

**A NOÇÃO GIRARDIANA DE *MÉCONNAISSANCE*, E SEU PAPEL EM
FACUNDO E EM *O GUARANI***

Aluno: Pedro Sette Câmara e Silva (UERJ)

Orientador: João Cezar de Castro Rocha (UERJ)

RESUMO: René Girard utiliza a noção de *méconnaissance*, palavra que não tem correspondência perfeita em português, para referir ora a ignorância, ora o escamoteamento de dois tipos de dados. No contexto de sua teoria do desejo mimético, é o caráter imitativo do desejo que é preterido; no contexto da teoria do bode expiatório, é o papel do sujeito enquanto propagador da violência que atribui exclusivamente ao outro. As obras da literatura moderna apresentam graus de conhecimento e de *méconnaissance*, ora admitindo, ora escamoteando o mesmo objeto. No caso de *Facundo*, do argentino Domingo Faustino Sarmiento, o reconhecimento das maldades praticadas pela “civilização”, parte de um ciclo retributivo entre Buenos Aires e as províncias argentinas, não o impede de trabalhar com a dicotomia “civilização e barbárie”, concentrando esta última na figura do caudilho Facundo Quiroga. Já em *O Guarani*, do brasileiro José de Alencar, encontramos ao mesmo tempo o direito de vingança admitido a índios aymorés que foram agredidos unilateralmente, ao mesmo tempo em que esses índios aymorés são tratados como violentos por natureza e descritos como monstros. Acreditamos que é justamente o impasse entre conhecer a violência e ocultá-la (ainda que sem má fé) que constitui parte da força desses dois textos, considerados fundadores de suas respectivas literaturas nacionais.

Palavras-chave: *méconnaissance*, violência, textos de fundação.

I

Méconnaissance, antes de ser uma noção girardiana, é uma palavra corrente e comum da língua francesa que não admite uma tradução unívoca. Costuma ser traduzida como “ignorância” ou “desconhecimento”, mas há algo mais nela. O prefixo *mé-* vem do frâncico *missi-* e existe hoje também no inglês *mis-* e no alemão *miss-*.

Em nossa época anglófila, sabemos que o inglês *misunderstanding* costuma ser traduzido como “mal-entendido”, mas o verbo *to misunderstand* pode ser aplicado por exemplo a um texto. No entanto, ninguém diria que houve um mal-entendido entre um leitor e um texto. Diríamos que houve uma interpretação equivocada por parte do leitor.

Assim, a *méconnaissance* pode estar mais próxima dessa ideia de “interpretação equivocada”. Pode parecer pretensioso falar em equívoco num momento em que se celebra a pluralidade de interpretações, mas não custa recordar que o título da primeira obra de René Girard usa palavras muito mais fortes: *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*.

Para voltarmos ao inglês, que também não tem uma correspondência perfeita para *méconnaissance*, observamos que a noção também deu um jeito de entrar na tradução dessa primeira obra, que não se chama *Romantic Lie and Novelistic Truth*, mas *Deceit, Desire and the Novel*. A palavra *deceit* pode ser traduzida como *engano, simulação...* Mas não é nosso objetivo aqui fazer uma discussão à moda de Umberto Eco sobre campos semânticos em idiomas diferentes, mas enfatizar a centralidade dessa noção na crítica girardiana, que a associa à *mentira* e ao *engano*.

Vejamos agora o primeiro exemplo do uso do verbo *meconnaître* na obra de Girard, no começo da edição original de *Mentira Romântica e Verdade Romanesca*:

La critique romantique méconnaît la dialectique romanesque de la norme et de l'exception. Ce faisant, elle détruit l'essence même du génie romanesque. Elle réintroduit dans le roman la division manichéenne entre Moi et les Autres dont ce génie ne triomphe qu'à grand peine. (GIRARD, 2008, p. 167)

Em português, teríamos:

A crítica romântica méconnaît a dialética romanesca da norma e da exceção. Ao fazê-lo, ela destrói a essência mesma do gênio romanesco. Ela reintroduz no romance a divisão maniqueísta entre o Eu e os Outros sobre a qual esse gênio só triunfa com grande dificuldade.

