte da narrativa porque ela constitui um ataque formidável contra o cientificismo e o racionalismo moderno. Dostoievski partilha, certamente, a repulsa de seu herói pelas medíocres utopias do século XIX que vai chegando ao fim. Mas não se deve confundir essa concordância parcial com uma concordância universal. Não se deve confundir o romancista com sua personagem, mesmo e sobretudo se o romancista tira essa personagem de si mesmo. O Dostoievski subterrâneo não é o Dostoievski genial, é o Dostoievski romântico das obras anteriores. O Dostoievski subterrâneo não fala nunca do subterrâneo, ele nos fala do "belo e do sublime", ele nos fala de uma miséria trágica ou sublime à Victor Hugo. O Dostoievski que nos descreve o subterrâneo está saindo de lá; ele vai prosseguir sua penosa ascensão de obra-prima em obra-prima rumo à paz e à serenidade de *Os Irmãos Karamazov*.

O subsolo é a verdade que se esconde atrás das abstrações racionalistas, românticas ou "existenciais". O subsolo é o agravamento de um mal preexistente, é uma proliferação cancerosa dessa metafísica que se acreditava estar eliminada. O subsolo não é a desforra do indivíduo sobre a fria mecânica racionalista. Não devemos nos atirar nele como se ele nos trouxesse a salvação.

O herói subterrâneo testemunha, a seu modo, a verdadeira vocação do indivíduo. Ele testemunha mais vigorosamente, em certo sentido, do que se estivesse menos doente. Quanto mais o desejo metafísico fica atroz, mais o testemunho fica insistente. O subsolo é a imagem invertida da verdade metafísica. Essa imagem vai ficando cada vez mais nítida à medida que vamos afundando no abismo.

Uma leitura atenta impede qualquer confusão entre o romancista e sua personagem. Não é uma confissão lírica que Dostoievski escreve, mas um texto satírico de um burlesco sem dúvida amargo porém prodigioso.

Eu sou sozinho, e eles são todos... Tal é o lema subterrâneo. O herói quer expressar o orgulho e o sofrimento de ser único, ele acredita estar prestes a abraçar a particularidade absoluta, mas acaba atingindo um princípio aplicável de modo universal, uma fórmula quase que algébrica em sua anonímia. Essa boca ávida que se fecha sobre o Nada, esse esforço de Sísifo constantemente retomado resume bem a história do individualismo contemporâneo. Simbolismo, surrealismo, existencialismo se esforçaram sucessivamente em dar um conteúdo à fórmula subterrânea. Mas esses empreendimentos obtêm êxito na medida em que fracassam. É de fato necessário que fracassem para permitir às multidões repetirem em coro: *Eu, eu sou um só, enquanto eles, eles são todos*. A obra romântica põe em circulação um conjunto de símbolos e de imagens destinados não à comunhão, mas à separação universal. Como as demais forças sociais da atualidade, nossa literatura tende à uniformidade mesmo quando acredita estar combatendo-a, já que a via do nivelamento é uma *via negativa*⁵. Isso lembra a indústria americana que "personaliza" toda a ampla série de determinado produto. Toda uma juventude "personaliza" com baixo custo sua angústia anônima identificando-se com um mesmo herói *contra* todos os outros homens.

O homem do subsolo nunca está mais tão próximo dos Outros do que quando se acredita inteiramente separado deles. *Eu sou sozinho, e eles são todos*. O caráter intercambiável dos pronomes salta aos olhos e nos traz brutalmente do individual de volta ao coletivo. O individualismo pequeno-burguês esvaziou-se completamente de seu conteúdo. A imagem de Sísifo não é exata. Cada um de nós é para si mesmo seu próprio tonel das Danaides⁶ que ele se esforça para encher em vão. Os existencialistas

⁵ Em latim no original (NT)

⁶ "As cinquenta netas de Belo, filho de Posídon, que mataram os noivos, também seus primos e filhos de Egípto, na noite de núpcias, e como castigo foram condenadas a transportar eternamente água em vasilhas rotas." *In* Ovídio, *Metamorfoses*, Cotovia (2007) p.400. Cf. (IV-463, X-43) (N.E)

nos garantem que renunciaram a esse jogo inútil. Contudo eles não renunciaram ao tonel. Eles acham admirável que esteja vazio.

Acredita-se que Dostoievski se confunde com sua personagem porque ele não a interrompe nunca. Sem dúvida, mas o homem do subsolo cai no logro de sua fórmula e Dostoievski não. O herói é incapaz de rir, pois ele não consegue superar o individualismo de oposição. Nossos contemporâneos são tão tristes quanto ele. É por isso que esvaziam Dostoievski de seu humor prodigioso. Não veem que Dostoievski caçoa de seu herói. *Eu sou sozinho, e eles são todos*. A ironia dostoiévskiana brota em fórmulas admiráveis, ela pulveriza as pretensões "individualistas", desagrega as "diferenças" que parecem monstruosas às consciências ultrajadas. Não sabemos rir com Dostoievski, pois não sabemos rir de nós mesmos. Muita gente cultua hoje *Memórias do Subsolo* sem sequer desconfiar que está exumando a caricatura genial de si mesma, escrita há quase um século.

Desde a Primeira Guerra, e principalmente a Segunda Guerra Mundial, a decomposição dos valores burgueses se acelerou, o terreno ocidental fica a cada dia mais parecido ao daquele de onde Dostoievski extraiu suas grandes obras. Para devolver a *O Subsolo* toda a sua mordacidade, e essa crueldade que se censurava antigamente no romancista russo, basta, na maioria das vezes, efetuar algumas ligeiras transposições. Desloque o homem do subsolo das margens do Neva para as margens do Sena. Substitua a sua existência burocrática por uma carreira de escritor e verá surgir em cada linha desse texto genial ou em quase todas uma paródia cáustica dos mitos intelectuais de nossa época.

Estão lembrados, por certo, da carta que o homem do subsolo propõe-se a remeter ao oficial insolente. Essa carta é um apelo escondido ao

mediador. O herói se volta para seu "perseguidor adorável" como o fiel para seu deus mas ele quer nos convencer, e convence a si mesmo, de que lhe volta as costas com horror. Nada pode humilhar mais o orgulho subterrâneo do que esse apelo ao *Outro*. É a razão pela qual a carta não contém senão insultos.

Essa dialética do apelo que se nega enquanto apelo torna a aparecer na literatura contemporânea. Escrever, e sobretudo publicar uma obra, é apelar para o público, é romper, por um gesto unilateral, a relação de indiferença entre Si próprio e os *Outros*. Nada pode humilhar tanto o orgulho subterrâneo quanto essa iniciativa. O aristocrata de tempos passados já pressentia na carreira das letras algo de plebeu e de baixo que seu orgulho aceitava muito mal. A sra. de La Fayette fazia sua obra ser publicada por Segrais. O duque de La Rochefoucauld talvez mandasse um de seus lacaios roubar a sua. A glória um tanto burguesa do artista vinha até esses nobres escritores sem que eles nada houvessem feito para solicitá-la.

Longe de desaparecer com a revolução, esse ponto de honra literário se torna mais agudo ainda na época burguesa. A partir de Paul Valéry só se pode vir a ser um grande homem contra sua vontade. Depois de vinte anos de desprezos o inventor do sr. Teste acedeu à súplica universal e agraciou os *Outros* com a esmola de seu gênio.

O escritor proletarizado de nosso tempo não dispõe nem de amigos influentes nem de lacaios. Ele é obrigado a servir a si mesmo. O conteúdo de seus escritos será, pois, inteiramente dedicado a negar o sentido do contentor. Encontramo-nos no estágio da carta subterrânea. O escritor lança um antiapelo ao público sob a forma de antipoesia, de antirromance ou de antiteatro. Escreve-se para provar ao leitor que não se dá a mínima para sua aprovação. Faz-se questão de dar ao *Outro* o gosto de experimentar a qualidade rara, inefável e nova do desprezo que se tem por ele.

Nunca se escreveu tanto, porém é sempre para demonstrar que a comunicação não é nem possível nem sequer desejável. As estéticas do "silêncio" que nos atormentam têm relação, de modo totalmente indubitável, com a dialética subterrânea. O escritor romântico procurou por muito tempo convencer a sociedade de que lhe dava mais do que aquilo que dela recebia. Desde o fim do século XIX, toda ideia de reciprocidade, mesmo imperfeita, no relacionamento com o público se tornou insuportável. O escritor ainda se faz editar mas, para esconder esse crime, faz de tudo para impedir que se leiam seus livros. Por bastante tempo alegou que falava tão somente consigo mesmo, e alega agora que fala para não dizer nada.

Ele não está dizendo a verdade. O escritor fala para nos seduzir, como no passado. Ele fica ainda à espreita da admiração em nosso olhar que seu talento nos inspira. Faz de tudo, nos dirão, para fazer-se detestar. Sem dúvida, mas é porque ele não pode mais nos cortejar abertamente. Precisa primeiro se convencer de que não está tentando nos agradar. Ele nos fará, pois, uma corte *negativa* à maneira dos seres de paixão dostoiévskianos.

O escritor se engana se, ao fazer isso, ele pensa estar protestando contra a "opressão de classe" e a "alienação capitalista". A estética do silêncio é um último mito romântico. O pelicano de Musset e o albatroz baudelairiano nos fazem rir, mas, tais como a fênix da fábula, eles renascem sem cessar de suas cinzas. Não se passarão dez anos sem que se reconheça na "escrita branca" e seu "grau zero"⁷ avatares cada vez mais abstratos, cada vez mais efêmeros e frágeis dos nobres pássaros românticos.

Esse ponto traz à lembrança uma segunda cena de *O Subsolo*, a do banquete Zverkov, do qual o homem do subsolo acaba participando mas onde se comporta de modo muito estranho:

⁷ Referência a *Le degré zéro de l'écriture*, de Roland Barthes (N.E.)

Eu sorria com desdém e fiquei andando do outro lado da sala, ao longo da parede, bem em frente ao divã, fazendo o percurso da mesa à lareira e vice-versa. Queria mostrar, com todas as minhas forças, que podia passar sem eles, no entanto, batia de propósito, com as botas no chão, apoiando-me nos saltos. Mas tudo em vão. Eles não me dispensavam absolutamente qualquer atenção. Tive a pachorra de ficar andando assim, bem diante deles, das oito às onze, sempre no mesmo lugar, da mesa à lareira e da lareira de volta à mesa.⁸

Muitas obras contemporâneas se assemelham a esse passeio sem fim. Se nós pudéssemos verdadeiramente "abrir mão deles" nós não martelaríamos o piso com os saltos, nós voltaríamos a nosso quarto. Nós não somos *estrangeiros*, nós estamos mais perto de ser esses bastardos de que fala Jean-Paul Sartre. Nós nos afirmamos livres mas não dizemos a verdade. Estamos hipnotizados por deuses irrisórios e nosso sofrimento redobra por sabê-los irrisórios. Como o homem do subsolo nós todos gravitamos em torno desses deuses, na órbita sem conforto que determina para nós o equilíbrio entre forças contraditórias.

Já assim era Alceste, de pé, com os braços cruzados, o olhar chamejante, atrás da poltrona onde Celimena troca maledicências com seus insignificantes marqueses. Alceste fica ridículo durante todo o tempo em que não consegue se afastar. O romântico Rousseau assume a defesa de Alceste. Ele cobre Molière de reprimendas porque Molière nos faz rir do Misanthropo. Nossos próprios românticos tratariam Dostoiévski desse mesmo modo se suas intenções cômicas não lhes escapassem. O espírito de seriedade é idêntico mas o ângulo de visão diminuiu um pouco mais. Para rir com Molière, para rir com Dostoiévski, é preciso superar as fascinações românticas. É preciso compreender que é o desejo e unicamente o desejo que retém Alceste atrás do canapé de

⁸ *Memórias do subsolo*, p. 94, op.cit. (N.E.)

Celimena. É o desejo que retém o homem do subsolo na sala do banquete. É o desejo que põe nas bocas românticas as frases de vingança e as imprecações contra Deus e os homens. O Misantrópo e a Coquete, o herói subterrâneo e seu perseguidor adorável são sempre os dois lados de um mesmo desejo metafísico. O gênio autêntico ultrapassa as oposições enganosas e nos faz rir tanto de uns quanto de outros.

O desejo metafísico arrasta suas vítimas para o lugar ambíguo do fascínio, intermediário exato entre o verdadeiro desprendimento e o contato íntimo com a coisa desejada. É esse território estranho que explora Franz Kafka: "Das Grenzland zwischen Einsamkeit und Gemeinschaft", a fronteira entre a solidão e a comunhão, a igual distância de uma e da outra, excluindo tanto uma quanto a outra. O ser fascinado que quer esconder de nós sua fascinação, e escondê-la de si próprio, tem sempre de fingir estar vivendo segundo um ou outro desses dois modos de vida, os únicos compatíveis com a liberdade e a autonomia que ele se gaba de usufruir. Esses dois polos da verdadeira liberdade estando situados a igual distância do lugar onde se encontra, o ser fascinado não tem mais motivos para optar por um de preferência ao outro. Ele está tão próximo e tão distante da proximidade quanto do distanciamento; pode, assim, reivindicar tanto este quanto aquele, e com tanta, ou tão pouca verossimilhança num caso como no outro. Logo, pode-se prever que a fascinação se dissimulará tão frequentemente tanto por trás da máscara do "engajamento" quanto por trás da máscara do "desengajamento". É precisamente o que verifica a história do romantismo moderno e contemporâneo. Os mitos da solidão – sublime, desdenhosa, irônica e até "mística" – se alternam regularmente com os mitos contrários e igualmente mentirosos da entrega incondicional às formas sociais e coletivas da existência histórica... Pode-se igualmente prever que o ser fascinado, tendo atingido o estágio paroxísmico de seu mal, se tornará completamente incapaz de ater-se à pose inicialmente escolhida e mudará a todo momento

de comédia. O homem do subsolo pertence a esse estágio; eis porque não há de jeito nenhum atitudes românticas que não encontrem um eco em sua breve confissão.

Já vimos o homem do subterrâneo na "solidão" e no "desengajamento". Passemos a segui-lo agora em seu "engajamento". Zverkov e seus amigos se levantaram da mesa; vão terminar a festa numa casa de má fama. O passeio desdenhoso não tem mais razão de ser. Será que o herói subterrâneo vai finalmente levantar o cerco, voltar para seu quartinho e retomar o fio dos antigos devaneios? Dançará ele de novo "sobre o lago de Como" e "exilar o papa no Brasil"? Passará ele a cultivar mais uma vez "o belo e o sublime"? Nem por sombra. Vai se lançar ao encalço de seu mediador.

Enquanto o mediador estiver imóvel não é difícil simular a "contemplação serena", mas assim que o ídolo se esgueira, a máscara da indiferença cai para rolar na poeira. Entra-se, ao que parece, na claridade temível da verdade. Dessa claridade o homem do subsolo não pode se proteger completamente mas ele consegue anuviar seu fulgor. Nós o vemos trotar, com a espada da obsessão no espinhaço, à procura do absurdo Zverkov, mas não é assim que ele próprio se verá. Ele repudia os sonhos estérteis da arte pela arte; ele declara preferi-los ao duro contato com o vero. Em suma, ele constrói para si uma doutrina do engajamento. É-lhe sempre necessário apresentar como escolhido aquilo em que não há escolha alguma. Do alto de sua nova "verdade", o homem do subsolo contempla cheio de desprezo "o belo e o sublime" do passado; ele ridiculiza as quimeras românticas que ainda o justificavam a seus próprios olhos um instante antes:

Enfim, ei-lo, pois, este conflito com a realidade, murmurei eu descendo desenfreadamente escada abaixo. Não se trata mais da partida do papa para o Brasil, não se trata mais do baile sobre o lago de Como... Tu és um miserável por zombar de tudo isso neste momento.

A última observação é particularmente saborosa: o homem do subsolo se censura por se mostrar demasiadamente duro para com seus próprios "erros"; Dostoiévski não pode revelar a alma de seu herói sem lançar uma luz implacável conquanto salutar também sobre todas as desculpas que nos ajudam a viver. Há um bocado de "existencialismo" no subsolo; há surrealismo no primeiro Stavroguine, aquele que beija na boca as mulheres de funcionários nos bailes de subprefeituras. O romancista não esquece nem aqueles que santificam o terror, nem aqueles que santificam a devassidão, nem os discípulos de Saint-Just, nem os alunos do marquês de Sade.

As astúcias de um orgulho permanentemente ocupado em renegar seus deuses se encarnam em personagens de ficção na obra de Dostoiévski; nos deparamos com elas, nos dias de hoje, sob a forma de teorias filosóficas e estéticas. Essas teorias não fazem mais do que refletir o desejo; elas o dissimulam na parte recôndita desse reflexo; já Dostoiévski o revela.

É escrevendo *O Subsolo* que Dostoiévski tem, pela primeira vez, acesso ao plano da revelação romanesca. Ele escapa à indignação e à justificação egoístas, renuncia aos frutos literários do subsolo, ao "belo e ao sublime" de *Noites brancas*⁹, à miserabilidade de *Gente pobre*¹⁰. Ele para de chamar de engajamento ou desengajamento a distância imutável da fascinação. E descreve todas as mentiras das quais ele está se desprendendo. A salvação do homem e a salvação do romancista não se distinguem.

Só um contrassenso radical sobre a mensagem de sua obra nos permite anexar Dostoiévski a nossas próprias mentiras e renovar o paradoxo da crítica romântica anexando-se a *Dom Quixote* ou a *O Vermelho e o Negro*.

⁹ Edição brasileira: Fiódor Dostoiévski, *Noites brancas*. 1.ed. São Paulo: Editora 34, 2005. (N.E.)

