A TEMPESTADE, DE SHAKESPEARE, E QUINCAS BORBA, DE MACHADO DE ASSIS, PELA PERSPECTIVA DA TEORIA MIMÉTICA DE RENÉ GIRARD

THE TEMPEST, BY SHAKESPEARE, AND *QUINCAS BORBA*, BY MACHADO DE ASSIS, THROUGH THE LENS OF RENÉ GIRARD'S MIMETIC THEORY

LA TEMPESTAD, DE SHAKESPEARE, Y *QUINCAS BORBA*, DE MACHADO DE ASSIS, DESDE LA PERSPECTIVA DE LA TEORÍA MIMÉTICA DE RENÉ GIRARD

Emilly Silva Rodrigues[1]
Naiara Sales Araujo Santos[2]

RESUMO
Em sua obra, Machado de Assis revela-se um leitor atento das peças de William Shakespeare, frequentemente citado tanto em seus ensaios quanto em suas narrativas ficcionais. Neste trabalho, analisamos esse vínculo a partir da teoria mimética de René Girard, cuja concepção do desejo destaca a presença de um Outro, também denominado modelo ou mediador, que orienta aquilo que deve ser desejado. Objetivamos evidenciar como esse mecanismo atua na peça *A tempestade* e no romance *Quincas Borba*, por meio de uma análise comparativa de base teórica girardiana. A pesquisa emprega o método qualitativo, uma vez que é influenciada por elementos como as características dos dados a serem coletados e os princípios teóricos que orientarão a investigação. O estudo fundamenta-se no cotejamento das duas obras e no diálogo com estudos de René Girard, como *Shakespeare: teatro da inveja*, *Mentira romântica e verdade romanesca* e *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*, além de textos críticos sobre Shakespeare e Machado de Assis, tais quais os de Northrop Frye (1992) e John Gledson (2003). Como resultado, demonstramos que, em *A tempestade*, Próspero atua como agente consciente da incitação mimética, manipulando as aspirações alheias, como o amor entre Ferdinando e Miranda e a ambição de Antônio. Já em *Quincas Borba*, Rubião, ao imaginar-se um novo Próspero, revela-se vulnerável à mediação exercida pelo casal Palha e Sofia. Assim, tal qual Calibã, o protagonista machadiano permanece submisso à figura do modelo, sem alcançar a liberdade simbolizada por Ariel, ao passo que o casal de amigos ascende socialmente.
PALAVRAS-CHAVE: A tempestade; Quincas Borba; William Shakespeare; Machado de Assis; teoria mimética.

ABSTRACT
In his work, Machado de Assis reveals himself as an attentive reader of William Shakespeare's plays, frequently cited both in his essays and in his fictional narratives. This paper examines this connection through René Girard's mimetic theory, whose conception of desire emphasizes the presence of an Other, also called a model or mediator, who guides what is to be desired. Our aim is to show how this mechanism operates in the play *The Tempest* and in the novel *Quincas Borba*, by means of a comparative analysis grounded in Girardian theory. The research adopts a qualitative approach, shaped by the characteristics of the data analyzed and by the theoretical principles guiding the investigation. The study is based on a comparative reading of both works and on dialogue with Girard's writings, such as *Shakespeare: Theatre of Envy*, *Deceit, Desire, and the Novel*, and *Things Hidden Since the Foundation of the World*, as well as with critical studies on Shakespeare and Machado de Assis, including those by Northrop Frye (1992) and John Gledson (2003). We argue that in *The Tempest*, Prospero functions as a conscious agent of mimetic incitement, manipulating others' aspirations, including the love between Ferdinand and Miranda and Antonio's ambition. In *Quincas Borba*, by contrast, Rubião, who imagines himself as a new Prospero, proves vulnerable to the mediation exerted by Palha and Sofia. Like Caliban, the Machadian protagonist remains submissive to the model and fails to achieve the freedom symbolized by Ariel, while the couple ascends socially.
KEYWORDS: *The Tempest*; *Quincas Borba*; William Shakespeare; Machado de Assis; mimetic theory.

[1] Universidade Federal do Maranhão, Brasil. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-8978-7924
[2] Universidade Federal do Maranhão, Brasil. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-9362-559X

RESUMEN
En su obra, Machado de Assis se revela como un lector atento de las piezas de William Shakespeare, citado con frecuencia tanto en sus ensayos como en sus narraciones ficcionales. En este trabajo, analizamos este vínculo a partir de la teoría mimética de René Girard, cuya concepción del deseo destaca la presencia de un Otro, también denominado modelo o mediador, que orienta aquello que debe ser deseado. Nuestro objetivo es evidenciar cómo este mecanismo actúa en la obra teatral *La tempestad* y en la novela *Quincas Borba*, mediante un análisis comparativo de base teórica girardiana. La investigación adopta un enfoque cualitativo y se fundamenta en el cotejo de ambas obras, así como en el diálogo con estudios de René Girard, como *Shakespeare: Los Fuegos de la Envidia*, *Mentira romántica y verdad novelesca*, y *Cosas ocultas desde la fundación del mundo*, además de textos críticos sobre Shakespeare y Machado de Assis, tales como los de Northrop Frye (1992) y John Gledson (2003). Como resultado, demostramos que en *La tempestad* Próspero actúa como agente consciente de la incitación mimética, manipulando las aspiraciones ajenas, como el amor entre Ferdinando y Miranda y la ambición de Antonio. En *Quincas Borba*, Rubião, al imaginarse como un nuevo Próspero, se muestra vulnerable a la mediación ejercida por la pareja Palha y Sofía. Así, al igual que Calibán, el protagonista machadiano permanece sometido a la figura del modelo, sin alcanzar la libertad simbolizada por Ariel, mientras que la pareja asciende socialmente.
PALABRAS CLAVE: *La tempestad*; *Quincas Borba*; William Shakespeare; Machado de Assis; teoría mimética.

INTRODUÇÃO

A presença do teatro de William Shakespeare na obra de Machado de Assis manifesta-se tanto por meio da citação de passagens quanto pela adaptação de situações encontradas nas peças do dramaturgo inglês. Considerando que esse vínculo pode ser analisado a partir de diferentes perspectivas, adotamos, neste trabalho, a teoria mimética de René Girard, cujo entendimento sobre o desejo na literatura se revela particularmente pertinente, sobretudo porque é nos momentos em que explora os conflitos humanos que o autor brasileiro recorre com maior frequência ao universo shakespeariano. Embora Girard não tenha se voltado aos escritos machadianos, buscamos lançar luz sobre sua ficção, tendo em vista o estudo *Shakespeare: teatro da inveja*, uma vez que percebemos em Machado de Assis uma apreensão do novelo mimético similar àquele presente nas peças de Shakespeare. Assim, com base na teoria girardiana, objetivamos evidenciar esse vínculo nas obras *A tempestade* e *Quincas Borba*. Em ambas, é possível identificar a manifestação do desejo mediado e suas consequências, tal qual a incitação mimética.