Já fica claro, a partir do trecho citado, que a *méconnaissance* da crítica romântica não é exatamente uma mera ignorância, um mero desconhecimento, mas um tipo particular de apreensão dos dados. Se a obra romanesca tenta desfazer ou ao menos minimizar a “divisão maniqueísta entre o *Eu* e os *Outros*”, a crítica romântica prefere enfatizá-las, mesmo que o faça às custas da obra criticada.

Por isso é que lemos, na versão inglesa do livro, temos: “*Romantic criticism does not understand the dialectic between the rule and the exception (...)*. Isto é, “não entende” algo que é uma presença, e que fará com que Girard, em sua introdução a seu livro sobre Shakespeare, diga que lerá “pela primeira vez a letra de um texto” (GIRARD, 2010, p. 14), e que aquilo que faz é algo “anterior à interpretação”.

II

Em pleno simpósio de teoria mimética, podemos queimar algumas etapas. Sabemos que aquilo que é objeto de *méconnaissance* em *Mentira Romântica e Verdade Romanesca* é o desejo triangular, mas ainda cabe fazermos uma precisão.

As noções girardianas são sempre dependentes de pontos de vista. No trecho citado anteriormente, Girard falava do ponto de vista dos críticos que interpretariam de maneira romântica as obras dos autores que começavam a compor o cânon da “verdade romanesca”: Cervantes, Stendhal, Flaubert, Dostoiévski, e Proust.

Se pensarmos na *méconnaissance* do ponto de vista de um personagem de um desses autores, ou, para que fique ainda mais claro, de um personagem de uma das primeiras comédias de Shakespeare, o que é que eles “não entendem”?

Quando um personagem deseja a namorada de outro, ele vê que esse outro é um obstáculo. Na dialética do modelo-obstáculo, a parte do obstáculo é perfeitamente compreendida.

O objeto de *méconnaissance* é justamente a imitação do desejo. É por esse motivo que o final de *Os dois cavalheiros de Verona* parece tão desajeitado: Valentino percebe que Proteu iria estuprar Sílvia, namorada de Valentino, e resolve cedê-la a Proteu apenas por ter percebido que ele próprio, Valentino, causou o desejo de Proteu. Uma solução teórica muito mais do que dramática, que choca tanto o público elizabetano quanto a crítica romântica que insiste na separação entre o Eu e os Outros.

Valentino, assim, muda de ponto de vista. Ele de início considerava Sílvia um objeto desejável em si, mas depois entende que ela passou a ser desejável para Proteu por causa dos elogios que fez a ela.

É uma mudança que de certo modo prenuncia a noção girardiana de *conversão*, que, entre outras coisas, é a mudança de ponto de vista que acontece no mesmo personagem. Aquele que de início sentia-se maximamente distinto dos outros percebe que está unido a eles em sua miséria ontológica.

Assim, aquilo que antes da conversão era *méconnaissance* para a ser *connaissance*, conhecimento. É algo que passa a ser entendido.

Porém, existe ainda outro sentido da *méconnaissance*, relacionado às discussões de Girard da violência.

III

O primeiro uso do termo *méconnaissance* em *La Violence et le Sacré* (1972), o segundo livro de Girard aparece uma frase crucial para a teoria girardiana da violência: “*La substitution sacrificielle implique une certaine méconnaissance.*” (GIRARD, 2008a, p. 15), ou, traduzindo, “A substituição sacrificial supõe uma certa *méconnaissance*”. A edição inglesa diz: “*Sacrificial substitution implies a degree of misunderstanding*” (GIRARD, 1977, p. 5). Se o verbo *to understand* reaparece, dessa vez não é sua forma negativa que é usada, mas aquela com o sufixo *mis-*, da mesma raiz de *mé-*.

A substituição sacrificial já é um processo mais complexo, e não precisamos nos deter nele agora. Interessa observar que *méconnaissance* é um nome que exige complemento, que ela não existe em si mesma. Se em *Mentira Romântica e Verdade*

Romanesca a ênfase era na *méconnaissance* do caráter triangular do desejo, em *A Violência e o Sagrado* a *méconnaissance* já se refere ao mimetismo e a algumas de suas consequências. Uma delas, como sabemos, é a inocência da vítima sacrificial em relação ao crime de que é acusada. Os perseguidores creem sinceramente na justiça de sua causa e na necessidade do sacrifício.

Vejamos que, em relação ao modelo-obstáculo, há um novo grau de *méconnaissance*: se Proteu “acusar” Valentino de impedir a posse de Sílvia, ele está sendo sincero e não está equivocado. Porém, quando os indivíduos de uma comunidade acusam a vítima sacrificial, eles estão sendo sinceros e estão equivocados quanto ao conteúdo das acusações.