¹⁰ Edição em português: Fiódor Dostoiévski, *Gente pobre*. 1.ed. Barcarena/Portugal: Editorial Presença, 2006. (N.E.)

A analogia entre todos esses mal-entendidos não deve nos surpreender: uma mesma necessidade gera, a cada vez, uma mesma confusão entre a obra romanesca e a obra romântica. É o próprio desejo metafísico que sugere as interpretações aberrantes de todos os romancistas. Constatamos, mais uma vez, a que ponto o mal ontológico possui a habilidade de transformar os obstáculos em recursos e os adversários em aliados.

Interpretar corretamente a obra de Dostoievski é descobrir nela a revelação do desejo metafísico em sua fase suprema. Para realizar essa tarefa, tem-se primeiro que escapar da ilusão que acompanha esse desejo. É exatamente dessa ilusão que nosso universo está imbuído. É o desejo "dostoievskiano" que triunfa entre nós, e a própria popularidade do romancista russo nos traz uma prova paradoxal desse fato. O problema que Dostoievski coloca é, portanto, especialmente complexo. A verdade dostoievskiana não é nem menos fraca nem menos desprezada do que a dos demais romancistas; em contrapartida, as ilusões que Dostoievski denuncia são incomparavelmente mais vigorosas, hoje em dia, que as ilusões denunciadas por Cervantes, Stendhal, Flaubert e até Marcel Proust. É na literatura, como sempre, que essas ilusões encontram sua forma de expressão mais adequada. Logo, revelar a verdade do romancista é revelar a mentira de nossa própria literatura e vice-versa. Já havíamos constatado esse fato e vamos constatá-lo novamente.

Assim que oferecemos resistência a seu prestígio, o neorromantismo contemporâneo nos aparece como algo ainda mais abstrato e mais quimérico que os romantismos anteriores. Todos estes, sem exceção, exaltavam a força do desejo. Até *O Imoralista* e até *Os frutos da terra* de Gide¹¹,

¹¹ Edições brasileiras: André Gide, *O imoralista*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, e *Os frutos da terra*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989. (N. E)

o herói é o ser do desejo mais intenso. Esse desejo intenso é o único desejo espontâneo. Ele se opõe ao desejo dos *Outros* que são sempre mais fracos porque são *copiados*. O romântico não pode mais esconder de si mesmo o papel que desempenha a imitação na gênese do desejo mas, na sua mente, esse papel permanece ligado a um enfraquecimento do desejo de origem. A cópia do desejo é encarada como um decalque um tanto grosseiro; os desejos copiados são sempre *mais apagados* que os desejos originais. Isso significa, em outros termos, que esses desejos nunca são os nossos: de fato, são sempre nossos desejos aqueles que nos parecem os mais intensos de todos. O romântico pensa resguardar a autenticidade de seu desejo ao reivindicar para si o desejo mais violento.

O romantismo contemporâneo parte do princípio inverso. São os *Outros* que desejam intensamente; é o herói, isto é, o Eu, que deseja fracamente ou até nem deseja mais! Roquentin deseja menos coisas e as deseja menos intensamente que os burgueses de Bouville; deseja menos que Annie. É a única personagem de *A Náusea* a saber que a "aventura" não existe, isto é, que o desejo exótico, o desejo metafísico é sempre decepcionante. Meursault, da mesma forma, só tem desejos "naturais" e espontâneos, isto é, limitados, finitos e sem futuro. Também ele recusa a aventura, que se apresenta sob a forma de uma viagem a Paris. Ele sabe perfeitamente que é o desejo metafísico que transfigura os longes.

O primeiro romântico tentava provar sua espontaneidade, isto é, sua divindade, desejando mais intensamente que os *Outros*. O segundo romântico tenta provar exatamente a mesma coisa por meios opostos. Essa reviravolta se torna necessária pela aproximação do mediador e os progressos constantes da verdade metafísica. Ninguém mais, nos dias de hoje, acredita nos belos desejos espontâneos. Por trás da paixão frenética do primeiro romantismo, os mais ingênuos identificam a silhueta do mediador. Entra-se enfim no que a sra. Nathalie Sarraute, citando Stendhal, chama de "a era da desconfiança".

A violência do desejo não é mais um critério de espontaneidade. A *lucidez* de nossa época sabe reconhecer a presença do sagrado nos desejos que pareçam os mais naturais. A reflexão contemporânea descobre "mitos" e "mitologia" em cada um de nossos desejos. O século XVIII desmistificava a religião, o século XIX desmistificava a história e a filologia, nossa época desmistifica a vida cotidiana. Nem um único desejo escapa ao desmistificador pacientemente empenhado em construir sobre todos esses cadáveres de mitos o maior mito de todos, o de seu próprio desprendimento. Só ele, ao que parece, nunca deseja. Trata-se sempre, em resumo, de convencer os *Outros* e sobretudo de convencer a si mesmo que se é perfeita e divinamente autônomo.

Assim, constatamos mais uma vez que a *lucidez* e a *cegueira* crescem conjuntamente. A verdade, a partir de então, fica tão gritante que é preciso levá-la em consideração, nem que seja para escapar dela. É essa hedionda verdade que arrasta o sujeito para mentiras sempre mais delirantes. Os primeiros românticos disfarçavam seu desejo, mas não negavam sua existência. A ascese para o desejo só causava estragos dentro dos limites do jardim público, do salão e do quarto de dormir. Agora ela assola triunfalmente o âmago da consciência e o monólogo interior.

Ao herói do maior desejo segue-se o herói do menor desejo. Mas a divisão maniqueísta entre o *Eu* e o *Outro* não desapareceu, é ela que governa, sigilosamente, as metamorfoses do herói romântico. A exceção continua se contrapondo à norma como o Bem se contrapõe ao Mal. Meursault é o único inocente num mar de culpados, morre vitimado pelos *Outros*, como morreria Chatterton. É o juiz de seus juizes, como todos os românticos que o precederam. O herói continua escapando da maldição que seu criador lança contra o restante dos homens. Há sempre alguém que desfaz, bem a tempo, a aposta no jogo romântico e esse alguém é obrigatoriamente EU, o autor, antes de ser EU, o leitor.

É essa verdade do neorromantismo contemporâneo que Albert Camus revela, sob o véu de uma alegoria transparente, na obra admirável e libertadora que é *A Queda*¹². Superando o romantismo inicial, o romantismo de *O Estrangeiro* e de *A Peste*¹³, o escritor denuncia na literatura engajada e na literatura desengajada tentativas gêmeas de justificação. Como *O Subsolo*, de Dostoiévski, essa obra fica aquém de qualquer reconciliação; como *O Subsolo*, ela já ultrapassa o romantismo. Albert Camus faleceu no momento em que, sem dúvida, uma carreira nova se abria diante dele.

Depois de terem se identificado com o herói do maior desejo, os leitores românticos se identificam, nos dias de hoje, com o herói do menor desejo. Eles se identificam ainda docilmente com os heróis que oferecem enquanto *modelos* sua paixão pela *autonomia*. Dom Quixote, instigado pela mesma paixão, se identificava com Amadis de Gaula. A mitologia que alimenta a ficção contemporânea corresponde a um estágio novo do desejo metafísico. Pensamos ser antirromânticos porque repudiamos terminantemente os romantismos anteriores. Nós nos assemelhamos a estes amigos de Dom Quixote que insistem em querer curar o infeliz de sua loucura, porque eles próprios são vítimas dessa demência numa forma mais grave.

.

Tão logo o sujeito desejante percebe o papel da imitação em seu próprio desejo, ele tem que renunciar ao desejo ou renunciar a seu orgulho. A *lucidez* moderna desloca e amplia o problema da ascese. Não se trata mais de renunciar momentaneamente ao objeto para melhor possuí-lo, mas de renunciar ao desejo em si. É preciso escolher entre o orgulho e o desejo, já que o desejo faz de nós escravos.

¹² Edição brasileira: Albert Camus, *A queda*. 12.ed. Rio de Janeiro: Record, 2002. (N.E.)

¹³ Edição brasileira: Albert Camus, *A peste*. 9.ed. Rio de Janeiro: Record, 1996. (N.E.)

O não-desejo volta a ser um privilégio, como para o sábio antigo ou o santo do cristianismo. Mas o sujeito desejante recua, apavorado, diante da ideia da renúncia absoluta. Ele procura escapatórias. Quer compor para si uma personagem na qual a ausência do desejo não tenha sido penosamente conquistada sobre a anarquia dos instintos e a paixão metafísica. O herói sonambúlico criado pelos romancistas americanos é a "solução" para esse problema. O não desejo desse herói não lembra em nada o triunfo do espírito sobre as forças más, nem essa ascese pregada pelas grandes religiões e pelos humanismos superiores. Ele lembra, sim, um entorpecimento dos sentidos, uma perda total ou parcial da curiosidade vital. No caso de Meursault esse estado "privilegiado" se confunde com a pura essência individual. No caso de Roquentin é uma graça súbita que, sem que se saiba porquê, desce sobre o herói sob a forma de náusea. Em muitas outras obras a estrutura metafísica fica menos aparente; é preciso extrai-la da ficção que a expressa e a dissimula. O álcool, os entorpecentes, a dor física muito intensa, os excessos eróticos podem destruir ou embotar o desejo. O herói atinge então um estado de *embrutecimento lúcido* que constitui a derradeira das poses românticas. Esse não-desejo não tem nada a ver, obviamente, com a abstinência ou a sobriedade. Mas o herói alega realizar com indiferença, por simples capricho e quase sem se dar conta, tudo aquilo que os *Outros* realizam por desejo. Esse herói sonambúlico respira "má-fé". Tenta resolver o conflito entre orgulho e desejo sem jamais formulá-lo claramente. Talvez seja indispensável um orgulho mais extremado para colocar a questão com franqueza. Paul Valéry, na época de *Monsieur Teste*, fora o portador desse orgulho. O pensamento valeriano opõe o vaidoso que deseja pelo *Outro* e para o *Outro* ao orgulhoso que não deseja mais senão seu próprio nada. Sendo o único individualista genuíno, o orgulhoso não foge mais de seu nada pelo desejo; faz desse nada, ao fim de uma ascese radical do espírito, o objeto em si de seu desejo. A meta é ainda a autonomia divina mas a direção do esforço se inverte. Fundar toda a existência sobre

esse vazio que se leva dentro de si é transformar a impotência em poder absoluto, é ampliar a ilha deserta do Robinson interior até as proporções do infinito.

"Retirai todas as coisas para que eu veja"¹⁴, exclama o sr. Teste em seu *log-book*. No limite máximo do despojamento interior, o orgulho deve conseguir apoderar-se de si mesmo na luz de origem de um Eu puro. Passar da vaidade ao orgulho é passar do comparável ao incomparável, da divisão à unidade, da angústia masoquista ao "desprezo soberano".

A meditação nietzscheana está localizada numa mesma dimensão de individualismo que o empreendimento do sr. Teste. A super-humanidade se assentará sobre uma dupla renúncia à transcendência vertical e à transcendência desviada. Zaratustra se esforça em penetrar no santuário de sua própria existência ao cabo de uma ascese purificadora análoga à ascese religiosa mas em sentido inverso. Essa analogia é perpetuamente enfatizada pelo estilo e as imagens bíblicas. *Assim falava Zaratustra*¹⁵ é um novo evangelho que põe fim à era cristã.

O orgulho não é mais a inclinação natural do homem e sim a mais elevada, a mais austera de todas as vocações. O orgulho não se mostra mais senão rodeado de suas virtudes teológicas. O confessor da sra. Teste reconhece nesse cortejo todas as virtudes cristãs à exceção unicamente da caridade. O pensador nos propõe um ideal de quase santidade bem próprio a seduzir os mais nobres e mais fortes espíritos.

Como Dostoievski encararia essa suprema tentação que Nietzsche e Valéry murmuram aos homens do século XX? Zaratustra e o sr. Teste nos parecem estar a mil milhas da desordem subterrânea. Será que esses heróis não escaparão ao peso da condenação que o romancista russo, e

¹⁴ *Monsieur Teste*, p. 57.

¹⁵ Edição brasileira: Friedrich Nietzsche, *Assim falava Zaratustra*, 2.ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2008. (N.E.)

atrás dele toda a literatura romanesca, põem sobre as costas das ambições prometeicas? Para responder a essa pergunta suprema é necessário interrogar novamente *Os Demônios*. É nessa obra inesgotável que se desenrola o verdadeiro diálogo entre Nietzsche e Dostoiévski. O engenheiro Kirilov, ao decidir suicidar-se por orgulho, dá início no ponto decisivo à partida decisiva, indefinidamente evitada até antes dele.

O pensamento de Kirilov, tal como o de Nietzsche, se desencadeia a partir de uma meditação sobre Cristo e o destino do Cristianismo. Cristo lançou os homens atrás dos rastros de Deus, fê-los entrever a eternidade. O esforço impotente dos homens recai sobre a humanidade e gera o universo atroz da transcendência desviada. Se não houve ressurreição, se as leis naturais não pouparam Jesus, esse ser incomparável, o cristianismo é nefasto: deve-se renunciar à loucura de Cristo, deve-se renunciar ao infinito. Deve-se destruir o universo pós-cristão. Deve-se instalar o homem no cá embaixo provando-lhe que sua luz é a única luz. Mas não basta negar a Deus com descaso só para se livrar dele. Os homens não podem se esquecer da lei do Evangelho, essa lei de amor sobre-humana que sua fraqueza transforma em lei de ódio. Diante da sarabanda infernal dos Demônios, maculados de crimes e de vergonha, Kirilov reconhece a mordida do divino.

É a sede de imortalidade que transfigura os desejos do Cristão. Nem a ciência nem o humanismo podem matar essa sede. Nem o ateísmo filosófico nem as utopias sociais deterão essa perseguição desvairada em que cada qual se esforça em roubar do vizinho uma divindade-fantasma.

Para anular o cristianismo é necessário inverter a corrente do desejo, desviá-lo do *Outro* para o *Eu*. Os homens desperdiçam sua energia correndo atrás de Deus em outros lugares que não sejam neles próprios. Como Zaratustra, como o sr. Teste, Kirilov quer adorar seu nada. Ele quer adorar o que cada um de nós descobre de mais miserável e de mais humilhado na parte mais profunda de si mesmo.

Mas tal empreendimento, no caso dele, não fica no estado de noção. Kirilov não quer escrever um livro espantoso, ele quer encarnar o espírito num gesto decisivo. Desejar seu nada é desejar-se no ponto mais fraco de sua humanidade, é desejar-se mortal, é desejar-se morto.

Kirilov espera, ao se matar, ligar-se a si mesmo numa possessão vertiginosa. Por que ele situa essa conquista na morte? A morte, dizem alguns, não deve nos perturbar, já que não passa de uma ideia, já que se encontra sempre de fora de nossa experiência individual.

Kirilov está de acordo: a eternidade mora naturalmente em nós; a ideia toda está aí, mas não basta enunciar essa ideia, é ainda preciso prová-la. É preciso prová-la ao homem corrompido por dois mil anos de cristianismo. As conversas filosóficas nunca impediram ninguém, nem mesmo os filósofos, de temer a morte.

Até Kirilov as pessoas se matavam – por estranho que pareça – por temor à morte. As pessoas se matavam não para renunciar ao infinito, mas por temor a esta finitude à qual pensavam estar condenadas pelo fracasso do desejo. Quanto a Kirilov, ele vai se matar sem outro desejo do que o de estar morto e de ser ele próprio na morte.

É imprescindível que um homem, o primeiro, ouse querer seu nada para permitir à humanidade futura fundar sobre esse nada toda a sua existência. Kirilov morre pelos outros tanto quanto por si mesmo. Ao querer sua própria morte e ao querer tão somente ela, entabula com Deus um duelo que espera ser decisivo. Ele quer mostrar ao Todo-poderoso que a melhor de suas armas, o terror da morte, perdeu seu poder.

Se o herói conseguir morrer como entende fazê-lo, ganhará essa competição gigantesca. Ele obrigará a Deus – quer Deus exista quer não exista – a afrouxar sua dominação milenar sobre os homens. Kirilov morre para aniquilar de uma vez por todas o terror mediante a esperança, ele morre

para que os homens renunciem à imortalidade não mais num nível superficial, mas no nível essencial do desejo.

Mas Kirilov fracassa. Em vez da apoteose serena que ele cogita, sua morte desencadeia um horror indizível sob o olhar do ser mais ignóbil: Verkhovenski, o Mefistófeles dos Possessos. A divindade que Kirilov cobiça se aproxima ao mesmo tempo que se aproxima a morte. Porém ao se aproximar ela se torna inacessível. Pode-se suicidar-se para ser Deus, mas não se pode tornar-se Deus sem renunciar ao suicídio. O poder absoluto almejado se confunde, perante a morte, com uma impotência radical. E Kirilov descobre, junto dele, seu demônio de cara contorcida, Verkhovenski.

Kirilov é precipitado do ápice do orgulho às profundezas da vergonha. Se ele acaba se matando é no desprezo por si próprio e no ódio de sua finitude, como os demais homens. Seu suicídio é um suicídio comum. O vaivém entre o orgulho e a vergonha, esses dois polos da consciência subterrânea, continua presente em Kirilov, mas ele se limita a um único movimento de uma amplidão extraordinária. Kirilov é, portanto, a vítima suprema do desejo metafísico. Mas *segundo quem* o engenheiro pode ainda desejar em tais alturas e profundezas vertiginosas?