A discussão girardiana sobre Shakespeare não constitui o único eixo de sustentação desta pesquisa. Outros trabalhos fundamentais de René Girard, como *Mentira romântica e verdade romanesca* e *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*, também contribuem significativamente para as reflexões acerca do desejo mediado. Nesses textos, o autor contesta a concepção do desejo como algo espontâneo, argumentando que, entre o sujeito desejante e o objeto almejado, há sempre a presença de um modelo ou mediador. Este é simultaneamente venerado, por ser percebido como superior, e abominado, por representar

um obstáculo à posse do objeto desejado. Assim, o Outro é transfigurado em fonte de uma autossuficiência que o sujeito deseja alcançar, a fim de compensar a carência percebida em si mesmo. Como consequência, tudo aquilo que se relaciona ao modelo torna-se desejável, inclusive elementos intangíveis, como o prestígio social ou um determinado estado de espírito. Além dessas considerações iniciais, Girard (2010) observa que o próprio modelo pode, deliberadamente, incitar o desejo no discípulo, com o intuito de reforçar o valor do objeto que possui ou almeja possuir. A essa dinâmica, o autor dá o nome de "incitação mimética", tema recorrente nos textos de Shakespeare.

Na peça *A tempestade*, o protagonista, Próspero, recorre a esse artifício ao arquitetar um plano de vingança contra seu irmão, Antônio, e outros aristocratas milaneses, após ser destituído do título de duque e exilado em uma ilha com sua filha, Miranda. Nesse ambiente isolado, o feiticeiro passa a exercer controle sobre as entidades locais, como Calibã, também chamado de monstro, e Ariel, o "bravo espírito" (Shakespeare, 2017, p. 211). Segundo Girard (2010), esses dois personagens correspondem a fases distintas da produção teatral de Shakespeare: enquanto Calibã estaria vinculado a uma forma mais rudimentar de poesia, Ariel expressaria uma arte mais refinada. Outra diferença entre eles, conforme o pensamento girardiano, reside na maneira como cada um se relaciona com o desejo mimético. Se, por um lado, ao final da peça, Ariel alcança a tão almejada liberdade, por outro, a criatura não consegue sair do novelo de servidão que a envolve. À luz disso, a visão girardiana aponta que Calibã é a própria representação do desejo mimético, cujo ápice se assemelha à monstruosidade. De modo análogo ao que ocorre em A tempestade, Quincas Borba, de Machado de Assis, aborda relações de poder que se valem da instigação do desejo mediado como estratégia de ascensão social. A aproximação entre as duas obras estabelece-se pelo paralelo entre personagens que se encontram mimeticamente mediados por um modelo.

No romance *Quincas Borba*, o protagonista, Rubião, se imagina detentor de um poder semelhante ao de Próspero. No entanto, diferentemente do antigo duque, o protagonista mostra-se incapaz de dominar o desejo que o atravessa. Ele aproxima-se, assim, de Calibã, sendo arrastado por suas fantasias, pela vaidade e pela mediação do casal Palha, especialmente de Sofia. Como analisado por Bianca Karam (2006), Rubião interpreta equivocadamente a máxima "ao vencedor, as batatas" e, incapaz de reconhecer as estratégias dos que o rodeiam, é levado à ruína mental e econômica. Com sua ambiguidade característica e cortes de foco, descritos por Guimarães (2012) como traços cinematográficos, a narrativa conduz o leitor por caminhos incertos, alinhando-se à própria fragilidade interpretativa de

Rubião. Movido pelo desejo de reconhecimento e prestígio social, ele não sabe incitar, mas apenas ser incitado, o que o distancia dos triunfantes e o inscreve entre os vencidos. Por isso, em contraste com a imagem de poder que projeta de si mesmo, o personagem principal encarna, na verdade, a monstruosidade de Calibã, não como aquele que manipula o desejo do Outro, mas como aquele que sucumbe a ele.

INCURSÕES PELA CONCEPÇÃO GIRARDIANA DE DESEJO MIMÉTICO

René Girard sustenta, no conjunto de seus trabalhos, que o desejo é despertado pela imitação de um modelo. Isso significa que a aspiração por um objeto, seja ele concreto ou abstrato, depende da mediação de uma figura que o sujeito desejante simultaneamente admira e repele, pois, ao mesmo tempo em que a venera, a percebe como obstáculo. Em *Shakespeare: teatro da inveja*, Girard (2010) demonstra como essa inclinação pode ser provocada pela figura do Outro, que necessita ser imitado por seu discípulo a fim de confirmar a legitimidade e o valor de seu próprio desejo. Essa incitação mimética, assim denominada pelo teórico, é um tema fundamentalmente shakespeariano, estando presente entre personagens que são amigos desde infância, nas comédias e nas conspirações violentas das tragédias. Enquanto, na primeira, o sujeito almeja um mesmo alvo erótico, na segunda, ele vai em direção a uma mesma vítima.

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

Esse movimento do esnobe constitui uma tentativa de escapar da abjeção que sente por si mesmo, apesar de agir sob a aparência de que possui o *ser* que toma como referência. Nessa circunstância, o desejo do sujeito é sempre interditado pela figura do próprio

mediador, que o coloca na posição de vítima do Outro, cuja possível percepção de sua insuficiência é a causa do objeto lhe ser recusado. O modelo passa, então, a ser visto como fonte de autossuficiência da qual o sujeito quer apropriar-se. Tal processo configura uma transfiguração ilusória que pode ser descrita como metafísica, em conformidade com a explicação de Girard (2008, p. 347), em *Coisas ocultas desde a fundação do mundo*:

> A noção de desejo metafísico não implica nenhuma tentação metafísica de minha parte, muito pelo contrário. Para compreendê-la, é necessário e suficiente enxergar o parentesco entre aquilo de que estamos falando agora e o papel desempenhado por noções no fundo muito próximas como a honra, o prestígio, em certas rivalidades socialmente regradas: duelos, competições esportivas etc. É a rivalidade que gera essas noções; elas não têm realidade tangível e, no entanto, o fato de se rivalizar por elas faz que pareçam mais reais do que qualquer objeto real.
> [...] O umbral "metafísico", ou, se preferirem, a passagem do desejo "propriamente dito", é o umbral do irreal. Podemos também fazer dele o umbral da psicopatologia; mas é preciso insistir principalmente na continuidade, a identidade com tudo o que é considerado normal por menos que seja definido em termos sancionados pela sociedade, o gosto pelo risco, a sede de infinito, o caráter vago da alma poética, o amor louco etc.