Por isso, em Girard, a noção de *conversão* também passa pela experiência de *reconhecer-se perseguidor*, e de admitir a *inocência da vítima*.

IV

O fato de buscarmos entendimentos mais nítidos para essas noções não significa que, nas obras estudadas, haja uma clareza cristalina de oposições. Pelo contrário, existe uma dialética de *connaissance* e *méconnaissance*, do ponto de vista anterior e posterior à descoberta do mimetismo, e até mesmo, claro, graus em que esse mimetismo é percebido.

Todo esse preâmbulo pretendeu esclarecer o arcabouço dentro do qual pretendemos pensar duas obras distintas sob muitos aspectos, mas semelhantes na posição que ocupam dentro de seus respectivos sistemas literários: *Facundo, ou Civilização e Barbárie*, de Domingo Faustino Sarmiento, e *O Guarani*, de José de Alencar.

O primeiro livro, *Facundo*, não nasceu como livro, mas como série de artigos publicada no Chile por um Sarmiento exilado que desejava atacar o general Juan Manuel Rosas, presidente da Argentina, descrevendo a vida de crueldades do caudilho Facundo Quiroga. Para isso, Sarmiento empreendeu uma longa descrição do solo, do clima, dos usos e costumes do povo argentino, bem como de seus tipos humanos. Por

esse motivo, o candidato natural para uma comparação costuma ser *Os Sertões*, de Euclides da Cunha.

O segundo livro, *O Guarani*, também nasceu como publicação seriada em jornal, mas já com a ideia do romance orientando-a (*Facundo* é inclassificável). Apesar de ser um livro apocalíptico sob pelo menos três aspectos — uso de arma de destruição de massa, catástrofe natural invencível, e revelação final da natureza da violência —, costuma ser associado, assim como *Facundo*, à fundação da literatura nacional.

São livros que, de fato, se não fundaram *nações*, certamente contribuíram decisivamente para fundar as literaturas dessas nações.

V *Facundo*

Facundo, ou civilização e barbárie pretende-se uma invectiva contra a barbárie mencionada logo no título. Essa barbárie é a violência, denunciada desde a primeira página, e simbolizada na figura verídica de Facundo Quiroga, truculentíssimo caudilho dos pampas argentinos. Não podemos deixar de observar que a escolha da palavra *barbárie*, por remeter à raiz grega *barbarós*, que significa estrangeiro, alheio, outro, enfatiza ainda mais a oposição entre civilização e barbárie. E vale ainda explicitar aquilo que é tão óbvio que pareceria desnecessário dizer: quem escreveria uma obra sobre civilização e barbárie colocando-se do ponto de vista da barbárie?

Ora, narrar maldades é acusar; acusar verdadeiramente continua sendo acusar. Fora de um processo judicial, a acusação pode conduzir ao linchamento. Toda narrativa pretende contagiar o leitor ou ouvinte de algum modo. A narrativa das maldades de Facundo, a acusação ao morto Facundo, pretende localizar a maldade e apresentar o que é oposto a ela: a civilização. É nesse sentido formal que Facundo passa a ser, num certo sentido, *bode expiatório* de Sarmiento.

Vençamos os Facundos da Argentina, que são a *barbárie*, e a *civilização* poderá reinar. Porém, o próprio Sarmiento admite a culpa de Buenos Aires, seu ícone civilizacional na América do Sul, na existência da barbárie. Logo no primeiro capítulo livro, ele nos informa que Buenos Aires era uma capital civilizada que negava a civilização à província. A província é que reagia, mandando-lhe por exemplo o ditador

Rosas, e Buenos Aires se vingava disto, num daqueles ciclos de violência que parecem remontar à origem dos tempos e que tornam irrelevante a pergunta “quem começou?”.

Vejamos o texto de Sarmiento, na tradução de Sergio Alcides:

[Buenos Aires] já seria a Babilônia americana se o espírito do Pampa não tivesse soprado sobre ela (...) Somente ela, na vasta extensão argentina, está em contato com as nações europeias; somente ela explora as vantagens do comércio estrangeiro; somente ela tem poder e rendas. Em vão as províncias lhe têm pedido que lhes deixe passar um pouco de civilização, de indústria e de população europeia: uma política estúpida e colonial se fez surda a tais clamores. Mas as províncias se vingaram, mandando-lhe em Rosas muito e demasiado da barbárie que nelas sobrava.