Kirilov é obcecado por Cristo. Em seu quarto há um ícone e, diante do ícone, círios acesos. Aos olhos *lúcidos* de Verkhovenski, Kirilov é "mais crente que um pope". Kirilov faz de Cristo um Mediador não no sentido cristão e sim no sentido prometêico, no sentido romanesco do termo. É a Cristo que Kirilov imita orgulhosamente. Para pôr fim ao cristianismo deve haver uma morte análoga àquela de Cristo mas em sentido contrário. Kirilov macaqueia a redenção. Como todos os orgulhosos é a divindade de um *Outro* que ele cobiça e passa a rival diabólico do Cristo. Nesse desejo supremo as analogias entre a transcendência vertical e a transcendência desviada estão mais nítidas do que nunca. O sentido luciferiano da mediação orgulhosa fica plenamente revelado.

Kirilov imita o Cristo através de Stavroguine, essa encarnação do Espírito moderno. É de Stavroguine que Kirilov recebeu a ideia que o devora. A ideia é, pois, maldosa mas o homem é bom e puro. Kirilov não poderia encarnar a dimensão suprema da revolta metafísica se estivesse privado de toda grandeza. Ele está à altura da ideia que Dostoievski tem acerca do mal.

Aos olhos de certos críticos, as qualidades de Kirilov contradizem o sentido aparente e, por assim dizer, oficial do romance dostoievskiano. Procura-se uma verdade "mais profunda" que Dostoievski conseguiria, às vezes, "recalcar" mas que afloraria nesse episódio crucial. Argumenta-se que o escritor acaba por tornar sua personagem "simpática", porque experimenta para com sua causa uma simpatia secreta.

O suicídio de Kirilov é uma demonstração cujo alcance provém integralmente das virtudes do herói. Kirilov tem que ser bom, tal como Stavroguine tem que ser belo e rico. É preciso que assim seja para que os raciocínios de Kirilov a respeito do cristianismo se voltem contra ele. Se esse herói não pode morrer em paz, se as leis do pecado e da redenção não são suspensas para esse santo do orgulho, elas não serão suspensas para mais ninguém. Os homens continuarão a viver e a morrer à sombra da cruz.

Dostoievski é o profeta de todas as deificações do indivíduo que se sucedem desde o final do século XIX. A anterioridade cronológica da obra favorece as interpretações românticas. A presciência é tão surpreendente que é tida como necessariamente cúmplice. Vê-se em Dostoievski um precursor notável, mas forçosamente um pouco tímido dos pensadores prometeicos. O romance dostoievskiano nos ofereceria uma primeira encarnação do herói moderno ainda mal libertado dos primórdios ortodoxos. Coloca-se por conta das brumas feudais e religiosas tudo quanto, na realidade, ultrapassa a revolta em Dostoievski e fecha-se assim a região suprema do gênio romanesco. Com a ajuda da história, toma-se

paulatinamente o hábito de negar as evidências mais gritantes e arrola-se Dostoiévski entre os bastiões da "modernidade".

É indispensável afirmar em alto e bom som as verdades elementares que o conformismo invertido de nossa época consegue tornar escandalosas. Dostoiévski não justifica as ambições prometeicas: ele as condena formalmente e profetiza seu fracasso. Para ele, a sobre-humanidade nietzscheana não teria sido mais que um sonho subterrâneo. É já o sonho de Raskolnikov, é o sonho de Versilov e de Ivan Karamazov. Quanto ao sr. Teste, é quando muito, do ponto de vista dostoiévskiano, um dândi da inteligência. Ele se abstém de desejar para que nós desejemos seu espírito. A ascese para o desejo invade, em Valéry, o setor da reflexão pura. A distinção entre a vaidade que compara e o orgulho incomparável é uma nova comparação, logo uma nova vaidade.

•

A doença ontológica se agrava sem cessar à medida que o mediador se aproxima do sujeito desejante. Seu término natural é a morte. O poder dissipador do orgulho não pode se exercer indefinidamente sem resultar na divisão, depois na fragmentação e enfim na desintegração completa do orgulhoso. O desejo de juntar-se dispersa e eis que chegamos à dispersão definitiva. As contradições geradas pela mediação interna acabam destruindo o indivíduo. Ao masoquismo segue-se o último estágio do desejo metafísico, o da autodestruição: autodestruição física, em todas as personagens dostoiévskianas votadas ao mal; o suicídio de Kirilov, como os suicídios de Svidrigailov, de Stavroguine e de Smerdiakov, enfim, autodestruição espiritual cuja agonia foi constituída por todas as formas de fascínio. O desfecho fatal do mal ontológico é sempre, direta ou indiretamente, uma forma de suicídio já que o orgulho é livremente escolhido.

Quanto mais o mediador se aproxima, mais os fenômenos associados ao desejo metafísico tendem a assumir um caráter coletivo. Esse caráter fica em maior evidência do que nunca no estágio supremo do desejo. Ao lado do suicídio individual, teremos, então, em Dostoiévski, um suicídio ou um quase-suicídio da coletividade.

O cosmo da mediação interna está ainda intacto em Proust. Mesmo em *O Tempo redescoberto*, a ameaça que pesa sobre a Paris noturna e frenética da guerra ainda está muito longínqua. Em Dostoiévski, pelo contrário, as grandes cenas caóticas das obras-primas são uma verdadeira disjunção do mundo do ódio. O equilíbrio entre as forças de atração e de repulsão está rompido, os átomos sociais param de gravitar uns em torno dos outros.

Os aspectos coletivos dessa vontade de morte estão particularmente desenvolvidos em *Os Demônios*. Toda a cidadezinha, sacudida por abalos cada vez mais violentos, sucumbe finalmente à vertigem do nada. Há uma ligação metafísica entre a festa absurda de Júlia Michailovna, os incêndios, os assassinatos e a onda de escândalos que se desencadeia sobre a comunidade. Há um só desastre e a atividade atrapalhada do medíocre Verkhovenski não a teria jamais provocado sem o contágio demoníaco, sem as cumplicidades secretas de que goza o espírito do mal nas camadas superiores e medianas da sociedade. "Proclamaríamos a destruição... – guinchá Verkhovenski – por que, por que é essa ideia tão fascinante?"¹⁶

A fúria de *Os Possessos* é antecipada nos romances anteriores. A maioria das grandes cenas coletivas, em Dostoiévski, evoluem para visões de caos. Em *Crime e Castigo*¹⁷ é o extraordinário banquete fúnebre em homenagem a Marmeladov. Em *O Idiota* são as grandes cenas na residência de Lebedeff, é o concerto público interrompido pela entrada de Nastasia

¹⁶ *Os demônios*, p. 374, op.cit. (N.E.)

¹⁷ Edição brasileira: Fiódor Dostoiévski, *Crime e castigo*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002. (N.E.)

Filipovna e a bofetada no príncipe Muyshkine... É sempre o mesmo espetáculo que assombra Dostoiévski, porém, mesmo quando ele alcança o ápice de seu gênio, o romancista parece incapaz de representá-lo em todo o seu horror. Não é sua imaginação, é o gênero literário que não está à altura da tarefa. Dostoiévski não pode transpor os limites da credibilidade. As cenas que acabamos de mencionar parecem retraídas perto do pesadelo que assombra Raskólnikov adoentado. É no ponto mais baixo de sua descida ao inferno, imediatamente antes da conclusão liberadora, que o herói é visitado. É necessário confrontar essa visão de pavor com as grandes cenas romanescas para vislumbrar o abismo pelo qual o universo dostoiévskiano ameaça sempre ser tragado:

Sonhou, durante a sua doença, que o mundo todo estava condenado a ser vítima de uma terrível, inaudita e nunca vista praga que, originária das profundidades da Ásia, cairia sobre a Europa. Todos teriam que perecer, exceto uns tantos, muito poucos, escolhidos. Surgiria uma nova triquina, ser microscópico que se introduzia no corpo das pessoas. Mas esses parasitas eram espíritos dotados de inteligência e de vontade. As pessoas que os apanhavam tornavam-se imediatamente loucos. Mas que nunca, nunca se consideraram os homens tão inteligentes e perseverantes na verdade como se consideravam estes que eram atacados pela moléstia. Nunca foram considerados mais infalíveis nos seus dogmas, nas suas conclusões científicas, nas suas convicções e crenças morais... Todos estavam alarmados e não se entendiam uns aos outros, todos pensavam ser os únicos senhores da verdade, e só sofriam ao verem a dos outros e davam socos no peito, choravam e ficavam de braços caídos. Não sabiam a quem nem como julgar, não podiam pôr-se de acordo sobre o que fosse bom e o que fosse mau. Não sabiam a quem inculpar nem a quem justificar. Os homens agrediam-se mutuamente, impelidos por um ódio insensato.¹⁸

¹⁸ DOSTOIÉVSKI, *Crime e Castigo*, p. 506. (N.E.)

Essa doença é contagiosa e, no entanto, isola os indivíduos; ela os joga uns contra os outros. Cada um acredita ser o único detentor da verdade e cada um se aflige ao olhar para o vizinho. Cada um condena e absolve segundo sua própria lei. Nenhum desses sintomas nos é desconhecido. É a doença ontológica que Raskolnikov descreve, é a doença ontológica que, tendo chegado ao paroxismo, suscita essa orgia de destruição. A linguagem tranquilizante da medicina microbiana e da tecnologia vai dar no Apocalipse.

A verdade metafísica do desejo é a morte. Tal é o fim inevitável da contradição que funda esse desejo. Os sinais que anunciam a morte abarrotam as obras romanesecas. Mas os sinais permanecem sempre ambíguos enquanto a profecia não está realizada. Assim que a morte faz-se presente, ilumina o caminho percorrido, enriquece nossa interpretação da estrutura de mediação, e confere um sentido pleno a inúmeros aspectos do desejo metafísico.

Por ocasião da experiência que está na origem da mediação, o sujeito descobre sua vida e seu espírito como uma fraqueza extrema. É essa fraqueza da qual ele foge mediante a divindade ilusória do *Outro*. O sujeito se envergonha de sua vida e de seu espírito. Desesperado por não ser deus, ele procura o sagrado em tudo o que ameace essa vida, em tudo o que contraria esse espírito. Está, assim, sempre voltado para o que pode aviltar e por fim destruir a parte mais alta e mais nobre de seu ser.

Essa orientação já é perceptível em Stendhal. A inteligência e a sensibilidade de Julien são uma desvantagem no universo do *Negro*. O jogo da mediação interna se resume, como já se sabe, em esconder o que se sente. O indivíduo mais hábil nesse jogo será sempre aquele que sentirá menos. Consequentemente, não será jamais o herói autenticamente

"apaixonado". A luta do amo e do escravo exige frieza e fleuma anglo-saxônica, qualidades que vêm a ser, em última instância, insensibilidade. Tudo o que propicia a dominação é, por definição, incompatível com o "temperamento italiano", isto é, com a maior intensidade de vida.

A partir do masoquismo, fica inteiramente claro que o desejo metafísico tende à destruição completa da vida e do espírito. A procura persistente do *obstáculo* garante pouco a pouco a eliminação dos objetos acessíveis e dos mediadores benévolos. Lembremo-nos do adolescente Dolgoruky repelindo a velha criada que lhe traz comida. O masoquista sente pelos seres que "querem seu bem" o nojo que sente por si mesmo; em compensação, ele se volta com paixão para os seres que parecem desprezar sua humilhante fraqueza e que por isso mesmo lhe revelam sua própria essência sobre-humana. O masoquista, é claro, encontra na grande maioria das vezes apenas uma aparência de desprezo mas sua alma entenebrecida já se dá por satisfeita. Por trás dessa aparência de desprezo pode haver, como sabemos, o obstáculo mecânico de um desejo concorrente. Mas pode também haver outra coisa. Não é o desejo de um rival que coloca diante de nós o obstáculo mais maciço, mais inerte e, conseqüentemente mais implacável; é, antes, a ausência total de desejo, a apatia pura e simples, a falta de compaixão e de inteligência. O indivíduo por demais limitado espiritualmente para dar sequência à nossa iniciativa de contato, em comparação com todo mundo, goza de uma autonomia que vai necessariamente parecer *divina* à vítima do desejo metafísico. A insignificância em si desse indivíduo lhe confere a única virtude que o masoquista exige de seu mediador.

Swann é atraído sexualmente por qualidades totalmente contrárias às que fazem com que ele admire as mulheres da alta sociedade ou as criaturas fictícias da arte e da literatura. Ele se volta para seres vulgares, incapazes de dar o merecido valor a sua posição social, sua cultura e sua distinção refinada. Ele é fascinado pelos seres que suas superioridades

muito reais não conseguem seduzir. Ele fica, assim, fadado à mediocridade em sua vida amorosa.

Os gostos do narrador não são diferentes. A saúde robusta e a qualidade pesada de Albertine inflamam seu desejo, mas não se deve imaginar aí alguma sensualidade à Rabelais. Como sempre, na mediação dupla, o materialismo aparente esconde um espiritualismo invertido. Marcel nota que é sempre seduzido pelo que lhe parece "o mais oposto a [seu] excesso de sensibilidade dolorosa e de intelectualidade". Albertine ilustra claramente essa lei. Sua passividade animal, sua ignorância burguesa em hierarquias mundanas, sua falta de instrução, sua incapacidade em partilhar os valores de Marcel fazem dela o ser inacessível, invulnerável e cruel que pode, com exclusividade, despertar o desejo. É oportuno relembrar, a esse respeito, o axioma tão profundo de Alain: "O enamorado quer a alma, é a razão pela qual a tolice da coquete passa por astúcia..."

O esnobismo também é um pôr-se de joelhos diante da estupidez. É essa estrutura do desejo que se exagera até a caricatura no barão de Charlus. Mas sequer é necessário um "safado" nem um "gatão malvado" do tipo que o barão procura para apreender a orientação do desejo proustiano. Basta reler a primeira descrição do "pequeno bando" em *À Sombra das Raparigas em flor*.

Talvez aquelas raparigas (cuja atitude bastava para lhes revelar a natureza ousada, frívola e dura), extremamente sensíveis a qualquer ridículo e a qualquer fealdade, incapazes de se deixarem seduzir por um atrativo de ordem intelectual ou moral, houvessem naturalmente sentido igual repulsa a todas as camaradas cujos pendores contemplativos ou sensíveis se tráfam por timidez, constrangimento, falta de jeito... e assim as haviam mantido afastadas.¹⁹

¹⁹ *À sombra das raparigas em flor*, p. 284, op.cit. (N.E.)

O mediador só é assim porque parece "incapaz de se deixar seduzir por um atrativo de ordem intelectual ou moral", é a uma baixeza presumida que as moças devem todo o seu prestígio. O pequeno bando dá a impressão de experimentar "repulsa" por tudo quanto der provas de "disposições pensativas ou sensíveis"; o narrador se sente indubitavelmente visado; acha que qualquer relacionamento com essas adolescentes lhe está vedado para sempre. É o bastante para fincar seu desejo. O amor à primeira vista de Marcel se resume no pressuposto de que Albertine é insensível e brutal. Baudelaire já afirmava que a "burrice" é um ornamento indispensável da beleza moderna. É preciso ir mais longe; é preciso situar a própria essência do sexualmente desejável na limitação espiritual e moral, em todos os vícios que tornariam qualquer relacionamento com o ser desejado insustentável fora desse desejo.

Não venham nos dizer que Proust é um ser "excepcional". Ao revelar o desejo de seus heróis, o romancista, como sempre, revela a sensibilidade de sua época ou da época subsequente. O mundo contemporâneo por inteiro está permeado de masoquismo. O erotismo proustiano é hoje o erotismo das massas. Para se convencer disso, basta dar uma olhada na menos "sensacional" de nossas publicações ilustradas.

O masoquista fica se batendo contra o muro cego da imbecilidade: é nesse muro que ele se acabará. Denis de Rougemont o constata no fim de *O Amor e o Ocidente*: "Assim é que essa preferência dada ao obstáculo voluntariamente assumido era um progresso em direção à morte." Pode-se fazer o acompanhamento das etapas desse progresso por meio das imagens literárias. Comum a todos os escritores modernos, a imagística da transcendência desviada é tão rigorosa, apesar de sua riqueza, quanto a imagística da transcendência vertical nos escritos dos místicos cristãos. Temos que nos contentar em passar por alto sobre esse tema inescotável. Há primeiramente um conjunto de imagens que vai do animal, mencionado em seus aspectos mais inumanos, à podridão elementar, ao

orgânico puro. Seria interessante estudar, por exemplo, o papel das pragas nas cenas de selva em *O caminho real*, romance de André Malraux²⁰.

Aranhas e répteis assombram os sonhos de um Svidrigailov, de um Ipolit e de um Stavroguine. Um Dostoievski apreende a essência maléfica das fascinações que governam seus heróis. Nossos escritores contemporâneos, em compensação, se entregam a ela com tanto maior complacência quanto mais impregnados estiverem de neorromantismo. Em *Memórias do Subsolo* o mediador leva um nome eminentemente simbólico: Zverkov, que significa "animal", "besta". Os desejos proustianos já estavam todos marcados pelo signo dessa besta. Os atrativos da sra. de Guermantes são os da "ave de rapina". Em *À Sombra das Raparigas em flor*, o romancista compara as evoluções das jovens às de um "bando de alevinos", isto é, ao que há de menos individualizado na vida animal. Mais tarde, as idas e voltas do pequeno bando fazem Marcel pensar no "movimentos geométricos, cerimoniosos e incompreensíveis de um bando de gaivotas"²¹.

²⁰ Edição brasileira: André Malraux, *O caminho real*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. (N.E.)