Ao tomar como empréstimo a palavra metafísica do campo da filosofia, René Girard não articula um debate profundo sobre as diferentes visões a respeito do assunto, mas a emprega — aproximando-se mais do sentido aristotélico — como adjetivo para um desejo que almeja o *ser* do modelo e todo o prestígio que o cerca. O que se anseia do Outro, sem nunca reconhecer o mimetismo disso, pode englobar tanto os objetos concretos que ele possui ou aos quais está mais próximo quanto tudo aquilo que parece constituí-lo. Para a intensificação desse desejo contribui a diminuição da distância, geográfica ou temporal, entre ambos: "à medida que cresce o papel do metafísico no desejo, o papel do físico decresce. Quanto mais o mediador se aproxima, mais a paixão se intensifica e mais o objeto se esvazia de qualquer valor concreto" (Girard, 2009, p. 111).

Na perspectiva girardiana, certos romancistas mostram essa faceta do desejo por meio de personagens que são dominados por um terceiro, caindo em uma espécie de masoquismo que faz a vítima ir constantemente em direção ao obstáculo. Não se trata de querer o constrangimento e a degradação. Com efeito, "todas as vítimas do desejo metafísico, inclusive os masoquistas, 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" (Girard, 2009, p. 311). É possível que, ao conquistar o objeto desejado, o sujeito se decepcione, pois percebe que, mesmo após a posse, seu *ser* permanece inalterado. Consequentemente, torna-se evidente que o valor do objeto depende menos de suas propriedades físicas e mais da carga metafísica que lhe é atribuída.

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

> As vítimas do evangelho moderno tornam-se assim seus melhores aliados. Quanto mais se for escravo, tanto mais calorosamente se defenderá. O orgulho não pode sobreviver senão graças à mentira. E é a mentira o que o desejo triangular entretém. O herói se volta apaixonadamente para este Outro que parece usufruir, ele sim, da herança divina. A fé do discípulo é tão grande que ele acredita estar sempre a ponto de subtrair ao mediador o segredo maravilhoso. Ele desfruta da herança desde já, antecipadamente, como num usufruto convencional inter vivos. Ele se desinteressa do presente e vive num futuro radiante. Nada o separa da divindade, nada, a não ser o Mediador em pessoa cujo desejo concorrente se contrapõe a seu próprio desejo (Girard, 2009, p. 82–83).

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

Quando sujeito e modelo se tornam indiferenciados, sem consciência desse processo, acabam ocupando a posição de duplos, os quais, no pensamento girardiano, não dizem respeito a uma condição psicopatológica. Antes, eles estão inseridos em uma relação de rivalidade mútua, intensificada pelo próprio desejo de se distinguir. Na origem desse processo está a aspiração pela posse do objeto, que se intensifica gradualmente até se fixar no

obstáculo, que é também o rival. Nessa perspectiva, Michael Kirwan (2015, p. 60) observa que o modelo não precisa ser uma pessoa real; ele pode corresponder à própria literatura — como no exemplo da protagonista de *Madame Bovary*[1] — ou mesmo representar "um estado quase transcendente de bem-estar, de satisfação, de autorrealização, que vai muito além da mera posse de qualquer objeto ou conjunto de objetos" (Kirwan, 2015, p. 60).

Partindo das discussões prévias, trataremos da peça *A tempestade*, de Shakespeare (2017), e do romance *Quincas Borba*, de Machado de Assis (2015), voltando-nos para a incidência da incitação mimética entre os personagens de ambos os textos, bem como para o emprego desse recurso com vistas à realização de seus próprios interesses. Nesses trabalhos, identificamos a aspiração por uma boa posição social, de modo que diversas estratégias são utilizadas para alcançar esse objetivo. Predomina aqui o desejo metafísico, em que cada indivíduo deseja o *ser* do Outro, o qual, nesse cenário, está sempre próximo do sujeito. A análise desse *corpus* literário se mostra significativa porque o próprio texto machadiano remete ao protagonista da encenação, Próspero.

"A ILHA É QUE ERA OUTRA": INCITAÇÃO MIMÉTICA EM *A TEMPESTADE* E *QUINCAS BORBA*

A supracitada peça inicia com uma forte tempestade que assola os passageiros de uma embarcação, os quais tentam não sucumbir à força da água. Nesse momento de desespero, a autoridade do rei Alonso é contestada pelo contramestre, que troça de sua preocupação e da dos outros a bordo, recomendando: "recorrei a vossa autoridade; mas se ela for inoperante, dai graças ao céu por tedes vivido tanto e ficai nos camarotes preparados para o que vossa hora vos reservou" (Shakespeare, 2017, p. 196). O inevitável naufrágio do barco é arquitetado por Próspero, antigo duque de Milão, que, após ser destituído pelo próprio irmão, habita uma ilha junto de Miranda, sua filha. Ao deparar-se com o lamento da jovem em relação aos navegantes, Próspero considera oportuno contar-lhe sobre os acontecimentos que levaram ao seu exílio.

A revelação de sua história advém do momento em que Miranda retira dos ombros do pai um manto. Antes de contar a ela os acontecimentos passados, a jovem revela ao pai imagens vagas de sua memória, as quais mostram momentos de sua infância, quando ambos viviam fora daquela ilha. Essa é a principal lembrança de Miranda, confirmada por Próspero,

[1] Em *Mentira romântica e verdade romanesca*, Girard (2009) argumenta que os romances lidos por Emma Bovary funcionam como mediadores de seu desejo.

que acrescenta informações sobre como deixaram de viver no lugar das reminiscências da filha devido à perfídia de seu irmão Antônio. As táticas utilizadas na usurpação do poder são, então, detalhadas:

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

Conforme relata o que se passou antes de chegar à ilha, Próspero pede que a filha preste bastante atenção à sua narração, reforçando esse apelo tanto no começo de suas falas quanto ao final delas. O pedido é obedecido por Miranda, que interage com o pai à medida que ele conta sua história. Próspero é, para Miranda, uma espécie de mestre que providencia explicações para suas dúvidas. Outros personagens também obedecem à superioridade de Próspero, como Ariel, que executa muitas das tramas planejadas pelo seu senhor. A discordância entre ambos, contudo, se mostra mais evidente na exigência de Ariel por ser libertado, quando relembra a Próspero a fidelidade de sua servidão. O antigo duque, entretanto, utiliza como argumento a necessidade de a criatura lhe ser grata, já que ele a libertou da bruxa Sicorax: "preciso todos os meses repetir quem foste, coisa de que te esqueces a toda hora. Essa bruxa maldita, Sicorax, por crimes horrorosos e terríveis feitiçarias que os mortais ouvidos não podem suportar, se viu banida, como sabes, da Argélia" (Shakespeare, 2017, p. 215).