(...) Buenos Aires, agora, em vez de mandar luzes, riqueza e prosperidade ao interior, manda-lhe apenas cadeias, hordas exterminadoras e tiranetes subalternos. Também se vinga do mal que as províncias lhe fizeram ao lhe prepararem Rosas! (SARMIENTO 2010, p. 74–5.)

Insisto: essa apresentação do mal como algo de natureza retributiva, sem partes inocentes, sugere que Sarmiento, futuro presidente da Argentina, é perfeitamente capaz de não ignorar, de não desconhecer, de não cometer um ato de *méconnaissance* em relação à violência.

Pode ser exatamente por ter essa inteligência do mimetismo que há na violência, que, para retomarmos ao início mesmo do livro, no trecho que ficou célebre por trazer uma tradução criativa de uma citação equivocadamente atribuída, temos algo que, para angariar a simpatia do leitor, é importantíssimo: Sarmiento logo assume o papel da vítima injustiçada, perseguida por uma turba desindividualizada, distinta apenas pelo que tem de coletivo: soldados e “mazorqueiros”. Vejamos a tradução de Sérgio Alcides para o trecho:

Em fins de 1840, saía eu de minha pátria, lastimavelmente desterrado, estropiado, cheio de hematomas, pontapés e golpes recebidos no dia anterior, numa dessas bacanais sangrentas de soldadesca e mazorqueiros. Passando pelos banhos de Zonda, sob

o escudo de armas da pátria que em dias mais alegres eu pintara numa sala, escrevi a carvão estas palavras:

On ne tue point les Idées. (SARMIENTO, 2010, p. 46-7.)

Ou seja: o relato que se seguirá é o relato dessa vítima, que se esquivava de dizer se provocou algum soldado ou mazorqueiro, e assim os promove a meros agressores. E a versão dos agressores, mesmo que venha a existir, por ser dos agressores, está automaticamente desautorizada, enquanto as palavras da vítima, que preencherão todas as páginas seguintes, estão legitimadas. Ainda que Sarmiento dedique mais dois parágrafos neste trecho a falar da frase em francês, de como ela não foi compreendida pelo governo argentino etc., sua posição de perseguido foi estabelecida. Enquanto sua autoridade literária é discutida, sua autoridade moral permanece inquestionada.

Poucas linhas depois da curta “Advertência”, Sarmiento principia a “Introdução”, ainda na versão de Alcides:

Sombra terrível de Facundo, vou evocar-te, para que te ergas, sacudindo o pó ensanguentado que cobre tuas cinzas, e nos expliques a vida secreta e as convulsões internas que dilaceram as entranhas de um povo nobre! Tu possuis o segredo: revela-o para nós! (SARMIENTO, 2010, p. 49.)

Uma invocação, semelhante às que abrem os relatos míticos da *Iliada* e da *Odisseia*, com vocabulário poético, exaltado, falando em “vida secreta” e “segredo”.

Contudo, o segredo da violência já é conhecido: está na estrutura do ciclo de vinganças já descrito. Isso não impede Sarmiento de ver em Facundo Quiroga uma espécie de essência do mal, de encarnação do mal espontâneo, da violência como força cega e irresistível, quase, ousemos dizer, como um índio aimoré de *O Guarani*...

VI *O Guarani* — e o indianismo de Alencar

Apesar de *O Guarani* ser associado ao peculiaríssimo amor de Peri e Ceci, sua trama é a de um romance de aventuras, e José de Alencar demonstra não apenas uma inteligência aguda da violência, como também uma inteligência de romancista que faz com que, muito shakespearianamente, a *méconnaissance* venha salvar a sensibilidade de

um público que desde o século XVI rejeita soluções teóricas e não aceita que Valentino simplesmente entenda que suscitou um ciclo de reciprocidades.

A trama principal de *O Guarani* é a história da intensificação de uma vingança. Dom Diogo, filho mais velho de Dom Antônio de Mariz, mata acidentalmente uma índia aymoré na mata. Dom Antônio de Mariz compreende a gravidade do assunto e diz que vai mandar o filho para a Bahia a fim de protegê-lo. Mesmo que não fale sequer em tentar reparar o mal feito aos aymorés, Dom Antônio demonstra estar ciente de que um ciclo de vinganças está para nascer.