²¹ Provavelmente, o autor citou de memória, antes fazendo uma paráfrase que uma citação mesmo. Parece referir a estes dois trechos: « Seul, je restai simplement devant le Grand-Hôtel à attendre le moment d'aller retrouver ma grand'mère, quand, presque encore à l'extrémité de la digue où elles faisaient mouvoir une tâche singulière, je vis s'avancer cinq ou six fillettes, aussi différentes, par l'aspect et par les façons, de toutes les personnes auxquelles on était accoutumé à Balbec, qu'aurait pu l'être, débarquée on ne sait d'où, une bande de mouettes qui exécute à pas comptés sur la plage, — les retardataires rattrapant les autres en voletant — une promenade dont le but semble aussi obscur aux baigneurs qu'elles ne paraissent pas voir, que clairement déterminé pour leur esprit d'oiseaux. » Na tradução de Mário Quintana: "Sozinho, fiquei simplesmente diante do Grande Hotel, aguardando o momento de ir ter com minha avó, quando quase ainda na extremidade do dique, onde faziam mover-se uma estranha mancha, vi que se aproximavam cinco ou sei mocinhas, tão diferentes, no aspecto e maneiras, de todas as pessoas com quem estávamos acostumados em Balbec, como o seria, chegado não se sabe de onde, um bando de gaivotas que executa na praia a passos medidos — as retardatárias alcançando as outras num vôo — um passeio cuja finalidade se antolha tão obscura aos banhistas, a quem elas não parecem ver, quão claramente determinado por seu espírito de pássaros." Cf. *À sombra das raparigas em flor*, pp. 282 e 283. "(...) les fillettes que j'avais aperçues, avec la maîtrise de gestes que donne un parfait assouplissement de son propre corps et un mépris sincère du reste de l'humanité, venaient droit

Esse universo incompreensível é novamente o do mediador; o Outro é tanto mais sedutor quanto menos acessível ele for, e ele é tanto menos acessível quanto mais desespiritualizado for, que tender mais ao automatismo do instinto. E é, de fato, ao automático e até ao mecânico que chega, para além da vida animal, o empreendimento absurdo de auto-deificação. O indivíduo, sempre mais e mais perdido, mais e mais desequilibrado por um desejo que nada pode satisfazer, acaba indo procurar a essência divina naquilo que nega radicalmente sua própria existência, isto é, no inanimado.

A busca incansável do Não conduz o herói para dentro dos mais áridos desertos, nesses "reinos metálicos do absurdo" onde vemos vagar, hoje em dia, o que há de mais significativo na arte neorromântica. Maurice Blanchot observa justamente que a ficção romanesca – nós diríamos romântica – descreve, desde Kafka, um movimento circular interminável. Jamais, ao que parece, essa busca poderia chegar ao fim. O herói não está mais vivo mas ainda não está morto. O herói sabe, aliás, que o sentido de sua busca é a morte, porém esse conhecimento não o afasta do desejo metafísico. A lucidez suprema é também a cegueira mais total. Por um contrassenso mais sutil e mais grosseiro

devant elles, sans hésitation ni raideur, exécutant exactement les mouvements qu'elles voulaient, dans une pleine indépendance de chacun de leurs membres par rapport aux autres, la plus grande partie de leur corps gardant cette immobilité si remarquable chez les bonnes valseuses. Elles n'étaient plus loin de moi. Quoique chacune fût un type absolument différent des autres, elles avaient toutes de la beauté; mais à vrai dire, je les voyais depuis si peu d'instantes et sans oser les regarder fixement que je n'avais encore individualisé aucune d'elles. » Trad.: "(...) as meninas que eu via, com esse domínio de movimentos que provém da perfeita flexibilidade do corpo e de um desprezo sincero pelo resto da humanidade, caminhavam direito para a frente, sem hesitação nem rigidez, executando exatamente os movimentos que desejavam, numa plena independência de cada um dos membros em relação aos outros, conservando a maior parte do corpo essa imobilidade tão notável entre as boas valsistas. Já não estavam longe de mim. Embora cada um fosse um tipo inteiramente diverso dos outros, todas possuíam beleza; mas a falar verdade, fazia tão poucos instantes que as via e sem ousar olhá-las fixamente, que ainda não tinha individualizado nenhuma delas." Idem, *ib.*, pp.283 e 284 (N.E.)

ainda que todos os contrassensos anteriores, o herói decide que a morte é o sentido da vida. O mediador se confunde, a partir de então, com a imagem da morte sempre próxima e sempre recusada. É essa imagem que fascina o herói. A morte parece um derradeiro "ser de fuga" e uma derradeira miragem.

"Eles procuravam a morte mas ela deles fugirá" anuncia o Anjo do Apocalipse. "Nada finda nesse mundo" retoma, fazendo-lhe eco, Stavroguïne. Porém Stavroguïne se engana; é Dacha quem fala a verdade quando ela responde: "Aqui haverá um fim."

O mundo mineral é o mundo desse fim, é o mundo de uma morte que a ausência de todo movimento, de todo frêmito, torna enfim completa e definitiva. O termo da horrível fascinação é a densidade do chumbo, a imobilidade impenetrável do granito. É aí que devia desembocar esta negação sempre mais eficaz da vida e do espírito que é a transcendência desviada. A afirmação de si resulta na negação de si. A vontade de autodivinização é uma vontade de autodestruição que se concretiza progressivamente. É essa verdade que Denis de Rougemont percebeu claramente e formulou magistralmente em *O Amor e o Ocidente*: "O mesmo movimento que faz com que *adoremos* a vida nos precipita em sua negação."

Essa mesma negação, o mundo moderno, desde Hegel, a apresenta aberta e audaciosamente como a afirmação suprema da vida. A exaltação do negativo provém desta lucidez cega que caracteriza os derradeiros estágios da mediação interna. Esse negativo, do qual se prova sem dificuldade que nossa realidade contemporânea é inteiramente tecida, não é senão um reflexo das relações entre os homens, no âmbito da mediação dupla. Não se deve ver nessa "nadiificação" superabundante a verdadeira substância do espírito e sim o subproduto deletério de uma evolução fatal. O Em-si maciço e mudo que nega sempre o Para-si é, na realidade, o obstáculo que o masoquista procura avidamente e ao qual ele fica

grudado. O *Não* que tantos filósofos modernos assimilam à liberdade e à vida é, na realidade, o arauto da servidão e da morte.

Comparávamos mais acima a estrutura do desejo metafísico a um objeto que cai e cuja forma se modifica à medida que a queda se acelera. Conhecemos doravante o término dessa queda. Dostoievski está mais perto desse término fatal que os outros romancistas. Logo, ele não é romancista e metafísico; ele é o romancista metafísico. Dostoievski tem uma consciência aguda do dinamismo mortal que anima o desejo. Sua obra não tende para a desintegração e a morte porque ele tem a imaginação sombria, tem a imaginação sombria porque sua obra tende para a desintegração e a morte.

Apreender a verdade metafísica do desejo é prever a conclusão catastrófica. Apocalipse significa desenvolvimento. O Apocalipse dostoievskiano é um desenvolvimento cujo fim é a destruição do desenvolvido. A estrutura metafísica, quer a examinemos em seu todo, quer isolemos alguma de suas partes, pode sempre ser definida como um apocalipse. Portanto, todos os romances anteriores são também apocalipses. As catástrofes limitadas que concluem essas obras prefiguram o pavor dostoievskiano. Podem-se notar, é claro, as diversas influências que se exercem sobre Dostoievski e que fornecem certos detalhes da estrutura apocalíptica. A interpretação do romancista russo se insere sempre no contexto de uma tradição nacional e religiosa. Mas o essencial nem por isso deixa de ser ditado ao romancista por sua situação romanesca.

Os romancistas anteriores, na maioria das vezes, não são metafísicos senão de maneira implícita. Sua psicologia, sua sociologia e sua imagética não alcançam todo o seu significado senão quando as prolongamos na direção da metafísica dostoievskiana. No nível de observação dos-

toievskiano, romance e metafísica não podem mais se distinguir. Todos os fios que havíamos atado, todos os sulcos que havíamos traçado convergem, pois, rumo ao apocalipse dostoievskiano. Toda a literatura romanesca é arrastada pela mesma enxurrada, todos os heróis obedecem a um mesmo chamado em direção ao nada e à morte. A transcendência desviada é uma descida vertiginosa, um mergulho cego nas trevas. Ela tem por ponto de chegada a monstruosidade de Stavroguine, o orgulho infernal de todos os Possessos.

O romancista descobre, no episódio dos demônios de Gerasa, a tradução escritural da visão romanesca. Um homem vive sozinho entre os túmulos. O espírito imundo que o habita é exorcizado por Cristo. O espírito se apresenta: ele se chama Legião, é a um só tempo único e múltiplo e pede para se refugiar num bando de porcos. Mal a permissão é concedida, esses bichos se precipitam para o mar e lá se afogam até o último²².

²² S. Lucas VIII: 26-33 (N.E.)

capítulo 12

A CONCLUSÃO

A verdade do desejo é a morte, mas a morte não é a verdade da obra romanesca. Os demônios, tal e qual loucos furiosos, se jogam no mar e perecem todos. Mas o doente se cura. Stiepan Trofimovitch evoca esse milagre na hora de sua morte: "O doente, porém, será curado e 'assentar-se-á aos pés de Jesus...' e todos o encararão com espanto..."¹

O texto aplica-se não somente à Rússia como também ao próprio moribundo. Stiepan Trofimovitch é esse doente que se cura na morte e que a morte cura. Stiepan se deixou levar pela onda de escândalos, de assassinatos e de crimes que submerge a cidade. Sua fuga se dá em função da loucura geral mas muda de significação tão logo é iniciada. Ela se constitui numa volta à terra materna e à luz do dia. Sua vagabundagem conduz o velhinho até uma mísera cama de albergue onde a vendedora ambulante de evangelhos lhe lê o texto de São Lucas. O moribundo

¹ Os demônios, p. 623, op.cit. (N.E.)

apreende a verdade na narrativa dos demônios de Gerasa. É da suprema desordem que nasce a ordem sobrenatural.

Quanto mais Stiepan se aproxima da morte, mais ele se afasta da mentira: "Menti durante a vida inteira. Mentia até mesmo quando dizia verdade. Nunca falei visando a verdade, mas visando-me unicamente a mim. Antes, eu sabia disso, mas é somente agora que eu o vejo."² Stiepan pronuncia palavras que *contradizem nitidamente suas antigas ideias*.

O Apocalipse não seria completo sem uma faceta luminosa. Há duas mortes antitéticas na conclusão de *Os Demônios*: uma morte que é extinção do espírito e uma morte que é espírito; uma morte que não passa de morte, a de Stavroguine, e uma morte que é vida, a de Stiepan Trofimovitch. Esse duplo desfecho não é único na obra de Dostoievski. Está presente também em *Os Irmãos Karamazov* onde se opõem a loucura de Ivan Karamazov e a conversão redentora de Dimitri. E está presente novamente em *Crime e Castigo* onde se opõem o suicídio de Svidrigailov e a conversão de Raskolnikov. A vendedora ambulante de evangelhos que vela Stiepan representa um papel mais apagado porém análogo ao de Sonia. Ela é uma mediadora entre o pecador e o texto sagrado.

Raskolnikov e Dimitri Karamazov não morrem fisicamente, mas nem por isso deixam de ressuscitar. Todas as conclusões dostoievskianas são começos. É uma vida nova que se inicia, entre os homens ou na eternidade...

Mas talvez seja melhor não levar mais adiante esta análise. Muitos críticos recusam deter-se nas conclusões religiosas de Dostoievski. Eles as julgam artificiais, precipitadas, sobrepostas à obra romanesca. O romancista as teria escrito depois que a inspiração romanesca tivesse estancado, para dar uma lambuzada de ortodoxia religiosa na obra.

² Idem, p. 620. (N.E.)

Vamos então parar por aqui com Dostoievski e passar a outras conclusões romanescas. A de *Dom Quixote*, por exemplo. A agonia do herói se assemelha bastante à de Stiepan Trofimovitch. A paixão cavaleiresca nos é apresentada como uma autêntica *possessão* da qual o moribundo se vê felizmente, conquanto tardiamente, libertado. Sua lucidez reconquistada permite a Dom Quixote, como a Stiepan Trofimovitch, repudiar sua existência pregressa.

Tenho um juízo já livre e claro, sem as sombras caliginosas da ignorância com que o ofuscou a minha amarga e contínua leitura dos detestáveis livros das cavalaria. Já conheço os seus disparates e os seus embelecões e só me pesa ter chegado tão tarde este desengano, que não me desse tempo para me emendar, lendo outros que fossem luz da alma.³

O *desengano* espanhol tem o mesmo sentido que a conversão dostoiévskiana. Mas muitos indivíduos com bom senso e boas intenções, mais uma vez nos aconselham a não nos demorarmos diante dessa conversão na morte. A conclusão de *Dom Quixote* não é muito mais apreciada que as conclusões dostoiévskianas. E lhe repreendem, curiosamente, os mesmíssimos erros. Ela é taxada de artificial, convencional, superposta à obra romanesca. Por que os dois maiores gênios romanescos julgaram igualmente ser bom desfigurar as últimas páginas de suas respectivas obras-primas? Dostoievski, como vimos, é considerado vítima de uma censura interior. Cervantes, pelo contrário, sucumbiria a uma censura exterior. A Inquisição era hostil aos livros de cavalaria. E os críticos continuam convencidos disto, que *Dom Quixote* é um livro de cavalaria. Cervantes se viu então na obrigação de escrever uma conclusão "conformista" para abafar as suspeitas eclesiásticas.

³ *Dom Quixote*, p. 675, op.cit. (N.E.)

Vamos então parar por aqui com Cervantes, já que assim tem que ser, e passar a um terceiro romancista. Stendhal não era eslavófilo e não tinha por que temer o Santo Ofício, pelo menos na época em que escreveu *O Vermelho e o Negro*. Assim mesmo a conclusão desse romance é uma terceira conversão na morte. Julien também pronuncia palavras que contradizem nitidamente suas antigas ideias. Renega sua vontade de poder, se desprende do mundo que o fascinava; sua paixão por Mathilde o abandona; voa para a sra. de Rênal e desiste de defender sua cabeça.

Todas essas analogias são notáveis. Mas somos instados, mais uma vez, a não dar importância a essa conversão na morte. O próprio autor, envergonhado, aparentemente, de seu próprio lirismo, se alia aos críticos para denigrir seu texto. Não se deve levar a sério, nos diz ele, as meditações de Julien, pois "a falta de exercício começava a alterar sua saúde e a lhe dar o caráter exaltado e fraco de um jovem estudante alemão"⁴.

Vamos permitir que Stendhal fale. Não podem mais nos enganar. Se ficassemos cegos diante da unidade das conclusões romanescas, a hostilidade unânime dos críticos românticos em si já seria o suficiente para abrir-nos os olhos.

Não são as conclusões que são insignificantes e artificiais, são as hipóteses dos críticos. Tem que se desprezar um bocado Dostoievski para ver nele o censor de seus próprios romances. Tem que se desprezar um bocado Cervantes para acreditá-lo capaz de trair seu modo de pensar. A hipótese da autocensura não merece ser discutida, pois a beleza dos textos em si já constitui um desmentido. É a nós, leitores, tanto quanto aos amigos e aos parentes reunidos à seu redor que é dirigido o solene esconjuro de Dom Quixote agonizante: "Em transe como este não há de um homem brincar com sua alma."⁵

⁴ (*O vermelho e o negro*, pp. 343 e 344, op.cit. (N.E))

⁵ *Dom Quixote*, p. 675, op.cit. (N.E)

A hostilidade dos críticos românticos é de todo compreensível. Todos os heróis pronunciam, na conclusão, palavras *que contradizem nitidamente suas antigas ideias* e essas ideias continuam sendo as dos críticos românticos. Dom Quixote renuncia a seus cavaleiros, Julien Sorel à sua revolta e Raskolnikov a seu super-homem. O herói renega, a cada vez, a quimera que seu orgulho lhe soprava. É ainda e sempre essa quimera que a interpretação romântica exalta. Os críticos não querem admitir que se enganaram; ficam, pois, obrigados a manter sua posição de que a conclusão é indigna da obra que ela vem coroar.

As analogias entre as grandes conclusões romanescas destroem *ipso facto* todas as interpretações que minimizam sua importância. Há um único fenômeno, deve-se dar conta dele por meio de um mesmo princípio.

É a renúncia ao desejo metafísico que faz a unidade das conclusões romanescas. O herói agonizante renega seu mediador: "Já sou inimigo de Amadis de Gaula e de toda caterva de sua linhagem(...) Já por misericórdia de Deus, e bem escarmentado, as[i.e. as histórias da cavalaria andante] abomino."⁶

Renegar o mediador é renunciar à divindade, é, pois, renunciar ao orgulho. A diminuição física do herói expressa e dissimula ao mesmo tempo esse esmagamento do orgulho. Uma frase que se presta à dupla interpretação em *O Vermelho e o Negro* expressa maravilhosamente essa relação entre a morte e a libertação, entre a guilhotina e a ruptura com o mediador: "Que me interessam os outros? [exclama Julien Sorel] Minhas relações com os outros vão ser bruscamente cortadas."⁷

Ao renunciar à divindade o herói renuncia à escravidão. Todos os planos de vida se invertem, todos os efeitos do desejo metafísico são substituídos por efeitos contrários. A mentira dá lugar à verdade, a angústia

⁶ Idem, *ibidem*.

⁷ *O vermelho e o negro*, p. 328, op.cit. (N.E.)

à lembrança; a agitação ao repouso; o ódio ao amor; a humilhação à humildade; o desejo segundo o *Outro* ao desejo segundo *Si próprio*, e a transcendência desviada à transcendência vertical.

Não se trata mais, dessa feita, de uma falsa mas de uma verdadeira conversão. O herói triunfa no fracasso; ele triunfa porque esgotou seus recursos; é-lhe preciso pela primeira vez olhar de frente seu desespero e seu nada. Mas esse olhar tão temido, esse olhar que é a morte do orgulho é um olhar salvador. Todas as conclusões romanescas lembram o conto oriental cujo herói se agarra pelos dedos à beira de um penhasco; exausto, esse herói acaba deixando-se despencar no abismo. Ele tem certeza de que vai se esmagar no solo mas os ares o sustentam; a gravidade está abolida.