Ainda mais aviltante é o tratamento recebido por Calibã, criatura que apresentou a ilha a Próspero e, sob sua tutela, aprendeu a falar. Se antes o monstro servia ao feiticeiro de forma semelhante a Ariel, agora, em vez disso, ele é submetido à escravidão eterna, executando mandados e sendo constantemente punido por ter tentado desonrar Miranda. Para René Girard (2010, p. 625), em *Shakespeare: teatro da inveja*, ambas as entidades representariam momentos distintos do teatro shakespeariano: Calibã seria sua forma primordial, simbolizando "o sentimento poético indomado", enquanto Ariel retrataria a fase mais madura da obra de Shakespeare, em que há o domínio de tal temperamento. Nessa lógica, Próspero figuraria como o dramaturgo que analisa o processo da própria criação, a qual manifesta, em seu conjunto, os efeitos do desejo mimético, conforme a argumentação girardiana. Segundo o teórico, a monstruosidade do filho de Sicorax é a ilustração de uma "espiral descendente da intensificação mimética e da desintegração, a mesma que vimos refletida, fase após fase, no

crescente extremismo mimético das comédias" (Girard, 2010, p. 629). Trata-se de um estágio avançado do desejo mimético, caracterizado pela intensificação da rivalidade e pela dissolução das diferenças, em que o sujeito desejante troca rapidamente de mediadores, tal qual ocorre com Calibã, que é fundamentalmente marcado pela idolatria, segundo pontua Girard (2010, p. 627):

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

Para esse autor, o monstro surge justamente nas "crises sacrificiais" ou "crises das diferenças", em que o desejo comum é destruir violentamente o modelo, tido também como obstáculo. Tomemos, portanto, o mencionado texto literário com o objetivo de elucidar esse desejo idólatra. Já no primeiro ato da peça, temos notícia de Calibã por meio de um diálogo entre Próspero e Ariel, no qual o feiticeiro chama a criatura de "monstrengo manchado" que "forma humana nenhuma enobrecia" (Shakespeare, 2017, p. 216). Miranda também define o servo em termos semelhantes, afirmando que o simples ato de vê-lo lhe repugna. Apesar de toda essa aversão, Próspero lembra à filha que ainda precisam dele: "contudo, não podemos dispensá-lo. Acende-nos o fogo, traz-nos lenha e nos presta serviços variados de muita utilidade" (Shakespeare, 2017, p. 218). Em reação a esse tratamento severo, Calibã rememora o que fez por seu senhor: "[...] tinha-te amizade, mostrei-te as fontes frescas e as salgadas, onde era a terra fértil, onde estéril...Seja eu maldito por havê-lo feito" (Shakespeare, 2017, p. 219).

Apesar de conhecer bem a ilha, o monstro não possui habilidades suficientemente potentes para destituir Próspero. É ao encontrar Tríinculo, um bobo da corte, e Estéfano, um dispensador bêbado, que Calibã vislumbra a oportunidade de livrar-se do feiticeiro, sem, entretanto, deixar de servir a um senhor. Depreende-se que há, aqui, a mera substituição de modelos: se antes seu mediador era Próspero, agora é o servente do navio. Desse modo, os objetos também mudam; outrora, a criatura almejou dominar a fala, agora ela deseja o vinho que está sob posse de Estéfano, o qual se transfigura em uma espécie de divindade, não por ter domínio da linguagem, mas por ser portador de um líquido desconhecido, que tanto apraz ao nativo da ilha. A vassalagem ao bêbado parece absurda aos olhos de Tríinculo, que ridiculariza a situação, questionando como "um monstro assim pode ser tão ingênuo" (Shakespeare, 2017, p. 274).

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

Nos termos da perspectiva girardiana, que adotamos como referência, essa peça, ao pertencer à fase mais madura de Shakespeare, desenvolve os seguintes temas: "a incitação mimética, a crise sacrificial, o discurso mistificado da rivalidade mimética, os duplos monstruosos, etc." (Girard, 2010, p. 639). A primeira dessas temáticas manifesta-se em alguns personagens de *A tempestade*, sendo o protagonista Próspero um exemplo notável. Isso se evidencia quando ele tenta unir a filha com Ferdinando, deixando claro que, para fomentar o desejo, é preciso impor obstáculos. Assim, ele assume, de forma simulada, o papel do pai que oferece resistência ao matrimônio da filha, elemento típico de comédias anteriores. O trecho a seguir salienta essa dissimulação:

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

A estratégia revela-se eficaz, uma vez que, para cada acusação de Próspero, Ferdinando mostra-se ainda mais disposto a lutar por Miranda. Quando finalmente revela ao rapaz o seu plano, o feiticeiro adverte quanto ao excesso das declarações de amor: "[...] os mais fortes juramentos são palha para o fogo dos sentidos. Procura comedir-te; do contrário, boa noite, juramentos" (Shakespeare, 2017, p. 295–296). Reflexões como essa mostram a posição privilegiada do duque deposto em relação aos conflitos que acometem os personagens na ilha, posto que a presença deles no local decorre de seu plano de vingança. Isso se dá, em grande parte, nos momentos em que Próspero assume uma posição de observador, à parte, ou recebe, por meio de Ariel, informações sobre a situação dos demais personagens. O feiticeiro exerce controle sobre as ações dos náufragos por meio de sua feitiçaria, ao mesmo tempo que orienta seus desejos por meio da habilidade de incitá-los mimeticamente. A partir dessa constatação, no entanto, torna-se pertinente questionar por que, mesmo detendo tais conhecimentos, Próspero acabou sendo traído pelo próprio irmão.