O que acontece?

Nada. Dom Diogo não vai para a Bahia. O assunto morre.

E, assim, os dois aymorés irmãos da índia morta tentam matar Ceci, filha de Dom Antônio, enquanto ela toma banho de rio.

Peri salva Ceci, matando os dois aymorés. Agora todos entendem que aquilo atrairá ainda mais violência.

Dom Diogo então lembra do que o filho fizera — por que esqueceu?

A partir do ataque a Ceci, os Aymorés são descritos como “feras”, como “nação degenerada”; ao atacar a casa de Dom Antônio de Mariz, o grupo dos Aymorés em combate é comparado a “partes de um só corpo, membros de algum monstro desconhecido debatendo-se em convulsões”.

Não é preciso insistir no paralelismo óbvio: a casa de Dom Antônio é a *civilização* cercada pela *barbárie*.

No entanto, recordemos: os Aymorés foram se tornando monstruosos à medida que se aproximou a sua vingança, *considerada justa segundo o próprio ponto de vista dos personagens do romance*.

Alencar valeu-se de um recurso semelhante em *Iracema*. Nesse romance, uma grande tribo é dizimada pela aliança entre portugueses e membros de outra tribo do litoral, que os membros da primeira desprezavam, chamando-os de camarões. O índio da tribo desprezada que se associa aos portugueses vira herói, e adota o nome de Felipe... Camarão.

São, talvez, duas maneiras que Alencar encontrou de sinalizar seu pensamento ao leitor.

VII

Girard é quem observa, em *Teatro da Inveja*, que Shakespeare descobriu cedo o mimetismo — e cedo descobriu que não poderia sacudi-lo na cara do público.

Se existe, portanto, uma dialética entre *connaissance* e *méconnaissance*, ela já é inerente a qualquer obra que pretenda conquistar um público romântico, indisposto a admitir seu próprio mimetismo, e não uma especificidade de textos considerados fundadores de literaturas nacionais latino-americanas.

Afinal, durante a primeira parte de *O Vermelho e o Negro*, somos convidados a ver que Julien Sorel é mesmo diferente dos burgueses de Verrières; é apenas quando ele se aproxima de Mathilde de la Môle que a *identidade* de suas motivações fica mais evidente. Porém, a essa altura, já estamos conquistados.

Da mesma maneira, Sarmiento se pergunta: como eu, que fui linchado por bárbaros e tive de me exilar, posso explicar a barbárie? Após atrair a simpatia do leitor da civilizada Buenos Aires, após invocar a “sombra terrível de Facundo”, ele pode recordar, mais de uma vez, aqui e ali, o papel de Buenos Aires no ciclo da violência...

...e Alencar pode apresentar um índio extraordinário, capaz de capturar uma onça viva com as próprias mãos, colocando-o em primeiro plano, para só então mostrar que um assassinato acidental de uma índia nas mãos de um rapaz português é algo que leva um fidalgo apresentado como o suprassumo da seriedade a descumprir sua palavra na primeira promessa que o vemos fazer. Afinal, os índios atacados são *monstruosos, bárbaros*.

Alencar ainda leva essa dialética às últimas consequências: aquele que prefere *méconnaître* a natureza da violência, atribuindo a barbárie toda ao outro lado, precisa estar pronto para apertar o botão vermelho e assegurar a completa destruição mútua.

Mesmo que, assim, acabe fundando uma literatura.

Referências

- ALENCAR, José de. (1857). *O Guarani*. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- _____. (1865). *Iracema*. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- GIRARD, René (1961). *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Hachette Littératures, 2008.
- _____. *Deceit, Desire, and the Novel*. Trad. Yvonne Freccero.
- _____. (1972). *La Violence et le sacré*. Paris: Hachette Littératures, 2008a.
- _____. *Violence and the Sacred*. Tradução de Patrick Gregory. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1977
- _____. *Shakespeare: Teatro da Inveja*. Trad. Pedro Sette-Câmara. São Paulo: É Realizações, 2010.
- SARMIENTO, Domingo Faustino (1845). *Facundo ou civilização e barbárie*. Trad. Sergio Alcides. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- STENDHAL (1830). *Le Rouge et le Noir*. Paris: Gallimard, 1967.