Todas as conclusões romanescas são conversões. Ninguém pode duvidar disso. Mas será que se pode ir mais longe? Pode-se afirmar que essas conversões têm, todas elas, o mesmo sentido? Parece possível distinguir, já de início, duas categorias fundamentais de conclusões: as que nos mostram um herói solitário juntando-se aos outros homens, as que nos mostram um herói "gregário" conquistando a solidão. Os romances dos-
toievskianos pertencem à primeira categoria, os romances stendhalianos à segunda. Raskolnikov rejeita a solidão e abraça os *Outros*, Julien Sorel rejeita os *Outros* e abraça a solidão.

A oposição parece insuperável. Entretanto ela não o é. Se a conversão tem o significado que nela descobrimos, se ela põe fim ao desejo triangular, seus efeitos não podem se expressar nem em termos de solidão absoluta nem em termos de retorno ao mundo. O desejo metafísico suscita uma determinada relação com outrem e uma determinada relação consigo mesmo. A conversão autêntica suscita uma nova relação com

outrem e uma nova relação consigo mesmo. É o espírito romântico que sugere as oposições mecânicas entre solidão e espírito gregário, entre engajamento e desprendimento.

Se observarmos mais de perto as conclusões stendhalianas e dostoiévskianas, constataremos que os dois aspectos da conversão autêntica estão sempre presentes mas não estão igualmente desenvolvidos. Stendhal insiste mais no aspecto subjetivo, Dostoiévski insiste mais no aspecto intersubjetivo. O aspecto menosprezado nunca fica descartado. Julien conquista a solidão, mas triunfa do isolamento. Sua felicidade com a sra. de Rênal é a expressão suprema de uma mudança profunda em seu relacionamento com os Outros. No início de seu processo, quando o herói se encontra no meio da multidão, se espanta por não mais experimentar pelos Outros o ódio de antigamente. Ele se pergunta se os Outros são tão maldosos quanto imaginava. Não querendo mais nem seduzir nem dominar os homens, Julien parou de odiá-los.

Reciprocamente Raskólnikov triunfa sobre seu isolamento na conclusão, mas conquista também a solidão. Foi-lhe dada a oportunidade de ler o evangelho; recupera a paz que lhe escapava há muito tempo. Solidão e contato humano existem apenas em função um do outro; não se pode isolá-los sem cair na abstração romântica.

As diferenças entre as conclusões romanescas não são essenciais. Tratam-se não tanto de oposições como de um destaque que muda de lugar. A falta de equilíbrio entre os diversos aspectos da cura metafísica revela, aliás, que o romancista não está completamente liberado de seu próprio romantismo; continua prisioneiro de fórmulas cujo papel justificador lhe escapa. As conclusões dostoiévskianas não estão inteiramente isentas de miserabilismo. Notam-se, nas conclusões stendhalianas, alguns vestígios do romantismo burguês que empestava o salão Delécluze. Acentuar essas diferenças é perder rapidamente de vista a unidade das conclusões romanescas. É só o que querem os críticos, pois a unidade, no jargão

deles, se chama banalidade e a banalidade é a maldição suprema. Se os críticos não rejeitam completamente a conclusão, se esforçam contudo em provar que ela é *original*, isto é, que contradiz as demais conclusões romanescas. Sempre trazem de volta o romancista a suas origens românticas. Acreditam estar prestando serviço à sua obra. E, sem dúvida, lhe prestam serviço do ponto de vista do gosto romântico que é o gosto do público culto. Num nível mais profundo eles lhe prestam um desserviço. Eles promovem o que nela resiste à verdade romanesca.

A crítica romântica recusa sempre o essencial; ela se recusa a ultrapassar o desejo metafísico em direção à verdade romanesca que brilha para além da morte. O herói sucumbe ao alcançar a verdade e confia a seu criador a herança de sua clarividência. Deve-se reservar o título de herói de romance à personagem que triunfa do desejo metafísico numa conclusão trágica e se torna assim *capaz de escrever o romance*. O herói e seu criador ficam separados no decorrer de todo o romance, mas se juntam na conclusão. O herói se volta, ao morrer, para sua existência perdida. Olha para ela com estas "vistas mais largas e mais longínquas" que a provação, a doença e o exílio propiciam à sra. de Clèves e que se confundem com a visão da romancista. Essas "vistas mais largas e mais longínquas" não diferem muito deste "telescópio" de que fala Marcel Proust em *O Tempo redescoberto* e da posição sobre-eminente que o herói stendhaliano atinge em sua prisão. Todas essas imagens de afastamento e de ascensão expressam uma visão nova e mais desprendida, a visão do próprio criador. É necessário não confundir esse movimento ascensional com o do orgulho. O triunfo estético do romancista se confunde com a alegria do herói que renunciou ao desejo.

A conclusão, portanto, é sempre memória. É irrupção de uma memória mais verdadeira do que o foi a percepção em si. É "visão panorâmica" como a de Ana Karênina. É "revivescência do passado". A expressão é de Marcel Proust, mas não é aqui de *O Tempo redescoberto*, como logo se

imagina, que fala o romancista, é de *O Vermelho e o Negro*. A inspiração é sempre memória, e a memória surge da conclusão. Todas as conclusões romanescas são inícios.

Todas as conclusões romanescas são *O Tempo redescoberto*.

Marcel Proust não faz senão desvendar, em sua própria conclusão, um sentido que ficara dissimulado, até ele, sob um véu algo transparente de ficção. O narrador de *Em Busca do Tempo perdido* se dirige para o romance através do romance. Mas é o que fazem, igualmente, todos os heróis dos romances anteriores. Stiepan Trofimovitch se dirige para o episódio evangélico que resume o sentido de *Os Demônios*. A sra. de Clèves se dirige para as "vistas mais largas e mais longínquas", isto é, para a visão romanesca. Dom Quixote, Julien Sorel e Raskolnikov passam pela mesma experiência espiritual que Marcel em *O Tempo redescoberto*. A estética proustiana não consiste num determinado número de receitas ou de preceitos, ela se confunde com a libertação do desejo metafísico. Nós nos deparamos, em *O Tempo redescoberto*, com todos os traços, já enumerados, da conclusão romanesca mas eles nos são apresentados, desta vez, como exigências da criação. É da ruptura com o mediador que brota a inspiração romanesca. É a ausência de desejo presente que permite ressuscitar os desejos passados.

Proust insiste, em *O Tempo redescoberto*, no obstáculo que o amor-próprio contrapõe à criação romanesca. O amor-próprio proustiano engendra a imitação e faz com que se viva *separado de si mesmo*. Esse amor-próprio não é a força mecânica de que fala La Rochefoucauld: é um impulso em duas direções contraditórias que acaba sempre rasgando o indivíduo. Triunfar do amor-próprio é distanciar-se de si mesmo e aproximar-se dos outros mas, num outro sentido, é aproximar-se de si mesmo e distanciar-se dos outros. O amor-próprio acredita escolher-se a si próprio, porém ele se fecha tanto a si próprio quanto a outrem. Uma vitória sobre o amor-próprio nos permite descer profundamente no *Eu* e nos

confere, concomitantemente, o conhecimento do *Outro*. Numa certa profundidade, o segredo do *Outro* não difere de nosso próprio segredo. Tudo é dado ao romancista quando ele chega a esse *Eu* mais verdadeiro do que aquele que cada um vive exibindo. É esse *Eu* que vive de imitação, ajoelhado diante do Mediador.

Esse *Eu* profundo é um *Eu* universal, pois todo mundo vive de imitação, todo mundo vive ajoelhado diante do mediador. Só a dialética do orgulho metafísico permite compreender e aceitar a dupla pretensão proustiana à singularidade e à universalidade. Num contexto romântico de oposição mecânica entre *Eu* e os *Outros* essas pretensões são absurdas.

Marcel Proust, impressionado sem dúvida por essa absurdez lógica, renuncia às vezes à sua dupla pretensão e torna a cair nos clichês do romantismo contemporâneo. Em alguns raros trechos de *O Tempo redescoberto* afirma que a obra de arte deve nos permitir apreender nossas "diferenças" e usufruir nossa "originalidade".

Tais desvios passageiros são devidos à insuficiência do vocabulário teórico em Proust. Mas a preocupação com a coerência lógica é logo suplantada pela inspiração. Proust não ignorava que ao descrever sua juventude ele descrevia também a nossa. Ele bem sabia que o artista verdadeiro não tem mais de escolher entre ele próprio e os *Outros*. A arte romanesca genial, porque nasce da renúncia, acaba ganhando sempre.

Contudo essa renúncia é algo doloroso. O romancista não chega ao romance senão quando reconhece um próximo em *seu* mediador. Marcel tem de renunciar, por exemplo, a fazer do ser amado uma divindade monstruosa e a colocar a si próprio como uma eterna vítima. Ele tem de reconhecer que as mentiras do ser amado são semelhantes a suas próprias mentiras.

Essa vitória sobre o "amor-próprio", essa renúncia à fascinação e ao ódio é o momento capital da criação romanesca. Logo, ele está presente em

todos os romancistas de gênio. É o próprio romancista que se reconhece, pela voz de seu herói, semelhante ao *Outro* que fascina. É a sra. de La Fayette que se reconhece semelhante às mulheres que se perdem por amor. É Stendhal, o inimigo dos hipócritas, que se trata a si próprio de hipócrita na conclusão de *O Vermelho e o Negro*. É Dostoievski que renuncia a tomar-se ora por um super-homem, ora por um sub-homem, na conclusão de *Crime e Castigo*. O romancista se reconhece culpado pelo pecado do qual ele acusa seu mediador. A maldição que Édipo lançou contra os *Outros* recai sobre sua cabeça.

É essa maldição que expressa o famoso grito de Flaubert: "Madame Bovary sou eu!" A sra. Bovary foi inicialmente concebida como esse *Outro* desprezível com o qual Flaubert tinha jurado que ia acertar as contas. A sra. Bovary é inicialmente a inimiga de Flaubert como Julien Sorel é o inimigo de Stendhal, como Raskolnikov é o inimigo de Dostoievski. Mas o herói de romance, sem nunca deixar de ser o *Outro*, se une pouco a pouco ao romancista no curso da criação. Quando Flaubert exclama: "Madame Bovary sou eu", ele não quer dizer que a sra. Bovary passou a ser a partir daí uma espécie de segundo eu lisonjeiro de que os escritores românticos adoram se cercar. Ele quer dizer que o *Eu* e o *Outro* são uma coisa só dentro do milagre romanesco.

As grandes criações romanescas são sempre fruto de uma fascinação superada. O herói se reconhece no rival abominado; ele renuncia às "diferenças" que o ódio sugere. Reconhece, às próprias custas, a presença do círculo psicológico. O olhar que o romancista deita sobre si mesmo se une à atenção mórbida que presta em seu mediador. Todas as potências de um espírito liberado de suas contradições se juntam num mesmo impulso criador. Um Dom Quixote, uma Emma Bovary ou um Charlus não seriam tão grandes se não fossem o fruto de uma síntese entre as duas metades da existência que o orgulho quase sempre consegue manter separadas.

Essa vitória sobre o desejo é infinitamente penosa. É preciso renunciar, nos diz Proust, à conversação apaixonada que cada um de nós prossegue na superfície de si mesmo. É preciso "revogar suas mais caras ilusões". A arte do romancista é uma *epokhê*, uma redução fenomenológica. Mas a única *epokhê* autêntica é aquela da qual os filósofos modernos não nos falam nunca, ela constitui-se sempre numa vitória sobre o desejo, é sempre uma vitória sobre o orgulho prometeico.

Alguns textos imediatamente anteriores ao grande período criativo de Marcel Proust lançam uma luz muito vívida sobre as correspondências entre *O Tempo redescoberto* e as conclusões romanescas clássicas. O mais importante, talvez, desses textos é um artigo publicado no jornal *Le Figaro* em 1907 sob o título "Sentimentos filiais de um parricida". O artigo versa sobre o drama de uma família que mantinha com os Proust relações bastante distantes. Henri Van Blarenberghe tinha se matado depois de haver assassinado a mãe. Proust narra rapidamente essa dupla tragédia sobre a qual, é visível, ele não possui nenhuma informação particular. Na conclusão a perspectiva se amplia e o tom se faz mais pessoal. O caso Van Blarenberghe se torna o símbolo das relações entre as mães e os filhos. Os defeitos e a ingratidão dos filhos provocam o envelhecimento precoce dos pais. Este já é um tema da conclusão de *Jean Santeuil*. Depois de haver descrito, em seu artigo, o hediondo espetáculo da decrepitude que apresenta ao filho uma mãe desgastada pelos sofrimentos, Marcel Proust exclama:

...talvez aquele que soubesse ver isso, no momento tardio de lucidez que as vidas mais enfeitadas por quimeras podem vir a ter, já que a de Dom Quixote mesma teve o seu, talvez aquele ser, como Henri Van Blarenberghe quando já pusera fim à vida da mãe a punhaladas, recuasse diante do horror de sua vida e se jogasse sobre um fuzil para morrer naquele instante.

O parricida recobra sua lucidez ao expiar seu crime, expia seu crime ao recobrar sua lucidez. A visão horrorosa do passado é a visão da verdade, ela se opõe radicalmente à vida "enfeitiçada por quimeras". O clima "edipiano" dessas linhas é digno de nota. Estamos em 1907. Proust tinha acabado de perder a mãe e estava torturado por remorsos. Entrevemos, nesse breve parágrafo, o processo que permite a um Stendhal, a um Flaubert, um Tolstói, um Dostoievski encarnar sua experiência enquanto homem e escritor numa ocorrência criminal qualquer.

O parricida chega ao mesmo ponto, em seu "momento tardio de lucidez", que todos os heróis dos romances anteriores. Como poderíamos duvidar disso, já que é o próprio Proust que põe em paralelo essa agonia com a de Dom Quixote. "Os sentimentos filiais de um parricida" fornece o elo que faltava entre as conclusões clássicas e *O Tempo redescoberto*. Não será dada continuidade a essa tentativa de maneira direta. Proust desistirá do procedimento tradicional de transposição romanesca. Seu herói não cometerá suicídio, ele se tornará romancista. Mas, de qualquer forma, é da morte que a inspiração surgirá, dessa morte que Marcel Proust está vivenciando, em 1907, e cujo horror fica refletido para nós em todos os textos daquela época.

Estaríamos dando demasiada importância a um punhado de linhas que caíam no esquecimento? Talvez haverão de nos dizer que esse texto não possui qualquer mérito literário, que foi escrito às pressas para um jornal mundano e que sua conclusão se atola em lugares-comuns de melodrama? Pode ser, mas tais considerações não têm muito peso frente ao testemunho de Marcel Proust em pessoa. Numa carta a Calmette que seguia com o artigo, Proust conferia ao *Figaro* o direito sem reservas de editar e cortar seu texto, excetuando-se os últimos parágrafos, que ele exigia serem publicados na íntegra.

A alusão à lucidez tardia de Dom Quixote é tão preciosa que ela torna a aparecer nas notas publicadas no apêndice ao *Contra Sainte-*

*Beuve*⁸, e num contexto desta feita puramente literário. Nessas mesmas notas, muitas das observações acerca de Stendhal, Flaubert, Tolstói, George Eliot e Dostoievski revelam a consciência que Proust tinha da unidade do gênio romanesco. Todas as obras de Dostoievski e de Flaubert, assinala Proust, poderiam intitular-se *Crime e Castigo*. O princípio da unidade das obras-primas fica claramente afirmado no capítulo que trata de Balzac: "Todos os grandes se unem em certos pontos, e são como os diferentes momentos, contraditórios às vezes, de um único homem dotado de gênio."⁹

Proust notou – não se pode ter dúvidas a respeito – as relações entre *O Tempo redescoberto* e as conclusões romanescas clássicas. Ele poderia ter escrito, sobre a unidade do gênio romanesco, o livro único que esse assunto crucial merece. Só o que estamos fazendo é, em certo sentido, desenvolver suas intuições.

Nessas condições, é lícito espantar-se que o romancista nunca tenha abordado o tema da unidade romanesca em sua própria conclusão, nesse *O Tempo redescoberto* que se desdobra em meditação sobre a criação romanesca. Esse silêncio é tanto mais surpreendente que o romancista se cerca de referências literárias. Ele reconhece ter por precursores, no tocante à memória afetiva, Jean-Jacques Rousseau, Chateaubriand e Gérard de Nerval. Mas ele não menciona nenhum romancista. As intuições do *Contra Sainte-Beuve* não são nem retomadas, nem desenvolvidas. O que, afinal, teria acontecido?

Em Marcel Proust como em todos os seres que vivenciam uma experiência espiritual muito intensa e solitária, o receio de parecer extravagante só perde para o de tornar-se ridículo pela repetição de verdades

⁸ Edição brasileira: Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, 1.ed. São Paulo: Iluminuras, 1988. (N.E.)

⁹ PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, p. 110.

universalmente aceitas. Acreditamos que o desejo de evitar esses dois perigos contraditórios trouxe a Marcel Proust a sugestão de uma solução de meio-termo que ele acabou adotando. Temendo ser acusado de desprezar as vias reais da literatura, temendo, por outro lado, ser acusado de plagiar as grandes obras romanescas, Proust escolheu para si alguns ancestrais literários, mas pôs cuidadosamente de lado os romancistas.