Para Girard (2010, p. 634), é possível afirmar que ele "perversamente incitou esse desejo fraternal por seu próprio *ser* ducal". Manifesta-se aqui a lógica mimética presente nas comédias inaugurais de Shakespeare. Nelas, o amante elogia a amada e seu discurso a torna objeto de desejo também para o Outro. A história contada por Próspero a Miranda permite-nos chegar a essa inferência:

> Depois de ti, era a ele que eu amava mais do que tudo neste mundo, tendo-lhe confiado a direção de meu Estado, que, na época, primava sobre todos, tal como Próspero entre os outros príncipes. Gozando de tão alta dignidade, não achava rival no que respeita às artes liberais. A estas dedicando todo o meu tempo, o peso do governo transferi a meu mano, assim tornando-me cada vez mais estranho à minha terra, porque às ciências secretas dedicado.
> [...] Descurando dos assuntos temporais e vivendo inteiramente retirado, a cuidar, tão só, dos meios de aperfeiçoar o espírito com as artes que, a não serem secretas, no conceito dos homens subiriam, fiz instintos perversos despertar no mano pérfido (Shakespeare, 2017, p. 203-204).

O feiticeiro reconhece que, ao deixar o irmão em seu lugar enquanto se dedicava aos estudos de magia, acabou despertando nele o desejo de ocupar o cargo ducal. A leitura girardiana sugere que essa incitação não é tão involuntária quanto parece: antes, o gesto implica instigar no Outro o prestígio associado ao objeto, para então gozar da superioridade conferida por sua posse. A relação conflituosa entre os dois remonta a um tema amplamente explorado na tradição literária e mítica ocidental: a rivalidade fraterna, como evidenciam os casos de Caim e Abel, Rômulo e Remo, Esaú e Jacó, Étéocles e Polinices, entre outros. Para Girard (1990, p. 198), os irmãos inimigos jamais ocupam simultaneamente a mesma posição; em vez disso, alternam-se nos papéis de agressor e vítima. Essa troca configura uma reciprocidade mútua, já que a hostilidade que nutrem um pelo outro os aproxima, tornando-os simétricos. Assim, Antônio e Próspero mostram-se menos distintos do que imaginam, pois, se em determinado momento o primeiro ludibria o segundo, mais adiante é este quem o retribui com igual intensidade.

É esse raciocínio que Antônio busca incutir em Sebastião, irmão do rei de Nápoles, que até então não rivalizava com o soberano. Inicialmente, o duque sugere que os filhos do rei e o conselheiro não são dignos de sucedê-lo, a ponto de exclamar: "Oh, se tivésseis meu modo de pensar!" (Shakespeare, 2017, p. 251). A fala desperta em Sebastião a lembrança de que Antônio destronou Próspero, o que é confirmado pelo próprio, o qual enaltece a posição que agora ocupa e sugere que ela lhe cabe melhor que a anterior: "É verdade. Vede como estas vestes me vão bem no corpo; muito melhor do que antes. Os vassalos de meu irmão, meus companheiros eram; hoje são meus criados" (Shakespeare, 2017, p. 251). Sebastião chega a questionar o estado da consciência do atual duque, ao que este responde não sentir, em seu

íntimo, a presença dessa deidade. Diante disso, Antônio prontamente o persuade de que, ao assassinar Alonso, alcançaria o trono e triunfaria como rei, assim como o usurpador o fizera anteriormente. Em resposta, o irmão da majestade acata a sugestão e demonstra-se nitidamente mediado pelo discurso que acaba de ouvir: "Caro amigo, teu caso é o meu fanal. Do mesmo modo que obtiveste Milão, hei de obter Nápoles. Saca da espada; um golpe vai livrar-te de um tributo, enquanto eu, teu soberano, te votarei afeto" (Shakespeare, 2017, p. 252).

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

A desforra do feiticeiro, contudo, não se cumpre, já que, nos momentos finais da peça, ele escolhe o perdão em lugar da retaliação, ainda que ciente do êxito de seu projeto: "concretizam-se, enfim, meus planos todos; meus feitiços não falham; meus espíritos me obedecem e o tempo segue em linha reta" (Shakespeare, 2017, p. 311). Após saber, por Ariel, que o rei Alonso, Sebastião e Antônio se encontram privados de razão e os demais em desespero, Próspero se comove. Ao afirmar que sente as dores com a mesma intensidade dos prazeres, o feiticeiro apela à razão para conter a própria cólera, concluindo que "o perdão é mais nobre que a vingança" (Shakespeare, 2017, p. 314). Em decorrência disso, decide abdicar da própria magia, quebrando e enterrando sua varinha, bem como afogando seu livro de encantamentos. O perdão, contudo, não é concedido de imediato a Calibã, que, diante de Próspero, reconhece seu erro ao declarar sobre Estéfano: "mas que asno reforçado eu fui tomando por um deus este bêbado e inclinando-me diante deste imbecil" (Shakespeare, 2017, p. 328).

Em *A tempestade*, observamos uma quebra de expectativa no desfecho da peça. Diferentemente do que ocorre em *Hamlet*, por exemplo, o protagonista demonstra firmeza em sua intenção de vingar-se e todos os elementos parecem conspirar em seu favor, haja vista que sua incitação mimética é bem-sucedida e os tripulantes do navio estão tomados pela loucura,

que é também resultado de seu feitiço. Diante disso, podemos nos indagar: por que, afinal, Próspero não leva adiante seu plano?

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

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

Já Marjorie Garber (2004), em *Shakespeare after all*, chama atenção para as interpretações em torno do protagonista, as quais remetem tanto à representação do homem no centro do universo, que evoca o humanismo renascentista, quanto ao lado europeu do conflito colonial, dado que, na época em que a peça foi encenada, a Inglaterra vivia no auge das explorações coloniais. Para a autora, a escolha de Próspero por não se vingar é influenciada por Ariel: "the agent of the conversion is not a human being, but it is instead the spirit Ariel, whose wistful observation intervenes on the side of mercy for the hapless Neapolitan conspirators"[1] (Garber, 2004, p. 872). Essa seria, inclusive, uma finalização da peça que contaria ainda com mais outras duas, constituídas pela encenação apresentada a Miranda e Ferdinando, bem como pelo epílogo declarado pelo protagonista, ao final.

Logo, o perdão de Próspero pode ser visto como uma recusa da vingança, resultado da compreensão dos efeitos do desejo mimético, cujas represálias caracterizam um ciclo vicioso,

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

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

Esse mesmo jugo, constituído pela dificuldade de abandonar o desejo mimético, pode ser observado tanto em outros personagens shakespearianos quanto na obra de Machado de Assis, reconhecidamente um grande leitor das peças do dramaturgo inglês. Desse modo, a consciência do uso da incitação como método, à semelhança do que faz Próspero, mostra-se notável em *Quincas Borba*, sobretudo por meio de dois personagens, o casal Sofia e Cristiano Palha, que também se assemelham a Antônio na medida em que utilizam essa tática como via de ascensão social.

Já o protagonista do romance de Machado de Assis, embora tão submisso quanto Calibã, se enxerga como uma figura próxima de Próspero. Pouco antes da manifestação de seus delírios, Rubião imagina o cenário de seu casamento à luz dos livros antigos que leu, com a presença de coches e majestades. Devaneios como esses oscilam na mente do personagem, fazendo-o sentir-se como o antigo duque da peça *A tempestade*, de Shakespeare:

> Esses sonhos iam e vinham. Que misterioso Próspero transformava assim uma ilha banal em mascarada sublime? 'Vai, Ariel, traze aqui os teus companheiros, para que eu mostre a este jovem casal alguns feitiços da minha feitiçaria.' As palavras seriam as mesmas da comédia; a ilha é que era outra, a ilha e a mascarada. Aquela era a própria cabeça do nosso amigo; esta não se compunha de deusas nem de versos, mas de gente humana e prosa de sala. Era Mais Rica. Não esqueçamos que o Próspero de Shakespeare foi um duque de Milão; e é aí, talvez, por que se meteu na ilha do nosso amigo (Assis, 2015, p. 808).

A predileção de Rubião pelo grandioso manifesta-se de maneira recorrente ao longo de sua derrocada. Assim, como já destacado, o personagem projeta-se na figura do poderoso feiticeiro que, na peça shakespeariana, exerce poder sobre os que se encontram na ilha para a qual foi banido. O que ocorre com Rubião, no entanto, é o oposto, já que, apesar de ascender socialmente, ele é dominado pelos entes que o cercam, em uma relação mimética, conforme propomos, que culmina em seu declínio econômico e mental. Este é o sétimo romance de Machado de Assis, cujo título pode remeter tanto ao filósofo Quincas Borba, que aparece em

Memórias póstumas de Brás Cubas, quanto ao seu homônimo cachorro. Ambos, aqui, não constituem figuras centrais no enredo protagonizado por Pedro Rubião de Alvarenga, um ex-professor de Barbacena que se muda para o Rio de Janeiro após herdar a fortuna de Borba.

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

Conforme destaca John Gledson (2003, p. 73-74), no período em que o enredo se desenvolve, entre os anos de 1867 e 1871, os negócios tornam-se um meio eficaz durante a transição de uma classe para outra. Para o crítico britânico, a razão da narração detalhada do casal Cristiano Palha e Sofia reside no fato de eles representarem uma "suave e cínica ascensão através dos escalões sociais". É com a ajuda do amigo Rubião que ambos conseguem a mudança almejada. Para tanto, o marido se vale da imagem da própria esposa[1], revelando aquilo que o narrador chama de "vaidade singular", como se vê no seguinte trecho:

> Tinha essa vaidade singular; decotava a mulher sempre que podia, e até onde não podia, para mostrar aos outros as suas venturas particulares. Era assim um rei Candaules, mais restrito por um lado, e, por outro, mais público.
> E aqui façamos justiça à nossa dama. A princípio, cedeu sem vontade aos desejos do marido; mas tais foram as admirações colhidas, e a tal ponto o uso acomoda a

[1] Convém salientar, em consonância com Cilene Margarete Pereira (2015, p. 1–2), que, na ficção machadiana, a família desempenha um papel central, estruturando-se a partir de tramas amorosas e alianças matrimoniais. Essa centralidade está relacionada à função social da família como núcleo fundamental da sociedade brasileira nos séculos XVIII e XIX. Nesse contexto, persistem elementos do modelo patriarcal, com a autoridade concentrada nas figuras paterna e conjugal masculinas.

> gente às circunstâncias, que ela acabou gostando de ser vista, muito vista, para recreio e estímulo dos outros (Assis, 2015, p. 763).

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

O antigo professor de Barbacena passa a interpretar tudo o que se relaciona à mulher como sinais velados de que, apesar de casada, ela também o desejava, tal qual ocorre quando ele a vê pronunciando o possessivo "nosso", que lhe parece ser um "princípio de cumplicidade" (Assis, 2015, p. 767). Por conseguinte, Rubião fica profundamente tocado ao receber morangos acompanhados de uma carta da amada. Essas suspeitas levam o protagonista a declarar-se a Sofia, que, sem compreender a situação, queixa-se ao marido a respeito das investidas de Rubião. É nesse momento que o narrador deixa claro que a autoria do bilhete era de Cristiano Palha, tendo a esposa apenas copiado as palavras do marido. Nesse ponto, notamos a constante dificuldade interpretativa do protagonista, investigada por Bianca Karam (2006) no trabalho intitulado "Rubião: o 'leitor ignaro' de *Quincas Borba*", no qual ela discute a máxima "ao vencedor, as batatas", primeiramente pronunciada pelo finado filósofo e depois continuamente proferida por Rubião em seus derradeiros dias de insanidade. A estudiosa nota que a frase tem o sentido corrompido pelo herdeiro e pelo leitor, argumentando que a diversidade de interpretações constitui, a seu ver, uma forma de ambiguidade que caracteriza as narrativas que fazem parte da fase madura de Machado de Assis.

A complexidade de compreensão aqui encontrada pelo leitor difere das que estão presentes em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, uma vez que, nesta obra,

a onisciência do narrador não permite uma interpretação definitiva. De igual maneira, como um leitor que se engana, Rubião interpreta erroneamente a máxima, acreditando-se já vencedor das batatas, sem perceber que "onde há poucas batatas e muitas tribos, como na capital, há sempre disputas" (Karam, 2006, p. 166). Ao identificar essa fragilidade de Rubião, o casal – por iniciativa de Cristiano Palha – evita repreender a atitude do herdeiro, pois sabiam que, ao "tratá-lo com atenções particulares" (Assis, 2015, p. 778), ele não cogitaria que a dedicação de ambos era guiada apenas por interesse em sua fortuna, conforme nota Karam (2006, p. 171):