Como é sabido, Marcel Proust não vivia mais senão para sua obra. Léon-Pierre Quint mostrou quais os recursos de que ele soube tirar proveito na arte da estratégia literária. Essa última idolatria não desmancha a perfeição de *O Tempo redescoberto*, conquanto limite, em certa medida, seu alcance. O autor de *Em Busca do Tempo perdido* não faz questão de destacar os parentescos de estrutura entre as obras-primas romanescas. Ele receia estar dando a seus críticos uma pista demasiadamente fértil. Conhece o valor que sua época atribui à *originalidade* e receia que se tome dele uma parte da glória literária que lhe cabe. Passa para o primeiro plano e dá habilmente especial destaque aos elementos mais "originais" de sua revelação romanesca, em particular à memória afetiva sobre a qual um exame mais atento dos textos anteriores de *O Tempo redescoberto* demonstra que ela não ocupava a posição absolutamente central que lhe é conferida na redação definitiva¹⁰.

Como explicar, senão pela "estratégia literária", o silêncio de Marcel Proust? Como explicar a ausência, em reflexões sobre a arte romanesca, dessa conclusão stendhaliana de que Proust levantava, na época do *Contra Sainte-Beuve*, todos os traços típicos, todos os traços com que nós deparamos em *O Tempo redescoberto*: "Gosto exclusivo pelas sensações da alma, reviviscência do passado, desapego às ambições e tédio

¹⁰ Longe de nós, aliás, a ideia de ver nessa posição central um "erro" do romancista ou uma traição da experiência de origem. Essa posição se justifica por razões de economia romanesca que nós nos esforçaremos em explicitar num segundo volume. Queremos apenas comentar que Proust soube combinar com extrema habilidade as exigências superiores da revelação romanesca com as exigências práticas da "estratégia literária". (N.A.)

da intriga." Como não ficar impressionado com o fato de que Marcel Proust é o único a perceber o papel da memória na agonia de Julien e que percebe esse papel no período mesmo em que se prepara para escrever *O Tempo redescoberto*?

Proust se interessava também, no mesmo período e nessa mesma conclusão, pela visita que faz a Julien um abade Chélan bastante debilitado pela idade. "Enfraquecimento de uma grande inteligência e de um grande coração ligado ao enfraquecimento do corpo. A velhice do homem virtuoso: pessimismo moral." A morte lúcida de Julien se destaca maravilhosamente sobre o pano de fundo que essa lenta e terrível decomposição carnal propicia ao romancista.

Aqui tampouco a atenção de Marcel Proust é desinteressada. É sobre um contraste semelhante entre duas mortes antitéticas que está arquitetado, em seu todo, *O Tempo redescoberto*. O herói morre lúcido para renascer na obra mas continua-se morrendo à sua volta sem esperança de ressurreição. A morte espiritualmente fecunda do narrador se opõe ao espetáculo atroz da recepção Guermantes e ao horrível e inútil envelhecimento das pessoas da alta sociedade. O contraste já estava presente em *Os Sentimentos filiais de um parricida*¹¹ mas adquire a partir de então seu sentido classicamente romanesco. Equivale ao Apocalipse dostoiévskiano. É preciso, de fato, reconhecer em *O Vermelho e o Negro* e em *O Tempo redescoberto*, as duas faces inseparáveis e opostas do apocalipse romanesco, tais como nos foram reveladas primeiro pela obra de Dostoiévski. Em todas as conclusões romanescas autênticas, a morte que é espírito se opõe vitoriosamente à morte do espírito.

Será que estamos sendo levados pela imaginação? Para dirimir as dúvidas invocaremos um último testemunho a favor da unidade das conclusões

¹¹ Edição em português: Marcel Proust, *A raça maldita*. Lisboa: Hiena, 1989. Título original: *Journées de Lecture. La race maudite, Sentiments filiaux d'un parricide*. (N.E.)

romanesco: o de Balzac. Não incluímos esse romancista em nosso grupo, mas sua experiência criativa não deixa de estar muito próxima, sob determinados aspectos, da que estamos estudando. Baseamo-nos para provar essas analogias apenas no trecho seguinte, tomado da conclusão de *O Primo Pons*¹². Balzac descreve a agonia de seu herói e, ao fazê-lo, define a dupla face do apocalipse romanesco:

Escultores antigos e modernos frequentemente puseram, de cada lado do túmulo, gênios que empunham tochas acesas. Esses clarões iluminam aos agonizantes o quadro de suas faltas, de seus erros, aclarando-lhes os caminhos da Morte. Nisso, a escultura traduz grandes ideias, reproduz um fenômeno humano. A agonia tem o seu engenho. Vê-se muitas vezes simples moças, na mais tenra idade, adquirirem um raciocínio centenário, tornarem-se profetas, julgarem sua família, não se deixarem iludir por nenhuma comédia. É a poesia da Morte! Mas, coisa estranha e digna de nota! Morre-se de dois modos diferentes. Essa poesia profecia, esse dom de ver perfeitamente, seja o futuro, seja o passado, só pertence aos agonizantes que foram atingidos apenas na carne, que perecem devido à destruição dos órgãos da vida corporal. Dessa maneira as criaturas atacadas, como Luís XIV, pela gangrena, os tuberculosos, os doentes que morrem como Pons, por causa do fígado, ou, como a senhora de Mortsauf devido ao estômago, todos estes gozam dessa lucidez sublime, e são mortos surpreendentes e admiráveis. Ao passo que as pessoas que morrem em consequência de doenças por assim dizer intelectuais, cujo mal está no cérebro, no sistema nervoso que serve de intermediário ao corpo para fornecer o combustível do pensamento, esses morrem completamente. Nestes, o espírito e o corpo se destroem juntos. Os primeiros, almas sem corpos, constituem os espectros bíblicos; os outros são cadáveres. Esse homem virgem, esse Catão guloso, esse justo quase

¹² Edição brasileira: Honoré de Balzac, *O primo Pons*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997, pp. 269, 270 (N.E.)

sem pecados, penetrou tardiamente nas bolsas de fel que formavam o coração da presidenta. Descobriu o mundo no momento de abandoná-lo. Assim, desde algumas horas, tomara alegremente uma decisão, como um artista jovial para quem tudo é pretexto para caricatura e zombarias. Os últimos laços que o uniam à vida, as correntes de admiração, e nós os poderosos que ligavam o conhecedor às obras-primas da arte, acabavam de desatar-se aquela manhã. Vendo-se roubado pela Cibot, Pons cristamente dissera adeus às pompas e às vaidades da arte...

Os maus críticos têm sempre como ponto de partida o mundo chamado de real e eles submetem a criação romanesca às normas desse mundo. Balzac faz o contrário. Luís XIV está lado a lado com Pons e a sra. de Mortsauif. E por trás do véu de pseudofisiologia, como em outros contextos por trás da frenologia, da doutrina de Saint-Martin ou do magnetismo, Balzac nos fala interminavelmente de sua experiência romanesca. Ele resume aqui, em umas poucas frases, os traços essenciais da conclusão romanesca: a dupla face da morte, o papel do sofrimento, o desapego à paixão, o simbolismo cristão e essa *lucidez sublime*, ao mesmo tempo memória e profecia, que ilumina por igual a alma do herói e a alma das outras personagens.

Em Balzac como em Cervantes, em Stendhal como em Dostoievski, o evento trágico traduz o advento estético. É por isso que Balzac compara o estado de espírito do moribundo ao de um "artista cheio de contentamento". A conclusão de *O Primo Pons* é um *Tempo redescoberto*.

Prova-se facilmente a unidade das conclusões romanescas ao comparar os textos. Mas essa última prova, pelo menos em tese, não era necessária. Nossas análises levavam inevitavelmente para a mensagem proclamada a uma só voz por todas as conclusões geniais. Ao renunciar à divindade enganosa do orgulho o herói se liberta da escravidão e se apodera finalmente da verdade de sua infelicidade. Essa renúncia não se distingue

da renúncia criadora. É uma vitória sobre o desejo metafísico que faz de um escritor romântico um verdadeiro romancista.

Não fazíamos senão pressentir essa verdade mas eis que a alcançamos, a tocamos, a possuímos finalmente nas últimas páginas do romance. Só nos faltava a aprovação oficial do próprio romancista; ela nos foi agora outorgada: "Já sou inimigo de Amadis de Gaula e da infinita caterva de sua linhagem..." São os próprios romancistas, pela boca de seus heróis, que confirmam, enfim, o que não paramos de afirmar ao longo deste escrito: é no orgulho que está o mal, e o universo romanesco é um universo de possessos. A conclusão é o eixo imóvel dessa roda constituída pelo romance. É dela que depende o caleidoscópio das aparências. A conclusão dos romances é também a conclusão de nossas próprias buscas.

A verdade intervém ativamente por toda parte na obra romanesca, porém ela se detém mais especialmente na conclusão. A conclusão é o templo dessa verdade. Lugar onde a verdade marca sua presença, a conclusão é o lugar de onde o erro se desvia. Se o erro não consegue negar a unidade das conclusões romanescas, ele se empenha em torná-la inoperante. Ele se empenha em condená-la à esterilidade chamando-a de *banalidade*. Não se deve renegar essa banalidade e sim reivindicá-la energeticamente. De mediata que era no corpo do romance, a unidade romanesca se faz imediata na conclusão. As conclusões romanescas são forçosamente banais já que repetem, todas, literalmente, a mesma coisa.

Essa banalidade das conclusões romanescas não é a banalidade local e relativa do que outrora foi "original" e pode voltar a sê-lo com a colaboração, primeiramente, do esquecimento e, depois, de uma "re-descoberta" e de uma "reabilitação". É a banalidade absoluta do que é essencial na civilização ocidental. O desfecho romanesco é uma reconciliação entre o indivíduo e o mundo, entre o homem e o sagrado. O universo múltiplo das paixões se decompõe e retorna à simplicidade. É a *analysis* dos gregos e o segundo nascimento dos cristãos que a

conversão romanesca nos lembra. O romancista se une nesse último momento a todos os cumes da literatura ocidental, ele se une a todas as grandes morais religiosas e aos humanismos superiores, os que elegem a parte menos acessível do homem.

O tema da reconciliação sendo incessantemente martelado por bocas indignas, chega-se facilmente à convicção, numa época votada à indignação e ao escândalo, de que ele nunca teve, de que ele jamais pode ter um conteúdo concreto. Fica-se persuadido de que ele emana das regiões mais superficiais da consciência romanesca. Para situar a reconciliação numa perspectiva mais correta, deve-se encará-la como a conquista de uma possibilidade por muito tempo vetada ao escritor. Deve-se encarar a conclusão como uma superação da impossibilidade de concluir. A obra crítica de Maurice Blanchot pode nos ajudar nessa tarefa¹³. Maurice Blanchot nos mostra em Franz Kafka o representante exemplar de uma literatura fadada ao interminável. Como Moisés, o herói kafkiano não verá jamais a terra prometida. A impossibilidade de concluir, nos diz Maurice Blanchot, é uma impossibilidade de morrer na obra e de se livrar de si mesmo na morte.

Ao caráter inacabado da narrativa contemporânea – não-acabamento este que reflete, nos melhores, não uma moda passageira, mas uma situação histórica e metafísica particular – opõe-se o caráter acabado da obra romanesca.

A conclusão impossível define um "espaço literário" que não está para além e sim para aquém da reconciliação. Que esse espaço, e somente ele, seja o único acessível à nossa época de angústia é um fato inquietante conquanto não surpreendente para quem conserva na lembrança a evolução da estrutura romanesca. O fato não surpreenderia Dostoievski que já nos apresenta personagens votados ao interminável e

¹³ Maurice Blanchot, *De Kafka a Kafka*. Paris: Gallimard, 1994. (N.E.)

Levamos dentro de nós uma hierarquia do superficial e do profundo, do essencial e do acessório, que aplicamos instintivamente à obra romanesca. Essa hierarquia, de natureza "romântica", "individualista" e "prometeica", esconde de nós determinados aspectos básicos da criação artística. Temos o hábito, por exemplo, de nunca levar a sério o simbolismo cristão talvez por ele ser comum a muitas obras medíocres e sublimes. Atribuímos a esse simbolismo um papel puramente decorativo quando o romancista não é cristão, e puramente apologético quando o romancista é cristão. Uma crítica autenticamente "científica" renunciaria a todos esses julgamentos *a priori* e observaria convergências espantosas entre as diversas conclusões romanescas. Se nossos preconceitos *pro et contra*¹⁵ não estabelecessem uma separação estanque entre a experiência estética e a experiência religiosa, os problemas da criação nos apareceriam sob uma nova luz. Não amputaríamos a obra dostoievskiana de todas suas meditações religiosas. Descobriríamos em *Os Irmãos Karamazov*, por exemplo, textos tão preciosos para o estudo da criação romanesca quanto os de *O Tempo redescoberto*. E compreenderíamos finalmente que o simbolismo cristão é universal, pois é o único capaz de informar sobre a experiência romanesca.

É, pois, necessário encarar esse simbolismo de um ponto de vista romanesco. A tarefa é tanto mais difícil que o próprio romancista procura às vezes nos enganar. Stendhal lança à conta de uma cela demasiadamente úmida o "misticismo alemão" de Julien Sorel. A conclusão de *O Vermelho e o Negro*, contudo, permanece sendo uma meditação sobre temas e símbolos cristãos. Nela, o romancista realinha seu ceticismo mas nem por isso temas e símbolos deixam de estar presentes para ser envolvidos em negações. Eles desempenham exatamente o mesmo papel que em Proust ou em Dostoievski. Tudo o que toca a esses temas, inclusive a vocação monástica dos heróis stendhalianos, vai nos aparecer sob uma

¹⁵ Em latim, no original. (N.E.)

nova luz cujo fulgor não devemos permitir que a ironia do romancista venha a encobrir.

Torna-se indispensável, nesse ponto como nos demais, interpretar os romancistas uns por meio dos outros. A questão religiosa não deve ser abordada de fora mas transformada, na medida do possível, num problema puramente romanesco. O problema do cristianismo, em Stendhal, os problemas do "misticismo proustiano" e do "misticismo dostoiévskiano" não podem ser esclarecidos senão mediante cotejamentos.

*Se o grão de trigo, caindo na terra não morrer, fica ele só; mas se morrer, dá muito fruto.*¹⁶ A frase de São João reaparece em muitos episódios cruciais de *Os Irmãos Karamazov*. Ela expressa as relações misteriosas entre as duas mortes romanescas: a ligação entre a prisão e a cura espiritual de Dimítri, a ligação entre a doença mortal e a confissão redentora do "visitante desconhecido", a ligação entre a morte de Iliúcha e a obra de caridade de Aliocha.

É a mesma frase de São João que Proust recorre quando quer nos explicar o papel que desempenha a doença, a irmã caçula da morte, em sua própria criação. "A enfermidade que, tal um severo diretor de consciência, me obrigava a morrer para o mundo, me fora útil (pois se o grão de centeio não morrer depois de semeado, permanecerá único; mas, se morrer, frutificará)".¹⁷

Também a sra. de La Fayette poderia citar São João, pois encontra-se novamente, em *A Princesa de Clèves*, a doença do narrador proustiano. Essa doença se situa no mesmo ponto do desenvolvimento romanesco que em Proust e suas consequências espirituais são exatamente as mesmas: "A proximidade inelutável da morte fê-la afastar-se da realidade e

¹⁶ S. João XII:24 Obs. Essa é a frase com que Cristo explica a importância da Sua morte, a qual Ele considera o momento de glorificação (V. S. João XII:23), (N.E.)

¹⁷ *O tempo redescoberto*, p. 290, op.cit.(N.E.)

o prolongamento de sua moléstia se lhe tornou um hábito... As paixões e os compromissos sociais pareciam-lhe fazer parte de um mundo completamente afastado do seu [tais como parecem às pessoas que têm vistas mais amplas e mais longínquas.]¹⁸ Essas *vistas mais amplas e mais longínquas* pertencem ao novo ser que nasce, literalmente, da morte.

A frase de São João serve de epígrafe a *Os Irmãos Karamázov*, e poderia servir de epígrafe a todas as conclusões romanescas. O repúdio do mediador humano e a renúncia à transcendência desviada chamam irresistivelmente os símbolos da transcendência vertical, quer o romancista seja cristão, quer não. Todos os grandes romancistas respondem a esse chamado fundamental mas eles conseguem às vezes esconder de si mesmos a significação de sua resposta. Stendhal ironiza. Proust mascara a verdadeira cara da experiência romanesca por trás de chavões românticos, porém ele devolve a esses símbolos ressecados um viço profundo e secreto. Os símbolos de imortalidade e de ressurreição, nele, aparecem num contexto puramente estético e eles só transcendem subrepticamente o significado banal ao qual ficaram reduzidos pelo romantismo. Não são indivíduos fantasiados de príncipes; são príncipes de verdade fantasiados de príncipes.

Esses símbolos aparecem, bem antes de *O Tempo redescoberto*, em todos os trechos que são ao mesmo tempo o eco e a anunciação da experiência de origem. Um desses trechos é centrado na morte e no funeral do grande escritor Bergotte:

Enterraram-no, mas durante toda a noite fúnebre, nas vitrinas iluminadas, os seus livros, dispostos três a três, velavam como anjos de asas espalmadas e pareciam, para aquele que já não existia, o símbolo da sua ressurreição.¹⁹

¹⁸ *A princesa de Cleves*, p. 141, op.cit. Obs. Na tradução que utilizamos para esta edição não consta o trecho entre colchetes.

¹⁹ *A prisioneira* (v.5) p.174, op.cit. (N.E.)