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

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

Voltemos ao período em que ele cuida de Quincas Borba, já nos últimos dias de sua existência. Quando o filósofo decide viajar para o Rio de Janeiro, Rubião teme que interpretem sua ausência como uma tentativa de apressar a morte do amigo. Diante dessa possibilidade, considera até mesmo renunciar à herança, como forma de livrar-se da culpa. No entanto, tal recuo não se concretiza. Após o falecimento de Borba, dois impulsos contraditórios atravessam os pensamentos de Rubião: em primeiro lugar, sente compaixão pelo cão; em seguida, cogita entregá-lo de imediato à comadre Angélica. Mais adiante, ao declarar-se para Sofia, também reconhece que seria desleal continuar frequentando a casa do Palha, mas, apesar disso, opta por fazê-lo por não suspeitar que o marido da amada esteja a par desse episódio. A constatação, por parte do narrador, de que "Rubião tinha medo da opinião pública" (Assis, 2015, p. 744) intensifica essa consciência cindida que se mostra

constantemente perturbada pelo julgamento alheio. Nela, a imaginação do legatário também opera, colocando-o sempre em posição superior aos outros, a ponto de ver a si mesmo como Napoleão III, por exemplo. Já em outro momento, no centésimo décimo terceiro capítulo, a fantasia de Rubião o molda como um escritor célebre, sendo o "autor de muitas obras alheias" (Assis, 2015, p. 834).

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

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

> Na sua aparente simplicidade, a obra tende de modo irresistível para um ambicioso painel, em que se fazem presentes todas as situações psicológicas e tensões morais exploradas na prosa do escritor brasileiro. Ganham elas aqui, contudo, condicionadas por alguns expedientes técnicos caros ao ficcionista, função exemplar bastante diversa da assumida nos seus outros romances [...]. De modo outro que o narrador caprichoso ou sistemático de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), de *Dom Casmurro* (1899), de *Memorial de Aires* (1908), cada um destes fiel à sua abordagem particular, no *Quincas Borba* Machado de Assis não se sente obrigado a concentrar a narrativa num núcleo expositivo único. Deixando-se levar pela onipotência e onisciência do criador, ele agora varia o foco da ação conforme as necessidades específicas desta, ampliando, ao mesmo tempo, o grupo das personagens em torno de que faz girar a obra.

Isso posto, é comum observar o narrador sair do foco de um personagem e dirigir-se a outro, mostrando os conflitos que o afligem para, em seguida, retornar ao passado e reconstruir os eventos que conduziram a esse ponto. Além disso, ao longo do enredo, ele interfere com observações sobre os caracteres e a própria narrativa, brincando com o leitor e

provocando ambiguidades, como a que diz respeito ao título da obra, no último capítulo: "mas, vendo a morte do cão narrada em capítulo especial, é provável que perguntes se ele, se o seu defunto homônimo é que dá título ao livro, e por que antes um que outro – questão prenhe de questões, que nos levariam longe..." (Assis, 2015, p. 903).

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

Há, de certo modo, uma correspondência entre a falta de credibilidade do narrador e a dubiedade dos personagens, que se valem da dissimulação para atingir seus propósitos. Entre eles, permeia o desejo de pertencer aos grupos sociais economicamente mais elevados; por isso, o empenho em aproximar-se desses meios reflete-se na imitação de seus comportamentos. Aqueles que não são bem-sucedidos nessa incumbência tendem a ser excluídos dos ambientes mais seletos, como ocorre com o Major Siqueira, que, por ser "indiscreto em farejar e indagar dos negócios alheios" (Assis, 2015, p. 780), vê-se excluído, juntamente com a filha, do casamento de Maria Benedita e da comissão de Alagoas. O movimento oposto se verifica no casal Cristiano Palha e Sofia. Se, a princípio, o amigo de Rubião carecia de uma ocupação estável, com o tempo, torna-se proprietário de negócios e passa a ser cotado para a diretoria de uma casa bancária. Sua esposa, por sua vez, insere-se progressivamente nos círculos sociais mais exclusivos.

Em contraste com essa ascensão, inscreve-se o declínio de Rubião, que, assim como os que o cercam, deseja de forma mimética. No entanto, ao contrário de Palha e Sofia, carece da astúcia necessária para transformar isso em vantagem própria. O antigo morador de Minas Gerais não concebe a destreza de incitar os outros. Ele é, antes, uma vítima do desejo alheio. Detectamos essa tendência logo nos primeiros capítulos, quando, sem nenhum tipo de

resistência, ele aceita tornar-se discípulo de Quincas Borba. Poder-se-ia argumentar, como contraponto, que ele apenas cede para conquistar a confiança do filósofo. Mas, ao longo do enredo, percebemos que as relações do personagem são moldadas dessa forma: o Outro está sempre escolhendo por ele. Ilustrativamente, observa-se o vínculo com Cristiano Palha, que não só o insere no meio carioca, como também lhe dita a organização da casa, a condução dos negócios e, de modo velado, o leva a desejar sua própria esposa.

Sofia também exerce um papel semelhante em relação a Rubião. Ela sabe dos sentimentos do recém-herdeiro, mas não age para amenizá-los. Percebemos que, à medida que se tornam íntimos, a mulher tende a manipular cada vez mais o protagonista para benefício próprio e do marido. Certamente, um sinal dessa inclinação da personagem já é indicado pelos olhos dela, que, constantemente destacados pelo narrador e admirados por Rubião, mudam do primeiro para o segundo encontro. Se, antes, eles "iam sublinhando a conversação... Agora, parecem mais negros, e já não sublinham nada; compõem logo as coisas, por si mesmos, em letra vistosa e gorda, e não é uma linha nem duas, são capítulos inteiros" (Assis, 2015, p. 762).

Podemos trazer à baila as observações de Alfredo Bosi (1988), no ensaio "Fenomenologia do olhar", em que o estudioso destaca as diferenças entre olhos e olhar, as quais, embora não sejam muito claras em português, tornam-se mais evidentes no espanhol, no inglês e no italiano. Essa diversidade denota que, enquanto o que chamamos olhar seria o "movimento interno do ser que se impõe em busca de informações e significações", os olhos remontariam ao "órgão receptor externo" (Bosi, 1988, p. 66). Percebe-se que são sempre os olhos da amada que Rubião tanto admira; não obstante, são os olhares que a mulher tanto almeja, como nota o marido: "parece também que Sofia, em algumas ocasiões, pagava os olhares com outros... Concessões de moça bonita! Mas, enfim, contanto que lhe ficassem os olhos, podiam ir alguns raios deles. Não havia de ter ciúmes do nervo óptico, ia pensando o marido" (Assis, 2015, p. 777). Se levarmos em conta as observações de Bosi (1988), constatamos que, para Sofia, o olhar do Outro é de suma importância, como também o é o de Rubião que tem nela não apenas o objeto de desejo, mas também o modelo, uma vez que a esposa do amigo está sempre reforçando este último.