Bergotte é famoso e Proust obviamente pensa em sua glória póstuma, nessa "consoladora horrorosamente laureada" com a qual Valéry se irrita. Mas o clichê romântico é aqui apenas um pretexto; ele dá margem à presença da palavra *ressurreição*. Não é pela posteridade que Proust se interessa, é por essa palavra *ressurreição* que, graças ao *chavão*, ele consegue introduzir discretamente em seu texto sem tolhê-lo de sua ordenação exterior, positiva e "realista". A morte e a ressurreição de Bergotte prefiguram a morte e a ressurreição do próprio romancista, o segundo nascimento de que surge *Em Busca do Tempo perdido*. É a espera dessa ressurreição que dá à frase que acabamos de citar sua verdadeira ressonância. Ao lado das imagens da transcendência desviada vemos, pois, esboçar-se um simbolismo da transcendência vertical. Aos ídolos demoníacos que arrastavam o narrador para dentro do abismo contrapõem-se os anjos de asas abertas... É à luz de *O Tempo redescoberto* que se deve interpretar esse simbolismo: "A grandeza de Proust – observa acertadamente André Malraux – tornou-se evidente quando a publicação de *O Tempo redescoberto* deu sentido a recursos que, até então, não pareciam superar os de Dickens."

É *O Tempo redescoberto*, com toda a certeza, mas são também as demais conclusões romanescas que dão seu sentido à criação proustiana. Os *Irmãos Karamazov* nos impedem de ver na ressurreição de Bergotte um mero lugar-comum romântico. E, reciprocamente, *O Tempo redescoberto*, que Proust intitulou primeiramente de "A Adoração perpétua", nos impede de ver nas meditações religiosas de *Os Irmãos Karamazov* meros fragmentos de propaganda religiosa, exteriores à obra romanesca. Se Dostoievski sofreu tanto para escrever essas páginas, não é por vê-las como uma obrigação enfadonha, é por atribuir-lhes uma importância primordial.

Na segunda parte desse último romance, o pequeno Iliucha morre por todos os heróis dos romances dostoievskianos e a comunhão que brota

dessa morte é uma *lucidez sublime* na escala do grupo. A estrutura do crime e do castigo redentor transcende a consciência solitária. Jamais um romancista havia rompido tão radicalmente com o individualismo romântico e prometeico.

É a última e a mais elevada onda do gênio dostoiévskiano que essa conclusão de *Os Irmãos Karamázov* levanta. As últimas distinções entre a experiência romanesca e a experiência religiosa ficam abolidas. Mas a estrutura da experiência não mudou. Nas palavras de memória e de morte, de amor e de ressurreição que sobem aos lábios das crianças, reconhecem-se sem dificuldade os temas e símbolos suscitados pelo fervor criador do romancista agnóstico de *O Tempo redescoberto*:

- Karamázov, nós o amamos! – repetiram em coro. Muitos tinham lágrimas nos olhos.
- Viva Karamázov! proclamou Kólia.
- É lembrança eterna para o pobre menino! – acrescentou de novo Aliócha, com emoção.
- Lembrança eterna!
- Karamázov – exclamou Kólia – É verdade o que diz a religião, que ressuscitaremos dentre os mortos, que nos tornaremos a ver uns e outros, e todos e Iliúcha?
- Decerto ressuscitaremos, tornaremos a ver-nos, contaremos uns aos outros alegremente tudo quanto se passou...²⁰

²⁰ *Os irmãos Karamázov*, p.670. op.cit. (N.E.)

BIBLIOGRAFIA DE RENÉ GIRARD

Mensonge romantique et vérité romanesque. Paris: Grasset, 1961.

Proust: A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1962.

Dostoïevski, du double à l'unité. Paris: Plon, 1963.

La Violence et le Sacré. Paris: Grasset, 1972.

Critique dans un souterrain. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1976.

To Double Business Bound: Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

Des choses cachées depuis la fondation du monde. Pesquisas com Jean-Michel Oughourlian e Guy Lefort. Paris: Grasset, 1978.

Le Bouc émissaire. Paris: Grasset, 1982.

La Route antique des hommes pervers. Paris: Grasset, 1985.

Violent Origins: Walter Burkert, René Girard, and Jonathan Z. Smith on Ritual Killing and Cultural Formation. Robert Hamerton-Kelly (org.). Palo Alto, California: Stanford University Press, 1988.

A Theatre of Envy: William Shakespeare. New York: Oxford University Press, 1991.

Quand ces choses commenceront... Entretiens avec Michel Treguer. Paris: Arléa, 1994.

The Girard Reader. James G. Williams (org.). New York: Crossroad, 1996.

Je vois Satan tomber comme l'éclair. Paris: Grasset, 1999.

- Um longo argumento do princípio ao fim. Diálogos com João Cezar de Castro Rocha e Pierpaolo Antonello.* Rio de Janeiro: Topbooks, 2000. Este livro também apareceu, com algumas modificações, em italiano, espanhol, polonês, inglês e francês. Na França, em 2004, recebeu o "Prix Aujourd'hui".
- Celui par qui le scandale arrive. Entretiens avec Maria Stella Barberi.* Paris: Desclée de Brouwer, 2001.
- La Voix méconnue du réel. Une théorie des mythes archaïques et modernes.* Paris: Grasset, 2002.
- Le sacrifice.* Paris: Bibliothèque nationale de France, 2003.
- Oedipus Unbound: Selected Writings on Rivalry and Desire.* Mark R. Anspach (org.). Stanford: Stanford University Press, 2004.
- Verità o fede debole. Dialogo su cristianesimo e relativismo.* Com Gianni Vattimo. Pierpaolo Antonello (org.), Transeuropa Edizioni, Massa, 2006.
- Achever Clausewitz.* (Entretiens avec Benoît Chantre). Paris: Carnets Nord, 2007.
- Le Tragique et la Pitié: Discours de réception de René Girard à l'Académie française et réponse de Michel Serres.* Editions le Pommier, 2007.
- Anorexie et désir mimétique.* Paris: L'Herne, 2008.
- Mimesis and Theory: Essays on Literature and Criticism, 1953-2005.* Robert Doran (org.). Stanford: Stanford University Press, 2008.
- La Conversion de l'art.* Paris: Carnets Nord, 2008. (Este livro é acompanhado por um DVD, *Le Sens de l'histoire*, que reproduz um diálogo com Benoît Chantre).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS¹

Bibliografia citada

BALZAC, Honoré de. *O primo Pons*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso cavaleiro Dom Quixote de La Mancha*. Trad. de Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2002 (v. 1) e 2007 (v.2).

DOSTOIEVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Trad. Boris Schnaiderman. 3.ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *Crime e castigo*. Trad. Natália Nunes. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002.

_____. *O idiota*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1976.

_____. *Os demônios*. Trad. Raquel de Queiroz. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1960.

_____. *Os irmãos Karamazov*. Trad. Natália Nunes e Oscar Mendes. São Paulo: Ed. Círculo do Livro.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

¹ Acrescentadas à presente edição.

- LA FAYETTE, Madame de (Marie Magdeleine Pioche de la Vergne La Fayette). *A princesa de Clèves*. Trad. e introd. Mary Apocalypse. Nota Explicativa: Evangelista Prado. São Paulo: Clube do Livro, 1985.
- MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin de. *Don Juan: o convidado de pedra*. Trad. e adapt. de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- OVIDIO, *Metamorfoses*. Trad., Introd. e notas: Paulo Farnhouse Alberto, Lisboa, Ed. Cotovia, 2007.
- PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*: notas sobre crítica e literatura. Trad. Haroldo Ramanzini. 1 ed. São Paulo: Iluminuras, 1988. Título original: *Contre Sainte-Beuve*.
- _____. *O tempo redescoberto*. 10.ed. Trad. Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 1992. (Em busca do tempo perdido, 7). Título original: *Le temps retrouvé*.
- _____. *A prisioneira*. Trad. Manoel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. Rev. Olgaria Chaim Feres Matos. 10.ed. rev. São Paulo: Globo, 1992. (Em busca do tempo perdido, 5). Título original: *La prisonnière*.
- _____. *A fugitiva*. Trad. Carlos Drummond de Andrade. 6.ed. Porto Alegre e Rio de Janeiro: Globo, 1983. (Em busca do tempo perdido, 6). Título original: *Albertine Disparue*.
- _____. *No caminho de Swann*. 15.ed. rev. Trad. Mario Quintana. Rev. por Maria Lúcia Machado. São Paulo: Globo, 1993. (Em busca do tempo perdido, 1). Título original: *Du côté de chez Swann*.
- _____. *À sombra das raparigas em flor*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Em busca do tempo perdido, 2). Título original: *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*.
- _____. *O caminho de Guermantes*. Trad. Mario Quintana. Rev. Olgária Matos, 10.ed. rev. São Paulo: Globo, 1990. (Em busca do tempo perdido, 3). Título original: *Le côté de Guermantes*.
- _____. *Sodoma e Gomorra*. Trad. Mario Quintana. Rev. Olgária Matos, 10.ed. rev. São Paulo: Globo, 1990. (Em busca do tempo perdido, 4). Título original: *Sodome et Gomorrhe*.

- STENDHAL, [Henri Beyle de]. *Lucien Leuwen*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro, F. Alves, 1983.
- _____. *Do amor*. Trad. Roberto Leal Ferreira. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Título original: *De l'amour* (1822).
- _____. *O vermelho e o negro*. Trad. Maria Cristina F. da Silva.. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- TOCQUEVILLE, Alexis de. *A democracia na América*. Trad. Eduardo Brandão. 1ª.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Título original: *De la démocratie en Amérique*.
- VALÉRY, PAUL. *Monsieur Teste*. Trad. Murachco. 1.ed. São Paulo, Ática, 1997.

Bibliografia complementar

- BALZAC, Honoré de. *Les employés*. Ed. établie et présentée par Anne-Marie Meininger. Paris: Gallimard, 1990.
- _____. *A comédia humana*. Introd., Paulo Ronai. Introd. Vidal Oliveira e Gomes da Silveira. Rio de Janeiro: Globo, 1992.
- _____. *O Pai Goriot*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. 1.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BERLIN, Isaiah. *The Hedgehog and the Fox: an essay on Tolstoy's view of history*. Chicago: Ivan R. Dee, Publisher, 1993.
- BLANCHOT, Maurice. *De Kafka a Kafka*. Paris: Gallimard, 1994.
- CAMUS, Albert. *A peste*. Trad. Valérie Rumjanek. 9.ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- _____. *O estrangeiro*. Trad. Valérie Rumjanek. 19.ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

- _____. *A queda*. Trad. Valérie Rumjanek 12.ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- CERVANTES, Miguel de. *A novela do curioso impertinente*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2005.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor. *O adolescente*. Trad. Ledo Ivo. São Paulo: Global, 1983.
- _____. *Diário de um escritor* (seleção). Trad. E. Jacy Monteiro, introd. Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Ediouro, [1993].
- _____. *O eterno marido*. Trad. Boris Schnaiderman. 1.ed. São Paulo: Editora 34, 2003.
- _____. *Noites brancas*. Trad. Nivaldo dos Santos. 1.ed. São Paulo: Editora 34, 2005.
- _____. *Gente pobre*. 1.ed. Barcarena/Portugal: Editorial Presença, 2006.
- DURRY, Marie-Jeanne. *Flaubert et ses projets inédits*. Paris: Nizet, 1950.
- FERRERO, Léo. *Désespoirs*. Vendôme, Paris: Imprimerie des Presses Universitaires de France; Paris: Rieder, 1937.
- FLAUBERT, Gustave. *Bouvard e Pécuchet*. Trad. Marina Appenzeller São Paulo, Estação Liberdade, 2007.
- _____. *Educação sentimental*. Trad. João Barreira. São Paulo: M. Claret, 2007.
- GAULTIER, Jules de. *Le bovarysme: la psychologie dans l'oeuvre de Flaubert*. Annoté et présenté par Didier Philippot, suivi de neuf études réunies et coordonnées par Per-Buvik. Paris: Ed. du Sandre, 2007.
- GIDE, André. *Os subterrâneos do Vaticano*. Trans. Miroel Silveira e Isa Silveira Leal. São Paulo: Victor Civita, 1982. Título original: *Les caves du Vatican*.
- _____. *O imoralista*. Trad. Theodomiro Tostes. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. Título original: *L'immoraliste*.
- _____. *Os moedeiros falsos*. Trad. Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983. Título original: *Les faux monnayeurs*.
- _____. *Os frutos da terra*. Trad. Sergio Milliet. São Paulo: Círculo do Livro, 1989. Título original: *Les nourritures terrestres*.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A fenomenologia do espírito*. Trad. Paulo Meneses, colab. de Karl-Heinz Effen e José Nogueira Machado. 5.ed. Petrópolis/RJ: Vozes; Bragança Paulista/SP: Ed. Universitária São Francisco, 2008.

HÉMINGWAY, Ernest. *O Sol também se levanta*. Trad. Berenice Xavier. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

LAS CASES, Emmanuel de. *Mémorial de Sainte-Hélène*. Présentation et notes de Joël Schmidt; préf. de Jean Tulard. Paris: Éd. du Seuil, 1999. 2v.

MALRAUX, André. *Os conquistadores*. Trad. Armindo Rodrigues. Lisboa: Edição Livros do Brasil, [195-?].

_____. *O caminho real*. Trad. Ana Maria Falcão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

MONIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin de. *O tartufo e O misantropo*. Trad. Jenny Klabin Segall. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NÉVAL, Gérard de. Sylvie. Présentation et notes par Marie-France Azéma. Paris: Librairie Générale Française, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. 2.ed. Trad. e notas de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis/RJ: Vozes, 2008.

ORWELL, George. 1984. Trad. Wilson Velloso. 29.ed. São Paulo: Ed. Nacional, 2004.

PREVOST, Jean. *La création chez Stendhal: essai sur le métier d'écrire et la psychologie de l'écrivain*. Paris: Gallimard, 1996.

PROUST, Marcel. *A raça maldita*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena, 1989. (Memória do abismo, 23). Título original: Journées de Lecture: *La race maudite, Sentiments filiaux d'un parricide*.

_____. Jean Santeuil. Préf. de André Maurois. Paris: Gallimard, 1991. 3.v.

RACINE, Jean. *Andrômaca e Britânico*. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

RICHTER, Jean-Paul (Friedrich). *Der Komet oder Nikolaus Marggraf* [1809]. Göttingen: Kümmerle, 1972.

- ROUCEMONT, Denis de. *O amor e o Ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. 2.ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988. Título original: *L'amour et L'Occident*.
- SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. Trad. Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- _____. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Trad. e notas de Paulo Perdigão. 15.ed. rev. Petrópolis/RJ: Vozes, 2007. Título original: *L'être et le néant*.
- SCHOLER, Max. *L'homme du ressentiment*. Paris: Gallimard, 1970. Título original: *Vom Ressentiment im Aufbau der Moralen*.
- STENDHAL, [Henri Beyle de]. *Correspondance inédite*, précédée d'une introduction par Prosper Mérimée. (Œuvres posthumes de Stendhal). Paris, Michel Lévy Frères, 1855.
- _____. *Pensées: filosofia nova*. Établissement du texte et préface par Henri Martineau. Paris: Le Divan, 1931.
- _____. *La vie de Henry Brulard* [1890]. Édition augmentée d'un sommaire biographique. Texte établi avec introduction, bibliographie et notes par Henri Martineau. Paris: Garnier Frères, 1966.
- _____. *Lamiel* [1889]. Ed. critique présentée, établie et annotée par Jean-Jacques Hamm. Paris: Flammarion, 1993.
- _____. *Lettres à Pauline*. Paris: Seuil, 1994.
- _____. *Crônicas italianas*. Trad. Sebastião Uchoa Leite; introd. Luiz Costa Lima; São Paulo: Edusp, 1997. Título original: *Chroniques italiennes*.
- _____. *Mémoires d'un touriste*. Editada por Yves Gandon. Coeuvres-et-Valsery: Ressouvenances, 1999.
- _____. *Armance ou Algumas cenas de um salão parisiense em 1827*. Trad. e apres. de Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. *Journal de voyage: de Bordeaux au Pont du Gard*. Paris: Le Divan, 1937; e Urrugne/ES: Pimientos, 2003.

- _____. *A cartuxa de Parma*. Trad. Vidal de Oliveira; posf. Renato Janine Ribeiro. São Paulo, Globo, 2004. Título original: *La chartreuse de Parme* (1839).
- TOCQUEVILLE, Alexis de. *O Antigo Regime e a Revolução*. Trad. Yvonne Jean. 4.ed. Brasília: UnB, 1997.
- TOLSTOI, Leon. *Guerra e paz*. Trad. João Gaspar Simões. 1.ed. Porto Alegre: L&Pm Editores, 2007. 4v.
- VEBLEN, Thorstein. *Theory of the Leisure Class: An Economic Study in the Evolution of Institutions*. New York: Dover Publications, c1994.
- VIGNY, Alfred de. *Chatterton*. Paris: Gallimard, 2001.
- VOGUE, Eugène-Melchior. *O romance russo*. Trad. e introd. de Brito Broca. Rio de Janeiro: Ed. A Noite, [1949?].

ÍNDICE ANALÍTICO E ONOMÁSTICO

A

Amor-ciúme, 47-8

Amor-paixão, 42

Antigo Regime, 146, 149, 152, 157

Apocalipse, 313, 319-20, 324, 338

Ascese, 181-84, 186, 188, 190, 195,
197, 200, 264, 302-05, 310

Ateu, 91, 162, 164, 179, 186, 219

Ateísmo, 162

Autonomia, 40-2, 46, 51-3, 61-2, 81,
133, 138, 186, 199, 207, 212, 241-
42, 279, 290, 297, 303-04, 314

B

Baudelaire, Charles, 190, 316

Balzac, Honoré

A comédia humana, 246

Les employés, 148

O Pai Goriot, 196

Bandeira, Manuel, 274

Barrès, Maurice, 161, 235

Barthes, Roland, 295

Beckett, Samuel

Esperando Godot, 289

Berlin, Isaiah, 14, 194

Blanchot, Maurice, 318, 342-43

Bovarismo, 59

Breton, André, 179

C

Camus, Albert

A peste, 303

A queda, 303

O estrangeiro, 289

Caso Dreyfus, 116, 267

Cervantes, Miguel de

Dom Quixote, 17, 19, 26-7, 29, 31-4,
38, 40-1, 54-5, 71-2, 74-5, 78,
87, 100-02, 110-14, 118-19,
123-25, 127, 129-31, 169-72,
186, 209-10, 220, 241, 249,
257, 261-62, 299, 303, 325-
27, 331, 333-35

Chateaubriand, François-René de, 336

Chauvinismo, 234-38, 240, 242,
269-70

Cientificismo, 39, 291

Conversão, 18, 20, 159-61, 168, 178,
236, 282-83, 324-26, 328-29, 341,
343

- Ciúme, 17, 35-36, 38, 41, 45-6, 48,
 50, 56, 62-4, 71, 74, 90, 149, 159,
 192, 199, 237
 Concorrência, 32, 70, 139, 148, 164-
 65, 186, 230, 232, 242, 251
Coquette, 133
 Coquetismo (coqueteria), 133-34
 Cousin, Victor, 161
 Cristianismo, 83-4, 91, 186, 229, 304,
 306-09, 345

D
 Dândi, 135, 152, 190-92, 194-96, 310
 Dandismo, 190-91, 195
 Dante Alighieri, 272
 Democracia, 149-49, 152-53, 157-58
 Desejo espontâneo, 40, 43, 45, 52,
 175-76, 301
 Desejo físico, 47
 Desejo metafísico, 90, 98, 100, 106,
 109, 114-15, 123, 125-26, 127,
 134, 145, 163, 167, 169-70, 174,
 176-78, 183, 186, 190, 192-93,
 196-97, 201-02, 206, 208-15,
 217, 219, 221, 237, 239, 252-55,
 258, 263-65, 268-70, 272, 274,
 278-81, 284, 288-89, 291, 297,
 300-01, 303, 308, 310-11, 313-14,
 318, 320, 327-28, 330-31, 341
 Desejo proustiano, 46, 48-50, 56-7,
 59, 62-3, 69, 272, 315
 Desejo triangular, 26-7, 29, 40, 43,
 45, 47-8, 50, 64-5, 69-72, 75,
 83, 86, 91, 114, 121, 131, 165-6,
 169, 176-77, 186, 195-96, 250,
 252, 255, 328

Desengano (v. conversão),
 Deus(es), 41, 53, 55, 73, 77, 81, 83-7,
 90, 103, 105, 115, 117, 134, 143,
 148, 182-83, 185-86, 192, 207,
 214, 220, 230-33, 237, 244-45,
 252, 267, 269-70, 284, 287, 294,
 296, 297, 299, 306-08, 313, 327
 Diário
 dos Goncourt, 54
 Diderot, Denis, 147
 Divindade, 58, 73, 83, 86, 99, 102-
 03, 105-06, 194, 206, 211, 213-
 15, 217, 230-31, 326, 266, 268,
 301, 306, 308, 313, 327, 332,
 340
 Doença ontológica, 113, 124, 176-
 77, 242, 257, 268-69, 272, 274,
 277-78, 283, 310, 313
 Dos Passos, John, 196
 Dostoiévski, Fiódor
 Diário de um Escritor, 218
 Gente pobre, 299
 Memórias do Subsolo, 78, 81, 290,
 293, 296, 317, 343
 Noites brancas, 299
 O adolescente, 67, 104, 184, 210,
 257, 314
 O Eterno Marido, 68-74, 94
 O idiota, 80, 94, 120, 176, 191-92,
 257, 311
 Os demônios, 84-86, 186, 191, 200,
 218, 257
 Os irmãos Karamazov, 100, 218-19,
 257, 291, 324, 344-48
 Durry, Marie-Jeanne
 Flaubert et ses projets inédits, 135

E

Eça de Queiroz

O Primo Basílio, 17, 24, 28

Eclesiastes, 92

Engajamento, 39, 189, 216, 297-299, 329

Epokhê, 334

Escravidão, 139, 154, 160, 168, 193-94, 197-200, 206, 209, 288-90, 327, 340

Esnober, 47-8, 50, 57-8, 67, 71, 92-98, 100-02, 112-13, 197, 199, 232, 236, 239, 248-51, 254

Esnobismo, 47-50, 56, 58, 92, 94-96, 98-9, 101-02, 112, 12, 126, 138, 235, 239, 250-55, 268, 315

Esnobismo proustiano, 47, 64, 92, 95, 112, 138

F

Fenomenologia, 121, 161

Ferrero, Louis

Désespoirs, 84

Fetichismo, 240, 259

Flaubert, Gustave

Bouvard e Pécuchet, 153, 179-80

Madame Bovary, 28, 32, 34, 80, 88-9, 176-77, 333

G

Gautier, Jules de

Le bovarysme, 28, 88

Gide, André

O imoralista, 43, 300

Os frutos da terra, 300

Os Subterrâneos do Vaticano, 44

Os moedeiros falsos, 200

Grande Guerra, 235, 254-55

H

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich

Fenomenologia do espírito, 139

Heidegger, Martin, 233

Hemingway, Ernest

O Sol também se levanta, 188

Hipocrisia, 102, 136, 139, 188, 183, 185, 199, 233, 264, 271, 278

Hipócrita, 39, 91, 157, 181, 333

Homero, 25

Homossexualidade, 69-70, 99, 238, 272

Hugo, Victor, 179, 291

Humildade, 61, 82, 192, 328

Humor, 49, 149, 151, 152, 176, 264, 293

I

Ídolo, 32, 85-6, 103, 215-16, 131, 223, 233, 245, 266, 283, 298, 347

Igreja, 103, 113, 185-86, 228, 244-45, 343

Imitação, 18-20, 26, 29-30, 34-5, 38-9, 52, 55, 83-4, 92, 95-6, 98, 101, 110, 124, 127, 130, 137, 146, 155, 168, 183, 206, 211, 215, 301, 303, 316, 331-32

Inimigo, 35, 47, 63-4, 97, 99, 119, 123, 127, 172, 238, 269, 327, 333, 341

Intelectual (intelectuais), 33, 49, 142, 155, 164, 216, 225-26, 249, 260, 270, 293, 315-16, 339

Inveja, 35-8, 41, 46-7, 62, 64, 74, 90,
148-50, 159, 192, 237

J

Jesus Cristo, 26, 38, 85

K

Kafka, Franz, 297, 318, 342

Kierkegaard, Søren Aabye, 83

Kock, Paul de, 280

L

Las Cases, Emmanuel de, 29

La Rochefoucauld, François de, 294,
331

Liberdade, 26, 48, 66, 83, 89-90,
103-04, 115, 121, 136, 139, 143,
153, 156, 158, 160, 164-65, 174,
188, 199, 236-37, 277-78, 281-
82, 287-90, 297, 320

M

Machado de Assis, Joaquim Maria,
13, 16, 28

Madame de La Fayette

A princesa de Clèves, 202-03, 345-46

Mal ontológico, 100, 124-25, 145,
165, 187, 209

Malraux, André

O caminho real, 317

Os conquistadores, 188

Mallarmé, Stéphane, 241

Marxista(s), 31, 137, 250, 252-53

Masiquismo, 119, 132, 205-11, 213,
215

Materialismo, 86, 253, 315

Maurras, Charles, 161

Mediador, 16, 18, 26-7, 31-41, 43-
50, 54-8, 61-4, 67-70, 73, 77-9,
83-4, 87, 93-6, 98-9, 101, 103-
07, 109-11, 113, 19, 126-27, 130,
134, 146, 159-60, 164-65, 170,
174, 181-83, 187-89, 191, 201-
02, 205-11, 213-17, 220, 227,
230-33, 237-38, 245, 255, 257,
264, 267-71, 273, 278-80, 282-
03, 288-90, 294, 298, 301, 308,
310-11, 314, 316-9, 324-25, 331-
33, 346

Mediação dupla, 127-31, 133, 135-37,
150, 152, 160, 167, 185, 187,
195-96, 200-01, 233, 236, 254,
277, 315, 319

Mediação endogâmica, 65

Mediação externa, 19, 33-4, 46, 58,
67, 75, 87, 131, 146-48, 150,
163, 177, 210, 230-32, 234, 241-
43, 245, 252

Mediação exogâmica, 65

Mediação interna, 17, 19-21, 33-6,
38, 40, 46, 48, 58, 62, 64-5, 67,
69, 70, 73, 75, 84-6, 89, 111-12,
118, 126, 131, 134-35, 139, 147-
51, 154, 159, 161, 163, 165, 171,
176, 179, 182, 185, 187, 189-90,
194, 196-97, 200, 206-08, 210,
212, 221, 231-34, 241-43, 252,
284, 310-11, 313, 319

Mérimée, Prosper, 149, 163

Mimesis, 21

Mimetismo, 18, 20, 48

Moisés, 342

- Molière
Don Juan: o convidado de pedra, 74
Olartufo, 134
O misantropo, 134, 297
- Montesquieu, Charles de, 142-43, 154-55, 162
- Musset, Alfred de, 295
- N
- Neorromântico(s), 40, 111, 233, 278-79
- Neorromantismo, 189, 278, 300, 303, 317
- Nerval, Gérard de
Sylvie, 105
- Nietzsche, Friedrich
Assim falava Zaratustra, 305
- Nobre, 71, 78, 131, 144-51, 155-56, 158, 168, 172, 174, 191, 210, 230, 239, 294, 295, 305
- Nobreza, 41, 53, 95-6, 112, 142, 144, 146, 150-54, 156, 158, 162, 246
- O
- Ódio, 34-5, 38-9, 41, 44, 62-5, 73, 78, 81, 84-6, 88, 90, 98-9, 107, 112, 119, 127, 136, 146-47, 149-51, 153, 158, 186, 191, 217, 221, 229, 231-34, 237-38, 240-41, 243, 252, 265, 280, 289, 306, 308, 311-12, 328, 329, 332-33
- Originalidade, 27, 41, 88, 101, 168, 332, 337
- Orwell, George
1984, 256
- Outro(s), O(s), 15, 27-8, 39, 44, 51, 55-6, 60-2, 64, 69, 75, 77, 79, 83-4, 87, 89-90, 92, 94, 96, 98-9, 101-02, 105, 109, 113, 118-19, 121, 130-31, 133, 136, 139, 142, 156, 160, 173-74, 182, 187, 193, 212, 214, 234, 240-42, 253, 271, 294, 302-04, 306, 313, 318, 328, 332-33
- Óvídio
Metamorfoses, 292
- P
- Packard, Vance, 253
- Paixão, 27, 42-6, 48-9, 53, 57, 63, 67, 71, 74, 78, 84, 86, 88, 90-1, 93, 101, 111, 124, 126, 131, 135-36, 144, 165, 168, 170, 173, 178, 182, 186, 193, 203, 207-08, 210, 216, 231, 236, 239, 240, 248, 255-56, 264, 272, 288, 295, 301, 303-04, 314, 325-26, 340
- Pereira, Lúcia Miguel, 56
- Possessão, 37, 82, 116, 187, 307, 325
- Possessos, 84, 85, 118, 186, 279, 284, 308, 311, 321, 341
- Prévost, Jean
La création chez Stendhal, 44
- Proust, Marcel
Contra Sainte-Beuve, 336-37
Em busca do tempo perdido, 17, 47-8, 50, 57-8, 62-3, 77, 95, 112, 117, 197, 199, 216, 235, 246, 248, 252, 257, 260, 263, 268, 271, 275-76, 282, 331, 337, 343, 347

- No caminho de Swann (v.1)*, 47, 54-6, 79, 96, 106, 216, 220, 224, 228, 260-62
A sombra das raparigas em flor (v.2), 47, 53, 77, 119, 128, 216, 245, 271, 315, 317
O caminho de Guermantes (v.3), 47, 59, 92-3, 117, 245
Sodoma e Gomorra (v.4), 47, 57, 107, 243-45, 249, 272
A prisioneira (v.5), 47, 70, 72, 112, 200, 245, 249, 274, 277, 329, 346
A fugitiva (v.6), 47, 197, 200, 245
O tempo redescoberto (v.7), 47, 52, 54, 57, 60-2, 83, 102, 105, 107
Jean Santeuil, 60, 63, 94, 199, 216, 230, 334
"Os Sentimentos filiais de um parricida", 335, 338
- Q**
 Quint, Léon-Pierre, 337
 Quintana, Mário, 249, 317
- R**
 Rabelais, François, 185, 315
 Racine, Jean
 Andrômaca, 201-02
 Britânico, 201
 Fedra, 53
 Racionalismo, 155, 291
 Redenção, 308-09
 Religião, 53, 90, 104, 185-87, 231, 302, 347
 Republicanos, 161-62, 179
- Ressentimento, 35-6, 38, 63, 84, 124, 185, 227
 Restauração, 22, 147, 150-51, 157, 185-86
 Revolução Francesa, 149-51, 156-58, 161-62
 Cardeal de Richelieu, 171
 Richter, Jean-Paul (Friedrich)
 Der Komet, 118
 Riesman, David, 253
 Rimbaud, Arthur, 277
 Rival, 17, 30-1, 35-6, 47, 67-70, 99, 106, 124, 127, 129, 132, 154, 159, 181, 183, 210, 252, 308, 314, 333
 Rivalidade, 19-21, 33, 35-7, 58, 63, 73, 111-12, 129, 146-47, 159, 164, 166, 192, 230, 232, 234, 244, 254-55
 Robbe-Grillet, Alain, 264
 Romanesco(a), 40, 42, 46, 48, 50, 52, 57, 61, 68-9, 72, 75, 80, 83-4, 90-1, 94, 99-100, 102-03, 105, 109, 112, 121, 125, 137-39, 142, 144, 153, 160, 168, 170-78, 183, 186, 191, 194, 197-99, 201-03, 210, 219, 221, 226, 233-34, 242-43, 245-47, 251, 52, 254, 256-57, 260-66, 269, 271, 273, 275-76, 278-83, 288, 290, 299-300, 306, 308-09, 312-13, 318, 320-21, 323-48
 Romântico, 27, 38-41, 52, 60-2, 72, 90, 111-12, 123, 127, 136, 142, 144, 169, 171-74, 190, 208-10, 233, 240, 278-79, 284, 291, 295-96, 301-03, 326-27, 329, 330, 332-33, 341, 346-48

- Rougemont, Denis de
O amor e o Ocidente, 71, 193, 207,
 221, 256, 316, 319
- Rousseau, Jean-Jacques,
Confissões, 29
- S
- Sacrifício, 22, 73, 86, 202
- Sadismo, 132, 205, 213-15
- Saint-Simon, Duque de, 146, 254
- Santo Offício, 326
- São João, 345-46
- São Lucas, 323
- São Paulo, apóstolo, 100
- São Petersburgo, 68, 96
- São Tomé, 116
- Sarraute, Nathalie, 301
- Sartre, Jean-Paul
O ser e o nada, 132
A náusea, 173, 289, 301
- Scheler, Max
O homem do ressentimento, 35, 38
- Século das Luzes, 142
- Segunda Guerra Mundial, 236, 293
- Stendhal
A cartuxa de Parma, 42, 199
Armance, 188, 199
A Vida de Henri Brulard, 142, 144
Cartas a Pauline, 140
Correspondance inédite, 149
Crônicas italianas, 43, 91, 145
Diário, 141
Do amor, 42, 44
Educação sentimental, 163-64
Filosofia nova, 141
Lamiel, 32, 44, 91, 152-53, 175, 199
Lucien Leuwen, 32, 43, 45, 91, 112,
 147, 155, 161-62, 195, 199
Memórias de um turista, 38
O vermelho e o Negro, 29, 32, 45, 47,
 52, 112, 139, 141-42, 157,
 160-61, 163-64, 170, 189,
 197-99, 299, 326-27, 331,
 333, 338, 344
- T
- Talleyrand-Périgord, Charles-
 Maurice de, 162
- Tocqueville, Alexis de
A democracia na América, 149
O Antigo Regime e a Revolução, 152
- Tolstói, Liév
Guerra e Paz, 194-95
- Transcendência,
- U
- Unamuno, Miguel de, 125
- V
- Vaidade, 29-31, 38-9, 41-6, 48-9,
 52, 62, 89-91, 97, 126-27, 136,
 145-47, 149-50, 153, 155, 162,
 164, 168, 170, 178, 190, 192,
 279, 305, 310, 340
- Vaidade stendhaliana, 46, 47, 49,
 64, 89, 91, 95, 96, 112, 138, 144,
 168
- Valéry, Paul
Monsieur Teste, 289, 304-05
- Veblen, Thorstein, 253
- Vigny, Alfred de, 173
- Virgílio, 25

Vogüé, Eugène-Melchior

O romance russo, 66

Voltaire, 185

Voyeur, 190

Z

Zola, Émile

Os Rougon-Macquart, 246

UFFSDC
2016NE800451
Reim 1.1
Firma ÉXITO Comércio de Livros
Nota Fiscal 12 159 Preço R\$ 42,32

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
(CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO, SP, BRASIL)

Girard, René

Mentira romântica e verdade romanesca / René Girard,
tradução Lília Ledon da Silva – São Paulo : É Realizações, 2009.

Bibliografia

ISBN 978-85-88062-76-4

1. Crítica literária 2. Literatura – História e crítica
3. Romance – História e crítica. I. Título.

09:11446

CDD-809.3

ÍNDICES PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO:

1. Romance : História e crítica 809.3

Este livro foi impresso pela
Prol Editora Gráfica para
É Realizações, em outubro
de 2009. Os tipos usados são
da família Weiss BT e Jane
Austen. O papel do miolo
é chamois bulk dunas 90g,
e da capa supremo 300g.