Percebemos que, de modo geral, Rubião é fortemente mediado pelos Outros em seu desejo, à maneira metafísica. O que almeja precisa ter prestígio e ser admirado pelos demais, seja um casamento luxuoso, uma posição de monarca, a autoria de obras renomadas ou o amor da "mais esplêndida mulher do mundo" (Assis, 2015, p. 878), que ganha ainda mais

prestígio quando o herdeiro vê em Carlos Maria um rival na disputa pela posse da amada, sentindo inveja da habilidade do homem em elogiá-la. Em determinado momento, a obsessão pelo modelo torna-se tão intensa que contribui, pouco a pouco, para a derrocada de Rubião. Progressivamente alheio a si mesmo, ele sobe de forma inesperada no carro de Sofia, fazendo a mulher concluir: "era um inexplicável, um monstro" (Assis, 2015, p. 867). Dessa forma, em contraste com o que pensa, o protagonista aproxima-se mais de Calibã do que de Próspero, pois sua monstruosidade decorre da condição de vítima do desejo mimético, ao qual está profundamente vinculado.

A partir desse cenário, observa-se que o enfoque da presença de *A tempestade* em *Quincas Borba* ilumina, sob a perspectiva girardiana, a forma como o emaranhado das relações resulta das mediações miméticas nas quais os personagens se encontram envolvidos. À semelhança da monstruosidade de Calibã, a de Rubião, percebida por Sofia, não apresenta caráter ameaçador, constituindo uma manifestação extrema e crua dos efeitos do desejo mediado. Tal como a criatura da ilha, o recém-herdeiro expõe sua fortuna ao casal de amigos, que, por sua vez, o introduzem às normas de sociabilidade da corte carioca, assim como Próspero ensinou Calibã a linguagem. Do mesmo modo que o feiticeiro, Sofia e Palha exploram essa abertura para exercer domínio e obter poder.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

Na peça shakespeariana, pudemos verificar que é o agravamento desse desejo que confere a monstruosidade de Calibã, a qual é intensamente marcada pela idolatria. Inicialmente, a hostilidade da criatura contra seu senhor sinaliza o anseio de libertação. Ao encontrar Estéfano, todavia, ele declara-se discípulo de um novo deus, que lhe dá vinho, esquecendo-se da autonomia que tanto almejava. Próspero sabe que era adorado pela criatura, como também sabe que sua magia o permite ter domínio sobre a ação dos outros personagens. Ele incita a união da filha com Ferdinando e, perversamente, o desejo do irmão pelo seu cargo ducal. Além do feiticeiro, seu irmão Antônio também se mostra a par desse procedimento ao encorajar Sebastião na deposição do rei Alonso. O atual duque incita visando ao poder, enquanto Próspero almeja vingança. A desistência de retaliação por parte do antigo duque é motivada tanto pela consciência dos efeitos destrutivos do desejo mimético quanto pela influência de Ariel, cuja virtude ele almeja alcançar.

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

REFERÊNCIAS

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Quincas Borba. *In*: _____. **Machado de Assis**: obra completa em quatro volumes. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015. v. 1. p. 736–903

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

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

GARBER, Marjorie. **Shakespeare after all**. New York: Anchor Books, 2004.

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

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

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

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

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

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Machado de Assis**: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX. 2. ed. São Paulo: Nankin/ Edusp, 2012.

KARAM, Bianca. Rubião: o "leitor ignaro" de Quincas Borba. *In*: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **À roda de Machado de Assis**. Chapecó: Argos, 2006. p. 155–177.

SHAKESPEARE, William. **Conto de inverno e A tempestade**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Peixoto Neto, 2017. v. 10.

PEREIRA, Cilene Margarete. Para casar é preciso romancear: leituras de "A parasita azul" e "Linha reta e linha curva", de Machado de Assis. **Revista Literatura em Debate**, [S. l.], v. 9, n. 16, p. 109–127, 2015. Disponível em: https://revistas.fw.uri.br/literaturaemdebate/article/view/1614. Acesso em: 21 jul. 2025.

SOBRE AS AUTORAS

Emilly Silva Rodrigues
Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras (PGLetras), da Universidade Federal do Maranhão, tendo como linha de pesquisa os Estudos Teóricos e Críticos em Literatura. Graduada em Letras, língua portuguesa e inglesa, pela UFMA. Foi bolsista da iniciação científica (PIBIC - CNPq), financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Maranhão (Fapema), com foco na investigação da teoria mimética de René Girard em diálogo com os Estudos Literários. Pesquisa a dramaturgia de William Shakespeare e o romance de Machado de Assis à luz da teoria mimética. Integra o Grupo de Estudos Girardianos, certificado pelo CNPq. Foi professora bolsista de língua inglesa no Curso de Línguas Estrangeiras CLE/NCL. E-mail: emilly.sr@discente.ufma.br

Naiara Sales Araujo Santos
Possui Licenciatura Plena em Língua Inglesa pela Universidade Federal do Piauí (2001), Mestrado Acadêmico em Letras pela Universidade Federal do Piauí (2007), mestrado em Estudos Literários pela Universidade Metropolitana de Londres (2008), PHD em Literatura Comparada pela Universidade Metropolitana de Londres (2013) e Pós-doutorado em Literatura e Cinema pela Universidade de Granada. É docente do Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Federal do Maranhão. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Ensino de Línguas Estrangeira e Materna, Literatura Brasileira e Anglófonas, Literatura e outras artes, Literatura Especulativa, Ficção Científica e Literatura Fantástica, atuando nos seguintes temas: Ensino de língua inglesa, Português para Estrangeiros, Literatura Fantástica e Ficção Científica, a relação literatura e outras artes; Estudos pós-coloniais; Literatura Latino-Americana. É lider do Grupo de Pesquisa FICÇA (Ficção Científica, Gêneros Pós-Modernos e Representação Artísticas na Era Digital), coordenadora dos Projetos de pesquisa Ficção Científica e Sociedade (UFMA) e Literatura e outras Artes (UFMA) e coordenadora do projeto de extensão Línguas e Cultura do Maranhão.
E-mail: naiara.sas@ufma.br

Artigo recebido em: 12/09/2025.
Artigo aceito em: 20/01/2026.